

CADERNOS CESPUC DE PESQUISA SÉRIE ENSAIOS

Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaio. n.43, 2023, p. 1-279.
e-ISSN: 2358-3231 (OJS). Belo Horizonte, 2023.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva

Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Moraes Hanriot

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ev' Ângela Batista Rodrigues de Barros; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Luciana Lemos de Azevedo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.

Endereço: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom José Gaspar, 500 - Subsolo do Prédio 6 (Antiga SEC) Coração Eucarístico • Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4792 • CEP 30.535-901 • E-mail: editora@pucminas.br.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA PUC MINAS

Coordenadora: Terezinha Taborda Moreira

Colegiado: Terezinha Taborda Moreira (Coordenadora) – Área de Literaturas de Língua Portuguesa; Arabie Bezri Hermont – Área de Linguística e Língua Portuguesa; Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues – Área de Linguística e Língua Portuguesa.

CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS DA PUC MINAS

Coordenadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes

Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de A. Medeiros e Miguel Antunes Caldeira

Revisão: Luciana Lobato

Endereço: Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901. Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • E-mail: cespuc@pucminas.br ou scripta.pucminas@gmail.com.

CADERNOS CESPUC DE PESQUISA
SÉRIE ENSAIOS



I Seminário Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

Crises, nós, fronteiras

Organizadores

Bernardo Nascimento de Amorim (UFOP)

Luciana Brandão Leal (UFV/CNPq)

Wellington Marçal de Carvalho (GEED/CNPq)

CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO-BRASILEIROS
DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS

 CAMÕES
INSTITUTO
DA COOPERAÇÃO
E DA LÍNGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

 PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM
Letras


PUC Minas

Cadernos CESPUC de Pesquisa – Série Ensaios são uma publicação semestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-africanos brasileiros – Cespuc - MG.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaios – n. 1, 1996 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2023.

E-ISSN 2358-3231

Semestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-africanos brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Indexadores: Latindex, Diadorim, WorldCat, IE Library, Google Acadêmico.

SUMÁRIO

Editorial

Salve, Silas!

*Bernardo Nascimento de Amorim, Luciana Brandão Leal e
Wellington Marçal de Carvalho* 8

We salute you, Silas!

*Bernardo Nascimento de Amorim, Luciana Brandão Leal e
Wellington Marçal de Carvalho* 8

Dossiê temático: Crises, nós, fronteiras

Poesia e prosa em Moçambique: notas sobre a literatura moçambicana
Jardel Pereira Fernandes 14

Os sobreviventes da noite: provérbios africanos na roda de guerrilhas
Auliam da Silva 33

Oralidade, escrita e leitura na educação básica: reflexões a partir da literatura
cabo-verdiana
*Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira e
Elaine Cristina Andrade Pereira* 48

Imbricações entre literatura, história e feminismo: uma proposta de leitura
para romances africanos de autoria feminina na contemporaneidade
Stela Saes 66

O papel da boa esposa em *Niketche*: uma história de poligamia, de Paulina
Chiziane
Francisca Patrícia Pompeu Brasil 81

Do eu-lírico à “Nossa voz”: militância poética contra o colonialismo em
Sangue negro, de Noémia de Sousa
Samuel Maciel Martins 101

Isaura e as faces da violência em <i>Nós matamos o Cão Tinhoso</i> , de Luís Bernardo Honwana <i>Yago Viegas da Silva</i>	120
Narrativa e trauma em <i>Vinte e zinco</i> , de Mia Couto <i>Nathaly Ohanna Freitas da Silva e Terezinha Taborda Moreira</i>	132
As tomadas de Chaimite na obra cinematográfica de Jorge do Canto e na literatura de Mia Couto <i>Tânia de Resende Garcia e Roberta Guimarães Franco</i>	146
<i>Teoria geral do esquecimento</i> , de José Eduardo Agualusa: um diálogo entre ficção e História <i>Christiane Gonçalves dos Reis</i>	166
O legado de <i>Mayombe</i> em movimento pendular entre o ético e o estético <i>Hélder da Rocha Castro, Marcelo Ferraz de Paula e Rogério Max Canedo Silva</i>	181
O musseque em “Quinaxixe”: concepções de espaço e realismo no conto de Arnaldo Santos <i>Dayane Argentino Dias e Suelio Geraldo Pereira</i>	202
<i>O segredo da morta: romance colonial ou angolano?</i> <i>João Ngola Trindade</i>	223
<i>Rappers: os guardiões da memória africana</i> <i>Miguel Lombas</i>	242
<i>Masala: a jornada de construção de um herói preto</i> <i>Manuela Luiza de Souza e Roberta Maria Ferreira Alves</i>	261

Editorial

Salve, Silas!

Bernardo Nascimento de Amorim*

Luciana Brandão Leal**

Wellington Marçal de Carvalho***

Dorival Caymmi falou pra Oxum

Com Silas tô em boa companhia

“Nação”, de Aldir Blanc, João Bosco e Paulo Emílio

Saudações, leitoras e leitores!

É com satisfação que apresentamos este número especial dos *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Ele acolhe alguns trabalhos apresentados nos simpósios do I Seminário Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (SILAS Minas), realizado em outubro de 2022, numa iniciativa de um conjunto de instituições de ensino e pesquisa do Estado de Minas Gerais, nomeadamente, a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), a Universidade Federal de Viçosa (UFV) e a Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM).

O número 43 dos *Cadernos* apresenta artigos que, dialogando com o mote geral do evento, “Crises, nós, fronteiras”, refletem sobre e problematizam a maneira como as literaturas africanas de língua portuguesa encenam as diversas crises que atravessam seus tempos e espaços, articulando-se e/ou afastando-se de outras práticas estéticas, endógenas e estrangeiras.

* Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5720-0885>.

** Professora e pesquisadora dos programas de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa e da UNEMAT. Bolsista de produtividade em pesquisas CNPq e cientista da FAPEMIG. Coordena projetos de pesquisas sobre poesias das literaturas africanas de língua portuguesa (CNPq e FAPEMIG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1534-9726>.

*** Pós-Doutor em Estudos Literários (UFMG). Mestre e doutor em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas). Graduado em Letras (Newton Paiva) e Biblioteconomia (UFMG). Coordenador da Biblioteca da Escola de Veterinária da UFMG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8881-6850>.

Abrindo este número dos *Cadernos*, Jardel Pereira Fernandes nos apresenta, em seu texto “Poesia e prosa em Moçambique: notas sobre a literatura moçambicana”, um apanhado da produção literária desse país, feito especialmente para o SILAS. A partir de suas propostas, o autor reforça que a literatura permite elaborar aspectos estéticos, sociais, culturais e históricos de um país.

Auliam da Silva, vindo a seguir, estuda a narrativa de Ungulani Ba Ka Khosa, em “*Os sobreviventes da noite: provérbios africanos na roda de guerrilhas*”, tratando dos intertextos que se apresentam na trama narrativa do romance. O autor busca, especificamente, entender como a utilização dos provérbios define as tradições africanas em um contexto de guerra.

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira e Elaine Cristina Andrade Pereira assinam o texto “Oralidade, escrita e leitura na educação básica: reflexões a partir da literatura cabo-verdiana”, em que destacam os desafios múltiplos do ensino de literatura na educação básica. Segundo as pesquisadoras, há diversos desafios, como a formação de professores, a indisponibilidade da produção literária e o curto tempo escolar destinado à leitura literária, além da dificuldade inerente ao ensino de literatura. A proposta se ampara na leitura de dois textos: o poema “Ilhas”, de Jorge Barbosa (1935), e o conto “...Ou quando Santo Antão é apenas silêncio”, de Dina Salústio (1994), que encenam a insularidade cabo-verdiana.

Em “Imbricações entre literatura, história e feminismo: uma proposta de leitura para romances africanos de autoria feminina na contemporaneidade”, Stela Saes promove, a partir de uma abordagem que articula crítica literária, história e teorias feministas, uma leitura comprometida de três obras literárias produzidas por mulheres do continente africano: *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, *Everything good will come*, de Sefi Atta, e *Do not go gentle*, de Futhi Ntshingila.

Na sequência, o artigo de autoria de Francisca Patrícia Pompeu Brasil aborda o papel da esposa em outra obra de Paulina Chiziane, *Niketche*:

uma história de poligamia. Incluindo uma comparação com o famoso conto “Branca de Neve”, visando compreender o modo como a protagonista olha para si mesma, a autora reforça o potencial da literatura de Chiziane para nos fazer desconfiar “das construções” que, “disseminadas e inculcadas por determinadas culturas e tradições”, acabam sendo “vistas como ‘naturais’”.

Ainda contemplando o espaço da literatura moçambicana, Samuel Maciel Martins se debruça sobre a poesia de Noémia de Sousa, mais especificamente, sobre a primeira sessão de *Sangue negro*, “Nossa voz”, em que vê a projeção do eu-lírico em “uma voz coletiva contra o colonialismo em África”, também representativa da “luta anticolonial moçambicana”.

O mesmo contexto histórico moçambicano, quando o país ainda era uma colônia portuguesa, é também discutido por Yago Viegas da Silva. Explorando “Nós matamos o Cão Tinhoso”, de Luís Bernardo Honwana, o autor focaliza a personagem Isaura, discorrendo sobre as violências de que esta é vítima. Em suas palavras, trata-se da “figura da mulher que tem de suportar duras cargas calada em nome do ‘bem-estar’ social ou manifesta-se e é considerada louca”.

O romance *Vinte e Zinco*, de Mia Couto, é analisado, na sequência, pelas pesquisadoras Nathaly Ohanna Freitas da Silva e Terezinha Taborda Moreira, que assinalam as experiências traumáticas decorrentes da violência da engrenagem colonial, tais como enunciadas no texto desse escritor moçambicano.

A captura do imperador Ngungunyane, acontecida na região do Chaimite, levada a cabo por Mouzinho de Albuquerque, é o tema de Tânia de Resende Garcia e Roberta Guimarães Franco. Em “As tomadas de Chaimite na obra cinematográfica de Jorge do Canto e na literatura de Mia Couto”, as autoras confrontam o tratamento desse acontecimento exposto no filme português de 1953 com a abordagem do romance *Sombras da água*, de autoria de Mia Couto, o qual desdobra, na tessitura literária, as impressões conflitantes sobre aquele tenente-coronel a serviço da colônia.

Adentrando, a seguir, o espaço literário angolano, o romance *Teoria geral do esquecimento*, escrito por José Eduardo Agualusa, é objeto de reflexão assinada pela pesquisadora Christiane Gonçalves dos Reis, que argumenta sobre a presença de um flerte com o real estruturando a narrativa, destacando a conseqüente reescrita da história da nação via enunciação literária.

Também procurando tratar das relações entre literatura e história, falando em “estetização de um evento histórico”, e fazendo uso da ideia de *testimonio*, Hélder da Rocha Castro, Marcelo Ferraz de Paula e Rogério Max Canedo Silva trabalham com outro importante autor angolano, Pepetela, perseguindo “as marcas testemunhais presentes no romance *Mayombe*”.

Na seqüência, o espaço do musseque é foco de interesse de Dayane Argentino Dias e Suelio Geraldo Pereira, em sua abordagem do conto “Quinaxixe”, de Arnaldo Santos. Trata-se do modo como é representado o bairro da periferia de Luanda, numa “região pobre e periférica” da cidade, em momento recuperado pela memória do narrador, no qual se têm “tensas e conturbadas relações entre negros, mestiços e brancos”.

Já em “*O segredo da morta: romance colonial ou angolano?*”, João Ngola Trindade retorna aos momentos de surgimento do romance, em Angola, refletindo sobre a situação em que se publica a obra de António de Assis Júnior – apresentada em concurso organizado pela Agência Geral das Colônias – e sobre a sua recepção crítica e historiográfica, que acabou por fazer dele um marco da literatura nacional angolana.

O pesquisador Miguel Lombas, por seu turno, alargando o campo de interesse, focaliza os rappers MCK e Emicida, considerando-os uma espécie de griôs contemporâneos, que se utilizam da música para revisitar, salvaguardar e disseminar as marcas de sua africanidade. Lombas defende a configuração de uma poética coletiva do rap, atrelada ao tecido social, dos quais se originam os músicos analisados e as letras por eles produzidas.

Fechando o conjunto dos artigos dos *Cadernos*, tem-se outro trabalho que também vai para além do que se considera literatura em sentido mais estrito, no artigo de Manuela Luiza de Souza e Roberta Maria Ferreira Alves sobre a HQ angolana *Masala, o leopardo: um passo para a liberdade*, de Lito Silva. As autoras chegam à conclusão de que Masala, o herói, como “um híbrido cultural”, representa “uma identidade angolana complexa e diversificada, que reflete a riqueza do país e de seus contadores de história”.

Acreditamos que nossas leitoras e nossos leitores têm aqui um bom conjunto de textos que dão uma boa ideia dos debates e trocas acontecidos no I SILAS. Esperamos que não demore a acontecer uma segunda edição do evento e que ele continue a dar ensejo a produções como essas, que valorizam e dão visibilidade à produção literária (mas não só) dos países africanos de língua oficial portuguesa e de outros com que esses países mantêm relações.

Desejamos a todas e todos excelentes leituras!

We salute you, Silas!

Bernardo Nascimento de Amorim*

Luciana Brandão Leal**

Wellington Marçal de Carvalho***

Greetings, readers!

It is with pleasure that we present this special issue of *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. It hosts some papers presented at the symposiums of the 1st International Seminar on African Literature in the Portuguese Language (SILAS Minas), held in October 2022, as an initiative of a group of teaching and research institutions in the State of Minas Gerais, namely, the Pontifical Catholic University of Minas Gerais (PUC Minas), the Federal University of Minas Gerais (UFMG), the Federal University of Ouro Preto (UFOP), the Federal University of Viçosa (UFV) and the Federal University of the Jequitinhonha and Mucuri Valleys (UFVJM).

Issue 43 of *Cadernos* presents articles which, in dialogue with the general motto of the event, “Crises, us, borders”, reflect on and problematize the way in which African Literature in Portuguese represents the many crises that cross their times and spaces, articulating becoming and/or moving away from other aesthetic, endogenous and foreign practices.

Opening this issue of *Cadernos*, Jardel Pereira Fernandes presents us, in his text “Poetry and prose in Mozambique: notes on Mozambican

* Professor at the Department of Literature and Language and its Graduate Program: Language Studies at the Federal University of Ouro Preto. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5720-0885>.

** Professor and researcher at the graduate programs in Literature and Language at the Federal University of Viçosa and UNEMAT. CNPq Research Productivity Fellow and FAPEMIG Scientist. Coordinates research projects on poetry from African Portuguese-speaking literature (CNPq e FAPEMIG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1534-9726>.

*** Post-Doctorate in Literary Studies (UFMG). Master and PhD in Literature and Language - Literatures of Portuguese Language (PUC Minas). Graduated in Literature and Language (Newton Paiva) and Librarianship (UFMG). Coordinator of the UFMG School of Veterinary Library. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8881-6850>.

literature”, an overview of the literary production of the country, written especially for SILAS. Based on his proposals, the author reinforces that literature allows the elaboration of aesthetic, social, cultural and historical aspects of a country.

Auliam da Silva, coming next, studies the narrative of Ungulani Ba Ka Khosa, in “*The Night Survivors: African proverbs in the guerrilla circle*”, dealing with the intertexts that appear in the novel’s plot. The author specifically seeks to understand how the use of proverbs defines African traditions in a context of war.

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira and Elaine Cristina Andrade Pereira signed the text “Orality, writing and reading in basic education: reflections based on Cape Verdean literature”, in which they highlight the multiple challenges of teaching literature in basic education. According to the researchers, there are several difficulties, such as teacher training, the unavailability of literary production and the short school time devoted to literary reading, in addition to the inherent difficulty of teaching literature. The proposal is based on the reading of two texts: the poem “Islands”, by Jorge Barbosa (1935), and the short story “... Or when Santo Antão is just silence”, by Dina Salústio (1994), which represent the Cape Verdean insularity.

In “Imbrications among literature, history and feminism: a reading proposal for contemporary female authors of African novels”, Stela Saes promotes, from an approach that articulates literary criticism, history and feminist theories, a committed reading of three literary works produced by women from the African continent: *The Joyful Cry of the Partridge*, by Paulina Chiziane, *Everything Good Will Come*, by Sefi Atta, and *Do Not Go Gentle*, by Futhi Ntshingila.

Moving on, the article by Francisca Patrícia Pompeu Brasil addresses the wife role in another work by Paulina Chiziane, *Niketche: a tale of polygamy*. Including a comparison with the famous short story “Snow White”, aiming to understand the way the protagonist looks at herself, the

author reinforces the potential of Chiziane's literature to make us distrust "the constructions" which, "disseminated and inculcated by certain cultures and traditions", end up being "seen as 'natural'".

Still contemplating the space of Mozambican literature, Samuel Maciel Martins focuses on the poetry of Noémia de Sousa, more specifically, on the first session of *Black Blood*, "Our voice", in which he sees the projection of the lyrical self in "a collective voice against colonialism in Africa", also representative of the "Mozambican anti-colonial struggle".

The same Mozambican historical context, when the country was still a Portuguese colony, is also discussed by Yago Viegas da Silva. Exploring "We kill the Mangy Dog", by Luís Bernardo Honwana, the author focuses on the character Isaura, discussing the violence she is a victim of. In his words, it is the "figure of the woman who has to silently bear heavy burdens in the name of social 'welfare' or she manifests herself and is considered crazy".

The novel *Vinte and Zinco*, by Mia Couto, is then analyzed by the researchers Nathaly Ohanna Freitas da Silva and Terezinha Taborda Moreira, who point out the traumatic experiences resulting from the violence of the colonial practices, such as enunciated in the text of this Mozambican writer.

The capture of Emperor Ngungunyane, which took place in the Chaimite region, by Mouzinho de Albuquerque, is the theme of Tânia de Resende Garcia and Roberta Guimarães Franco. In "Chaimite's conquests in Jorge do Canto's cinematographic work and in Mia Couto's literature", the authors confront the treatment of this event exposed in the Portuguese film with the approach of the novel *The Sword and the Spear*, by Mia Couto, which unfolds, in the literary material, the conflicting impressions of that lieutenant colonel in the colony's service.

Then, entering the Angolan literary space, the novel *A General Theory of Oblivion*, written by José Eduardo Agualusa, is the object of reflection signed by the researcher Christiane Gonçalves dos Reis, who argues about the presence of a flirtation with reality structuring the

narrative, highlighting the consequent rewriting of the nation's history via literary enunciation.

Also seeking to deal with the relationship between literature and history, speaking of “aestheticization of a historical event”, and making use of the idea of *testimonio*, Helder da Rocha Castro, Marcelo Ferraz de Paula and Rogério Max Canedo Silva work with another important Angolan author, Pepetela, pursuing “the testimonial marks present in the novel *Mayombe*”.

Next, the *musseque* space is the focus of Dayane Argentino Dias and Suelio Geraldo Pereira, in their approach to the short story “Quinaxixe”, by Arnaldo Santos. It is about the way in which the neighborhood on the outskirts of Luanda is represented, as a “poor and marginalized region” of the city, in a moment recovered by the narrator's memory, in which there are “tense and troubled relations between blacks, mixed race and whites”.

In “*The Secret of the Dead Woman: colonial or Angolan novel?*”, João Ngola Trindade returns to the moments in which the novel emerged in Angola, reflecting on the situation in which the work of António de Assis Júnior is published – it was presented in a competition organized by The Colonial General Agency – and on its critical and historiographical reception, which ended up making it a landmark in Angolan national literature.

Researcher Miguel Lombas, on the other hand, widening the field of interest, focuses on rappers MCK and Emicida, considering them a kind of contemporary griots, who use music to revisit, safeguard and disseminate the marks of their African identity. Lombas defends the configuration of a collective rap poetics, linked to the social fabric, from which originate the musicians analyzed, and the lyrics produced by them.

Finally, there is another work that also goes beyond what is considered literature in the strictest sense, in the article by Manuela Luiza de Souza and Roberta Maria Ferreira Alves on the Angolan comic book *Masala, the Leopard: a step towards freedom*, by Lito Silva. The authors conclude that Masala, the hero, as “a cultural hybrid”, represents “a complex

and diverse Angolan identity, which reflects the richness of the country and its storytellers”.

We believe that our readers have here a good set of texts that give a good idea of the debates and exchanges that took place at SILAS I. We hope that a second edition of the event will not take long to happen and that it will continue giving rise to productions like these, which value and give visibility to the literary production (but not only) of Portuguese speaking African countries and others with which these countries maintain relationships.

We wish you all an excellent reading!

Dossiê temático:

Crises, nós, fronteiras

Poesia e prosa em Moçambique: notas sobre a literatura moçambicana

Jardel Pereira Fernandes*

Resumo

Este trabalho pretende apresentar notas e registros sobre a Literatura Moçambicana, tanto na poesia quanto na prosa. A iniciativa se vincula às atividades do I SILAS Minas - Seminário Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, parceria entre as Universidades PUC Minas, UFMG, UFOP, UFV e UFVJM. Inicialmente proposta como curso de extensão, esta pesquisa apresenta importantes poetas e escritores de Moçambique, que nos permite pensar alguns aspectos estéticos, culturais, sociais e históricos deste país.

Palavras-chave: literatura moçambicana; poesia; prosa; registros; SILAS.

* Licenciado em Letras Português (UNESA) e Letras Português e Inglês (UNIFAVENI). Pós-Graduado em Docência e Gestão do Ensino Superior (UNESA). Pós-Graduado em Psicanálise (FAMART). Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC - Minas). Bolsista CAPES II. Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC - Minas). Bolsista CAPES II. Professor efetivo de Língua Portuguesa da Rede Pública de Minas Gerais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1476-1671>.

Prose and poetry in Mozambique: overview of mozambican literatures

Abstract

This work aims to present notes and records on Mozambican Literature, both in poetry and prose. The initiative is linked to the activities of the I SILAS Minas - International Seminar on Portuguese-Language African Literatures, a partnership between the Universities PUC Minas, UFMG, UFOP, UFV and UFVJM. Initially proposed as an extension course, this research presents important poets and writers from Mozambique, which allows us to think about some aesthetic, cultural, social and historical aspects of this country.

Keywords: mozambican literature; poetry; prose; records; SILAS.

Introdução

A literatura moçambicana pode ser considerada como exemplo de fonte inesgotável e exponencial de saberes e modos de dizer da cultura desse país. Através do texto literário é possível perceber as cosmovisões que constituem os modos de ser e estar no mundo do povo moçambicano e a profícua produção estética, tanto na prosa quanto na poesia, e; diga-se de passagem, com intensa visibilidade de ambas, as quais contribuem para reivindicar um espaço livre de amarras do colonialismo português.

O projeto estético que estrutura a literatura desse país africano não se restringe à produção de uma literatura de combate. Entretanto, no pós-independência assume contornos que reverberam em questionamentos sobre os rumos que o país tomou após o fim do domínio de Portugal. Na contemporaneidade é possível perceber uma produção que atinge o mais alto grau de variação em termos de temáticas, gêneros e reflexões filosóficas. Seguimos imbuídos desse espírito que pretende trazer algumas notas sobre a produção estética moçambicana marcada pelas mais variadas nuances da materialização do corpus literário e propondo como a literatura moçambicana se estabelece de forma plural, por se tratar das materialidades físicas e simbólicas no mais alto grau de variação de gêneros, temas, composição formal e de conteúdo assumidos pela escrita moçambicana.

Desponta no cenário da literatura moçambicana um panteão de autores e autoras cujos textos circulam em diferentes países. Seguindo nessa esteira, há de se mencionar a relevância de textos escritos em países de língua portuguesa: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe, cuja produção literária vem sendo acolhida e divulgada no Brasil, embora saibamos que, de forma ainda restrita, pois as questões advindas do mercado editorial “fazem com que alguns autores circulem com maior facilidade”. (VILAR, 2018, p. 58).

Nesse contexto, a objetiva-se promover a circulação de feições da produção estética em Moçambique, com a finalidade de que essas expressões sejam mais conhecidas e acolhidas por professores que atuam na Educação Básica. Salientamos que esta proposta se vinculou ao minicurso apresentado no I SILAS Minas, que está disponível no endereço: <https://www.silasminas.com.br/pagina-inicial> e que foi concebido como iniciativa

de extensão, e teve como principal público-alvo profissionais da Educação Básica, sobretudo do estado de Minas Gerais.

Neste ensaio apresentamos algumas considerações acerca do que foi possível refletir durante o evento que procurou destacar vertentes da produção literária desse país, tanto na poesia quanto na prosa. Amplio o debate por trazer à baila não apenas possibilidades de análises de alguns poemas, mas também, aproveito para perfilar alguns nomes de autores e títulos de obras que desenham a formação dessa literatura.

Antecipamos algumas considerações ao apontar o sítio <https://www.youtube.com/watch?v=fvJFA3r5Wj0> como importante material de apoio visual e didático para seguir com minhas considerações. Na plataforma eletrônica indicada o espectador encontrará um minicurso para o estudo da literatura moçambicana. Sem prejuízo para os que se debruçam apenas sobre a leitura dessas reflexões siga nessa trilha ao considerar que a divulgação de uma parca quantidade de textos literários começa a circular no início do século XIX erigindo um marco inicial cujos fluxos de circulação da literatura em Moçambique jamais cessariam. O tímido começo da produção literária em Moçambique deve-se ao fato de que:

Como sabemos, nos espaços africanos de língua portuguesa, sobretudo no período colonial, a imprensa e a literatura estiveram muito próximas. No decorrer da década de 1940, periódicos e revistas como *Itinerário* (1941-1955) fizeram circular ideias de contestação à brutalidade e às imposições colonialistas. Um marco na produção literária de Moçambique é a concepção da *Revista Msaho* (1952), que adota nome que significa dança, canto e poesia, tendo sido publicada em um único número, que teve enorme importância no cenário cultural dessa época de grande efervescência política e literária. [...] Posteriormente à *Revista Msaho*, é criada a *Revista Caliban* (1971-1972), por Grabato Dias e Rui Knopfli, valorizando e assumindo diversidade temática e estética em um ambiente cultural que, segundo seus idealizadores, clamava por mudanças. (LEAL, 2022. p. 262).

Além das contribuições que revistas como *Itinerário*, *Msaho* e *Caliban* trouxeram para a divulgação do texto literário moçambicano aproveitamos para fazer um regresso ao passado colonial, para mencionar que, já em 1918, o jornal *O Brado Africano* abria espaço em suas páginas, para a publicação de autores moçambicanos, como Rui Nógar, Marcelino

dos Santos, José Craveirinha, Orlando Mendes e Virgílio Lemos, entre outros. Entretanto, é evidente que, no decorrer dos anos de 1940, é que se intensifica a produção literária em Moçambique. A publicação inicial feita por esses autores marcaria um fluxo contínuo e ininterrupto que se estende até a contemporaneidade na produção estética em Moçambique. (LEAL e ALVES, 2022, literÁfricas).

Panorama da poesia em Moçambique

No ensejo, dedicamo-nos a percorrer caminhos dos quais emana a enunciação de vozes que orquestram as mundividências dos sujeitos moçambicanos. Sem a pretensão de esgotar temas candentes da cultura moçambicana, começamos por pensar na valoração da palavra. É através da palavra que o povo moçambicano arvora contar suas experiências que poderiam ter sido relegadas ao esquecimento, segundo o bel-prazer do colonizador. É na palavra e pela palavra que se dá o brado africano. Tomamos por empréstimo o título do jornal moçambicano, *O Brado Africano*, já mencionado, por se tratar de um veículo de comunicação que marcou a luta pela descolonização. E, sobretudo, ampliamos nossas fabulações acerca desse jornal para considerar seu suplemento “O Brado Literário” como *locus* onde se corporifica a materialidade da palavra impressa. (LEAL e ALVES, 2022, literÁfricas).

Retornamos ao passado para elencar nomes de poetas que pavimentaram a construção de uma literatura em formação. Começamos com os poetas que antecederam a independência como José Craveirinha, Marcelino dos Santos\Kalungano, Noémia de Sousa, Orlando Mendes, Rui Nogar, Rui Knopfli e Virgílio de Lemos. Na continuação dos anos de 1950 e 1960 estão atrelados aos propósitos de libertação da FRELIMO, Frente de Libertação de Moçambique, poetas como Glória de Sant`Anna, Jorge Viegas, Rui Knopfli, Sebastião Alba e Virgílio Lemos.

Ancorado nessa segunda geração de poetas não se pode esquecer dos que escreviam fora do país, mas com o mesmo objetivo de liberdade da nação moçambicana, como Albino Magaia, Heliodoro Baptista e Júlio Carrilho. A coragem desses escritores em denunciar o colonialismo

pavimentou o caminho para outros autores que figuraram no período de transição entre a independência e o pós-independência. Na terceira geração de poetas estão Mia Couto, Luís Carlos Patraquim, Armando Artur, Filimone Meigos, Nélson Saúte. Descobertos no pós-independência, mas, atuantes na terceira fase estão Gulamo Khan, Julius Kazembe e Leite de Vasconcelos. Os casos Paulina Chiziane e Mia Couto são particulares, pois são autores conhecidos por sua produção prosaica, mas que não deixam de continuar com a escrita de poesias.

A moçambicanidade no campo da poesia pode captar ainda mais elementos da cultura quando pensada sob o viés do poema “Deixa passar meu povo”, de Nóemia de Sousa. Transcrevemos alguns excertos que nortearão os apontamentos:

Deixa passar meu povo

Noite morna de Moçambique
e sons longínquos de marimbas chegam
até mim [...]

Em minha casa de madeira e zinco,
abro o rádio e deixo-me embalar...
Mas vozes da América remexem-me a alma
e os nervos.

E (Paul) Robeson e Maria (Anderson) cantam para mim
spirituals negros do Harlém.

“Let my people go”
– oh deixa passar o meu povo,
deixa passar o meu povo! -,
dizem.

E eu abro os olhos e já não posso dormir.
Dentro de mim soam-me Anderson e Paul
e não são doces vozes de embalo.

“Let my people go!”
Nervosamente,
sento-me à mesa e escrevo...
Dentro de mim

deixa passar o meu povo
“oh let my people go...”
E já não sou mais que instrumento
do meu sangue em turbilhão
com Marian me ajudando
com sua voz profunda – minha Irmã!
Escrevo...
Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.
[...] E Paulo, que não conheço
mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique, [...]
[...] Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio
– “let my people go
oh let my people go!”

[...] e meus vultos familiares me visitarem
em longas noites de insônia,
não poderei deixar-me embalar pela música
Escreverei, escreverei,
com Robeson e Marian gritando comigo:
Let my people go
OH DEIXA PASSAR O MEU POVO!

(SOUSA, 200, p.57-58).

O eu lírico, arrola nesse discurso poético, a musicalidade, desde a enunciação da abertura, quando menciona “sons longínquos de marimbas”, os quais chegam para despertar o sujeito para o combate. E, se há música, há a dança. Em uma possível interpretação, seguimos pensando que são características da cultura moçambicana, as quais estão ao propósito da descolonização. “Deixa passar meu povo” é o refrão que se repete mais de 10 vezes e que abre espaço para que corpo coletivo moçambicano assuma a tomada do poder. “A seiva”, energia, pulsão de vida é a força que impulsiona os sujeitos. Pululam no poema as energias vibratórias do corpo social coletivo moçambicano. (SOUSA, 2001).

As polifonias ecoam pela voz poética, evocando os movimentos pan-africanistas de liberdade dos negros, personificados por militantes

norte-americanos, intelectuais dos movimentos negros, como Paul Robeson e Marian Anderson. Essas vozes atravessam o continente e chegam pelo rádio a Moçambique. Também existem as vozes da memória, são vozes de familiares e de amigos que aparecem no poema. São amigos como “Marian”, a quem o eu lírico chama de “minha irmã”, ou “Paulo”, a quem o eu lírico não conhece, mas a quem ele se refere como sendo “do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique”. Estão no gesto poético os “familiares que se vêm debruçar”, ou seja, todos irmanados na busca pela independência. (SOUSA, 2001).

O ano de 2022 marca a comemoração do centenário do nascimento de José Craveirinha. Entretanto, o que realmente nos interessa é sua produção estética. O poeta consegue coligir como que em um álbum de recordações, aspectos de sua cultura que nos arrebatam para as zonas mais profundas de um inventário de tradições. Lemos no poema “Karingana ua Karingana”:

Karingana ua Karingana

Este jeito
de contas as coisas
à maneira simples das profecias
- Karingana ua karingana
É que faz a arte sentir
O pássaro da poesia.

E nem
de outra forma se inventa
o que é dos poetas
nem se transforma
a visão do impossível
em sonho do que pode ser.

- Karingana!

(CRAVEIRINHA, 1974, p. 3)

“Era uma vez” é uma expressão que remete à contação familiar e tradicional de histórias. Essa é a tradução de “Karingana ua Karingana”. Deslocados somos para as formas tradicionais de contação oral de narrações que embalaram o povo moçambicano desde o berço de sua civilização. O eu poético proclama a tradição oral como “jeito de contar as coisas” da cultura africana. O polivozeamento do poema assume o altíssimo mais retumbante no momento em que, os sujeitos ao final da contação de histórias, respondem “Karingana”. Na cultura judaico-cristã dir-se-ia “amém”, palavra de etimologia antiga, em hebraico, que significa “concordo”, ou “assim seja”, em coro, para concordar com as palavras ditas. Segue-se que o corpo coletivo aspira a ouvir a narração e é como se dissesse “continue a contar nossas experiências”. De fato, são histórias individuais em simbiose com as histórias coletivas e que precisam ser contadas.

Colocamos na roda dessa conversa o modo de contar oral, que se performa pela escrita e que, dessa forma, estabelece uma linha contínua de dizeres através da escrita. A tecnologia da escrita permite que os textos se inscrevam em suportes materiais e garante a permanência de experiências que poderiam ser apagadas com a morte dos contadores. Não se trata da superioridade do oral em relação ao escrito. Tampouco, é possível conceber a escrita eleita pela cultura ocidental como de valor superior à oralidade. O que se dá é uma amálgama entre sistemas que contribuem para dar visibilidade à cultura moçambicana. O pesquisador Jean Derive menciona que:

Todo mundo reconhece que na África a oralidade é, para além de uma prática, um fundamento essencial da cultura que determina todo um sistema antropológico. Assim percebida, a oralidade não é somente o fato de se expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária. (DERIVE, 2010, p. 7).

Nas palavras do pesquisador, a oralidade vive e sobrevive no tecido cultural africano. O que se segue é que nesse jogo de interesses, que busca a perpetuação da cultura moçambicana é que o texto oral africano labora a inscrição de suas mundividências, através da página escrita, e, mais

contemporaneamente através dos meios digitais. O resultado é que “esse jeito de contar as coisas” permaneça como indelével memória.

E, se, de fato, a palavra é tão somente necessária para o povo africano; nesse caso o poeta Eduardo White, nascido na Zambézia em 1963, e tendo sido membro da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), nos lembra, em um excerto do poema “A Palavra”, do valor que ela assume como voz e letra.

A Palavra

A palavra renova-se no poema.

Ganha cor,
ganha corpo,
ganha mensagem.

A palavra no poema não é estática,
pois, inteira e nua se assume
no perfeito,
no perpétuo movimento
da incógnita que a adoça. [...]

(WHITE, 2011, p.5).

Nessas notas sobre a literatura moçambicana elegemos a palavra que se assemelha a um instrumento helicoidal, que comporta saberes ancestrais e tradições. Pluralizo “tradições”, pois nessa palavra habita uma ampla gama de manifestações da tradição moçambicana. Latentes na produção estética no país estão as guerras pela independência e no período do pós-independência. O “movimento” de arquitetura da palavra que o escritor realiza através do texto literário faz com que o “verbo”, a palavra em sua expressão oral, se torne “carne” e “resida entre nós” através do texto escrito. Kwuame Anthony Appiah sublinha que, “ao assumir tão apaixonadamente a herança da palavra impressa” o escritor “entra inevitavelmente novo tipo de seu eu literário que vem com o prelo, um eu que certamente é produto das mudanças na vida social e na tecnologia do mundo”. (APPIAH, 1997, p. 125).

O escritor Eduardo White é um autor do final do século XX cuja produção estética não está associada apenas aos ideais de libertação do jugo colonizador conforme se espera na poesia que inaugurou a produção estética em Moçambique. Reitera-se o carácter múltiplo de abordagem da escrita moçambicana sem que se possa pensar a totalidade dos textos disponíveis para os leitores como objetos vinculados ao tema das lutas pela libertação ou outros assuntos como as guerras, os processos de subalternização do feminino para citar apenas alguns.

Esse deslinde que colocamos como consideração permite pensar a literatura moçambicana como sistema que permanece em estado de devir, não gravitando exclusivamente em torno dos temas de movimentos de resistência que antecederam a descolonização em Moçambique, em 1975, ou ainda, em relação às guerras civis do pós-independência, as quais terminaram em 1992.

Nesse caso, citamos outros poetas coetâneos, como Sónia Sultuane, nascida em Maputo em 1971, poeta e artista plástica homenageada pela Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), em 2019, pela divulgação de sua obra no Brasil, e Deusa da África, nascida em 1988 em Moçambique, a qual desponta com uma escrita que valoriza a produção literária feminina. A escrita dessas autoras dá um salto que permite perceber outras formas de conceber a poesia em Moçambique. Puxamos o fio condutor dessa argumentação com a poeta Sónia Sultuane que rompe o horizonte de expectativa da produção estética em Moçambique. Ela organiza os modos de realização de um discurso que vai ao encontro da abordagem do tema do amor romântico, o qual está vinculado aos anseios do espírito humano universal. Conforme lemos no poema “Pontuação”:

Pontuação

Só tu conheces o texto onde me reescrevo,
só tu sabes onde colocar as vírgulas e os pontos finais,
onde estão as exclamações e as interrogações,
só tu sabes ler nas entrelinhas, nos espaços abreviados em mim,
só tu sabes como corrigir toda a pontuação.
Restos de verbos

A minha alma quer cantar poemas aluados,
quer rasgar versos prateados,
quer jogar no mar as rimas perdidas na noite de lua cheia,
restos de verbos deitam-se quietos no colo da lua.

(SULTUANE, 2017, p.15)

A forma é a décima, poema formado por uma estrofe de 10 versos, e os versos são compostos, porque combinam versos maiores e menores. Quase todos com mais de 10 sílabas poéticas. Penso na simbologia do número 10, na qual reside a noção de “totalidade”. Seguindo nessa esteira, o eu poético afirma conhecer os segredos da entrega plena ao amor.

Quando mencionamos o espírito humano universal que coloca em evidência o tema do amor na poética de Sónia Sultuane desejamos desmitificar a visão essencialista de que a poesia moçambicana gira em torno de temas como as guerras, a fome, a miséria humana e outras mazelas sociais. No caleidoscópio de imagens que a literatura permite criar é possível perceber a profusão de jogos poéticos que ela (re) cria.

Ademais, seguimos considerando que o poema *Pontuação* é uma homenagem ao amor. O eu lírico afirma saber tudo sobre aquele a quem ele ama. Detemo-nos, aqui, nos aspectos formais do poema para destacar que os sinais de pontuação mais importantes e expressivos empregados no texto escrito são as vírgulas, os pontos finais, as exclamações e as interrogações as quais sugerem uma dicção pausada. São mecanismos linguísticos que buscam estacionar o leitor em paradas que merecem atenção e sobre as quais é preciso estar atento a fim de se aprofundar a compreensão do objeto lido. Talvez, seguindo em mais uma possível interpretação, esse recurso tenha sido usado para mostrar que o amado conhece o que há de mais profundo e mais essencial do sujeito a quem dedica seu amor.

Deusa da África, em sua poética, discorre sobre a liberdade conferida aos sujeitos femininos. Ela sugere, em seu poema “Hoje apetece-me” uma rasura em modelos sociais que relegam a mulher à condição de subalternidade. Lemos:

Hoje apetece-me

Hoje apetece-me
Pintar os teus lábios,
Com a tinta da minha boca,
E este pincel nela mergulhado
até ela ficar oca.
Hoje apetece-me
Soletrar em surdina
Tudo o que querias ouvir
Como o sopro que deu a vida a Adão
E ulteriormente tornar-me
Tuas vestes
Desse corpo despido
Pelo meu desejo
E os deuses dando-me um ensejo
De alcançar a carreira de estilista
Só para te vestir
Com a tua nudez que almejo.
Hoje apetece-me
Fazer sem cunhas
Mas sim, usando minhas unhas
na textura da tua tez.
Hoje apetece-me
Fumar as tuas mágoas
E aliviar os pulmões
Com um charuto.
Hoje apetece-me
Ao altar, levar-te,
E casar-te
Só e só por hoje,
Ter a lua-de-mel,
E esquecer a acerbidade
Desse coração fel
Na escolha de homem, cheio de sumptuosidade.
Hoje apetece-me

Nas tuas entranhas, arquejar
Nelas manejar
Mergulhar no mar da incerteza, só para te ter.

(D'AFRICA, 2014, p. 14-15)

O eu poético se anuncia como sujeito feminino que tem urgência em usufruir da concretização de seu desejo realizado através do encontro do corpo feminino, que arde de anseio, na busca amorosa pelo sujeito masculino. O eu lírico escancara sem nenhuma censura sua entrega ao ato gozoso do amor.

A defesa do direito da mulher em ter liberdade para dizer o que pensa e o que sente nesse poema subverte a noção de que o povo moçambicano está imerso em uma tradição patriarcal conservadora, situada apenas nesse espaço geográfico como se o mundo Ocidental fosse mais civilizado e utopicamente o lugar onde as mulheres têm maior liberdade. (BOURDIEU, 2012).

A crítica ao machismo patriarcal remete ao personagem bíblico Adão cujo sopro movimentava o bailar do encontro dos corpos. É a partir dele que o eu poético feminino “soletra em surdina” as instigações que movem o sujeito masculino a “despir-se”. O mote desse sussurrar anunciado é que o eu poético feminino precisa simular o sopro que primeiro deu vida à criação, naturalmente, o resfolegar de um sujeito masculino, a fim de alcançar seu objetivo. A liberdade feminina está posta nos versos por não haver o menor constrangimento por parte do eu poético feminino em se apropriar do ato criador masculino para seguir com suas intenções sensuais. É como se o sujeito feminino dissesse “se ele pode, eu também posso”.

Não esgotamos aqui nossas considerações. Fazemo-las mais com o intuito de que sejam ouvidas as vozes dos muitos sujeitos moçambicanos cuja produção literária emerge dos escombros da subalternidade. A pergunta que não quer calar é: Pode o subalterno falar? E, ainda que fale, há quem de fato o escute? Os centros periféricos, dizemos, não menos importantes dos quais irradiam as literaturas africanas têm voz. (SPIVAK, 2010).

A escuta orquestrada de vozes marginalizadas se dá através do texto literário o qual alcança leitores não apenas em Moçambique, mas também nos outros países lusófonos. De tal modo que, na condução dessa

linha de raciocínio é permitido ouvir as vozes dos grupos subalternizados, não apenas através do suporte impresso do texto literário, mas, sobretudo, através da comunicação audiovisual, conforme se pode perceber na realização do Seminário Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (SILAS).

Deslocamos o pêndulo dessa discussão a fim de espriar esse panorama para o campo de atuação da produção estética, tanto na poesia, quanto na prosa. Nos caminhos dessas considerações seguimos com as professoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira, as quais, no artigo “Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa” avaliam que:

O estudo da produção poética dos escritores africanos pode ser feito mediante uma abordagem diacrônica das literaturas a que pertencem, o qual observem: as dificuldades do sujeito poético de se encontrar com seu universo africano; o fato de que grande parte da produção literária reflete a busca da identidade cultural e a tomada progressiva de uma consciência nacional; o fato de que é sempre possível detectar, nos autores, o momento poético da luta, que se configura num discurso de resistência e de reivindicação por mudanças; as mudanças que encaminham para um processo de releitura constante que liga o presente e o passado na construção de uma África que se renova continuamente. (FONSECA; MOREIRA, 2007. p. 3).

Nas pegadas de uma abordagem diacrônica e sincrônica da literatura moçambicana resgatamos as gerações de poetas até aportar na produção estética contemporânea. De forma análoga, a prosa moçambicana segue um movimento de paridade em relação ao desenvolvimento da poesia.

Prosa em Moçambique: o porto que conduz a caminhos outros

Continuamos a pensar, desta vez, com a malha de tecidos multifacetados que a prosa moçambicana compõe. Desde os primeiros textos publicados, continua-se a produzir uma profícua edição de textos que, felizmente, circulam nos países cuja língua oficial é a língua portuguesa.

É evidente que ainda há necessidade de uma maior divulgação e promoção de acesso aos textos literários produzidos em Moçambique. Entretanto, há de se louvar o começo da produção estética literária.

Ao inquirir o passado é possível perceber que três fases na produção dos textos em prosa assinalaram a criação estética em Moçambique. O ponto de partida é a fase colonial, período em que despontam autores como Rui de Noronha, João Dias, Augusto Conrado e Luís Bernardo Honwana. Em seguida, durante a fase nacional, autores como Alberto de Lacerda, Reinaldo Ferreira, António Quadros, Sebastião Alba, Marcelino dos Santos, Rui Nogar e Orlando Mendes, todos engajados na frente de libertação do país. Não raro esses autores estavam de alguma forma ligados à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Após a independência, na fase pós-colonial, alguns autores como Mia Couto, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo despontam na seara da produção estética.

No ensino, citamos alguns textos basilares e fundadores da literatura moçambicana. Traçaremos o percurso de apenas uns poucos, mas que estão postos como instigantes exemplos da prosa em Moçambique. Começamos com o romance “*Nós Matamos o Cão Tinhoso*”, de Luís Bernardo Honwana (1980). Nessa narrativa desfilam temas sociais como os binarismos introjetados pelo colonialismo desde sua fundação, bem como, o corolário, após o 25 de junho de 1975. (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 48).

Marcam presença, no cenário de publicação editorial textos como *Balada de amor ao vento* (CHIZIANE, 2007) e *Ventos do apocalipse* (CHIZIANE, 2006), ambos indisponíveis para compra nas editoras no Brasil. Apesar de esgotados no mercado editorial para o público leitor, podem ser encontrados no sítio eletrônico <https://doceru.com/doc/cc11c1>). Além disso, ao menos o primeiro romance pode ser encontrado para empréstimo na biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas de Gerais.

Paulina Chiziane tem como local de fala seu próprio país. Ganhadora do Prêmio Camões em 2021 a autora afirma, no prefácio de sua obra, *O Alegre Canto da Perdiz* (CHIZIANE, 2008), não ser romancista, mas contadora de histórias. Resta ao leitor perceber a cor local dos eventos narrados. É como se os pés do narrador estivessem bem fincados na cultura do país. Seriam necessárias várias páginas para contemplar a riqueza da produção dessa autora.

Mia Couto é outro autor que se tornou um arquétipo da literatura moçambicana. Começo por sua mais recente publicação, *O mapeador de ausências* (COUTO, 2021), sem a pretensão de elencar o oceano de produções do autor. Em 1992, Mia Couto publicou seu mais célebre romance *Terra sonâmbula* (COUTO, 1992). As obras desse autor circulam nos países de língua portuguesa com tradução para vários idiomas. *Vozes anoitecidas* (COUTO, 1987) *Cada homem é uma raça* (COUTO, 1998), *O último voo do flamingo* (COUTO, 2000) são apenas alguns dos outros títulos cujas narrativas reverberam os processos de colonização, guerra pela independência, tradição, e outros temas que nos são muito caros nesse panorama.

Considerações finais

O Seminário Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (Silas) realizado entre os dias 19 e 21 de outubro de 2022 pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC – Minas) fomentou o debate para pensar a produção poética e prosaica em Moçambique desde sua gênese até a publicação de obras que mantêm candente o interesse pelo tema. Além disso, como citado, contou com breve curso de extensão concebido para o público-alvo específico: professores que atuam na Educação Básica, a fim de que pudessem ter maior contato com referências e textos importantes para a literatura de Moçambique.

Nesse panorama foi possível perfilar autores e obras tanto na estética poética, quanto na prosa com o intuito de promover o interesse pelo texto literário moçambicano. As imbricações entre a narrativa e os eventos sociais e culturais estão postas para os leitores. É muito evidente que outros recortes poderiam ser feitos e o desejável é que sejam feitos a fim de que, de todo modo, o texto africano alcance patamares ainda mais altos de divulgação.

Consideramos a contribuição desta pesquisa como ainda, e, sobretudo, necessária a fim de que se continue a dar visibilidade à literatura que Moçambique continua a produzir com sucesso não apenas no Brasil, mas nos mais variados espaços.

Referências

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de Meu Pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de Amor ao Vento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- CHIZIANE, Paulina. *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- COUTO, Mia. *Cada Homem é uma Raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- COUTO, Mia. *O Mapeador de Ausências*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.
- COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. Maputo: Editorial Ndjira, 1992.
- COUTO, Mia. *Vozes Anotecidas*. Lisboa: Caminho, 1987.
- CRAVEIRINHA, José. Karingana ua Karingana. In: CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Lourenço Marques: Acadêmica, 1974, p. 3.
- D'ÁFRICA, Deusa. Hoje Apetece-me. In: D'ÁFRICA, Deusa. *A voz das minhas entranhas*. Maputo: Ciedima, 2014, p. 14-15.
- DERIVE, Jean. Oralidade, Literarização e Oralização da Literatura. In: *Cadernos Viva Voz*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, p. 3-25, 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas Africanas de Língua Portuguesa. v – (*Série ensaios*), n. 16, p. 13-16, set. 2007.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.

LEAL, Luciana Brandão. Feições da poesia moçambicana do século XX. *Alea: Estudos Neolatinos*. v. 24. n. 2, p. 260-279, maio-ago. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/53717>. Acesso em: 14 maio 2023.

LEAL, Luciana Brandão; ALVES, Roberta Maria Ferreira. A literatura moçambicana, 2023. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana-2/1640-a-literatura-mocambicana-luciana-brandao-leali-roberta-maria-ferreira-alves>. Acesso em: 14 maio 2023.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SULTUANE, Sónia. Pontuação. In: SULTUANE, Sónia. *Roda das Encarnações*. São Paulo: Kapulana, 2017, p. 15.

SOUSA, Noémia de. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo: União dos Escritores de Moçambique, 2001, p. 57-58.

VILAR, Fernanda. A África no cânone na literatura lusófona pós-colonial. *Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS*. v. 11, n. 1, p. 55-64, jan-mar. 2018.

WHITE, Eduardo. A Palavra. *Revista Literatas. Revista de Literatura Moçambicana e Lusófona*, Maputo, ano 1. n. 13, p. 5, 11 out. 2011.

Os sobreviventes da noite: provérbios africanos na roda de guerrilhas

Auliam da Silva*

Resumo

Este trabalho parte de uma leitura do romance *Os sobreviventes da noite* (2008), do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa. A obra, valendo-se dos provérbios africanos, como intertextos, revela ao leitor uma gama de elementos da ancestralidade moçambicana/africana. As personagens, em meio aos acampamentos da guerra civil, utilizam os provérbios como forma de tentar entender a situação de guerrilha em que vivem. Nossa leitura parte da ideia de que os provérbios, como elaborações formais que Ba Ka Khosa se vale, nos permitem conhecer mais da tradição e cosmovisão moçambicana. Como arcabouço teórico, partiremos das ideias de Laura Cavalcante Padilha (2007), Adolfo Colombres (2000), James Obelkevich (1997), Catherine Fourshey (2019).

Palavras-chave: provérbios africanos; literatura moçambicana; Ungulani Ba Ka Khosa.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Discente do doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas). Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas) e Graduado em Letras (Português) pela Universidade Federal do Pará. É professor efetivo de Educação Básica (Língua Portuguesa) na Secretaria de Estado e Desporto do Amazonas (SEDUC-AM). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6475-6868>.

The night survivors: african proverbs on the guerrilla wheel

Abstract

This work is based on a reading of the novel *The night survivors* (2008), by the writer mozambican Ungulani Ba Ka Khosa. The work, using African proverbs as intertexts, reveals to the reader a range of elements of mozambican/african ancestry. The characters, in the midst of the civil war camps, use proverbs as a way of trying to understand the guerrilla situation in which they live. Our reading starts from the idea that proverbs, as formal elaborations that Ba Ka Khosa uses, allow us to know more about the mozambican tradition and cosmovision. As a theoretical framework, we will start with the ideas of Laura Cavalcante Padilha (2007), Adolfo Colombres (2000), James Obelkevich (1997), Catherine Fourshey (2019).

Keywords: african proverbs; mozambican literature; Ungulani Ba Ka Khosa.

1 Considerações iniciais

As obras de escritores como Mia Couto, Pepetela, Luandino Vieira, Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho, Ondjaki, Suleiman Cassamo entre outros, estão se inserindo, de forma mais presente nos últimos anos, na circulação literária do nosso país. Desde editoras com tradição no campo editorial brasileiro, como a Companhia das Letras, até editoras mais recentes, como Kapulana e Nandyala, têm publicado as obras de escritores africanos em língua portuguesa.

O escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa já lançou as seguintes obras: *Ualalapi* (1987), *No reino dos abutres* (2002), *Orgia dos loucos* (2008), *Os sobreviventes da noite* (2008), *Entre memórias silenciadas* (2013), *Choriro* (2015), *O rei mocho* (2016) e *As mulheres do imperador* (2018). A editora Kapulana, com a série “Vozes da África”, tem publicado diversas obras africanas de língua portuguesa e contribuído, assim, para sua circulação literária no cenário brasileiro. Narrativas como *Ualalapi* (2018), *As mulheres do imperador* (2018), *Orgia dos loucos* (2016) e *O rei mocho* (2016) são as obras de Ungulani Ba Ka Khosa lançadas, até o momento, pela Kapulana.

O autor é conhecido por seus textos literários que buscam ora desenterrar historiografias da formação de Moçambique ora revisitar as guerras, contemporâneas ao autor, que assolaram seu país. Acreditamos que são romances que merecem atenção por apresentarem um trabalho textual singular, além de serem narrativas de grande relevância tanto no cenário literário moçambicano quanto no cenário das literaturas de língua portuguesa.

No romance *Os sobreviventes da noite* (2008) verificamos que a trama narrativa gira em torno de soldados/crianças e da violência que os acomete enquanto sobre(vivem) na guerra civil pós-independência de Moçambique. Em meio aos momentos de conflito e, até mesmo, descontração nas aldeias, os personagens fazem uso de provérbios e ditados com o propósito de destacar um pensamento da ancestralidade africana. É sobre essa obra que desenvolveremos nossa reflexão.

Ainda pensando em nossa proposta de trabalho, vale ressaltar a pesquisa de Terezinha Taborda Moreira (2023a), em que a estudiosa

analisa os provérbios como intertextos em dois romances: *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane e *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa. Em sua articulação teórica, a pesquisadora ressalta que “a citação de provérbios é fato recorrente nos textos moçambicanos constituindo mesmo elemento caracterizador da dicção do narrador.” (MOREIRA, 2023a). Os provérbios, para a pesquisadora, revelam elementos do saber ancestral contidos nos discursos das comunidades africanas.

Acreditamos que nossa pesquisa contribui para a ampliação de fortunas críticas da obra de Ungulani Ba Ka Khosa, sobretudo nos estudos acerca dos provérbios no romance *Os sobreviventes da noite* (2008), pois, até a presente data da elaboração deste artigo, não encontramos trabalhos que versassem sobre essa temática no romance em questão.

2 Provérbios, armas e tradições

Ao lermos, pela primeira vez, o romance de Ba Ka Khosa, *Os sobreviventes da noite* (2008), a presença constante dos provérbios nos chamou a atenção. Logo no início da narrativa verificamos que a utilização desses ditos curtos, por parte dos guerrilheiros, tinha relevância para a economia da obra. Os provérbios funcionam como estratégias discursivas de que os personagens se valem para refletir sobre sua condição precária em meio à guerra civil que assolava seu país e suas vidas. Um exemplo disso é o caso de Sabonete, um dos protagonistas do romance. O adolescente não conhecia seus progenitores e, indagado se tinha vontade de descobrir quem eram seus pais, vale-se de um provérbio para expor seu posicionamento:

[...] Maconha, um dos presumíveis pais que, ao ouvir o nome Sabonete, lhe perguntou, de imediato, pelo pai.

- Nunca o conheci.
- Como?
- Dizem que nasci de uma termiteira velha.
- É provável que te tenham lá deixado.
- Como?
- Tu é que deves procurar saber.

– Disseram-me que um pepino nunca rola em direcção ao porco. (KHOSA, 2008, p. 22-23).

Os provérbios surgem na fala das personagens como argumentos discursivos. Sabonete se refere ao pepino para evidenciar que não lhe cabia procurar seu pai. Assim como o pepino não vai ao encontro do porco, mas é preciso que seja entregue por alguém ao animal, o adolescente não fazia esforço algum para conhecer seu progenitor. A vivência na guerra levou Sabonete a ver como futilidade sua origem parental, pois o que importava era sobreviver na luta armada que estavam empreendendo.

Antes de analisarmos mais alguns provérbios presentes no romance *Os sobreviventes da noite* (2008), acreditamos ser importante abrir espaço para uma ponderação sobre o estatuto teórico-conceitual dos provérbios. Esse movimento torna-se oportuno para embasar nossa reflexão e contribuir para os estudos desse tipo de intertexto em narrativas literárias.

James Obelkevich (1997), em seu ensaio seminal “Provérbios e História Social”, afirma que os provérbios podem ser facilmente reconhecíveis, contudo, apresentam resistência em sua definição. O estudioso defende que eles são ditos populares da tradição de determinado povo, os quais são carregados de sabedoria e têm o intuito de instruir e aconselhar. Mesmo que presentes na escrita, os provérbios são, necessariamente, pertencentes ao gênero oral, apresentando uma grande variedade de recursos retóricos e poéticos. O estudioso ainda ressalta que a definição do provérbio está mais ligada a uma função externa (moral e didática) do que interna. No próprio dizer do autor: “[...] os provérbios são ‘estratégias para situações’, mas estratégias com autoridade, que formulam uma parte do bom senso de uma sociedade com autoridade, seus valores e maneira de fazer as coisas.” (OBELKEVICH, 1997, p. 45).

Acreditamos ser interessante destacar a presença de uma voz com autoridade nessa enunciação. Essa voz seria a da tradição oral da comunidade que informa o provérbio. Obelkevich (1997) destaca que a autoridade do provérbio está enraizada na língua que veicula seu discurso e que, geralmente, ele é antecedido por algum esquema introdutório (“Como dizem”, “Antigamente”, etc.) e uma mudança na postura e tonalidade vocal do falante. Este não está mais expressando sua perspectiva, mas sim as da comunidade e do senso comum. O fato é que existe um ar de atemporalidade

por trás desses ditos populares. Expressando-se por meio de formulações arcaicas em seu vocabulário e/ou construção, os provérbios carregam consigo verdades sobre a natureza humana, as quais vão se perpetuando ao longo do tempo.

Os usos e funções dos provérbios vão desde a utilização em qualquer momento, de maneira informal, passando para o uso na educação formal em escolas de ensino básico. O que não se pode perder de vista é seu papel educacional e moral: por meio deles os regulamentos sociais e culturais de uma comunidade são internalizados e reforçados.

O contexto de produção dos provérbios é muito importante para sua compreensão. Obelkevich (1997) ressalta que a ausência do momento de enunciação desses ditos populares elimina parte de seus significados. Segundo o estudioso:

Em uma determinada língua pode haver centenas, talvez milhares de provérbios, dizendo muitas coisas diferentes, alguns incoerentes ou até mesmo contraditórios entre si. Se têm alguma coisa em comum, isso não está no seu contexto manifesto, mas no latente — sua anonimidade, impessoalidade, recurso à tradição e assim por diante, pelo menos nesse nível, o texto de cada provérbio traz em si um subtexto, e o próprio meio possui uma mensagem. (OBELKEVICH, 1997, p. 50).

A perda do contexto de produção dos provérbios é algo danoso para sua compreensão e análise. Além desse problema, o pesquisador evidencia que os significados dos ditos populares mudam com o passar do tempo e do espaço. Também, a presença de metáforas acarreta, em determinados contextos, ambiguidades no sentido do provérbio.

Partindo desse pensamento inicial, acreditamos ser importante refletir sobre os provérbios no contexto africano, pois sua cosmovisão é distinta da realidade europeia em que Obelkevich (1997) desenvolve seu raciocínio. Fourshey e outros, em *África Bantu* (2019), enfatizam que as sociedades orais se valem dos provérbios, ditos curtos e charadas como ferramentas de ensino. Ao analisarmos tais frases, podemos perceber como essas sociedades, em que a oralidade predomina, se organizam. Vale destacar um exemplo dado por essas estudiosas:

Por exemplo, os Haya, que atualmente habitam o oeste da Tanzânia, fazem a seguinte charada a seus filhos: “*Malwa, Maela, Itunga?*” Isso significa: “Que pessoas nunca ficam satisfeitas com cerveja, dinheiro ou riqueza?” O verbo usado neste enigma é *kwiguta*, que significa “estar saciado de comida”. Para a criança responder à charada, ele ou ela deve examinar mentalmente o conceito de “comer até saciar-se”. A resposta para a charada é “o esganado”. O objetivo desse enigma é não apenas ensinar às crianças o pensamento crítico, mas também compartilhar um valor social para educá-las: elas não devem desejar mais do que precisam. (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 81-82).

A charada exposta pelas pesquisadoras revela dados de um determinado comportamento da comunidade Haya, possivelmente enraizados em conhecimentos históricos relacionados com retenção e compartilhamento de alimentos dentro do grupo. Fourshey e outros (2019) relevam ainda que tais recursos nos possibilitam elementos para entender a cosmovisão das suas respectivas sociedades africanas. Por meio desses dados orais, como charadas, provérbios e ditos populares, temos recursos importantes para a compreensão de algumas lacunas sobre os processos educacionais nas comunidades bantus.

Fourshey e outros (2019) ressaltam que os provérbios, assim como mitos, histórias orais e canções, são utilizados em processos ativos de ensino aprendizagem. A comunidade é responsável pela educação e os membros mais velhos tinham a responsabilidade de questionar e até corrigir os dados históricos, literários e até da própria tradição oral. Se os anciãos considerassem incorretos os dados apresentados pelos intérpretes (em situações em que informações fossem ignoradas, esquecidas ou narradas equivocadamente), prontamente corrigiam a confusão.

Adolfo Colombres (2000) aponta que o provérbio é um dos gêneros literários mais antigos que temos. O povo sumério, já nas suas barras de argila, entre 2700 e 2300 a. C., registrava grandes quantidades de provérbios, evidenciando uma literatura epigramática. Levando em consideração isso, podemos deduzir que eles são contemporâneos da *Epopéia de Gilgamesh*, a obra literária escrita mais antiga de que se tem notícia, como podemos constatar no artigo “A Epopeia Gilgamesh é uma epopeia?”, de Jacynto Lins Brandão (2023). Por conta de sua brevidade e densidade de sentido, o provérbio pode atravessar centenas de séculos, imiscuindo-se tanto na

poesia popular quanto na culta, mas também como elemento estruturador de narrativas em prosa. Segundo Adolfo Colombres:

Mais além de seu conteúdo ético-filosófico, os provérbios são cobertos pela escuridão do símbolo, e muitas vezes significam a realidade por meio de elipses, pelo que sugerem ou silenciam. Eles participam tanto ou mais do que a própria poesia, na natureza do poético. A tal ponto que há muitos poemas construídos sobre provérbios, pontos de diamante que se destacam no lixo de seu brilho. O curioso é que, apesar de sua margem de mistério e poesia, conseguem manter seu valor didático, que serve para socializar as crianças e lembrar os adultos das normas sociais que não podem ser violadas impunemente.¹ (COLOMBRES, 2000, p. 10, tradução nossa).

A discussão empreendida acima pelo estudioso nos leva ao seguinte pensamento: a utilização dos símbolos, recorrendo, muitas vezes, à elipse e, também, a construções alegóricas, possibilita aos provérbios um tom poético, não deixando de lado seu valor didático. Relacionado à literatura oral, o provérbio também sofreu com o pensamento eurocêntrico, que legitima somente a literatura escrita e seus correlatos. Por conta disso, acreditamos ser interessante e necessário pensarmos nesse tipo de intertexto tão presente na literatura africana por conta da sua potência poética e recorrência nos textos dos escritores. Não deixando de lado seu caráter instrutivo, mas focalizando em sua estruturação formal, vale ressaltar um aspecto destacado por Adolfo Colombres:

Do ponto de vista estrutural, o provérbio é constituído por duas sequências relativamente simétricas (assim sublinha-se o seu carácter binário) e muitas vezes ritmadas por um conjunto de aliterações, assonâncias ou repetições, em que o sentido surge como efeito de um paralelismo ou de uma oposição. Devido à sua brevidade, à força das imagens a que apela e aos seus inúmeros recursos estilísticos, é facilmente fixado na memória. Ao mesmo tempo evidente e enigmática, forma uma obra de arte em miniatura, que fortalece o ethos social nos setores populares e desperta a admiração de quem explora sua sabedoria e

¹ No original: "Más allá de sus contenidos éticos-filosóficos, los proverbios se revisten con la oscuridad del símbolo, y a menudo significan la realidad por la vía de la elipsis, por lo que sugieren o callan. Participan así, tanto o más que la misma poesía, de la naturaleza de lo poético. A tal punto, que son muchas las poesías construídas sobre proverbios, puntas de diamante que se destacan entre la hojarasca de su glosa. Lo curioso es que a pesar de su margen de misterio y poesía logran mantener su valor didáctico, que sirve para socializar a los niños y recordar a los adultos las normas sociales que no se pueden violar impunemente."

estética a partir da cultura esclarecida.² (COLOMBRES, 2000, p. 13, tradução nossa).

As ideias defendidas acima pelo estudioso tornam-se oportunas para pensarmos sobre a presença dos provérbios nas literaturas africanas de língua portuguesa. Esse tipo de intertexto, materializado na escrita, apresenta-se como um conjunto de enigmas, farto de recursos estilísticos como alegorias, aliterações, assonâncias, elipses, com o intuito de transmitir conhecimento de uma determinada cultura. Sua potência literária reside justamente na carga de sentido que cada provérbio pode carregar, relacionando-se a outros intertextos dos quais o escritor pode lançar mão em sua obra.

A partir de Moreira (2023b), podemos pressupor que os provérbios, presentes no texto literário, traduzem elementos da tradição africana por meio de uma transcrição. Acreditamos que a transposição cultural – dos elementos da cultura moçambicana para o plano textual da narrativa – é um movimento interessante que o escritor africano se propõe a realizar. Ler os provérbios e buscar interpretá-los nos permite alcançar uma chave de leitura das tradições africanas corporificadas na literatura de Ba Ka Khosa. A pesquisadora Laura Padilha (2007) defende que os provérbios são muito populares na África e estão alicerçados na tradição oral, os quais são “peça de resistência pela qual se sedimenta o edifício da sabedoria.” (PADILHA, 2007, p. 40).

Ao lermos *Os sobreviventes da noite* (2008), temos uma narrativa ambientada em um Moçambique mais contemporâneo, já vivendo sob a guerra civil pós-independência. A questão que buscamos destacar é o fato de obra também ter uma inclinação para uma tessitura que está prenhe da tradição africana. Podemos perceber isso já no início da obra:

Havia três anos que fora raptado de uma aldeia sem nome e registo. Nome é provável que tivesse. Mas na sua mente nada lhe vinha, o que é de acreditar, pois os nomes, nestes mundos desconhecidos no mapa dos interesses, se não estivessem ligados a um rio, a uma montanha, a um lago, ou a uma jazida, eram

2 No original: Desde el punto de vista estructural, el proverbio se compone de dos secuencias relativamente simétricas (se subraya por eso su carácter binario) y a menudo ritmadas por un juego de aliteraciones, asonancias o repeticiones, donde el sentido surge como efecto de un paralelismo o de una oposición. Por su brevedad, la fuerza de las imágenes a las que apela y sus numerosos recursos estilísticos, se fija con facilidad en la memoria. A su vez evidente y enigmático, conforma una obra de arte en miniatura, que fortalece el ethos social en los sectores populares y suscita la admiración de quienes exploran su sabiduría y su estética desde la cultura ilustrada.

efêmeros. Dependiam, às vezes, dum chefe, de um espírito maligno ou de uma simbologia que alguém, de forma persistente, teimava em fazer vingar. (KHOSA, 2008, p. 17).

As crianças-soldado, sempre que descansavam nos acampamentos da guerrilha, paravam para refletir sobre suas vidas. Em meio aos diálogos, os personagens recorrem à tradição das suas comunidades para tentar entender o rumo que suas vidas seguiam. Na passagem acima, o personagem Boca tenta lembrar de seu passado e do possível nome que possuía antes de entrar para o bando de guerrilheiros. Ele destaca o fato de que a nomeação de uma pessoa está ligada à própria terra que serve de chão, isto é, o nome de um indivíduo precisa estar concatenado com a pulsante natureza que o rodeia. Isso nos revela a forma como a comunidade vê a nomeação dos sujeitos africanos. Seja nos lapsos de memória ou nos questionamentos sobre a existência vindoura, os personagens do romance recorrem à cosmovisão africana para tentar entender a situação de guerra que estava assolando suas comunidades.

Logo no início da narrativa somos apresentados a uma cena bastante abjeta: os soldados-criança estavam descansando na aldeia. Penete, um dos protagonistas, estava rememorando o dia em que seu pai foi morto pelos guerrilheiros quando, repentinamente, Antônio começa a comer, vorazmente, as crostas das feridas ainda em recuperação. Vejamos a cena:

Os dentes esmagavam, trituravam. E o som, o ruído das crostas a serem trituradas era abafado pelo clamor da manhã que crescia. Penete olhava, arrepiado. Severino sorria. E Antônio, alheio a tudo, ia comendo a sua própria carne. Algumas crostas colavam-se aos lábios salpicados de sangue. [...]

— Larga essa porcaria!

Antônio virou-se. Caíam-lhe lágrimas no rosto. Abriu a boca. Não saiu uma palavra. Era mudo.

— É chato...

— Cada um faz o que entende com o corpo, disse Severino.

Antônio levantou-se, encostou o corpo aos troncos, e mijou.

— Por que nos fazem sempre isto?!...

— Já aqui estás há muito tempo...

— Tens razão. Mas o que me dão é pouco.

- **Quem ordenha uma vaca sempre bebe leite...**
- Mas não me deixa matar.
- Cala a boca!
- És mau...
- Não deves abrir a boca de qualquer maneira. **Não te disse que a tartaruga caminha sempre com a sua casa?... O tambor deve estar sempre esticado,**
- Só alguns é que nos ouviram.
- **A boca não volta atrás. O que volta é o dedo.**
- É o que o velho chato diz sempre.
- **Mas pelo búfalo pergunta-se sempre aos da frente.** (KHOSA, 2008, p. 18-19, grifos nossos.).

Antônio estava tão faminto que começou a comer as cascas da sua própria ferida ainda não cicatrizada, a ponto de sair sangue desses ferimentos. A cena é bastante impactante. Somos levados ao conhecimento da circunstância de fome pela qual os guerrilheiros eram acometidos durante a luta armada. Em meio a essa situação desoladora, temos a presença de provérbios, resgatados pelos personagens, como forma de se posicionar diante do problema.

Penete traz para a roda da discussão o problema de não terem comida suficiente para sanarem a fome. Severino, por sua vez, recorre ao provérbio “quem ordenha uma vaca sempre bebe leite” com o propósito de lembrar aos colegas que durante a guerra não há como exigir conforto e bem estar, mesmo sabendo que mereciam satisfazer seus estômagos. Além disso, ele reforça que “a tartaruga caminha sempre com sua casa” e “o tambor deve estar sempre esticado”, visando a esclarecer que na guerra devem estar preparados para qualquer situação que possam encontrar. Penete recorda que esses provérbios lembram uma determinada pessoa, a qual é denominada como “velho chato”, reforçando a noção de que os provérbios são veiculados por alguém da comunidade que é mais velho e experiente. Severino finaliza o diálogo afirmando que “pelo búfalo pergunta-se sempre aos da frente”, isto é, “o velho chato”, possivelmente o comandante daquela guerrilha, tinha conhecimentos de mundo, e por isso, falava aqueles provérbios, os quais deviam ser lembrados e seguidos.

O que queremos destacar, em nossa leitura, é o fato de os diálogos dos personagens estarem sedimentados nos provérbios. A reflexão, empreendida

por Severino, tentando justificar para os outros a situação penosa em que se encontravam, tinha como base esses pensamentos proverbiais, já repassados e contados pelo “velho chato”. Os animais, protagonistas dessas reflexões, são os sujeitos que dão exemplo para as crianças, ali soldados descansando em uma aldeia recém-dizimada.

Algumas páginas mais à frente, somos apresentados a um dos personagens detentores da sabedoria e de ensinar os provérbios aos soldados-crianças. Trata-se do velho Matias, andarilho, com uma longa barba branca. Sua aparência confere a ele um ar de respeito e detentor de sabedoria. As crianças o veem como aquele que está presente no bando para instruir como devem proceder tanto na guerra quanto no cotidiano da paz momentânea dos acampamentos. Vejamos um trecho em que temos a presença desse personagem:

Era alto. O cabelo curto contrastava com a barba longa que esvoaçava ao pequeno sinal do vento. Poucos sabiam da sua origem, mas a sua passagem pelos acampamentos e bases espalhadas pelo território sem medida era testemunha da longevidade nas hostes dos contra. O seu saber, mormente vertido em máximas ou provérbios, tornavam-no uma lenda. (KHOSA, 2008, p. 31).

O velho Matias era temido pelo bando: visto como um curandeiro por alguns, outros imaginavam que ele sabia dos segredos da guerra e o fim a que ela levaria. Por conta de utilizar os provérbios, esse personagem era tido como um ser místico que deveria ser ouvido e respeitado. Seus ensinamentos percorriam os acampamentos e todos, que o ouviam, mistificavam essa figura. Seus provérbios e ditos eram repetidos e ensinados para aqueles que não tinham tido a honra de ouvi-lo. É interessante observarmos aqui como a tradição moçambicana se mantém presente, mesmo com um tempo/espaço mais contemporâneo. Isso ocorre por conta da pulsante ancestralidade presente na cosmovisão das sociedades africanas.

Ao longo de *Os sobreviventes da noite*, tomamos conhecimento de vários personagens. Um deles é Malaquias, o qual sonhava com a profissão de mineiro. Ele acreditava que o homem, naquela parte do mundo, estava destinado a descer, por meio de elevadores de ferro, rocha adentro. Seu pai, tomando uma palavra de sabedoria, adverte Malaquias:

[...] meu filho, fica sabendo que **a gazela não salta duas vezes a armadilha**; à segunda cai, e ao desceres pelos elevadores de ferro não tenhas a ambição de mais vezes voltares, porque os teus irmãos mais velhos, feitos homens fortes, esqueceram-se do nosso **provérbio que diz para termos medo da pedra e do caroço duro**; sei que a morte está na perna, e que com ela caminhamos, mas o cuidado tem que sobrepor-se à ambição desmedida, mas deves estar agora, meu filho, a pensar que **a carga se experimenta aos ombros**; velho que estou só devo dizer-te que é teu destino desceres pelos poços sem fim, pois é tradição nossa dizer que a **borbulha dói ao seu dono**, por isso vai, meu filho, ao destino nada se nega. (KHOSA, 2008, p. 80-81, grifos nossos).

No fragmento anterior, temos uma passagem bastante significativa que nos diz muito sobre a economia textual do romance de Ba Ka Khosa. O pai de Malaquias afirma que seus outros filhos morreram por conta de quererem se embrenhar em minas. Como forma de enfatizar seu posicionamento, recorre a alguns provérbios: “a gazela não salta duas vezes a armadilha”; “ter medo da pedra e do caroço duro”; “a borbulha dói ao seu dono”. Seu propósito, a princípio, é desencorajar Malaquias de se aventurar no trabalho da mineração, contudo, desiste, pois acredita que o destino não se muda, mas apenas se aceita. O fado, tido como inexorável, mantém-se como elemento da tradição, o qual está a par de qualquer atitude que o homem africano possa tomar.

Mais uma vez, temos a figura de um velho que detém a sabedoria e tenta transmiti-la por meio de provérbios. Estes, apresentando-se como enigmas, já que se referenciam a elementos específicos, apresentados de forma desconexa, como determinado animal selvagem, ou objeto do cotidiano de trabalho, são aperfeiçoados pela comunidade e passados de geração em geração. O pai de Malaquias, assim como o velho Matias, recorre ao conhecimento da aldeia, com vistas a instruir alguém mais novo. É por meio dessa palavra, construída e elaborada em forma de provérbios, que temos conhecimento da sabedoria e do modo africano de conceber o mundo.

3 Considerações finais

Os provérbios são carregados de sabedoria e utilizados pelas comunidades com o propósito de instruir e indicar determinados aspectos da vida em sociedade. Tendo origem no gênero oral, esses ditos curtos são utilizados na escrita por meio de elaborações formais com fins ora retóricos ora poéticos. No contexto das comunidades africanas, os provérbios são empregados nos processos de ensino-aprendizagem, tendo em vista que eles revelam aspectos da sabedoria africana.

Neste trabalho buscamos apresentar uma leitura do romance *Os sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa (2008), pensando nos provérbios como uma estratégia discursiva adotada pelo autor. O romance em questão apresenta soldados-crianças que, em meio a violência e sofrimento vivido, utilizam provérbios para tentar compreender seu posicionamento em meio à guerra que assolava seu país.

Valendo-se dos ditos curtos como argumentos discursivos, temos personagens que justificam sua condição de padecimento. Verificamos isso, como já foi comentado, no caso de Severino, ao explicar que na guerra a fome era algo natural, dizendo: “quem ordenha uma vaca sempre bebe leite”; ou que os soldados deviam estar preparados para o pior, ao dizer: “a tartaruga caminha sempre com sua casa”, “o tambor deve estar sempre esticado”.

A obra de Khosa (2008) é repleta de provérbios, os quais são fartos de referências ao saber ancestral africano. Buscamos trazer aqui algumas exemplificações desses ditos curtos como estratégias discursivas adotadas pelo escritor moçambicano. Esperamos que este trabalho contribua para o acúmulo de fortuna crítica dos estudos sobre os provérbios e, sobretudo, para a ampliação de um repertório crítico sobre as obras de Ungulani Ba Ka Khosa.

Referências

BRANDÃO, Jacynto Lins. A “*Epopéia Gilgamesh*” é uma epopeia?. *ArtCultura*, [s.l.], v. 21, n. 38, p. 9-24, 2023. Disponível em <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/50156>>. Acesso em 20 de maio de 2023.

COLOMBRES, Adolfo. Prólogo. In: CABAKULU, Mwambu. *Provérbios Africanos*. Tradução de María Teresa Miccio. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol, 2000, p. 7-16.

FOURSHEY, Catherine; GONZALES, Rhonda; SAIDI, Christine. *África Bantu: De 3500 a. C. até o presente*. Tradução de Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petróolis, RJ: Vozes, 2019.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O intertexto proverbial: a força determinante da experiência enunciada*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana-2/1718-terezinha-taborda-moreira-o-intertexto-proverbial-a-forca-determinante-da-experiencia-enunciada>>. Acesso em 20 de maio de 2023a.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *Tradução e Criação: Repensando a Escrita Criativa na Literatura Africana*. Disponível em: <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/244-tradu%C3%A7%C3%A3o-e-cria%C3%A7%C3%A3o-repensando-a-escrita-criativa-na-literatura-africana>>. Acesso em 20 de maio de 2023b.

OBELKEVICH, James. Provérbios e História Social. In: BURKE, Peter; PORTER, Roy. *História Social da Linguagem*. Trad. Álvaro Hattnher. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 43-81.

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2 ed. Niterói: EDUFF, 2007.

Oralidade, escrita e leitura na educação básica: reflexões a partir da literatura cabo-verdiana

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira*

Elaine Cristina Andrade Pereira**

Resumo

Observam-se desafios múltiplos para se abordar literatura na educação básica atualmente, sobretudo literaturas africanas de língua portuguesa, conteúdo curricular previsto na Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018) e assegurado também pela Lei 10.639/2003 (BRASIL, 2003). Entre as dificuldades mais recorrentes, podem-se destacar: a formação dos professores, a produção literária disponível e os tempos escolares destinados para o trabalho com a leitura literária. Assim, busca-se abordar essas questões sobre o ensino de literatura na educação básica, por meio de discussões teóricas, relacionadas ao trabalho com oralidade, escrita e leitura literárias nas séries iniciais do ensino fundamental, com objetivo geral de promover a formação de professores para atuar com literatura nesse nível de ensino, sendo os objetivos específicos os seguintes: identificar especificidades do texto literário e de sua leitura e escuta; conhecer os principais fundamentos teóricos que sustentam o conceito de leitura literária. Enfatiza-se, neste artigo, a literatura cabo-verdiana, observando-se a materialidade de duas obras literárias específicas, quais sejam, o poema “Ilhas”, de Jorge Barbosa (1935), e o conto “...Ou quando Santo Antão é apenas silêncio”, de Dina Salústio (1994), que encenam a insularidade da República de Cabo Verde, cada qual conforme seu contexto de produção. Para fundamentar a abordagem, fontes teóricas abrangem pesquisas sobre literatura e ensino, com Aparecida Paiva, Graça Paulino e Marta Passos (2006); Antoine Compagnon (2009); Paulo Franchetti (2009); Iris Amâncio (2008) e Márcia Marques de Moraes (2020); sobre literatura como direito humano, com Antonio Candido (2004), e sobre oralidade cabo-verdiana, conforme perspectiva de Dulce Almada Duarte (2003).

Palavras-chave: literatura; educação básica; Cabo Verde; literaturas africanas de língua portuguesa; BNCC.

* Professora da Educação básica. Doutora em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), ORCID 0000-0003-0583-1404.

** Professora da Educação básica. Doutora em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). ORCID 0000-0002-4555-7940.

Orality, writing and reading in basic education: reflections from the cape verdean literature

Abstract

There are multiple challenges to address literature in basic education today, especially African literature in Portuguese, curricular content provided for in the National Common Curricular Base (BRASIL, 2018) and also ensured by Law 10.639/2003 (BRASIL, 2003). Among the most recurrent difficulties, the following can be highlighted: teacher training, available literary production and school time allocated to work with literary reading. Thus, we seek to address these questions about the teaching of literature in basic education, through theoretical discussions, related to work with orality, writing and literary reading in the initial grades of fundamental education, with the general objective of promoting the training of teachers to work with literature at this level of education, with the following specific objectives: identifying specificities of the literary text and its reading and listening; to know the main theoretical foundations that support the concept of literary reading. This article emphasizes Cape Verdean literature, observing the materiality of two specific literary works, namely, the poem “Ilhas”, by Jorge Barbosa (1935), and the short story “...Ou quando Santo Antão é apenas silêncio”, by Dina Salústio (1994), which stage the insularity of the Republic of Cape Verde, each according to its production context. To support the approach, theoretical sources include research on literature and teaching, with Aparecida Paiva, Graça Paulino and Marta Passos (2006); Antoine Compagnon (2009); Paulo Franchetti (2009); Iris Amâncio (2008) and Márcia Marques de Morais (2020); on literature as a human right, with Antonio Candido (2004), and on Cape Verdean orality, according to the perspective of Dulce Almada Duarte (2003).

Keywords: literature; basic education; Cabo Verde; portuguese language african literatures; BNCC.

Introdução

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018) orienta o contato de crianças e adolescentes dos anos iniciais e finais do Ensino Fundamental com a arte literária, as manifestações artísticas e as produções culturais, afirmando que essas etapas educacionais devem: “oferecer as condições para que eles [crianças e adolescentes] possam compreendê-las e fruí-las de maneira significativa e, gradativamente, crítica [...]” (BRASIL, 2018, p. 156). E ainda acrescenta: “Trata-se, assim, de ampliar e diversificar as práticas relativas à leitura, à compreensão, à fruição e ao compartilhamento das manifestações artístico-literárias, representativas da diversidade cultural, linguística e semiótica [...]” (BRASIL, 2018, p. 156).

Há, na BNCC, previsão para o ensino-aprendizagem de literatura brasileira, afro-brasileira, africana, indígena e portuguesa, contemplando-se desde obras da tradição literária brasileira e de língua portuguesa até literatura contemporânea (BRASIL, 2018). Somada à previsão normativa presente na BNCC, a Lei 10.639/2003 alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (nº 9.394/1996), incluindo no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”:

Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

O conteúdo programático a que se refere o *caput* deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de *Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras* (BRASIL, 2003, grifo nosso).

Em contrapartida, em seus estudos, a professora Iris Amâncio (2008) salienta que, embora a Lei 10.639/2003 tenha alterado a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), incluindo no currículo oficial da

Rede de Ensino Regular a obrigatoriedade da presença da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”, na prática, há a predominância do seguinte: “[da] série histórica que instaurou e cristalizou o secular racismo à brasileira, bem como a consolidação de um espaço escolar essencialmente branco e, portanto, racialmente excludente em seu discurso e em suas práticas pedagógicas cotidianas [...]” (AMÂNCIO, 2008, p. 32).

Diante do exposto, ainda segundo Iris Amâncio (2008), mesmo sendo o Brasil uma nação vista como uma espécie de paraíso da harmonia racial e da diversidade cultural, o país é um espaço que não proporciona à formação regular da sua população reflexões histórico-sociais. Dessa forma, faz-se necessária uma revisão desse quadro, de modo a contornar a problemática referente à abordagem da literatura africana dentro do contexto escolar. Para tanto, torna-se imprescindível a busca e a adoção de novas metodologias pedagógicas humanizadoras de ensino condizentes com a envergadura da problemática em questão. Dentro dessa proposta, acredita-se que a oralidade acaba por se tornar uma excelente alternativa de estratégia literária de ensino e aprendizagem da literatura africana nas escolas brasileiras contemporâneas.

Nesse sentido, Paulo Franchetti (2009), crítico literário brasileiro, reflete sobre os motivos pelos quais se deve ensinar literatura, iniciando a abordagem por meio de questões que se impõem à própria indagação que nomeia o artigo: “Ensinar literatura para quê?”. Já no título do artigo, há pressuposição de que literatura seja e deva ser ensinada e também há questionamento sobre a razão ou sobre a forma de fazê-lo. Diante do exposto, ele considera importante desmembrar a questão inicial – *para que ensinar literatura?* – em duas perguntas: (a) o que se ensina quando se ensina literatura?; (b) o que se aprende quando se estuda literatura?

Para tecer uma reflexão sobre a importância do ensino de literatura na educação básica, dialogando com as questões apresentadas por Franchetti (2009), propõem-se leituras das obras literárias “Ilhas”, poema de Jorge Barbosa ([1935]/2002), e “...Ou quando Santo Antão é apenas silêncio”, conto de Dina Salústio ([1994]/2002), uma vez que, para refletir sobre o texto literário, é fundamental partir do texto em si. Selecionaram-se essas obras literárias cabo-verdianas porque são representativas de aspectos literários importantes de Cabo Verde, um país insular que vivenciou o domínio

da oralidade em sua cultura por longo período, assim como o Brasil antes da colonização portuguesa.

E sendo Cabo Verde um país africano de língua portuguesa, de acordo com os estudos de Dulce Almada Duarte (2003), a escrita chegou à ilha em 1460, junto com os navegadores italianos e portugueses que a colonizaram. Até então, o povo que ali vivia se comunicava e se expressava socialmente apenas a partir da oralidade. Mesmo após a dominação europeia, em Cabo Verde, o oral continuou presente em meio à população colonizada e, com o passar do tempo, a imposição dos idiomas francês, italiano e português acabou por “misturar” a forma de expressão na ilha, o que acabou por originar o dialeto crioulo.

O crioulo cabo-verdiano ou língua cabo-verdiana é uma língua originária do Arquipélago de Cabo Verde, de base lexical portuguesa. Trata-se de uma língua materna de quase todos os cabo-verdianos e é ainda usada como segunda língua por descendentes de cabo-verdianos em outras partes do mundo. Por esse motivo, na atualidade, a literatura cabo-verdiana oscila entre o oral e o escrito tendo em vista a “situação de diglossia em que vivem” os naturais dessa ilha (DUARTE, 2003, p. 7).

Tal característica acaba por provocar uma dificuldade “em escrever, literalmente, uma língua oral. Isso porque existe uma diferença considerável entre a língua oral e língua escrita” (DUARTE, 2003, p. 7). Dessa forma, afirma Duarte, “[...] a língua escrita pressupõe não apenas que se transcreva a língua oral, mas que esta, desembaraçada das suas características mais estreitamente marcadas pelas condições da oralidade, as compense na escrita recorrendo a marcas funcionais específicas desse novo meio de comunicação [...]” (DUARTE, 2003, p. 7-8).

Em sentido convergente, como bem destacou Iris Amâncio (2008), a língua expressa por meio da linguagem oral está sujeita a práticas discriminatórias mais ameaçadoras na sociedade brasileira contemporânea, tendo em vista o seu caráter dinâmico e natural, além do seu poder de alcance. Posto isto, este trabalho se justifica pela importância que a literatura exerce na formação do sujeito, possibilitando o desenvolvimento da imaginação, o conhecimento do mundo e o reconhecimento de si mesmo(a) por meio de estratégias literárias múltiplas, sendo a oralidade uma grande promissora modalidade ao se voltar para a literatura produzida em Cabo Verde, demonstrando que a prática oral está presente não somente na cultura

brasileira mas também em outras culturas de língua portuguesa, o que permite uma reflexão sobre o contínuo oralidade-escrita nas literaturas de língua portuguesa.

Diante do exposto, o objetivo geral é promover a formação de professores para atuar com literatura na educação básica, sobretudo observando o que determina a Lei 10.639/2003, que se refere às expressões literárias de matrizes africanas. Nesse sentido, essas expressões literárias se encontram fundamentadas por ações, assim como por atividades que estão no plano da oralidade. Já com relação aos objetivos específicos deste texto, estes visam identificar especificidades do texto literário e de sua leitura bem como conhecer os principais fundamentos teóricos que sustentam o conceito de leitura literária.

Sendo assim, a metodologia utilizada no desenvolvimento deste trabalho foi bibliográfica e exploratória com registro, análise, classificação e interpretação dos dados coletados. Nesse sentido, fontes teóricas que sustentam essa abordagem abrangem estudos sobre literatura e ensino, com respaldo de Aparecida Paiva, Graça Paulino e Marta Passos (2006); Antoine Compagnon (2009); Paulo Franchetti (2009); Iris Amâncio (2008) e Márcia Marques de Moraes (2020); sobre literatura como direito humano, com fundamentação de Antonio Candido (2004); já referentemente à análise sobre oralidade cabo-verdiana, desenvolveram-se reflexões conforme perspectiva de Dulce Almada Duarte (2003).

Literatura na educação básica

A leitura literária apresenta especificidades que a diferenciam de outros tipos de leituras. À vista disso, verifica-se que a literatura faz parte da formação da criança ainda em idade muito tenra quando começa a ouvir as histórias dos contos de fadas, antes mesmo de passar pelo processo de alfabetização. Isso aproxima a oralidade presente em contação de histórias da leitura de histórias que antes de serem escritas eram contadas oralmente. Nesse sentido, Maria Sílvia Cintra Martins (2003) defende que a linguagem do *faz de conta* que acompanha as crianças desde a idade pré-escolar (4 a 6 anos) até a idade escolar (a partir de 7 anos) é fundamental para o

desenvolvimento da linguagem escrita, ou seja, contribui para o processo de alfabetização:

[...] é dentro do faz-de-conta que elas [crianças] adquirem duplicidade e polissemia. É dentro do faz-de-conta que a vassoura é vassoura, mas é também cavalo; o caixote é caixote, mas é também um barco, e assim por diante. De um sentido monossêmico, as palavras se transformam, como que num passe de mágica, em cabides, em entradas para múltiplas significações [...] (MARTINS, 2003, p. 51).

A leitura literária desenvolvida por um adulto e a escuta captada pela criança contribuem para o desenvolvimento da escrita infantil, ou seja, antes mesmo de passar pelo processo de alfabetização, a literatura já deve se fazer presente nas vivências lúdico-educativas das crianças. Diante do exposto, Martins (2003) propõe uma ampliação da reflexão em torno do acesso à linguagem escrita. Os estudos da pesquisadora se centram em crianças que se encontram no limiar da idade escolar (6 anos) e se baseiam em algumas ideias centrais defendidas por psicólogos pertencentes à escola de Vigotsky a respeito da escrita e da exploração pedagógica do *fazdeconta infantil*. A partir delas e do ponto de vista da Linguística, Martins busca entender o *faz-de-conta infantil* como uma dentre outras linguagens que devem ser exploradas quando se tem como meta a aquisição da linguagem escrita.

Esses estudos ainda propõem que a escrita seja mais enfaticamente enfocada como uma linguagem, e não como transcrição da língua falada, ou, mesmo, como uma representação de segundo grau, apenas. Ou seja, a contação de histórias ficcionais, o desenvolvimento da imaginação da criança por meio da literatura já implica desde muito cedo no desenvolvimento da escrita.

De modo mais amplo do que a pesquisa desenvolvida por Martins (2003), segundo a qual a linguagem do *faz de conta* é fundamental para o desenvolvimento da escrita, Antonio Candido ([1989]/2004) considera a literatura um direito humano. Para Candido, literatura abrange “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade [...]” (2004, p. 176). E ele acrescenta que a literatura é “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há

homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação [...]” (2004, p. 176). Sendo assim, pode-se verificar que a literatura é importante para cada sociedade pensar seus valores, seus sentimentos, seus impulsos, suas crenças. A literatura promove reflexões que ligam histórias antigas a histórias contemporâneas, reafirmando-as ou questionando-as, elaborando uma herança cultural. Por isso, “a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando no currículo, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo [...]” (2004, p. 177).

Se a literatura se faz presente no currículo da educação básica, ela se tornou um componente curricular que deve ser ensinado na escola, o que evidencia sua importância na formação dos educandos. Nesse sentido, preocupação abordada por Paulo Franchetti (2009), por meio da pergunta “para que ensinar literatura?”, pode ser respondida a partir da tese defendida por Antonio Candido, conforme a qual o autor sustenta a premissa de que a literatura é um direito humano, por ser ela um elemento que possibilita uma transformação humana e social, respectivamente.

De modo convergente com a tese defendida por Candido (2004) de que a literatura é um direito inerente ao ser humano, na Base Nacional Comum Curricular (2018), a primeira menção à literatura se faz com relação aos direitos de aprendizagem e desenvolvimento na educação infantil, que indicam como um dos direitos da criança:

Conhecer-se e construir sua identidade pessoal, social e cultural, constituindo uma imagem positiva de si e de seus grupos de pertencimento, nas diversas experiências de cuidados, interações, brincadeiras e linguagens vivenciadas na instituição escolar e em seu contexto familiar e comunitário. Essa intencionalidade consiste na organização e proposição, pelo educador, de experiências que permitam às crianças conhecer a si e ao outro e de conhecer e compreender as relações com a natureza, com a cultura e com a produção científica, que se traduzem nas práticas de cuidados pessoais (alimentar-se, vestir-se, higienizar-se), nas brincadeiras, nas experimentações com materiais variados, na aproximação com a *literatura* e no encontro com as pessoas [...] (BRASIL, 2018, p. 38-39, grifo nosso).

E, para haver essa formação do educando em sua plenitude desde a educação infantil, o educador precisa ter recebido também

formação específica para que seja capaz de “refletir, selecionar, organizar, planejar, mediar e monitorar o conjunto das práticas e interações, garantindo a pluralidade de situações que promovam o desenvolvimento pleno das crianças” (BRASIL, 2018, p. 39).

Para demonstrar a importância da formação do professor com relação ao conhecimento literário, selecionaram-se as obras literárias “Ilhas”, poema de Jorge Barbosa ([1935]/2002), e “...Ou quando Santo Antão é apenas silêncio”, conto de Dina Salústio ([1994]/2002). A elaboração da linguagem, já anunciada nos títulos das obras, carrega os traços geográficos do espaço cabo-verdiano (sobretudo na poesia de Barbosa) e os traços da sociedade que se representa e da memória de seu povo (principalmente na narrativa de Salústio), além de uma herança literária quando se realizam as leituras de ambas as obras distantes no tempo mais de cinquenta anos (considerando-se os seus contextos de produção), próximas, contudo, com relação à temática da insularidade, o que requer de seus leitores um letramento estético,¹ mediado pelo professor (PEREIRA; FERREIRA, 2023). Por isso, torna-se fundamental a formação do professor que mediará a leitura, atrelando-a à arte e à cultura como elementos que se retroalimentam.

Nesse sentido, Antoine Compagnon (2009) aponta questões que possivelmente contribuem para uma reflexão que demonstra a necessidade de formação docente para que não haja a perda da força da literatura: literatura é a língua da alusão; sendo assim, para compreendê-la, é preciso ter conhecimento prévio; isso dificulta sua circulação, tornando-a, às vezes, excludente; a iniciação à língua literária e à cultura humanística parece vulnerável na escola e na sociedade do amanhã, porque, talvez, no passado, a ciência tenha desqualificado a literatura. Sendo assim, a mediação do professor se torna fundamental na abordagem da leitura literária na escola.

Ao desenvolver a reflexão sobre por que ensinar literatura, Franchetti (2009), primeiro, apresenta uma justificativa mais imediata para o ensino de literatura, esclarecendo que o interesse próprio da arte literária bastaria como motivo de ensino da literatura. E, em seguida, expõe outro motivo para o ensino de literatura, qual seja, a literatura reúne conhecimentos de áreas

¹ Entende-se por letramento estético um processo de apropriação da escrita e da leitura literárias que ultrapasse a construção de sentido que leve em consideração apenas o conteúdo (o tema) abordado na obra literária, observando-se também os aspectos formais, quais sejam, as escolhas lexicais, fonológicas, morfológicas, sintáticas e outras. Nesse sentido, considera-se, neste artigo, que letramento estético é aquele que observa conjuntamente forma e conteúdo nas obras literárias. Essa definição foi cunhada pelas autoras deste artigo, as quais estão desenvolvendo esse conceito a partir de suas observações em sala de aula, porque consideram que os aspectos formais (forma literária) são pouco lidos em análises literárias desenvolvidas por docentes junto com os estudantes da educação básica (PEREIRA; FERREIRA, 2023).

variadas do currículo: história, geografia, filosofia, arte e outras. Considera, contudo, que os dois motivos apresentados não são relevantes para que a literatura esteja inserida no currículo escolar. Para ser objeto de ensino-aprendizagem, a literatura precisa ter um diferencial “enquanto forma de conhecimento ou elemento formativo do cidadão [...]” (FRANCHETTI, 2009, p. 2).

Paulo Franchetti (2009), então, apresenta um conjunto de ações que a literatura pode promover quando ensinada de modo crítico: a literatura proporciona para quem a estuda que obtenha um conhecimento que extrapole o conhecimento objetivo; a literatura promove um deslocamento de perspectiva, moldando opiniões; a literatura é a arte da palavra, falada ou escrita, por isso diferencia-se de outras artes; a literatura abre espaço de projeção do leitor (imaginação); a literatura é uma forma de ligação com o passado, logo um dos principais elementos da civilização.

De modo convergente com a abordagem crítica de Franchetti (2009), verificam-se as ações estético-cognitivas promovidas por “Ilhas”, poema de Barbosa (2002), e por “...Ou quando Santo Antão é apenas silêncio”, conto de Salústio (2002):

Quadro 1 - Quadro comparativo

<p>Ilhas a Jaime de Figueiredo</p>	<p>... OU QUANDO SANTO ANTÃO É APENAS SILÊNCIO Sem como nem porquê, Santo Antão tornou-se o tema preguiçoso da conversa de espera.</p>
<p>Que ameaças pairam nas montanhas majestosas! - Santo Antão!</p>	<p>Ninguém falava de ninguém, fosse conhecido, parente, amigo ou mito, como se nada tivesse importância no espaço imaginado.</p>
<p>A bárbara melodia</p>	<p>A ilha era apenas ela, no sentido inicial da concepção: intocada e intocável.</p>
<p>das águas nas ribeiras:</p>	<p>Em silêncio, eu tinha o gozo do voyeur espreitando, descobrindo amores.</p>
<p>Ribeira Grande, Ribeira do Paul, Ribeira da Torre,</p>	<p>Ameaças, desafios, armadilhas, sereias, gongons, veleiros, temporais e calmarias e o Mar do Canal, ainda eram partes do corpo da ilha-mãe, e todos e cada um tinham algo a acrescentar às lembranças dos outros.</p>
<p>que, às vezes, crescem rumorosas,</p>	<p>As palavras cruzavam-se no ar num exercício anti-dialógo. E chocavam-se ao baterem em mim.</p>
<p>caudalosas,</p>	<p>[...] (SALÚSTIO, 2002, p.21).</p>
<p>e levam</p>	
<p>árvores, casas, pedregulhos!</p>	
<p>[...] (BARBOSA, 2002, p. 37).</p>	

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Enquanto, por um lado, a poesia enfatiza os aspectos geográficos das ilhas de Cabo Verde, a narrativa entrelaça os aspectos geográficos aos sociais, como se as pessoas também tivessem se tornado as próprias ilhas (isoladas apesar de próximas), e também se verificam esses aspectos na estética como, por exemplo, no poema: “A bárbara melodia das águas nas ribeiras [...]” (BARBOSA, 2002, p. 37), e, na narrativa: “As palavras cruzavam-se no ar num exercício anti-diálogo. E chocavam-se ao baterem em mim [...]” (SALÚSTIO, 2002, p. 21). Observam-se em ambas as obras o movimento das “águas-palavras”, chocando-se contra as “rochas-pessoas”. Para desenvolver essa abordagem reflexiva literária, unindo conteúdo e forma, ou seja, observando-se um letramento estético-literário, é necessária formação acadêmica.

Assim, lendo essas obras da literatura cabo-verdiana, pode-se pensar junto com Franchetti sobre a pergunta inicial: o que se ensina quando se ensina literatura? Ele mesmo apresenta a resposta: “Ensinar literatura, portanto, em sentido amplo, é criar as condições para que o estudante, o leitor em formação, possa tornar-se ele também um herdeiro desse manancial [...]” (FRANCHETTI, 2009, p. 7). O crítico amplia ainda a reflexão:

Isso não tem uma implicação simples, mas muitas e complexas. Tornar-se herdeiro significa não só poder compreender, mas poder vivenciar em si mesmo o passado. Isso inclui poder deslocar a sua perspectiva temporal sobre vários assuntos, de modo a compreender que quase nada de “natural” existe no comportamento e nas instituições humanas, que quase tudo é cultural, ou seja, que quase tudo muda ou pode ser mudado de forma radical [...] (FRANCHETTI, 2009, p. 7).

Essa continuidade literária, que remete ao início da formação de um espaço social, como no fragmento do poema de Barbosa (2002, p. 37): “Todos passaram/– Chineses, Negros, Americanos, Holandeses [...]” – mas não se encerra nesse início, ao contrário, prolonga-se por tempos e espaços plurais, coloca o leitor diante da herança de uma arte que se elabora por meio da palavra: “Hoje, na sala de espera, a lembrança de Santo Antão e de um silêncio chamado escuro [...]” (SALÚSTIO, 2002, p. 22). Nesses fragmentos das obras de Barbosa (2002) e Salústio (2002), percebe-se a elaboração estética da Ilha de Santo Antão. Dessa forma, caberia(a) professor(a)

promover essa condução do(a) educando(a) a esse tipo de reflexão que parte de aspectos formais, estéticos da literatura cabo-verdiana, considerando o seu aspecto oral/escrito.

Dando sequência à reflexão acerca da importância da formação literária para docentes e, conseqüentemente, para discentes, ainda nos pautando pela abordagem de Paulo Franchetti (2009), verifica-se que, ainda que o estudioso não retome a segunda questão diretamente – o que se aprende quando se estuda literatura? –, ele responde a essa indagação: “Por meio da literatura aprendemos, sim, muitas coisas. Sobretudo aprendemos a relativizar as certezas, a contemplar o leque das possibilidades de realização (e também das limitações à realização) humana ao longo do eixo temporal ou espacial [...]” (FRANCHETTI, 2009, p. 7). Essa relativização está clara na narrativa de Salústio (2002, p. 22): “A escuridão é, *pode ser*, uma onda imensa, onde, na crista ou nas entranhas negras, me confronto com um silêncio vazio e estranho. Dolorosamente vazio. Loucamente estranho [...]”.

Franchetti ainda acrescenta: “A literatura ensina a historicidade das formas de sensibilidade, convocando o que permanece ainda vivo em nós e o que já não permanece; o que nos rege desde o mundo dos mortos porque ainda é vivo e o que nos rege desde lá sem nenhuma razão para isso [...]” (FRANCHETTI, 2009, p. 7)”.

E, para ratificar mais uma vez a importância da literatura na educação básica, cita-se novamente Candido:

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante [...] (CANDIDO, 2004, p. 177).

Ao esclarecer os motivos pelos quais a literatura deve ser ensinada, reforçando sua importância como “fator de civilização” e como elo entre

presente, passado, futuro, apresentam-se os motivos pelos quais a literatura não deve ser ensinada: não deve ser ensinada como pretexto para se ensinar história, geografia, filosofia, sociologia etc.; não deve ser ensinada como um mundo fechado. Também Márcia Marques de Moraes (2020) refuta, em sentido convergente com os pensamentos de Candido e de Franquetti, o uso do texto literário como pretexto para o ensino de gramática, por exemplo, na educação básica. A professora-pesquisadora aborda a função da leitura literária em sala de aula:

[...] o texto literário traz, minimamente, a seu leitor duas experiências ímpares: a primeira, de ordem pessoal, subjetiva e psíquica, qual seja, o exercício da incerteza (dos sentidos, *ipso facto*, do sentido da vida) que nos constitui a todos; a segunda, de ordem coletiva, intersubjetiva e social, qual seja, o exercício de vivenciar uma arena de vozes, plurais, multívocas e paradoxais. Tudo isso, no texto, na literatura, onde mergulha o leitor e realiza, em projeção, as potencialidades do seu psiquismo e de sua sociabilidade, que, simultâneas no seu interior, organizam-se em suposta sucessão nos significantes literários. Daí, a necessidade imprescindível da literatura, da leitura literária na sala de aula [...]

(MORAIS, 2020, p. 362).

Franchetti (2009, p. 12) constata, por fim, que “a literatura é uma das fontes principais do vínculo com o passado e da sua projeção no futuro, uma das formas de tornar o presente menos prisioneiro de si mesmo e da dose de cegueira que acomete cada época, quando olha para si mesma [...]”. E ressalta a importante função que professores têm de ensinar literatura, sobretudo, às crianças e aos jovens. Evidencia ainda que construir uma educação literária não é tarefa simples, mas complexa e grandiosa, que a leitura é fonte de conhecimento e prazer.

Moraes (2020) também reflete sobre a importância da leitura de textos literários e sobre a diferença entre leitura literária e leitura de outros gêneros que têm por base o texto literário e que estão disponíveis em suporte midiático, tornando-se, assim, de fácil acesso ao leitor contemporâneo, que se engana quando pensa que, em contato com cinema, novela e séries, estão lendo de fato literatura.

Em sentido convergente, Rildo Cosson (2006) também verifica que a leitura literária é diferente de outras leituras presentes na sociedade e no

contexto social de modo mais geral. Para Cosson (2006) a leitura literária requer um tipo de letramento específico, qual seja, o letramento literário: “o processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos” (COSSON, 2006, p. 67).

Nesse sentido, também Márcia Marques de Moraes ressalta que a leitura literária é diferente da leitura de textos do cotidiano, porque aquela é um processo lento, precisa ser assim, para se tornar “exercício fundamental da reflexão”. E acrescenta: “Definitivamente, a presença da literatura justifica-se não por seu suposto *status* entre outras realizações da língua/linguagem; deve-se, sim, a sua importante função como habilidade e atitude de leitura [...]” (MORAIS, 2020, p. 365). Pode-se observar, por meio das reflexões de Moraes, que estudos de língua e literatura são complementares, sendo a leitura e análise de literatura abordagens fundamentais para a formação do sujeito.

Também Compagnon, num sentido similar, elabora uma defesa das finalidades da literatura: “É tempo de se fazer novamente o elogio da literatura, de protegê-la da depreciação na escola e no mundo [...]”, pois, mesmo não sendo mais a única a “dar uma forma à experiência humana”, concorrendo com o cinema e novas mídias, encerra um “saber insubstituível, circunstanciado e não-resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades [...]” (COMPAGNON, 2009, p. 45-46). Ele, então, afirma, conforme observa Almeida (2011, p. 92):

[...] a finalidade que vê na literatura está em consonância com a contemporaneidade do pensamento filosófico que busca nela o encontro com a moral e a ética e, mais especificamente, com a preservação e transmissão da experiência humana contida no saber literário. Seguindo essa ordem de ideias, ele mesmo em algum momento reconhece: sua proposta não difere muito do pensamento clássico e do romântico, uma vez que é evidente a função social desses dois primeiros “para quês” e a contaminação entre um e outro, ou seja, o poder terapêutico de um como extensão do poder pedagógico do outro.

Por fim, Compagnon ressalta a importância da literatura porque coloca o leitor diante do outro. Por meio da literatura, pode-se conhecer o outro e a si mesmo. A literatura esclarece os comportamentos humanos. A literatura é uma constante procura. “A literatura nos ensina a melhor sentir,

e como nossos sentidos não têm limites, ela jamais conclui, mas fica aberta como um ensaio [...]” (COMPAGNON, 2009, p.51). A literatura utiliza a palavra como materialidade de sua arte; isso a torna diferente e fundamental no contexto escolar.

Logo, texto literário é uma produção artística; por isso, ao entrar em contato com a literatura, deseja-se que o leitor se sinta em contato com uma obra de arte. Essa aproximação pode possibilitar uma vivência que inclui, além de interesse por desenvolvimento cognitivo, também o desenvolvimento emocional por meio da imaginação, dos desejos, dos medos, das admirações. Sendo assim, quando se trata de “texto e leitura literários, alcançar a dimensão estética é fundamental [...]” (PAIVA; PAULINO; PASSOS, 2006, p. 8).

Considerações finais

Verificou-se que há múltiplas possibilidades de se abordarem textos literários na educação básica e que a literatura é uma arte. Sendo assim, essa arte se apresenta como uma construção de linguagem que exige atenção de professores que trabalham com esses textos em sala de aula, principalmente pelo modo diferente de se apresentar, surpreendendo os leitores quando se afasta do modo comum de fala ou escrita que esperam encontrar ao ler ou ouvir um texto. Por meio da dimensão imaginária, a literatura pode abordar qualquer tema, mas não com pretensões de objetividade, clareza, lógica, praticidade.

Infere-se, por meio da leitura do texto crítico de Paulo Franchetti (2009), denominado “Ensinar literatura para quê?”, que há, na contemporaneidade, necessidade de se apresentar um propósito para o ensino de literatura, um objetivo claro, uma finalidade. Isso se dá porque a sociedade atual se caracteriza sobretudo pelo acúmulo de capital, ou seja, vive-se para produzir mercadorias e obter lucro com a venda desses produtos.

Nesse sentido, a literatura (ensinada na escola), não se molda a essa finalidade. Se, por um lado, português e matemática apresentam finalidades claras para a formação de um estudante, quais sejam, aprender a ler e

escrever (usar a língua culta) e aprender as operações básicas matemáticas (saber fazer contas), por outro, a finalidade da literatura não se faz clara para sociedade, ou melhor, a sociedade busca obscurecer os objetivos do letramento literário, porque não é interessante haver sujeitos críticos, que conheçam o passado e questionem o presente, o que é possível por meio da formação literária.

Logo, torna-se válido reavivar a importância de se conhecer os motivos e as finalidades da formação do leitor literário e o papel do professor e da escola nessa formação. A literatura, como componente curricular, precisa ser justificada como bem cultural que nos identifica e nos constitui como civilização, relevante para a aquisição de uma consciência histórica (ainda que essa consciência não seja adquirida apenas com o contato com a literatura, a literatura questiona o passado, muda a perspectiva da história oficial muitas vezes).

A explicação, contudo, da importância da leitura literária na escola, deve ressaltar que a literatura é a “arte da palavra”; palavra organizada, ela (a literatura) constrói objetos autônomos com estrutura e significado; por isso, sua dimensão estética promove o deslocamento de perspectiva do leitor; por meio da construção forma/conteúdo, permite que o conhecimento adquirido ultrapasse o caráter objetivo, uma vez que o amplia. A literatura denuncia, questiona, humaniza e supera o caos (CANDIDO, 2004).

A formação literária do professor, portanto, torna-se basilar para que o ensino de literatura seja valorizado na escola. Nesse sentido, o professor precisa conhecer a relação entre literatura oral e literatura escrita, considerando o contínuo entre oralidade e escrita, para valorizar a oralidade que o estudante traz consigo de histórias que ouviu antes de ingressar no ensino formal. É importante compreender que se contam histórias desde sempre, que as histórias são fundamentais para a formação humana e que as construções literárias são singulares. Então, constata-se que não há fórmulas prontas para ensinar a ler, ouvir ou assistir a tantas histórias, que a cada dia são novas, tanto por estarem ainda sendo inventadas e contadas quanto por estarem sempre abertas a outras interpretações, cabendo ao professor analisar os textos e lê-los com os educandos.

Referências

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. Em torno de “Literatura para quê”? *Revista Criação & Crítica*, n. 6, p. 90-96, 2011.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. *Literaturas Africanas e Afro-Brasileira na prática pedagógica*. São Paulo: Autêntica, 2008.

BARBOSA, Jorge. *Obra poética*. (org.) FRANÇA, Arnaldo; SANTOS, Elsa Rodrigues dos. Lisboa: Coleção Escritores dos países de Língua Portuguesa, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. *Lei n. 10.639* de 09 de Janeiro de 2003. Altera a Lei n. 9.394 de 20 de Dezembro de 1996, que Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para Incluir no Currículo Oficial da Rede de Ensino a Obrigatoriedade da Temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e Dá Outras Providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 jan. 2003.

BRASIL. Proposta de Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. *Lei 10.639/2003*. Brasília: MEC, 2008.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191. Trabalho original publicado em 1988.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 57p.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: educação para vida*. Vida e Educação, Fortaleza, v. 10, p. 14-16, 2006.

DUARTE, Dulce Almada. A literatura cabo-verdiana (crioula) entre o oral e o escrito. *Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares*, n. 13, p. 7-14, 2003.

FRANCHETTI, Paulo. Ensinar literatura para quê? *Revista Desenredos*, ano 1, n.3. Teresina/ Piauí, nov./dez. 2009, p.1-7.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. A escrita e as outras linguagens. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 47, n. 2, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4241>>. Acesso em: 29 out. 2022.

GONÇALVES, C. R.; SILVA, V. L. da. Entrevista com Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes - Leitura literária e ensino: trouxeste a chave?. *Scripta*, v. 24, n. 50, p. 357-386, 2020. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2020v24n50p357-386>

PAIVA, Aparecida; PAULINO, Graça; PASSOS Marta. *Literatura e leitura literária na formação escolar: caderno do professor*. Belo Horizonte: Ceale, 2006.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Praia: INL, 2002, p. 21-22.

Imbricações entre literatura, história e feminismo: uma proposta de leitura para romances africanos de autoria feminina na contemporaneidade

Stela Saes*

Resumo

A partir de uma abordagem imbricada entre crítica literária, história e teorias feministas, é possível realizar uma leitura comprometida de obras literárias oriundas do continente africano, especialmente aquelas produzidas por mulheres na contemporaneidade. Ademais, a relação dialética proposta como metodologia permite analisar de que forma uma crítica literária comprometida com a totalidade pode contribuir com as formulações analíticas da literatura de autoria feminina no continente africano. Ainda, é necessário perceber quais são as reais condições de produção literária no tocante às escritoras, enquanto estão, justamente, nas trincheiras do sistema capitalista vigente. Então, é pelo viés imbricado entre literatura, história e feminismos, que o exercício de análise literária vai incidir sobre o modo como essas mulheres, no exercício da ficção e na construção de personagens, em suas trajetórias, no interior das narrativas, se expressam, se opõem e denunciam as condições materiais vividas. Dessa forma, apresenta-se uma proposta de leitura imbricada dos romances *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, *Everything good will come*, de Sefi Atta, e *Do not go gentle*, de Futhi Ntshingila, partindo sempre do texto literário para que o social, o histórico e as ideologias feministas se revelem na tessitura das próprias obras.

Palavras-chave: literaturas africanas; literatura comparada; feminismo; história; autoria feminina.

* Professora de Ensino Médio e Técnico do Centro Estadual de Educação Tecnológica do Centro Paula Souza, estado de São Paulo. Doutora (2022) e Mestra (2016) em Letras na área de estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Este texto apresenta algumas ideias e formulações apresentadas na tese de doutorado, defendida pela autora, em fevereiro de 2022, e que pode ser lida integralmente em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082022-190827/pt-br.php>.

Imbrications among literature, history, and feminism: a reading proposal for contemporary feminine authorship African novels

Abstract

From an imbricated approach between literary criticism, history and feminist theories, it is possible to perform a committed reading of literary works from the African continent, especially those produced by the women in contemporary times. Moreover, the dialectical relationship allows to analyze how a literary criticism committed to all aspects can contribute to the analytical formulations of female authorship literature on the African continent. Even more, it is necessary to understand the real conditions of literary production regarding to the writers, while they are precisely in the trenches of the current capitalist system. So, it is by the imbricated bias between literature, history and feminisms, that the exercise of literary analysis will focus on how these women, in the exercise of fiction and the construction of characters in their trajectories within the narratives, express themselves, oppose themselves and denounce the material conditions under which they live. Thus, there is a proposal for the imbricated reading of the novels *O alegre canto da perdiz*, by Paulina Chiziane, *Everything good will come* by Sefi Atta, and *Do not go gentle*, by Futhi Ntshingila, always starting from the literary text so that the social, historical and feminist ideologies reveal themselves in the texture of their own works.

Keywords: african literatures; comparative literature; feminism; history; feminine authorship.

1 Literatura: escritoras, obras e crítica literária

[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção.

(WOOLF, 2014, p. 12).

A princípio, é necessário conceituar a literatura como uma construção social constituída a partir de uma dada circunstância: aquela que se organiza na confluência entre vida material e a subjetividade de sujeitos. Sob esse viés, ela é compreendida como força de expressão intermediada por uma linguagem mobilizada em que se representa o movimento do texto. Dessa forma, torna-se possível observar o texto literário a partir de determinado contexto social, histórico, político, econômico e cultural que está relacionado à sua produção e recepção.

Por isso, para o trabalho proposto, é imperativo analisar a figura das escritoras como agentes sociais. Retomando, para isso, Virgínia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu*, quando a autora especifica de que forma a realidade material incide sobre mulheres que decidem assumir a carreira em pleno século XIX. Mesmo que algumas dificuldades já tenham sido superadas desde então, ainda é notório o quanto autoras sofrem resistência de editoras, público e devem assumir, muitas vezes, duplas ou triplas jornadas de trabalho para se sustentarem nessa profissão, estando, por tais motivos, aquém do mesmo sucesso de escritores na contemporaneidade.

Somado a isso, outro fator que gera dificuldade para mulheres é a questão racial, já que o preconceito escamoteia escritoras negras para a periferia da produção de ficção em todo o mundo. Esse fator fica evidente quando observamos os versos de Conceição Evaristo em seu poema “Inquirição”: “Enquanto a inquirição / interroga / a minha existência, / e nega o negrume / do meu corpo-letra, / na semântica / da minha escrita, / prossigo.” (EVARISTO, 2017, p. 105). Contemporaneamente, a escritora confirma as premissas de Woolf e vai além, exprimindo a constante perseguição ao corpo negro e a resistência que parece ser constantemente provada pela escrita desses sujeitos no campo literário.

Diante de tais pressupostos e expressões, o conceito do intelectual orgânico, promovido por Antonio Gramsci, pode ser assimilado para o

estudo de escritoras negras, visto que: “[...] para Gramsci, a organicidade dos novos intelectuais está relacionada principalmente à sua profunda vinculação à cultura, à história e à política das classes subalternas que se organizam para construir uma nova civilização.” (SEMERARO, 2006, p. 376-378).

Dessa forma, como é indissociável a relação entre a autoria e o contexto de produção da obra literária, as escritoras negras oriundas do continente africano estão nas trincheiras do sistema político-econômico vigente e, por isso, essa vinculação é necessária não apenas para uma leitura atenta de seus textos, mas para construir a forma como se organizam socialmente no enfrentamento das condições materiais impostas às mulheres. Nesse sentido, intelectuais orgânicas são aquelas ligadas às suas classes sociais de origem, às demandas e inquietações provocadas por elas e se comprometem a denunciar práticas de exploração e dominação com o intuito também de entendê-las e superá-las. Essa definição é assumida no trabalho de crítica literária desempenhado na proposta de leitura de autoras contemporâneas do continente africano e permeará a análise de suas obras.

Para realizar esse trabalho, entretanto, o papel da crítica literária deve se propor, assim como propõe Beatriz Sarlo, a uma leitura “desrespeitosa” da obra. Em seu texto *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, já na introdução, é exposto:

Leitores exemplares sabiam que na literatura, como na arte ou no traçado urbano, podem-se descobrir as pistas e também os prognósticos das transformações sociais. Sabiam também que, assim como a literatura fala de tudo, textos não propriamente literários recorrem aos procedimentos artísticos para dar forma às suas figurações, às suas histórias, a seus julgamentos sobre o presente ou seus projetos de futuro. (SARLO, 2010, p. 22).

Assim, é preciso, como leitores e críticos, encarar a obra literária como uma construção social, que apresenta, em diversas medidas, traços e lembranças de determinada cultura e tempo histórico. Uma leitura “desrespeitosa” do texto é aquela que se propõe a atribuir aproximações e distanciamentos entre texto e contexto de forma comprometida com as próprias tramas da história narrada. Ou seja, espera-se ler uma obra não a

partir de paradigmas ou conceitos previamente estabelecidos, mas sim do que aquele discurso literário pode oferecer como prática de leitura.

Diante disso, é relevante trazer também o papel da crítica literária que se propõe a uma relação dialética com a história. Para isso, Antonio Candido apresenta sua definição da relação entre literatura e sociedade que foge à dicotomia sociologia da literatura e análise puramente estética:

[...] Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social [...] como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. (CANDIDO, 1965, p. 7).

Entendendo a literatura como manifestação estética e artística, o método da crítica literária marxista tem como objetivo sensibilizar para formas, estilos e significados como produtos de determinado contexto histórico-social. Uma leitura atenta por esse viés traz reflexões inerentes e externas à obra em uma relação sempre dialética, isto é, que compreende a totalidade como contexto social de produção para autoria e recepção do texto.

Tendo em vista esse escopo teórico sobre a literatura em torno da autoria, da obra e do papel da crítica literária, é basilar também transitar pela imbricação dos termos com a história, que será fundamental na construção do percurso de leitura para as autoras propostas.

2 História: articulação, discursos e perspectivas

A articulação entre literatura e história sempre foi um ponto de discussão entre teóricos de ambas as áreas ao longo dos anos. Mediante isso, elaborar o exercício da ficção como uma forma da linguagem e consciência é não negligenciar o entendimento do fator histórico como central para a concepção dialética. Para a concepção de Marx, quem faz a história é a

coletividade humana em movimento, exatamente no interior das condições históricas produzidas e reproduzidas por todos nós. Nesse sentido, a atualidade do pensamento de Marx — e de Engels — é relevante para o entendimento da história como ciência:

A imensa força de Marx sempre residiu em sua insistência tanto na existência da estrutura social quanto na sua historicidade, ou, em outras palavras, em sua dinâmica interna de mudança. Hoje, quando a existência de sistemas sociais é geralmente aceita, mas à custa de sua análise a-histórica, quando não anti-histórica, a ênfase de Marx na história como dimensão necessária talvez seja mais essencial do que nunca. (HOBSBAWM, 2013, p. 210).

Para os pensadores, portanto, a história é um chão em que é possível se locomover, como sujeitos, concretamente na materialidade da vida: “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram.” (MARX, 2011, p. 25). Essa célebre citação fortalece a tese do não determinismo histórico e de que é necessário ter consciência sobre o percurso histórico para que seja possível conduzir, sobre ele, um ato revolucionário.

Após uma breve incursão sobre o conceito de história pela perspectiva material marxista, revelam-se dois sentidos: o macro e microestrutural da história. Sendo que o primeiro é considerado como o discurso oficial, como conjunto de linguagem simbólica, ao qual a ciência se dedica; já o segundo pode ser entendido como o sentido que perpassa a trajetória dos indivíduos em sua vida material, concreta, como um microcosmos. Nesse sentido, a articulação da história com a literatura ganha com as duas perspectivas, já que é possível considerar não apenas os meios e modos de produção de cada obra literária, mas também fornece sentido à trajetória dos próprios personagens na trama romanesca.

Outrossim, quando se estudam textos oriundos do continente africano, vale retomar os dizeres de Chimamanda Ngozi Adichie, em sua palestra “O perigo da história única”, proferida durante um evento do Ted Talks, em 2009, e que depois tornou-se livro: “É assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma

coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder.” (ADICHIE, 2009). Os paradigmas e estereótipos construídos sobre África ao longo dos anos tem um claro intuito de estigmatizar e explicar uma teoria baseada na oposição entre subdesenvolvimento e desenvolvimento, que é elaborada por Walter Rodney em *Como a Europa subdesenvolveu a África*, publicado em 1972 e reeditado em 2022, no Brasil.

Em seu texto, Rodney anuncia como o colonialismo foi um sistema de exploração com o objetivo de promover lucros às metrópoles, o que representava, para o continente africano, a mão de obra extremamente barata ou escravocrata e a expatriação de recursos. O desenvolvimento da Europa, portanto, é parte do mesmo processo dialético que colocava a África como subdesenvolvida. (RODNEY, 2022). Dessa forma, as questões históricas do continente africano, relacionadas ao racismo, colonialismo e patriarcado, que se revelam na contemporaneidade, não estão descoladas de um processo predatório edificado pela colonização europeia.

Assim, relacionar e articular história e literatura quando nos deparamos com romances escritos por mulheres do continente africano é também refletir sobre condições, contradições e embates das autoras (e de suas criações literárias, como as protagonistas), de forma dialética e consciente. Levando ainda em consideração que a contemporaneidade das obras prevê um período que contempla os frutos de lutas anticoloniais em diversos países e é também quando o capitalismo intensifica seu processo de globalização, trazendo novas formas de exploração e dominação dos centros para as periferias do sistema.

3 Feminismo: proposições, metodologias e críticas

O caráter do feminismo pela perspectiva materialista trabalha com o conceito de patriarcado em primeiro plano, que pode ser definido como um tipo hierárquico de relação que permeia todos os aspectos da sociedade, tem base material, é corporificado e representa uma estrutura de poder baseada na ideologia e na violência, sendo, assim, um regime

de “dominação-exploração”. (SAFFIOTI, 2015). Desse modo, não há naturalização da opressão das mulheres sob nenhuma perspectiva.

A partir dessa categorização, para a elaboração de uma crítica literária feminista marxista (ou socialista/materialista), emprega o materialismo histórico como método para as mais diferentes análises e diante das diferentes opressões vividas pelas mulheres. É preciso, inclusive, que o feminismo entre em diálogo com o próprio marxismo, para que este também capture as questões de gênero em suas análises de conjuntura.

Desde as contribuições de Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin, Alexandra Kollontai e Simone de Beauvoir, para citar algumas teóricas materialistas ao longo do século XIX e XX que se debruçaram sobre as questões das mulheres, até pensadoras como Angela Davis, cujo ideal é que a libertação das mulheres deve acontecer pela socialização dos meios de produção (DAVIS, 2016), passando também pela importância da brasileira Lélia Gonzales, que ressignificou a discriminação ao desvelar que o racismo era apropriado pela sociedade capitalista para servir, também, a interesses de gênero e de classe. (GONZALEZ, 2020). Em especial sobre estas últimas, as linhas de pensamento apresentam uma categoria de análise imbricada entre classe, raça e gênero, bem como também é possível compreender os conceitos de “nó”, “imbricação”, “interseccionalidade” e “consustancialidade” presentes nas bases teóricas de Heleieth Saffioti, Patricia Hill Collins, bell hooks e Audre Lorde.

As contribuições de todas essas feministas são basilares para a compreensão do papel da mulher negra em uma sociedade de classes, o que se torna essencial diante de uma proposta de análise romanesca que leva em consideração a autoria de mulheres negras do continente africano e as relações postas nas personagens protagonistas criadas por elas em seus textos ficcionais. É necessário, também, trazer à tona um pouco do feminismo desenvolvido no continente africano que dialoga com a perspectiva materialista e de imbricação de categorias de análise. Para isso, alguns nomes, como Chimamanda Ngozi Adichie, Ifi Amadiume, Bibi Bakare-Yusuf e Minna Salami, são essenciais para entender alguns processos de dominação-opressão específicos de cada sociedade e cultura em determinado momento histórico.

De qualquer forma, entretanto, é a luta anticapitalista o eixo central na subversão das estratégias de subordinação das mulheres na sociedade contemporânea, afinal:

O capitalismo certamente não inventou a subordinação das mulheres. Esta existiu sob diversas formas em todas as sociedades de classe anteriores. O capitalismo, porém, estabeleceu outros modelos, notadamente “modernos”, de sexismo, sustentados pelas novas estruturas institucionais. Seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo. Com esse golpe, o capitalismo reinventou a opressão das mulheres e, ao mesmo tempo, virou o mundo de cabeça pra baixo. (FRASER; JAEGGI, 2020, p. 51).

Sendo este — o capitalismo — o modelo em vigor na atualidade em todo o mundo, a luta das mulheres enfrenta, cotidiana e simultaneamente, o racismo, a xenofobia, o colonialismo, a homofobia, entre outras formas de discriminação e opressão. No entanto, as lutas perpetradas desvelam esses sentidos todos e apresentam, em alguma medida, formas de superar esse sistema vigente. Desse modo, é possível encarar o feminismo, como teoria e prática, como as manifestações sociais, protagonizadas pelas mulheres, contra as estruturas sociais que as oprimem cotidianamente. De acordo com esse viés, o diálogo entre autoras e personagens analisadas na proposta de leitura literária prevê a dimensão específica de mulheres dentro do continente africano, mas em convergência com a percepção globalizada dos mesmos fenômenos.

4 Uma proposta de leitura: romances africanos de autoria feminina na contemporaneidade

A partir desse percurso teórico imbricado entre Literatura, História e Feminismo, apresenta-se uma proposta de leitura para autoras e suas respectivas obras romanescas publicadas no continente africano. Esse método pode ser expandido para análises comparativas e específicas

de diferentes gêneros em prosa. No entanto, para este momento,¹ serão explicitadas as seguintes escritoras: a moçambicana Paulina Chiziane e seu livro *O alegre canto da perdiz* (2008), a sul-africana Futhi Ntshingila, autora de *Do not go gentle* (2014) e a nigeriana Sefi Atta e o romance *Everything good will come* (2005). A escolha por tais obras se deve ao fato de se aproximarem em questão temporal (todas publicadas após os anos 2000) e por serem traduzidas no Brasil, o que facilita a divulgação de seus textos e até o uso em uma sala de aula da educação básica.

Para a realização da abordagem metodológica, foi feito um constante exercício de aproximação e distanciamento e de relação entre texto e contexto também no diálogo entre as obras analisadas. Evidentemente, é por meio da primazia do processo de leitura literária que a análise oferece as bases para interpretações relacionadas às teorias históricas, sociais e feministas. Então, de acordo com esses princípios, a experiências das autoras e as trajetórias das personagens, em cada um dos romances, são constantemente apresentadas em oposição a uma ordem social histórica, capitalista e patriarcal, imposta sobre elas, à qual se opõem e pretendem denunciar, para um sentido final, que é o de transformação da realidade em que vivem.

Para exemplificar o diálogo entre os textos, é apresentado, a seguir, um trecho de cada obra:

Quem somos nós, mulheres negras, neste regime sem esperança? O fim da mãe negra é ficar encostada ao umbral da porta num choro eterno, perante a indiferença do mundo, colocando flores em túmulos imaginários dos filhos que perdemos. (CHIZIANE, 2008, p. 102).

Dizem que eu era estourada aos 20 anos. Não me lembro disso. Só me lembro de que gostava de expressar minhas opiniões. No meu país, quanto mais as mulheres desistem de protestar, mais são apreciadas. No final, morrem passando apenas a abnegação às filhas, um legado alarmante, como lágrimas rolando por uma garganta seca. (ATTA, 2013, p. 195).

Um genocídio de meninas e mulheres iniciou-se com o estupro que homens desesperados perpetravam. As garotas eram estupradas por toda parte. Antes de Mvelo chegar em casa, aprendeu formas de se proteger, removendo o ponto

¹ Neste momento, serão analisadas as obras de maneira geral; para uma leitura mais específica, consultar a tese que dá origem a este texto, já mencionada anteriormente.

branco de sua testa. (NTSHINGILA, 2016, p. 77-78).

Enquanto, no primeiro trecho, Paulina Chiziane traz uma narradora consciente do papel social da mulher negra em uma sociedade hierarquizada pelo colonialismo/capitalismo vigente, no segundo fragmento, Sefi Atta apresenta uma personagem indignada com os padrões morais impostos às mulheres em sua esfera social, que silenciam suas vozes e posturas. Já no último excerto, Futhi Ntshingila denuncia uma violência explícita contra meninas e mulheres e formas de se proteger e resistir em meio a práticas que anulam as suas existências.

Ao longo dos romances, são diversos os temas que aproximam as protagonistas de experiências de opressão e dominação contra as mulheres, e, assim, Maria das Dores, Enitan e Mvelo experenciam e denunciam tais práticas, como a maternidade compulsória, a dificuldade de acesso e permanência à educação formal, as diversas formas de violência doméstica e sexual, as diferentes dinâmicas do casamento e família, as relações de poligamia e monogamia e a própria conexão entre mães e filhas que permeia todos os enredos.

Dessa maneira, a escrita literária de Paulina Chiziane, Sefi Atta e Futhi Ntshingila evidencia quais são as reais condições de produção literária no tocante às escritoras, já que todos os textos também apresentam marcas de contextos históricos que pretendem emudecer as vozes e experiências das mulheres. No entanto, o próprio processo de escrita é, por sua vez, uma forma de romper com tais expectativas e denunciar essas formas de opressão. Ser lida para além do continente africano é também libertador para essas vozes, que podem encontrar ecos em outras partes do mundo.

Portanto, uma proposta de leitura comparativa entre os romances e alinhada às perspectivas materiais de produção e recepção constitui-se como força de expressão, revelando o movimento do texto e tornando possível observar as contradições que se manifestam no campo histórico e que delimitam as opressões vividas pelas mulheres. Uma leitura significativa desses textos pode proporcionar, dessa forma, diálogos com a realidade material vivida por mulheres e formas de enfrentar e superar esses mecanismos na sociedade em que vivemos.

5 Considerações finais

Com a leitura dos romances, é visível que todas as protagonistas se contrapõem, de diferentes formas, a uma realidade que opera sobre elas, no entanto, há também semelhanças entre elas, não apenas nas questões de gênero e raça, mas também na conformidade do patriarcado, que se evidencia como inerente ao sistema capitalista globalizado e neoliberal.

Ademais, é evidente que as mulheres negras, tanto personagens dos romances como autoras de ficção em seus papéis sociais, são direcionadas para difíceis enfrentamentos cotidianos. Porém, como agentes de transformação social, remetem à afirmativa de Angela Davis de que é essencial que a libertação das mulheres aconteça pela socialização dos meios de produção. (DAVIS, 2016). Tal premissa é essencial para a compreensão da mulher negra como sujeito de sua própria trajetória.

Para além das análises comparativas e imbricadas entre os romances, é posta a necessidade de viabilizar, elucidar e contribuir com os estudos sobre romances escritos por mulheres no continente africano. Este trabalho tem como intuito primeiro oferecer caminhos para a leitura comprometida de romances oriundos do continente africano e sustentar um método de análise que permita compreender as relações entre texto e contexto de maneira sempre dialética, histórica e vinculada a uma perspectiva de denúncia e libertação de e para mulheres.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acesso em: 22 jun. 2020.

ATTA, Sefi. *Everything good will come*. Oxford: Myriad Editions, 2019.

ATTA, Sefi. *Tudo de bom vai acontecer*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2013.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019. v. 1 e 2.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Boitempo, 2019.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

FRASER, Nancy; JAEGGI, Rahel. *Capitalismo em debate: uma conversa na teoria crítica*. São Paulo: Boitempo, 2020.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. *Mediações*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 11-33, jul./dez. 2009.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos*. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. I.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. II.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. III.

HOBBSAWAM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro 1: O processo de produção capitalista. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

NTSHINGILA, Futhi. *Do not go gentle*. Cape Town: Modjaji Books, 2014.

NTSHINGILA, Futhi. *Sem gentileza*. São Paulo; Porto Alegre: Dublinense, 2016.

RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. São Paulo: Boitempo, 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2015.

SAES, Stela. *Trajatórias de mulheres em romances contemporâneos: imbricações entre literatura, história e feminismo nas obras de Paulina Chiziane, Sefi Atta e Futhi Ntshingila*. 2002. 237 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SEMERARO, Giovanni. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 26, n. 70, p. 373-391, set./dez. 2006.

TELO, Florita Cuhanga António. O pensamento feminista africano e a Carta dos princípios feministas para as feministas africanas. *In: 13th WOMENS WORLDS CONGRESS & SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO*, 11, 2018, Florianópolis. *Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero*. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-12

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

O papel da boa esposa em *Niketché*: uma história de poligamia, de Paulina Chiziane

Francisca Patrícia Pompeu Brasil*

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar questionamentos e reflexões acerca da imagem da boa esposa no romance *Niketché*: uma história de poligamia, de Paulina Chiziane. Entre os questionamentos analisados, daremos destaque à forma como a personagem protagonista olha para o seu próprio corpo e à forma como esse olhar é “moldado” por práticas sociais e culturais do local onde vive. Através de um estudo comparativo com o conto “Branca de Neve”, de Wilhelm e Jakob Grimm, buscaremos interpretar a situação da mulher negra moçambicana, na condição de esposa, dentro de um relacionamento poligâmico. Foram utilizadas, como referencial teórico, as seguintes obras: *A invenção das mulheres*, de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021); *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu (2015); *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (2016), e *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim (2001).

Palavras-chave: corpo feminino; poligamia; subalternização.

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutoranda em Letras Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0070-8845>.

The role of the good wife in *Niketché*: uma história de poligamia, by Paulina Chiziane

Abstract

This article aims to analyze questions and reflections about the image of the good wife in the novel *Niketché: uma história de poligamia*, by Paulina Chiziane. Among the questions analyzed, we will highlight the way in which the protagonist character looks at her own body, as well as the way this look is “molded” by social and cultural practices of the place where she lives. Through a comparative study with the short story “Branca de Neve”, by Wilhelm and Jakob Grimm, we will seek to interpret the situation of the Mozambican black woman, as a wife, within a polygamous relationship. The following works were used as a theoretical reference: *A invenção das mulheres*, by Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021); *A dominação masculina*, by Pierre Bourdieu (2015); *O segundo sexo*, by Simone de Beauvoir (2016), and *A psicanálise dos contos de fadas*, by Bruno Bettelheim (2001).

Keywords: female body; polygamy; subalternization.

1 Introdução

Paulina Chiziane é uma das mais importantes vozes femininas da literatura moçambicana. Nasceu em Manjacaze, Moçambique, no ano de 1955. Aos seis anos, mudou-se para Maputo, onde ingressou em uma escola de missão católica e aprendeu a falar a língua portuguesa. Foi membro da Frente Libertadora de Moçambique (Frelimo) – movimento em que teve importante atuação. Em seus textos, demonstra grande interesse pelo universo feminino, focalizando os problemas sociais das mulheres africanas e, mais detidamente, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres moçambicanas. A autora usa a escrita como forma de questionar a imposição cultural do colonizador, sendo um dos alvos centrais de suas contestações as práticas cristãs trazidas e repassadas pelos povos europeus.

Na obra *Niketche: uma história de poligamia*, Chiziane apresenta ao leitor a boa esposa Rami. Mãe de cinco filhos, zelosa e amorosa, a personagem se mostra consciente de que seu mais importante papel na sociedade é o de esposa e de que, por essa razão, tem por dever respeitar e amar o marido. Quando descobre que está casada com um polígamo, Rami decide reconquistar o esposo. Nas tentativas de salvar seu casamento, ela conhece novos espaços e cria laços com as outras mulheres de Tony, seu marido. O contato com ambientes e pessoas desperta-lhe novos interesses e perspectivas — o que a faz questionar e refletir sobre o papel da mulher na sociedade moçambicana.

Em diversos momentos da obra, Rami conversa com seu espelho: “Espelho, espelho meu, veja o que fizeram de mim!” (CHIZIANE, 2021, p. 24). O desejo de resgatar sua verdadeira identidade leva a personagem a buscar respostas para seus questionamentos. A imagem especular é considerada um símbolo da autoimagem do indivíduo — símbolo que também representa a construção de sua identidade, uma vez que o leva a reconhecer-se em sua individualidade. Assim sendo, as alucinações de Rami, diante de seu espelho, podem ser interpretadas como expressões de uma personalidade fragmentada de um corpo em sôfrega busca por emancipação:

Quem se ri agora sou eu. Espelho louco. Eu já ando louca da minha vida e aparece agora este espelho a enlouquecer-me mais ainda. — Oh, espelho meu, o que achas de mim? Devo renovar-me? — Renova-te, sim. Mas antes, procura uma vassoura e varre o lixo que tens dentro do peito. Varre as loucuras que tem dentro da mente, varre, varre tudo. Liberta-te. Só assim viverás a felicidade que mereces. (CHIZIANE, 2021, p. 30).

Em certa passagem, Rami é criticada por sua conselheira amorosa por não conhecer as artes da sedução: “Então não és mulher — diz-me com desdém — és ainda criança.” (CHIZIANE, 2021, p. 32). A fala da personagem faz com que a narradora se recorde de uma célebre frase: “De repente lembro-me de uma frase famosa — *ninguém nasce mulher, torna-se mulher.*” (CHIZIANE, 2021, p. 32). A frase de Simone de Beauvoir refere-se ao conceito de mulher construído pelos discursos androcêntricos ocidentais. Ao dizer que as mulheres “tornam-se mulheres”, a estudiosa francesa está afirmando que estas precisam se ajustar aos modelos de feminilidade para serem aceitas pela sociedade. Dessa forma, “ser mulher” não é uma condição natural, mas socialmente construída e imposta.

Em sua obra *O segundo sexo*, Beauvoir fala sobre as funções assumidas por marido e mulher dentro do casamento: ao esposo cabe o papel de provedor; à esposa, as funções de gerar filhos, de cuidar da casa e de satisfazer sexualmente o marido:

Ela tem também por função satisfazer as necessidades sexuais de um homem e tomar conta do lar. O encargo que a sociedade impõe à mulher é considerado como um serviço prestado ao esposo: em consequência, ele deve à esposa presentes ou uma herança e compromete-se a sustentá-la. (BEAUVOIR, 2016, p. 408).

O recato e o pudor sexual eram apresentados como características básicas da mulher casada e honesta. A conduta adequada da boa esposa foi ensinada às mulheres africanas através dos discursos coloniais — construídos a partir da visão católica predominante no mundo ocidental. Tais exigências colocam Rami em uma situação dúbia: de um lado, a necessidade de se portar como uma mulher casada e de respeito perante

a sociedade; de outro, o desejo de agradar o marido sexualmente, a fim de manter o casamento.

Em nosso trabalho, buscaremos analisar como os questionamentos acerca da imagem da boa esposa, na obra *Niketche*: uma história de poligamia, são apresentados pelas vozes das personagens femininas. Analisaremos a situação da mulher na posição de esposa dentro de um relacionamento poligâmico na sociedade moçambicana; também será analisada a forma como se dá a influência da cultura hegemônica europeia na construção dessa imagem. Faremos para isso um estudo comparativo entre a personagem Rami e as princesas dos contos de fadas, mais especificamente, Branca de Neve, uma vez que esta é a protagonista do conto a que se faz referência na obra.

2 Ser mulher e esposa em uma sociedade patriarcal e poligâmica

Em *Niketche*, a protagonista Rami esforça-se para acreditar que é agraciada por ter um marido e que, por isso, precisa amá-lo e respeitá-lo. Além da protagonista, as outras esposas/concubinas de Tony mostram-se cientes da condição de dependência em que se encontram e de que, para serem aceitas pela sociedade, precisam viver de acordo com as condições impostas pelo sistema patriarcal. Rami se preocupa em seguir as regras que lhe foram ensinadas pelos agentes sociais: escola, religião, família e Estado. A submissão às normas sociais constrói a imagem do corpo feminino silenciado pela opressão, ou seja, de um “corpo disciplinado”. Ao abordar a construção social dos “corpos disciplinados”, a pesquisadora Elódia Xavier destaca o uso da violência simbólica como um meio de assegurar a sujeição feminina:

A violência simbólica, porém, tem uma ação transformadora que se manifesta de forma invisível e insidiosa, através de interações prolongadas com as estruturas de dominação. O resultado visado é um só: submissão às regras em todos os níveis. As instituições — Família, Igreja, Escola e Estado — são agentes que contribuem para a dominação, que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante. (XAVIER, 2007, p. 59).

A crença na superioridade masculina se fundamentou, durante muito tempo, em aspectos biológicos, ou seja, o que prevalecia era a imagem do corpo: força *versus* fragilidade. Na atualidade, explicações baseadas em diferenças biológicas entre homens e mulheres, como justificativa da assimetria sexual, vêm sendo contestadas e problematizadas por historiadores e antropólogos.

Ao analisar os povos africanos iorubás, a pesquisadora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí pontua a necessidade de se libertar das influências ocidentais no momento de pensar as distinções entre homem e mulher. Segundo Oyěwùmí, a cosmovisão ocidental privilegia a visão como elemento diferenciador e hierarquizante, opondo-se, dessa forma, à cosmopercepção africana, que considera também os outros sentidos: “No Ocidente, as explicações biológicas parecem ser especialmente privilegiadas em relação a outras formas de explicar diferenças de sexo, raça e classe.” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 27). As explicações biológicas relacionadas à hierarquia dos sexos — mulheres vulneráveis *versus* homens protetores — são problematizadas pela autora, uma vez que, ao se adotar esse tipo de explicação, a biologia seria vista como um aprisionamento da mulher a uma condição naturalmente inferiorizada: por menstruar, gerar filhos e amamentar, seria ela destinada ao ambiente doméstico e aos cuidados da casa e da prole.

Muitas correntes feministas atuais preferem considerar as práticas sociais como causa primeira da opressão feminina, uma vez que, sendo tais práticas mutáveis, os constructos mentais e sociais relacionados à superioridade masculina podem ser desconstruídos. Isso significa que, se a opressão feminina teve início na História, ela pode ser extinta pelo processo histórico: “Se o patriarcado fosse ‘natural’, ou seja, com base em determinismo biológico, então mudá-lo seria mudar a natureza.” (LERNER, 2019, p. 31).

Antes de pensar na condição da mulher como esposa e mãe, é necessário reconhecer nela a condição de “ser mulher”. Em *Niketche*, essa condição é construída dentro de uma sociedade patriarcal e poligâmica. Há vários momentos na obra em que a voz narrativa aborda a reificação do corpo feminino, visto como um instrumento que tem como principais funções gerar e seduzir:

Para a mulher, amar é ser trocada como um pano velho por uma outra mais nova e mais bela — como eu fui. É ser enterrada viva quando a menopausa chega — está seca, está gasta, estéril, não pode produzir nem prazer, nem filhos e já não floresce em cada lua — dizem os homens. (CHIZIANE, 2021, p. 117).

É importante entender que, por serem mulheres, as personagens femininas do romance em questão são vistas como “o outro” — subalternizadas e oprimidas. Também merece destaque o fato de que as esposas que “vieram depois” vivem uma situação ainda mais difícil, pois não têm reconhecimento legal e outros privilégios que cabem à primeira esposa. Temos ainda que levar em conta que o contexto em que a história se passa é o de um país explorado que, até meados dos anos 70, foi colonizado pelos europeus. A condição da mulher se constrói então a partir de características que a definem como mulher negra, vivendo em um período de pós-colonização, em uma sociedade patriarcal que favorece a poligamia.

Violência e tradição na construção do papel social da mulher moçambicana

No final do século XVIII e durante o século XIX, com a ascensão da burguesia e a valorização da família nuclear, o interesse pela educação feminina se intensificou. Nesse período, a mulher burguesa ocidental, ávida por leituras de romances, foi educada para assumir o seu papel social. Silenciada, assimilou seus deveres e considerou como prioridade cumprir suas obrigações dentro do ambiente doméstico. Em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*, o filósofo argelino Louis Althusser (1985) esclarece que a classe dominante, a fim de preservar sua posição, faz uso de diversos aparelhos ideológicos. A literatura, como um importante elemento cultural, vai assumir tal papel, tornando-se um eficaz aparelho formador e mantenedor das ideologias daquela classe. O discurso romântico, presente em contos de fadas e em romances românticos, educa a mulher, através de suas personagens recatadas, amorosas e prendadas, para ser uma boa esposa, mãe e dona de casa.

No contexto de colonização em África, a imposição de padrões comportamentais visava a promover o apagamento identitário e a assimilação cultural dos povos subjogados. No entanto, o que se observa nas sociedades moçambicanas é que, durante esse processo, os valores impostos pelo patriarcado branco ocidental passaram a coexistir com práticas tradicionais autóctones — as quais, muitas vezes, serviam para assegurar a dominação masculina. Em *Niketche*, a permanência dos ritos é citada como marca de resistência ao jugo colonial português:

Lobolo no sul, ritos de iniciação no norte. Instituições fortes, incorruptíveis. Resistiram ao colonialismo. Ao cristianismo e ao islamismo. Resistiram à tirania revolucionária. Resistirão sempre. Porque são a essência do povo, a alma do povo. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito. (CHIZIANE, 2021, p. 42-43).

Seguindo a moralidade cristã, as mulheres africanas, para terem direito a um mínimo de dignidade social, precisavam adotar as condutas impostas pelos dominadores. Entre tais condutas, podemos citar: a castidade, a discrição gestual, a contenção da fala, os cuidados com o ambiente doméstico, a submissão e a passividade. A violência epistêmica, associada à imposição de conhecimentos considerados superiores e verdadeiros, é destacada nas falas de Rami, que critica a “cegueira” do colonizado diante dos saberes institucionalizados dos colonizadores:

Diziam eles que essas escolas tinham hábitos retrógrados. E têm. Dizem que são conservadoras. E são. A igreja também é. Também o são a universidade e todas as escolas formais. Em lugar de destruir as escolas de amor, por que não reformá-las? O colonizado é cego. Destroí o seu, assimila o alheio, sem enxergar o próprio umbigo. E agora? Na nossa terra há muito desgosto e muita dor, as mulheres perdem os seus maridos por não conhecerem os truques de amor. (CHIZIANE, 2021, p. 41).

A obra de Chiziane problematiza o conceito ocidental de mulher africana. Isso se percebe com clareza nas conversas entre Rami e a sua conselheira amorosa, em que são enfatizadas as diferenças culturais entre o norte e o sul de Moçambique. A protagonista se queixa por ter sido

influenciada pelos costumes ocidentais e justifica que isso se deve ao fato de ser sulista, uma vez que foi no sul que a influência colonial se fez mais presente: “Frequentaste os ritos de iniciação? — Pergunta a conselheira. — Não — explico —, o meu pai é um cristão ferrenho, de resto, a pressão do regime colonial foi muito mais forte no sul do que no norte.” (CHIZIANE, 2021, p. 34). Rami também fala sobre a permanência de ritos e costumes relacionados ao casamento no sul; e sobre a posição diferenciada que a mulher assume no norte do país:

No norte, as mulheres enfeitam-se como flores, embelezam-se, cuidam-se. No norte a mulher é luz e deve dar luz ao mundo. No norte as mulheres são leves e voam. Dos acordes soltam sons mais doces e mais suaves que o canto dos pássaros. No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Têm o rosto sempre zangado, cansado e falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoadas. (CHIZIANE, 2021, p. 33).

Através dos diversos relatos apresentados pelas vozes femininas da obra, identifica-se a permanência de valores ligados à tradição dos povos autóctones, sendo o *lobolo*, a *kutchinga* e a poligamia exemplos dessas manifestações — as quais são mostradas como uma forma de legitimar atos de violações e abusos do corpo feminino. Aqui vale ressaltar que a gravidade e a permanência da violência contra a mulher, em Moçambique, motivaram a criação da Lei nº 29/2009 — instrumento de combate a tais abusos. Ao fazerem considerações sobre essa lei, os pesquisadores Etelvina Caetano e Alexandre Maloa apontam, como causas principais da violência doméstica em Moçambique, o poder da tradição e as questões de gênero:

[...] Contudo, algumas causas que têm sido frequentemente apontadas no país, justificando a ocorrência de vários tipos de violência contra a mulher, encontram-se estreitamente relacionadas a aspectos culturais, traduzidos em hábitos e crenças intimamente ligados a desigualdade sexual, em crenças de que a mulher é inferior ao homem, portanto, relacionadas especialmente às questões de gênero. (CAETANO; MALOA, 2021, p. 101).

No tocante à relação entre tradição e reificação do corpo feminino, destaca-se a prática do *lobolo* — cerimônia de consagração do casamento,

realizada no centro e no sul de Moçambique. Nessa cerimônia, a mulher é apresentada como uma mercadoria, ou moeda de troca, uma vez que a entrega da noiva se dá “por troca de diversos presentes e de outros produtos em diferentes momentos, que revelam que as alianças não são apenas uma questão matrimonial mas, também, de reprodução social.” (LOFORTE, 2003, p. 2 *apud* JOSÉ, 2016, p. 226). No contexto moçambicano, ver a mulher como mercadoria e utilizá-la como moeda de troca resulta não só das práticas tradicionais, mas também da precariedade econômica vivenciada por parte considerável da população. Em *Niketche*, Rami explica que Julieta e Luísa, esposas de Tony, foram obrigadas a passar por esse ritual:

Depois fez-se lobolo da Lu e dos filhos. As nortenhas espantaram-se. Essa história de lobolo era nova para elas. Queriam dizer não por ser contra seus costumes culturais. Mas envolve dinheiro e muito dinheiro. Dinheiro para os pais, dinheiro para elas, e para os filhos. Dinheiro que faz falta para comer, para viver, para investir. Quando se trata de benesses, qualquer cultura serve. Elas esqueceram o matriarcado e disseram sim à tradição patriarcal. (CHIZIANE, 2021, p. 108).

A relação sexual não consentida configura-se como estupro e é uma das formas mais comuns de violências impostas ao sexo feminino. Importa observar que a violação ocorre não somente através da força física, mas também de imposições culturais e sociais. Além do *lobolo*, identificam-se, em *Niketche*, outros exemplos do uso da tradição como forma de legitimar a opressão e de subjugar as personagens femininas. Após a suposta morte do marido, Rami é obrigada a passar por um ritual de purificação sexual, a *kutchinga* — cerimônia praticada no sul de Moçambique, que consiste em obrigar a viúva a manter relações sexuais com o irmão do falecido marido, a fim de preservar a herança na família.

Agora falam em *kutchinga*, purificação sexual. Os olhos dos meus cunhados, candidatos ao sagrado ato, brilham como cristais. Cheira a erotismo no ar. A expectativa cresce. Sobre quem cairá a bendita sorte? Quem irá herdar todas as esposas de Toni? Fico assustada. Revoltada. Minha pele se encharca de suor e medo. (CHIZIANE, 2021, p. 184).

Vale destacar, do trecho apresentado, o uso do verbo “herdar”, o qual rebaixa a mulher à condição de uma propriedade a ser repassada. Ou seja, não cabe a Rami tomar decisões sobre seu corpo, uma vez que este é visto como um objeto. A reificação da personagem é reforçada quando esta descreve a preparação ritualística pela qual fora obrigada a passar:

Fizeram-me isto porque sou viúva. Porque é tradição. Banharam-me com óleos e sebos que cheiram a fezes. Meteram-me num quarto cheio de fumos de incensos e outros cheiros estranhos que pioraram a minha sinusite. Rasgaram-me a pele com lâminas para esfregar pomadas ardentes cujos efeitos desconheço. (CHIZIANE, 2021, p. 187).

Vemos assim que as práticas tradicionais, legitimadas pelo patriarcalismo, dão ao homem o poder de decisão sobre o corpo feminino, assim como o direito de usar a força física como instrumento para efetivar sua dominação. O que se observa, na obra de Chiziane, é que o silenciamento imposto pela inculcação de símbolos do poder patriarcal fortalece as violências e resulta das imagens estereotipadas do feminino, as quais justificam as diversas formas de opressão decorrentes tanto das práticas tradicionais adotadas pelos povos autóctones, quanto da imposição dos modelos de feminilidade repassados pelos discursos coloniais.

4 Espelho, espelho meu...

No século XIX, os irmãos Grimm, estudiosos da língua, buscaram revitalizar as tradições populares e publicaram, em 1812, a primeira coletânea de contos dos Grimm, intitulada *Contos de fadas para o lar e às crianças*. Entre esses contos de fadas, um dos mais populares é o de “Branca de Neve”, que conta a história de uma jovem muito bela, perseguida por sua madrasta invejosa. Dona de um espelho mágico, a madrasta se preocupa com o fato de ter perdido o seu lugar para uma mulher mais jovem e mais bonita. Por isso, busca, de várias maneiras, recuperar o seu posto de mulher mais bela do reino.

Em *Niketche*, há uma referência direta a esse conto nos momentos em que a protagonista procura o espelho como forma de refletir sobre sua aparência e de buscar sua identidade. Ignorada pelo marido, Rami se sente feia e envelhecida: “Diz-me, espelho meu: serei eu feia? Serei eu mais azeda que a laranja-lima? Por que é que o meu marido procura outras e me deixa aqui? O que é que as outras têm que eu não tenho?” (CHIZIANE, 2021, p. 30).

Com o objetivo de analisar o diálogo proposto pelo romance de Chiziane com o conto “Branca de Neve”, de Grimm, buscaremos identificar de que forma o conto se apresenta em *Niketche*, considerando a autonomia de cada obra em relação às características e aos valores culturais apresentados. Ao fazer essa relação, o que nos interessa é apontar como as marcas de subalternidade se refletem no corpo feminino, e como o olhar da mulher negra moçambicana se mostra “moldado” pelas práticas do local em que está inserida. O ato de a personagem olhar para si mesma e enxergar-se feia, culpando-se pelo desinteresse do marido, simboliza a pressão sofrida pela mulher em relação ao próprio corpo.

Em “Branca de Neve”, a madrasta consulta frequentemente o espelho a fim de saber se é a mulher mais bela do reino:

Mas essa rainha morreu e o rei logo se casou com outra mulher que era muito formosa, mas tão orgulhosa que não podia suportar a ideia de que alguém pudesse superá-la em beleza. Ela possuía um espelho mágico onde se mirava, dizendo: “Espelho, espelho, meu! Haverá no mundo alguém mais bela do que eu?” E o espelho respondia, “Tu, ó rainha, és a mais bela mulher do mundo.” (GRIMM, 2002, p. 89).

A beleza física é citada no conto como o elemento que desperta o amor do príncipe pela bela princesa: “Finalmente apareceu um príncipe que bateu à casa dos anões; e ele viu Branca de Neve e leu o que estava escrito em letras douradas. Ele ofereceu dinheiro aos anões e sinceramente implorou-lhes para que o deixassem levá-la consigo [...]” (GRIMM, 2002, p. 93).

Interessante destacar do fragmento o verbo “ver”, pois será a partir da visão que o príncipe se apaixonará pela bela princesa. Na cultura ocidental, é dada uma grande importância ao ato de ver. Isso se deve ao fato

de que, para os ocidentais, o mundo é percebido, antes de qualquer outro sentido, pela visão. É através dela que se percebe a cor da pele, os traços do rosto, as formas do corpo feminino, as diferenças entre o homem e a mulher. Conforme observa Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí:

A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 28-29).

Ser jovem e bela se torna assim uma forma de atrair, de seduzir e de conquistar. Daí o fato de Rami, educada aos moldes europeus, importar-se tanto com o fato de estar envelhecendo. Isso significa tornar-se desinteressante para o esposo, correndo o risco de perdê-lo ou de ser preterida por suas rivais. Dessa forma, a narradora se vê obrigada a buscar artifícios a fim de tornar-se atraente e de despertar o desejo do marido. Diferentemente da mulher ocidental, a arte da sedução, para a moçambicana, não se limita à visão. Dá-se também através dos outros sentidos: como cheiros, toques, sons e sabores.

Rami busca o auxílio de uma conselheira e passa a ter “aulas de amor”. Durante essas aulas, a personagem vai descobrindo várias formas de seduzir, praticadas em culturas de diversas regiões moçambicanas. O primeiro encontro das personagens se inicia com uma conversa sobre banalidades. Na sequência, elas passam a fazer comparações entre as culturas do norte e do sul moçambicanos. A conselheira fala então sobre a importância do toque:

Falamos das mãos suaves na carícia do repouso. Nas técnicas de amaciar a pele com a máscara branca do musiro. Detivemo-nos um instante na análise da contradição. Na cultura do sul, diz-se que uma pele lisa escorrega nas mãos como o peixe-barba, os homens não gostam. Não é por acaso que as mulheres da geração antiga têm tatuagens grossas nas ancas, no ventre, no peito, no rosto, para tornar a pele rugosa e gostosa. Chegamos a um consenso: o sensual é também cultural. (CHIZIANE, 2021, p. 39).

Fala também sobre a arte de seduzir através dos sabores: “Se queres um homem, prenda-o na cozinha e na cama — diz ela. — Há comidas masculinas e femininas. Na galinha, as mulheres comem as patas, as asas e o pescoço. Aos homens, servem-se as coxas de frangos. A moela.” (CHIZIANE, 2021, p. 39). É necessário esclarecer que o interesse em agradar o marido pode ser identificado tanto entre as mulheres do sul de Moçambique quanto entre as que habitam o norte do país. No entanto, conforme apontam alguns estudiosos, a arte de sedução das mulheres macuas faz referência ao poder que estas adquirem mediante suas sexualidades:

A obra de Signe Arnfred (2004; 2011; 2015), apontando em outra direção, inscreve as discussões acerca do “poder das mulheres”, os “segredos das mulheres”, a sexualidade, a sedução e a “captura dos homens”, em lógicas próprias à matrilinearidade e a aspectos das relações de gênero nas sociedades macuas. A autora preocupa-se em fornecer um quadro analítico que dê conta de levar a sério o que suas interlocutoras lhe diziam acerca dos ritos de iniciação, e a vontade que expressavam de continuar realizando-os. (ASSUNÇÃO, 2020, p. 19).

A prática da mutilação genital, com o intuito de agradar o homem e seduzi-lo, também tem destaque no texto de Chiziane. Não obstante, o que se observa é a tentativa de problematizar as visões antagônicas acerca dos ritos e tradições, uma vez que, de acordo com a fala da personagem Saly, a condenação dessas práticas se deve à ignorância sobre os costumes adotados no norte do país:

— Rami, és boa decoração — desafia-me a Saly. — Mas o teu corpo é ainda criança. És virgem apesar dos teus cinco filhos. Mas ainda vais a tempo de conhecer o mundo. O que me aconselhas então? — Faz o alongamento genital, que é bom. Esta prática, que muitos condenam sem conhecer, traz mais soluções que problemas. (CHIZIANE, 2021, p. 157).

Percebe-se, assim, que agradar o homem é uma função atribuída tanto às mulheres ocidentais quanto às moçambicanas. No entanto, as formas de sedução serão diferenciadas. Enquanto, nos contos de fadas, o estereótipo feminino da boa esposa se constrói através da aparência angelical e do modo recatado de a mulher se comportar, para as moçambicanas do

norte, é necessário conhecer formas diversificadas de sedução, capazes de despertar o interesse sexual do companheiro.

Outro fator que se contrapõe entre as duas culturas é o sistema de casamento: monogamia *versus* poligamia. Um valor muito cultivado pela sociedade ocidental, e que aparece nos contos de fadas, é a monogamia. A união monogâmica, ou ainda, a valorização da fidelidade, pode ser observada através da união perfeita entre o príncipe e a princesa, que parecem se completar física e espiritualmente — terem nascido um para o outro —, não havendo nessa união espaço para uma terceira pessoa. Observemos o comentário que Bruno Bettelheim faz em relação ao príncipe de Cinderela: “O príncipe sentia muita ansiedade a respeito das irmãs, tanto que não podia ver o que se passava. Mas sente-se muito seguro com Borracheira. Uma vez que ela lhe dá uma segurança, é a noiva certa para ele.” (BETTELHEIM, 2001, p. 310).

A obra de Chiziane, diferentemente dos contos de fadas, apresenta a prática da poligamia e retrata um costume comum dessa sociedade. A mulher, sem condições financeiras para se sustentar, vê-se, muitas vezes, obrigada a aceitar essa prática, dividindo o marido com outras esposas. Dessa forma, o medo de serem substituídas pelo esposo está diretamente ligado à precariedade econômica dessas mulheres. Eis um importante aspecto a ser considerado quando se trata das violências por elas sofridas, uma vez que tal realidade as aprisiona a uma vida de silenciamento e opressão.

Em várias passagens, a voz narrativa cita as dificuldades vividas pelas esposas dentro de um casamento poligâmico, e, ao refletir sobre os privilégios que a poligamia dá aos patriarcas, a personagem declara ter dificuldade para entender a lógica por trás de sua condição de vulnerabilidade, imposta pelos costumes e regras sociais:

A poligamia dá privilégios. Ter mordomia é coisa boa: uma mulher para cozinhar, outra para lavar os pés, uma para passear, outra para passar a noite. Ter reprodutoras de mão de obra, para as pastagens e gado, para os campos de cereais, para tudo, sem o menor esforço, pelo simples facto de ter nascido homem. (CHIZIANE, 2021, p. 82).

Vemos, assim, as dificuldades que a personagem enfrenta para entender e conciliar os valores trazidos pelos colonizadores com a diversidade

de costumes transmitidos pelas práticas tradicionais moçambicanas. Tais questionamentos perpassam toda a obra e levam o leitor a refletir sobre essa dúbia situação dos povos colonizados.

Rami e a madrasta são duas mulheres inseguras em relação às suas aparências, que buscam no espelho uma autoafirmação. Mas é importante destacar que Rami, ao buscar no espelho sua imagem perdida, está tentando resgatar sua identidade de mulher negra africana, deslocada e fragmentada:

Preciso de um espaço para repousar o meu ser. Preciso de um pedaço de terra. Mas onde está minha terra? Na terra do meu marido? Não, não sou de lá. Ele diz-me que não sou de lá, e se os espíritos da sua família não me quiserem lá, pode expulsar-me de lá. O meu cordão umbilical foi enterrado na terra onde nasci, mas a tradição também diz que não sou de lá. Na terra do meu marido sou estrangeira. (CHIZIANE, 2021, p. 80).

Assim como em muitos contos de fadas, também se identifica em *Niketche* o tema da rivalidade feminina. Rami, logo de início, surpreende-se ao descobrir que tem quatro rivais — Julieta, Luísa, Saly e Mauá Saulé. Como rivais, a comparação entre elas é inevitável. Sentindo-se muitas vezes diminuída diante da beleza de uma ou da sensualidade de outra, a protagonista passa a refletir sobre seu corpo, buscando respostas em seu espelho e mostrando-se insegura, pois necessita ser aprovada e aceita pelo marido e pela sociedade. É o olhar do outro que mobiliza as suas atitudes em relação ao seu corpo. Não é o seu olhar que importa, nem o que ela pensa sobre si mesma, mas como ela é vista pelo marido. Tal atitude aponta para a condição submissa da personagem, que, como ser objetificado que é, não tem autonomia para decidir ou opinar sobre a própria imagem. Sentir-se preterida por outras a incomoda de tal maneira que a leva às mais diversas tentativas para conseguir mudar sua aparência e tornar-se mais agradável e interessante para o marido.

Partindo desse pressuposto, pode-se afirmar que a imposição de modelos exógenos de feminilidade faz de Rami um exemplo do que Pierre Bourdieu denomina de um “corpo para o outro”:

Tudo na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência

universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. A relação com o próprio corpo não se reduz a uma “imagem do corpo”, isto é, à representação subjetiva (*self-image* ou *looking-glass self*), associada a um determinado grau de *self-esteem*, que um agente tem de seus efeitos sociais (de sua sedução, de seu charme, etc.) e que se constitui essencialmente a partir da representação objetiva do corpo, *feedback* reenviado pelos outros (pais e pares, etc.). (BOURDIEU, 2005, p. 79).

No tocante às questões culturais, é certo afirmar que o romance de Chiziane e o conto dos Grimm apresentam visões diferentes sobre comportamentos e costumes. Não obstante, faz-se necessário observar que os contos de fadas se aproximam dos textos da oratura africana, por trazerem elementos da tradição oral e por terem como base a transmissão de conhecimentos através das contações de histórias. Rico material, recolhido e transmitido por diversas gerações, os contos de fadas conseguiram superar limites espaciais e temporais, levando o estereótipo de boa esposa, construído e cultivado pelos ocidentais, às mais diversas culturas e regiões.

5 Considerações finais

Vimos que Paulina Chiziane, em *Niketche*: uma história de poligamia, apresenta reflexões e questionamentos sobre o papel da esposa moçambicana dentro de uma relação opressora e poligâmica. Rami, personagem central e narradora, representa a mulher negra, inserida em um sistema patriarcal e machista.

De início, a personagem se apresenta como um corpo disciplinado, marcado por um sistema opressor e que tenta se adaptar às regras impostas pela sociedade, reproduzindo seus aprendizados. Para isso, assume as funções atribuídas à boa esposa: zelar pelo ambiente doméstico, cuidar dos filhos e amar o marido. Ao descobrir que faz parte de um relacionamento poligâmico, Rami abandona o ambiente doméstico, tradicionalmente reservado à mulher, e passa a ter contato com várias culturas e modos diferentes de ver o mundo.

Esse movimento de deixar o ambiente limitante e ter contato com outras perspectivas possibilita à personagem travar uma luta cognitiva com o sistema opressor em que está inserida. A partir dessa nova perspectiva, Rami coloca questionamentos e faz reflexões sobre a condição da mulher no papel de esposa, abordando as dificuldades que a moçambicana enfrenta para conquistar o seu espaço dentro da sociedade. Ao questionar os costumes patriarcais e buscar uma autodefinição, a narradora/protagonista leva seu leitor a repensar os estereótipos atribuídos à imagem da mulher africana — construídos através de um trabalho social e cultural de inculcação de dominação masculina e de subalternização do corpo feminino.

Em nosso artigo, também abordamos o diálogo existente entre o romance de Chiziane e o conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm. A referência direta a esse conto se dá quando a personagem busca seu espelho (Espelho, espelho meu...) como uma forma de se enxergar e de encontrar sua identidade. A respeito do espelho e da relação das mulheres com ele, Pierre Bourdieu afirma se tratar de instrumento “que permite [à mulher] não só se ver, mas também experimentar ver como é vista e se fazer ver como deseja ser vista”. (BOURDIEU, 2005, p. 83). Tomando as palavras do sociólogo francês, podemos dizer que Rami consegue deixar de ser “apenas uma coisa para ser olhada”, convertendo-se então de um “corpo-para-o-outro” em um “corpo-para-si-mesma”.

Concluimos que a obra de Chiziane possibilita aos seus leitores e às suas leitoras desconfiarem das construções vistas como “naturais”, por terem sido disseminadas e inculcadas por determinadas culturas e tradições, enxergando, assim, que tais construções trazem em si relações de poder, baseadas na opressão, e que, por isso, devem ser repensadas e problematizadas.

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*: nota sobre os aparelhos ideológicos do Estado. 2. ed. Traduzido por Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ASSUNÇÃO, Helena Santos. Reflexões sobre perspectivas africanas de gênero. *Cadernos Pagu*, [s. l.], n. 58, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/issue/view/1681>. Acesso em: 15 maio 2023.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3. ed. Traduzido por Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 15. ed. Traduzido por Arlene Cardoso. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4. ed. Traduzido por Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CAETANO, Meque, E. A.; MALOA, J. M. A lei contra a violência doméstica em Moçambique: seu alcance, limitação e desafios: Lamulo lolimbikitsa chiwawa cha m'nyumba ku Mozambique: Kukula kwake, malire ake ndi zovuta zake. *Njinga e Sepé: Revista internacional de culturas, línguas africanas e brasileiras*, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 96-114, 2021. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/njinggaesape/article/view/589>. Acesso em: 10 maio 2023.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GRIMM, Wilhelm e Jakob. *Contos de fadas*. 4. ed. Traduzido por Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2002.

JOSÉ, Z. B. Das práticas culturais à violência contra a mulher em Moçambique. *Publicatio UEPG: Ciências Sociais Aplicadas*, [s. l.], v. 24, n. 2, 2016. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/aline_soareslopes,+A-9+Das+pr%C3%A1ticas+culturais%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/aline_soareslopes,+A-9+Das+pr%C3%A1ticas+culturais%20(2).pdf). Acesso em: 19 maio 2023.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Traduzido por Luíza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

O papel da boa esposa em *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane 99

SILVA, F. O. da; SILVA, M. T. S. G. da. O corpo angustiado em *Niketche*: uma história de poligamia, de Paulina Chiziane. *Revista Criação & Crítica*, [s. l.], n. 27, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171600/165022>. Acesso em: 17 maio 2023.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

Do eu-lírico à “Nossa voz”: militância poética contra o colonialismo em *Sangue negro*, de Noémia de Sousa

Samuel Maciel Martins*

Resumo

Entre os anos de 1948 e 1951, Noémia de Sousa publica em periódicos, como o *Brado Africano* e *Itinerário*, os poemas que viriam a ser reunidos em *Sangue negro*, em 2001, pela Associação dos Escritores Moçambicanos (Aemo). No calor das agitações intelectuais e políticas efervescidas na Casa dos Estudantes do Império, a poética de Noémia de Sousa projeta uma voz coletiva contra o colonialismo em África. A partir desse aspecto de sua poesia, este artigo pretende analisar como o eu-lírico da autora alcança um “nós” coletivo e representativo para a luta anticolonial moçambicana e africana. Para tanto, serão o corpo do estudo os poemas “Nossa voz”; “Nossa irmã a lua”; “Súplica”; “Abri a porta, companheiros”; “Passe”; e “Justificação”, que integram a primeira seção do livro, intitulada “Nossa voz”. Consoante a isso, considera-se fundamental a reflexão sobre o movimento político-literário (SECCO, 2011) da poética de Sousa, o qual reverbera nos ideais dos movimentos de libertação pela independência no continente africano.

Palavras-chave: *Sangue negro*; anticolonialismo; “Nossa voz”.

* Mestre em História e Letras pelo Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (Uece). Especialista em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (Unilab). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5750-6668>.

From persona to “Nossa voz”: poetic militancy against the colonialism in *Sangue negro* by Noémia de Sousa

Abstract

Between the years 1948 and 1951, Noémia de Sousa published in magazines like *Brado Africano* and *Itinerário* poems that were reunited after in *Sangue negro* (*Black Blood*) in 2001 by the Mozambican Writers Association (Aemo). Noémia de Sousa’s poetry projected a collective voice against colonialism in Africa among intellectual agitations and boiled politics at Empire-Students House. This article analyzed how the persona reaches a collective and representative “us” for the Mozambican and African anti-colonial fight. The poems “Nossa voz”; “Nossa irmã a lua”; “Súplica”; “Abri a porta, companheiros”; “Passe”; and “Justificação” will be analyzed in this study. They make part of the first section of the book named “Nossa voz”. Also, the reflection about the political-literary movement (SECCO, 2011) of Sousa’s poetry is considered fundamental and reverberates in ideas of liberation movements for African continent independence.

Keywords: *Sangue negro*; anti-colonialism; “Nossa voz”.

1 Introdução

A história da África não se inicia com a colonização europeia, mas é por conta dela que o continente africano é alterado profundamente em suas estruturas social, política e econômica. No período entre 1880 e 1935, a colonização em África torna-se ainda mais pungente com a ampla ocupação dos territórios africanos, por vias do poderio militar, e com a instalação administrativa e jurídica de instituições responsáveis por sustentar o ideal civilizatório europeu.¹ Mais precisamente nos anos de 1884 e 1885, as nações industrializadas da Europa organizam a Conferência de Berlim e dividem entre si territórios do continente africano, estrategicamente, de acordo com os interesses políticos de cada nação, ignorando qualquer organização étnico-linguística local.

Ocupado por Portugal, Moçambique, situado na costa índica do continente africano, foi mais um território a ter em sua vigência a sistemática de uma política colonial. Nessas circunstâncias, o colonizador era impositivo não só em relação à soberania e à independência. Um elemento fundamental para a sua empreitada era a dominação cultural, a qual se inicia com a imposição de uma língua oficial. Nesse contexto de uma voraz dominação e exploração do território africano, nas últimas décadas do século XIX, adentrando até o século seguinte, a África enfrenta o que se reconhece como colonialismo.

Não obstante, em meados do século XIX, encontram-se os primeiros rastros das literaturas africanas de língua portuguesa, no entanto, ainda aquém dos elementos culturais que aludiriam à africanidade, a exemplo de *Nga Mutúri*, obra publicada em 1882, sob autoria de Alfredo Troni, sendo assim uma expressão pitoresca do local e do regional, conforme Laranjeira (2000).

Esse período é caracterizado por uma produção reconhecida como literatura colonial, pois não havia uma consciência de individualidade africana, devido ao complexo de inferioridade criado pela via da dependência ao colonizador. (FERREIRA, 1980). Pode-se entender esse

¹ O ideal civilizatório europeu fabulava que a Europa tinha a missão, em termos morais e religiosos, de civilizar a África, pois considerava a vida no continente ainda primitiva e selvagem. Assim, desenvolver a África seria natural para os ditos civilizados. No entanto, essa premissa é desconstruída pela escrita da história da África pela mão de africanos e africanas, principalmente no que tange aos movimentos nacionalistas, engajados com as independências.

momento pelo termo da assimilação, que ocorre mediante a deslegitimação da cultura autóctone em favor da implementação dos valores da metrópole. Em Moçambique, é apenas no início do século XX que se nota a presença de uma elite de intelectuais moçambicanos (entre negros e mestiços). (NOA, 2008). A presença desse grupo é vista por meio da implementação da imprensa, que, apesar de não contestar o sistema colonial, foi atuante na luta contra a violência da colonização e defensora de direitos para os grupos marginalizados.

Possibilitada pela geração anterior, é nos anos de 1940 que surge uma expressão moçambicana, desde 1941, potencializada pelas publicações de *Itinerário* (1941-1955). Noémia de Sousa, Fonseca Amaral, Orlando Mendes, José Craveirinha, Rui Knopfli e outros adentram pelo campo da poesia para entoar as vozes dos colonizados em confronto com o discurso do colonizador. Nessa fase, há o compromisso em afirmar-se africano e moçambicano, a revolta é manifestada de uma forma direta, pois havia pressa pela libertação do jugo colonial.

Dada a combatividade expressa pela poesia de Noémia de Sousa e pela ressonância de sua voz poético-política, veio o exílio.² Se, por um lado, o incômodo gerado ao governo português afastou a escritora de sua terra natal, por outro, a aproximou de intelectuais africanos na Casa dos Estudantes do Império (CEI).³

A “mãe dos poetas moçambicanos”, além de ter em sua poesia a demarcação da vivência da mulher moçambicana, também é responsável por evocar uma voz coletiva que amplia o alcance de sua obra.⁴ Pela via da sua voz lírica, constrói-se a “Nossa voz”, uma voz coletiva identificada com a africanidade e com a moçambicanidade.

Não à toa, o poema “Nossa voz” dá nome a uma seção de *Sangue negro* (2016). Elemento primordial para a compreensão de sua lírica é o uso da voz na primeira pessoa do plural:

2 Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares nasceu em 20 de setembro 1926, no distrito de Catembe, em Moçambique. Faleceu em 04 de dezembro de 2002, em Cascais, Portugal.

3 A Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi criada durante a ditadura salazarista, em 1944, para manter o controle sobre intelectuais africanos e asiáticos. Esperava-se que eles pudessem contribuir com a ideologia colonial. No entanto, ocorre o contrário. A CEI é apropriada pelos/as intelectuais como uma incubadora dos ideais revolucionários que incidem sobre os movimentos pela independência dos povos africanos.

4 “Mãe, por ser a primeira voz feminina da poesia moçambicana a embalar os poetas que a sucederam.” (SECCO, 2016, p. 14).

[...]

Nossa voz, irmão!

nossa voz atabaque chamando.

[...]

nossa voz milhões de vozes clamando!

[...]

nossa voz África

[...]

(SOUSA, 2016, p. 26-27).

Ter a voz como posse coletiva moçambicana é um fenômeno da poesia de Noémia de Sousa. Ora, se uma das imposições comuns do colonizador era a determinação do uso de sua língua, a portuguesa, nesse caso, subversivamente, é por meio dela que se inscreve a revolta do colonizado. Em complemento a essa noção, Leal (2022) explica: “Nessa perspectiva, para sedimentar a cultura africana em uma literatura escrita na língua do colonizador, os escritores africanos buscam conciliar a cultura da tradição oral com a língua escrita do colonizador.” (LEAL, 2022, p. 266).

Apesar do reconhecimento do efeito produzido pela obra da poetisa sobre o contexto das lutas por independência, cabe questionar: como a militância poética de Noémia de Sousa (2016), em *Sangue negro*, constrói uma voz coletiva africana contra o colonialismo?⁵ A partir disso, o objetivo deste trabalho é identificar quais elementos são utilizados para a assunção desse fenômeno, assim como descrever os símbolos que propiciam o fluxo de identificação entre o eu-lírico e um eu-coletivo, como um corpo social que, apesar de possuir diferenças étnicas e linguísticas, se reconhece numa luta comum contra o colonialismo.

Diante do empenho de analisar a obra poética de Noémia de Sousa, fez-me necessário delimitar o cerne de discussão, a fim de aprofundar a investigação. Assim, a seção “Nossa voz”, do livro *Sangue negro* (SOUSA, 2016), constitui o *corpus* deste artigo, o qual mantém diálogo interdisciplinar corrente com a História. Desse modo, os poemas da seção serão analisados com o intuito de se encontrar os elementos constituintes de uma voz coletiva. Nesse aspecto, destaca-se ainda a importância de se ter como referencial a produção historiográfica africana ou alinhada ao pensamento desenvolvido

⁵ Livro de Noémia de Sousa, organizado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), em 2001, que reúne os poemas publicados pela autora em periódicos entre os anos de 1948 e 1951.

pelos/as historiadores/as do continente, a fim de aproximar a base reflexiva empírica da base teórica para evitar o abstracionismo e o distanciamento do objeto.

2 Colonialismo e anticolonialismo em África

Da segunda metade do século XX em diante, os estudos sobre a luta anticolonial em África vêm aumentando significativamente. Num primeiro momento, esses estudos ocorreram com mais frequência nas colônias e nas metrópoles, mas não é de hoje que o interesse em aprofundar os conhecimentos nessa área tem se estendido por todo o globo. No Brasil, a Lei nº 10.639/2003,⁶ atualizada pela Lei nº 11.645/2008,⁷ tem estimulado professoras/es a pesquisarem sobre a História da África e as suas literaturas, por meio de cursos de formação docente, tendo em vista a carência que ainda há na prática de sala de aula quando se pensa na aplicação da lei.

Primeiramente, o colonialismo se formulou diante do avanço das potências europeias em direção à ocupação e exploração da África e de africanas/os. O continente africano foi o último a ser subjugado pela Europa, mas foi, para os europeus, no momento ideal, devido ao desenvolvimento industrial e bélico que o continente havia alcançado. Apesar das condições desiguais de luta durante as invasões, a resistência africana esteve sempre presente, seja por vias militares ou diplomáticas, diante do que era possível. Uzoigwe (2010) resume esse período da seguinte forma: “Semelhante situação não tem precedentes na história: jamais um grupo de Estados de um continente proclamou, com tal arrogância, o direito de negociar a partilha e a ocupação de outro continente.” (UZOIGWE, 2010, p. 35).

Em uma perspectiva conceitual, Ferreira (1980, p. 40) define o modo operante do colonialismo. O autor considera que o colonialismo “[...] é a negação da personalidade do Outro”, “[...] nega ou reprime a cultura autóctone e obriga à cultura metropolitana”, assim como “cria-lhe [para o colonizado] o complexo de inferioridade em relação à sua cultura, deforma-o, aniquila-o como cidadão africano”. É nesses termos que este

⁶ Estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana em todo o currículo escolar da educação básica.

⁷ Atualiza a Lei nº 10.639/03 ao incluir o estudo da história e cultura dos povos indígenas brasileiros.

artigo se apoia para poder compreender como se opera uma luta contra esse sistema, em um viés anticolonial.

Consoante a isso, a literatura em África foi um importante elemento na luta contra o colonialismo. Entre as principais características das literaturas africanas está o sujeito africano ocupando um lugar de protagonismo, elemento primordial que as diferencia da literatura colonial. Manuel Ferreira ratifica essa ideia quando afirma: “O centro do universo narrativo ou poético é o homem africano, enquanto ao branco, como elemento real de presença e actuação, se lhe confere o tratamento adequado.” (FERREIRA, 1980, p. 39). É preciso considerar esse elemento neste estudo, pois a poesia de Noémia de Sousa demarca esse lugar de pertencimento e de centralidade de sua lírica, não somente por ter o homem africano, mas também a mulher africana compondo uma coletividade.

As literaturas africanas de língua portuguesa, por sua vez, fizeram parte do contexto das revoltas por meio do protesto, da denúncia e da valorização da identidade negro-africana. Em Moçambique, principalmente durante as décadas de 40 e 50, Noémia de Sousa foi uma das representantes da voz africana/moçambicana contra o colonialismo português.⁸ A poesia desse período esteve entre o poético e o político, como expressão artística moderna vinculada aos ideais da utopia, como considera Cabaço:

A literatura, pela denúncia das iniquidades, das humilhações e das brutalidades da ocupação, alimentou na imaginação dos nacionalistas urbanos a utopia de um amanhã de liberdade que se anunciava. Se as angústias do colonizado são descarnadas na prosa de João Dias e, mais tarde, de Luís Bernardo Honwana, é nos poemas de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Nogar, Orlando Mendes, Fonseca Amaral, Kalungano e tantos outros que a utopia da “nação” vai ganhando contornos, emoções. Os poemas desta geração tornam-se trampolim para uma visão mais profunda da realidade a combater. (CABAÇO, 2007, p. 391).

Assim se delinea a geração mais combativa, literária e politicamente, contra os ideais do governo português. Vale ressaltar a importância do encontro de intelectuais africanas/os lusófonas/os na CEI para a articulação ideológica e artística dos movimentos que lutaram pelas independências. Por meio desse encontro, compreendo que também se alimentou a ideia

⁸ E também fora de Moçambique, como em Portugal, na CEI, e na França, por conta do exílio provocado pela ditadura salazarista.

de africanidade, que até certo ponto conseguiu conciliar conflitos em favor da militância contra o colonizador. Conforme Gomes (2009, p. 34), esse é um movimento “que se nutre de posturas e valores africanos iluminados pelo substrato filosófico do pan-africanismo, do Renascimento Negro e da negritude”, os quais serviram de resposta para o pressuposto discurso de predominância hierárquica branco-europeia.

3 A poesia moçambicana e a luta por libertação

Bates-me e ameaças-me,
agora que levantei minha cabeça esclarecida
e gritei: “Basta”.

(SOUSA, 2016, p. 122).

Em 1933, fundou-se o Estado Novo em Portugal. A ditadura governada por Antônio de Oliveira Salazar impôs-se com veemência não só em Portugal, mas, outrossim, em suas colônias. Os territórios africanos dominados pelos portugueses, por motivos econômicos, sobretudo, foram integrados ao conjunto da economia nacional, sendo, então, considerados “províncias ultramarinas”. (CABAÇO, 2007). Para além dos efeitos da política econômica, essa medida implicou a organização cultural e cidadã de africanas e africanos. As políticas de assimilação exigiram que o colonizado se adequasse ao modo de vida ocidental, levando-o, impositivamente, à aceitação da cultura do colonizador como superior à sua, visando à aculturação, ao assujeitamento do africano, para que ele não se reconhecesse como tal.

Em resposta a esse contexto, houve uma geração de poetas que se engajou em afirmar a sua moçambicanidade, como assevera Francisco Noa:

Será, porém, na década de 40 que surgirá aquela que é a primeira geração responsável por uma literatura que, vincada, sistemática e conscientemente, se procura afirmar como moçambicana. Aglutinados à volta de um periódico, *Itinerário* (1941-1955), que se publicava na então Lourenço Marques, ou com intervenções pontuais nele, são jovens que, de forma inconformada e inovadora,

mas adulta, dão início a uma produção literária não só de reconhecida qualidade estética, temática e ideológica, como também seguindo tendências diversificadas. É um movimento de emergência não só da consciência literária, mas também nacionalista e que se verificava tanto em Angola, com a geração da Mensagem (Alexandre Dáskalos, Agostinho Neto, Manuel Lima, António Jacinto) como em Cabo Verde, com a geração da Claridade (Baltazar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes). (NOA, 2008, p. 38).

Portanto, o que se vê, mediante os atos políticos da metrópole, é uma resposta intrinsecamente poético-política, a qual concebe o fazer literário como uma prática social. É visível o confronto que se estabeleceu em torno de legitimar a identidade africana e moçambicana em meio à oposição que a negou, rejeitou e desconsiderou. Kaczorowski e Fujisawa (2016) compreendem o movimento poético desse período como “coro anticolonial”, em conformidade ao movimento de consciência literária e nacionalista a que Noa (2008) se refere.

Nesse sentido, a poesia de Noémia de Sousa, em *Sangue negro* (2016), serve como local privilegiado para a análise de como, em meio a essa disputa, se alcançou uma voz coletiva, a “Nossa voz”. A partir desse lugar, este trabalho se insere e parte, com o propósito de estender a compreensão sobre a voz lírica da autora de “Se me quiseses conhecer”, que é alçada como voz coletiva e promove uma linguagem de identificação africana contra o colonialismo.

Dentre as influências até aqui citadas, um destaque especial é preciso ser dado à importância do Renascimento Negro do Harlem para a arte moderna moçambicana. Matusse Jr. (2020), estimulado pelo filósofo Severino Ngoenha, considera a relevância desse marco histórico em terras americanas tão influente para a arte moçambicana quanto o movimento da Negritude:

A literatura moçambicana, quando olhamos para as suas primeiras referências, ao contrário do movimento em Harlem, não nasce exclusivamente de negros, uma vez que estão na sua origem maioritariamente não negros, nomeadamente brancos. E a sua preocupação, distintamente daqueles, não era provar a sua presença no mundo, mas apropriar-se deste espaço geográfico que é Moçambique,

assumir a sua pertença a ele. Nesse naipe podemos encontrar nomes como Rui Knopfli, Rui de Noronha, Noémia de Sousa, João Dias, só para apontar alguns. Desse período, décadas 40, 50 e 60, é possível, de acordo com Ngoenha, encontrar várias referências à Negritude — movimento que evoluiu, sobretudo, na França, a continuar o Renascimento Negro de Harlem. (MATUSSE JR., 2020).

Noémia de Sousa, em especial, revela, no poema “Deixa passar o meu povo”, a forte influência que o Renascimento Negro do Harlem teve em sua poesia. Matusse Jr. (2020) aponta essa conexão pelos temas da “nostalgia da liberdade perdida” e de “uma saudade do que foi e já não é”, assim como também se vê em referências diretas aos cantores afro-americanos Marian Anderson e Paul Robeson.

4 Noémia de Sousa: poética da voz

Consciente de que era preciso haver união na luta pela libertação, Noémia de Sousa expressou, pela sua poesia, elementos particulares das culturas moçambicanas, ao passo que reforçou o reconhecimento a uma identidade africana, em sentido *lato*. Esse duplo movimento engajado evoca uma “poética da voz”, como categoriza Secco (2016). Assim, o lirismo de Noémia carrega consigo uma expressão pulsante pelo tom que a leitura dos seus poemas emana.

Segundo Bonini (2018, p. 45), a poesia da “mãe dos poetas” “mescla a forma lírica e a forma épica, na medida em que o ‘eu’ canta o todo e esse todo se concentra no tema quase que exclusivo: a nação”. De acordo com essa proposição, compreende-se que a poética de Noémia cria um elo entre o eu-lírico e um eu-coletivo, nacional, capaz de rejeitar o colonialismo e afirmar as identidades negras numa expressão categórica do que se entende como anticolonial. O poema “Nossa voz” privilegia essa observação: “Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara / sobre o branco egoísmo dos homens / sobre a indiferença assassina de todos.” (SOUSA, 2016, p. 26). Outro ponto que se destaca, nesses versos, é a ironia mediada por uma dialética. Há o ponto de vista de quem se rebela ante a posição de quem é causador dessa revolta. Por um lado, o sujeito africano se vê consciente, ativo, por outro, o

sujeito europeu se vê diante da barbárie, que, para ele, é a conscientização do colonizado.

Necessário ainda é ressaltar outro efeito do uso da língua que entoa a “Nossa voz”. Cria-se uma espécie de língua comum, que passa pelas tradições orais e culturais africanas e que exerce uma função internamente conciliadora, pois existia também um opressor em comum, o colonizador português. Assim, fez-se necessário encontrar uma *língua(gem)* como sustentáculo da luta; essa língua não deve ser necessariamente compreendida como um idioma. Considera-se que essa expressão produzia um sentido mais de comunhão do que, com efeito, de homogeneidade, tratando-se das lutas anticoloniais investidas contra Portugal nas colônias.

Em “Nossa irmã a lua”, a primeira pessoa do plural ainda ocupa o lugar de quem convoca a coletividade. Em complemento a isso, o primeiro e segundo versos (“Não, não nos digam que a lua / não é nossa irmã”) (SOUSA, 2016, p. 28) apresentam-se de forma propícia à leitura declamada, a qual reúne e aproxima o público, que, atento, ouve e se envolve. Nesse aspecto, a poesia de Noémia também procura superar uma barreira que poderia limitar o alcance de seus textos. Poucos eram os que sabiam ler o português naquela época, como explana Pires Laranjeira:

[...] Era natural que se escolhessem textos propícios à rápida publicação em jornais, revistas, folhetos, livros muito pequenos, etc. Para uma mais rápida intervenção, convinha tomar em linha de conta o nível de instrução dos receptores, sendo de privilegiar, por isso, os textos mais fáceis de ler ou de ouvir em privado ou em colectivo (leitura solitária, declamação, fita magnética, etc.), capazes de atingir até os analfabetos. Outro aspecto importante era o de um poema ser facilmente memorizado, não só por quem o escrevia [...] como também para quem o pudesse guardar e retransmitir. Além disso, a poesia convinha mais à expressão de revolta e à denúncia directa, pontual e emocional de quadros históricos, sociais e políticos. (LARANJEIRA *apud* BONINI, 2018, p. 31-32).

Fazia-se necessário, dessa maneira, uma voz mediadora da leitura para potencializar o alcance e o efeito produzido pela poesia de Noémia, tal como a de outros. Ademais, Secco (2016) ratifica que a poetisa tinha consciência da repercussão da sua poesia, responsável por entusiasmar a revolta em seus “poemas incendiários”.

Do eu-lírico à “Nossa voz”: militância poética contra o colonialismo em *Sangue negro*, de Noémia de Sousa

No poema citado acima, a lua acalanta o sofrimento e acolhe os sentimentos da revolta:

[...] como um feitiço forte e misterioso,
nos afugente as raivas fundas e dolorosas
de revoltados,
com sua morna carícia de veludo.
(SOUSA, 2016, p. 28).

Mística e feiticeira, a lua encanta a melancolia, abre espaço para o descanso e, com isso, faz com que os africanos possam se enxergar como humanos “e não brutos e cegos animais agulhoados [...]”. (SOUSA, 2016, p. 28). Evidentemente, a lua, nesse contexto, perpassa por um sentido poético de enlevamento, também porque está associada à noite, escura, e por isso irmã da lua, branca, como se diz no título. De certa forma, o mergulho interior que a noite e a lua entusiasma alimenta um sentimento de liberdade:

[...]
Fechando nossos olhos impacientes de esperar,
Já podemos vogar no mar
Parado dos nossos sonhos cansados...
e até podemos cantar!
Até podemos cantar o nosso lamento...
(SOUSA, 2016, p. 28).

É nesse sentido que a música transcende à materialidade da espoliação empreendida pelo colonialismo, assim como se vê em “Súplica”. Os versos que abrem o poema são dos mais conhecidos da autora: “Tirem-nos tudo, / mas deixem-nos a música.” (SOUSA, 2016, p. 30). Dentro do “tudo” está a luz do sol, a lua lírica, a palhota, a machamba, o calor do lume, a terra, a autoridade sobre si, tudo. No entanto, a voz lírica responde:

[...]
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!

Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.

(SOUSA, 2016, p. 30).

Por meio da música, recupera-se a vida, no contexto do poema. Porque a canção-lamento pode ocupar o espaço ora destituído do africano e fazer com que naquele meio o reconhecimento à/ao africana/o seja perene através de sua tradição cultural. É algo que vibra como o som/“voz” do “atabaque chamando” e dificilmente se prende.

Em “Súplica”, a liberdade é algo mais complexo do que estar como posse ou não de algum senhor. O poema faz pensar que a liberdade é, também, poética e lírica, como um estado de espírito que preenche as lacunas da vida social provocadas pelo tabuleiro de xadrez. Nesse caso, o conflito mais presente, à época, era, de fato, o colonialismo. Não à toa, Noémia dedica versos aos cantores Paul Robeson e Marian Anderson, que cantam “*spirituals* negros de Harlem”, em “Deixa passar o meu povo”.

Por fim, o poema lança uma ambiguidade, em: “Tirem-nos tudo... / mas não nos tirem a vida, / não nos levem a música.” (SOUSA, 2016, p. 31). Levar a música seria o mesmo que tirar a vida? Sem música não haveria vida? A música é o que preenche a vida?

Já em “Abri-nos a porta, companheiros”, há uma voz que clama e pede passagem:

Ai abri-nos a porta,
abri-a depressa, companheiros,
que cá fora andam o medo, o frio, a fome,
e há cacimba, há escuridão e nevoeiro...
[...]. (SOUSA, 2016, p. 32).

A despeito do pedido clemente, a porta continua fechada, como diz a voz lírica. Ao longo do poema, percebe-se, mais uma vez, o confronto entre a ânsia pela liberdade, como um movimento de abrir e atravessar a porta, e o comodismo dos poderosos, que pouco se importam com o estado de quem se encontra diante do frio e da fome. O poema também conota,

através do sentido de abrir a porta, o desejo de que haja conscientização e tomada de atitudes, como se fosse uma porta que se abre na cabeça e reverbera na ordem social, como se pode interpretar em:

Aí companheiros,
abandonai por momentos a mansidão
estagnada do vosso comodismo ordeiro
e vinde!

(SOUSA, 2016, p. 32).

E se conclui com: “O que se importa / é que se abra a porta.” (SOUSA, 2016, p. 33). Os últimos versos demonstram como não se pode mais esperar. Mais importante é que se abra a porta, que se deixe o povo passar. Vale lembrar, no entanto, que à geração de Noémia associa-se o termo utopia. Dessa forma, havia de fato a necessidade de que a liberdade e as independências fossem alcançadas rapidamente, porém a pressa, e não somente ela, pode ter sido influente nos acontecimentos políticos das pós-independências, marcados por guerras civis, momento em que se percebe, com maior clareza, que a realidade com a libertação não foi aquela conjecturada pela literatura.

Menos clemente e mais incisivo é o poema “Passê”. A lírica, nesse caso, é propositiva e não espera pela ação do “senhor”: “A ti, que nos exiges um passe para podermos passear / pelos caminhos hostis de nossa terra, / diremos quem somos, diremos quem somos [...]” (SOUSA, 2016, p. 33). Cabaço (2007) conta que, até os anos 1960, havia controle nas ruas de Moçambique, o qual limitava o ir e vir de mulheres e homens moçambicanos. Exigia-se uma espécie de “passê”, que era um bilhete escrito em português pelo patrão, justificando o motivo da saída do seu “servo” após o toque de recolher:

Até o início dos anos 1960 existia de fato um recolher obrigatório, nas cidades, para os negros. Depois das 21 horas qualquer indivíduo africano que circulasse pelas ruas era parado pelos policiais e tinha de provar sua condição de assimilado ou justificar sua situação. Curiosamente, bastava que fosse portador de um bilhete manuscrito do “patrão”, e que o policial acreditasse na sua veracidade, para que não fosse detido. A “qualidade” da redação em português certificava a

autenticidade do bilhete, tal era o abismo simbólico que separava “senhores” e “servos”... (CABAÇO, 2007, p. 56).

Diante de tais condições, a postura que se assume no poema, seguindo com a primeira pessoa do plural, é a de se colocar como sujeito da enunciação, com uma voz que fala sobre si e sobre a sua coletividade. Portanto, há um brado que ecoa de sujeitos sociais que não estão interessados em apenas ouvir. Por sinal, quem são essas pessoas? Os “Eternos esquecidos na hora do banquete”, “os filhos adotivos e os ilegítimos”, “xipócués vagos nas noites munhuanenses”, “fantasmas”, “aqueles que só na revolta encontram refúgio”. Essa é a representação de pessoas reais, marginalizadas pelo colonialismo português, que, por sua vez, pela fala, afrontam: “— Agora, que sabe quem somos, / não nos exijas mais a ignomínia do ‘passé’ das vossas leis.” (SOUSA, 2016, p. 35). Mais uma vez, a ironia dá a virada de sentido à questão colocada no poema, indicada pelo título. Após ser feita a apresentação de “quem somos”, como se fossem os moçambicanos estranhos no próprio ninho, exige-se o fim do (im)passé das leis coloniais que impediam a/o moçambicana/o de seguir a caminho de sua liberdade.

“Justificação” tem em seu título o mote do poema. A voz do eu poético de Noémia de Sousa anuncia as consequências do efeito da dura realidade do colonialismo. A partir disso, a retórica do poema é construída em torno do “se”, com função condicional para as consequências desses efeitos:

Se o nosso canto negro é simultaneamente
baço e ameaçador como o mar
em noites de calmaria;
se a nossa voz é rouca e agreste
só se abrindo em gritos de rebeldia;
se é ao mesmo tempo amarga e doce a nossa poesia
como suco de nhantsumas silvestres;
se é encovado e profundo o nosso olhar
rasgando-se impávido à luz do dia;
se são disformes e gretados os nossos pés espalmados
de trilhar caminhos ingratos;
se a nossa alma se fechou para a alegria

Do eu-lírico à “Nossa voz”: militância poética contra o colonialismo em *Sangue negro*, de Noémia de Sousa

e só dá hospedagem ao ódio e à revolta
não nos culpes a nós, irmão vindo das ruas da cidade.

(SOUSA, 2016, p. 36).

A justificativa se dá por conta das “grades feias da escravidão”, porém, ao mesmo tempo, essa força, parafraseando Sousa, também produz o sentimento de revolta e funciona como o calor que aquece o maçarico que funde as colunas de um novo sistema, em que viver é possível. O poema “Justificação”, outrossim, aponta tanto para os gritos de rebeldia que muito incomodam aos brancos, como para aquilo que a revolta promove e almeja, a liberdade.

A obra poética de Noémia de Sousa, dessa forma, alia, de forma exemplar, o engajamento político à estética literária moderna da autora. Ferreira (1977), inclusive, atribui à Noémia de Sousa, junto a Orlando Mendes e Fonseca Amaral, o feito de ter uma produção pioneira da “moderna poesia moçambicana”. Essa percepção se dá em função da leitura que a poetisa tem de seu tempo e espaço, no contexto social e literário. A sua escrita reverbera na ideologia dos movimentos pelas independências africanas, sobretudo em Moçambique. Isso ocorreu porque a autora, atenta à conjuntura moçambicana e africana, percebeu a necessidade de se entoar um grito de revolta capaz de afetar a organização política colonial; e esse efeito torna-se possível graças à adesão coletiva que se viu representada nos versos de Sousa.

A linguagem se destaca como um elemento determinante para a assunção de uma coletividade africana e moçambicana. É a partir da língua que se promove a possibilidade de identificação. Por consequência, a enunciação na primeira pessoa do plural constrói um novo “nós”, desta vez, protagonista, que toma a fala para si numa perspectiva realmente plural, assim como traz nos versos a tradição oral.

Os poemas analisados da seção “Nossa voz” dão conta da recorrência dos efeitos produzidos por uma linguagem que convoca o povo. E, mais do que isso, não se pode desconsiderar a ideologia e a cultura como imanentes à língua. Portanto, é por meio da língua ronga que a autora evoca símbolos como a *xipalapala*, a *malanga*, a lança de Maguiguana, a *marimba*, a *palhota*, a *machamba*, os *xipócués*, entre outros artefatos e memórias que representam a afirmação da cultura moçambicana frente aos símbolos

coloniais, ao mesmo tempo em que ancoram a poética da autora numa realidade vivida em Moçambique.

Dessa forma, os versos da poetisa erguem uma nova consciência — aliada ao grito de revolta. Mota (2011) define essa manifestação como “lirismo de libertação”, por interpretar a poesia de Noémia vinculada a um “desejo de unificação e solidariedade”. Também por “unir vozes” e fazer com que “uns se reconheçam nos outros” e convoquem “os iguais à luta contra a opressão colonial”. Dessa maneira, os resultados deste artigo confluem com as análises de Mota (2011), Secco (2016) e Bonini (2018), porém acrescentam algo aos estudos sobre a poesia da mãe dos poetas moçambicanos, na medida em que esmiuçam versos da autora, especificamente da primeira seção de seu livro, aproximando-os do seu contexto de produção.

Além disso, por meio do uso dos recursos destacados até aqui, Noémia consegue descentralizar a personalização de si em torno do eu-lírico como sujeito nuclear de sua poesia. A presença da autora se dá em conjunto a um sujeito coletivo, que é colocado em primeiro plano quando é representado pela pessoa *nós*. Essa representação torna-se relevante não apenas pelo uso da primeira pessoa do plural, mas porque alça consigo a cultura moçambicana, que potencializa a lírica da autora.

Por isso, conclui-se que a voz poética de *Sangue negro* (2016), de Noémia de Sousa, desenvolve uma voz coletiva anticolonial, a “nossa voz”, uma vez que evoca as identidades africanas e moçambicanas dotadas de consciência sobre a sua cultura e sobre a organização em torno do compromisso com a independência. Esse feito também pode ser lido como militância poética, uma vez que consubstancia poesia e anticolonialismo numa espécie de luta poética que culmina em um movimento plural com objetivos comuns.

Por fim, não se pode ignorar, também, a presença do *corpo* responsável por escrever os versos e entoar sua(s) voz(es), a fim de que se evite um abstracionismo da produção de uma voz sem corpo. É necessário, nesse sentido, preencher essa lacuna com um trabalho de maior fôlego, de forma que se possa contemplar a complexidade que se dá em compreender as bifurcações entre vida e obra de Noémia de Sousa.

Referências

BONINI, Roseleine Vitor. *A poética de Noémia de Sousa: história e identidade em Moçambique colonial*. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007. 475 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FERREIRA, Manuel. Dependência e individualidade nas literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 39-47, jun. 1980. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4258>. Acesso em: 09 jul. 2021.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa - II*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

GOMES, Simone Caputo. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. *Via Atlântica*, [s. l.], v. 1, n. 16, p. 29-46, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460>. Acesso em: 27 out. 2021.

KACZOROWSKI, Jacqueline; FUJISAWA, Mariana. Literatura e sociedade em Moçambique: breve panorama histórico. *Cadernos CERU*, [s. l.], v. 27, n. 2, p. 171-184, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/125082>. Acesso em: 25 out. 2021.

LARANJEIRA, Pires. As literaturas africanas de língua portuguesa. *Scripta*, [s. l.], v. 3, n. 6, p. 237-244, 22 mar. 2000. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10366>. Acesso em: 05 abr. 2023.

LEAL, Luciana Brandão. Feições da poesia moçambicana do século XX. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 260-279, maio-ago. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/mdgCDy44hnD8Zw7vJ76mbDR/?lang=pt>. Acesso em: 05 abr. 2023.

MATUSSE JR., Leonel. José Craveirinha e o Renascimento Negro de Harlem. *Buala*, [s. l], 15 abr. 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/jose-craveirinha-e-o-renascimento-negro-de-harlem>. Acesso em: 02 dez. 2021.

MOTA, Maria Nilda C. *Lirismo de libertação: uma leitura de poemas africanos e afro-brasileiros*. 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NOA, Francisco. Literatura moçambicana: os trilhos e as margens. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 35-45.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016. p. 11-18.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

UZOIGWE, Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: BOAHEN, Albert Adu. *História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 21-50.

Isaura e as faces da violência em *Nós matamos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana

Yago Viegas da Silva*

Resumo

Nós matamos o Cão Tinhoso é um conto de Luís Bernardo Honwana, autor moçambicano, publicado em 1964. Nesse conto, Honwana constrói uma narrativa permeada de inocência, conflitos internos e coletivos, violência e infância. A narrativa se passa em uma aldeia numa localidade rural de Moçambique, e há, nesta, a presença de um elemento simbólico negativo: um cachorro rabugento (cão tinhoso), doente e bastante fedorento, que nada consegue fazer além de causar náuseas e despertar o asco dos que o veem. A narrativa ganha força quando o Cão Tinhoso é condenado à morte, embora a personagem Isaura, uma menina que sofre exclusão e preconceitos diversos, seja a maior vítima da violência que se coloca. O objetivo deste artigo é analisar a trajetória da personagem Isaura e os tipos de violência sofridos por ela, dentre os quais destacam-se o institucional e o de gênero. Essa personagem personifica o povo colonizado subjugado, por ser mulher, ela tem sua situação agravada. Para este trabalho, foram utilizadas as reflexões de Connel, em seu “Políticas da masculinidade” (1995), e Infantes e Delgado, em “El significado de la masculinidad para el análisis social” (2011), que contribuem para a percepção da naturalização da violência contra a menina, que, na verdade, é a única a agir com compaixão e misericórdia diante do animal moribundo que dá nome ao conto.

Palavras-chave: violência de gênero; literatura africana; colonialismo; análise social.

* Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9487-5763>.

Isaura and the faces of violence in *Nós matamos o Cão Tinhoso*, by Luís Bernardo Honwana

Abstract

Nós matamos o Cão Tinhoso is a shortstory by Luís Bernardo Honwana, a Mozambican author, published in 1964. In this story, Honwana builds a narrative permeated with innocence, internal and collective conflicts, violence and childhood. The narrative takes place in a village in a rural area of Mozambique and everything that happens there culminates in a negative symbolic element: a grumpy, sick, and very smelly dog (Cão Tinhoso) that can't do anything but cause nausea and disgust in those who see it. The narrative gains strength when Cão Tinhoso is sentenced to death, although the character Isaura, a girl who suffers from various forms of exclusion and prejudice, is the greatest victim of the violence that arises. The objective of this work is to analyze the trajectory of the character Isaura and the types of violence suffered by her, among which the institutional and gender violence stand out. This character personifies the colonized subjugated people and, as a woman, her situation is exacerbated. For this work, the reflections of Connel in his "Masculinity policies" (1995) and Infantes and Delgado in "The Meaning of Masculinity for Social Analysis" (2011) were used, that contribute to the perception of the naturalization of violence against the girl who, in fact, is the only one who acts with compassion and mercy towards the dying animal that gives its name to the story.

Keywords: gender violence; african literature; colonialism; social analysis.

1 Introdução

Nós matamos o Cão Tinhoso é um conto de Luís Bernardo Honwana, autor moçambicano, publicado em 1964. Nesse conto, Honwana constrói uma narrativa permeada de inocência, conflitos internos e coletivos, violência e infância. A narrativa se passa em uma aldeia numa localidade rural de Moçambique, e tudo o que nela acontece gira em torno de um elemento simbólico negativo: um cachorro rabugento, doente e bastante fedorento, que nada consegue fazer além de causar náuseas e despertar o asco dos que o veem.

Não obstante, a figura do Cão aponta para uma outra personagem bastante importante para o texto: Isaura, uma menina que vive na comunidade, é a única criatura humana capaz de se compadecer da situação do cachorro doente, de modo que sua compaixão é silenciada pela voz da maioria, que a julga constantemente, colocando-a numa situação de desfavorecimento em relação às demais crianças do local.

Durante o desenrolar do enredo, os homens que têm algum poder de decisão, no contexto político, econômico e social na aldeia, decidem, por unanimidade, “dar fim” ao Cão Tinhoso. A princípio, essa ação é predita como um golpe de misericórdia, mas não é bem isso o que é apresentado, pois os personagens responsáveis pela execução fazem da morte do cão um episódio de manifestação da maldade e da crueldade do homem.

Desse modo, a eutanásia do Cão é reconfigurada e dá espaço a um espetáculo horrendo de machismo e violência de gênero (além da violência contra o pobre animal). O que deveria ser um ato cuja finalidade seria encerrar o sofrimento do pobre cachorro rabugento é, na verdade, uma cena que traz os personagens (os meninos da aldeia e Isaura) para o campo da demonstração de suas verdadeiras faces.

Embora doente e sofrendo violências físicas e verbais a todo instante, o Cão Tinhoso, com seus olhos extremamente azuis e sua pele cheia de feridas, tocara apenas um coração: o de Isaura, uma menina doce e única criatura em toda a aldeia de quem o cachorro moribundo conseguia arrancar um olhar de misericórdia/compaixão. Isaura é descrita como uma menina franzina, a quem são atribuídas faculdades como “pouco juízo” ou algo que se assemelha a desequilíbrio. A verdade, no entanto, é que Isaura

é uma personagem que se projeta para além dos parâmetros criados e institucionalizados.

Nesse sentido, Isaura rompe com o padrão apresentado por ser aquela em que não é possível reconhecer os valores sociais da sua comunidade. É uma menina dócil, carinhosa. Sua grande culpa é ser irritantemente carinhosa com um cachorro que nada merecia além de chutes, cusparadas e uma morte extremamente dolorosa.

Embora não seja a única personagem feminina de destaque na narrativa, a posição que Isaura ocupa é pertinente para nos fazer pensar as relações que se estabelecem no texto e que, evidentemente, estão para além dele. A mais enfática delas talvez seja a contraposição que há entre o papel de Isaura, menina e subjugada à exclusão e ao preconceito dos que a rodeiam, e a Senhora Professora, uma personagem de poucas e duras palavras e um semblante que se aproxima muito mais do “ideal” masculino traçado histórica e socialmente do que de uma mulher no papel de educadora e formadora de cidadãos conscientes.

A Senhora Professora, nesse sentido, reproduz uma masculinidade hegemônica que se constituiu ao longo da história e que traz em si algum poder. O próprio fato de a personagem não ter um nome que a defina e depender da personificação de um pronome de tratamento acompanhado de sua profissão já se configura como um apagamento de sua identidade, como se a sua essência, nesse contexto, fosse apenas reproduzir aquilo que lhe fora confiado, pelos homens, inclusive.

Nesse sentido, reflete Connel: “Falar de posição dos homens significa enfatizar que a masculinidade tem a ver com relações sociais e também se refere a corpos — uma vez que ‘homens’ significa pessoas adultas com corpos masculinos.” (CONNEL, 1995, p. 188).

A imagem construída da Senhora Professora, em oposição à de Isaura é, pois, a seguinte: ao passo que a primeira é tida como uma mulher que representa uma certa força (opressora e intimidante, inclusive), sendo esta uma marca da masculinidade que ela reproduz e representa, Isaura é o símbolo da fraqueza, da meiguice e da fragilidade, a menina sem grandes perspectivas de futuro e que é, pois, a personagem em quem os paradigmas estereotipados do feminino se manifestam. É interessante compreender que Isaura e a Senhora Professora não são uma espécie de “protagonista” e “antagonista”, necessariamente, mas o que uma representa é o completo

oposto da outra em todos os sentidos, inclusive na postura que assumem nas cenas do enredo do conto.

Outro ponto a ser levado em consideração e que muito pode nos ajudar a compreender a relação entre as duas personagens é o fato de a Senhora Professora, além da reprodução da masculinidade opressora, representar o colonizador branco (considerando o fato de que Moçambique foi colonizado pelos portugueses e que cabia à “metrópole” a educação a ser oferecida nas colônias). Assim, o julgamento que a Senhora Professora impõe sobre a pobre menina está para muito além da simples relação entre dois sujeitos. Diz respeito à maneira como o processo de colonização em África foi permeado de violências; e o conto de Honwana nos leva a mergulhar nessa atmosfera de opressão.

Por isso a figura de Isaura é tão determinante: ela é, certamente, a maior vítima das relações abusivas que existem no conto. Ao passo que o Cão Tinhoso é penalizado de morte ou os meninos são comandados pelo colonizador em situação de poder, Isaura é subjugada, tanto pelo homem branco colonizador (na figura da Professora) quanto pelos seus compatriotas (na figura dos colegas de escola que repetidamente a agridem). Mas, se a Senhora Professora é uma mulher, por que podemos contrapor o seu perfil feminino ao de Isaura, a outra personagem mulher em evidência no texto?

Existe uma polarização entre as figuras de Isaura e da Senhora Professora, de modo que essa polarização apresenta característica dos gêneros que cada uma representa. E aqui tomamos a Senhora Professora (uma personagem mulher) como exemplo de masculinidade, porque ela é aquela que foge dos parâmetros pensados para o feminino no conto, que seriam Isaura ou outras mulheres que aparecem na narrativa e que sequer têm poder de fala. A respeito dessa polarização dos comportamentos constituídos histórica e socialmente entre o masculino e o feminino, Infantes e Delgado refletem:

La masculinidad existe sólo en contraste con la femineidad. Una cultura que no trata a las mujeres y hombres como portadores de tipos de carácter polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad en el sentido de la cultura moderna europea/americana.[...]

Al hablar de masculinidad en sentido absoluto, entonces, estamos haciendo género en una forma culturalmente específica. Se debe tener esto en mente ante cualquier demanda de haber descubierto verdades transhistóricas acerca de la condición del hombre y de lo masculino. Las definiciones de masculinidad han aceptado en su mayoría como verdadero nuestro punto de vista cultural, pero han adoptado estrategias diferentes para caracterizar el tipo de persona que se considera masculina. Se han seguido cuatro enfoques principales que se distinguen fácilmente en cuanto a su lógica, aunque a menudo se combinan en la práctica. (INFANTES; DELGADO, 2011, p. 93).

A partir da proposição das autoras, podemos considerar que o que caracteriza, em princípio, o masculino, é justamente a sua contraposição ao feminino. Ou seja, a partir dessa perspectiva, a personagem Isaura, no seu papel de subjugação, nos sinaliza a ponta do alicerce da constituição do papel da mulher (ainda mais, criança), na sociedade sobre a qual o conto traça sua referência, de modo que não é possível encontrar uma significação que seja realmente “poderosa” na personagem, como se esse papel fosse (ou seja) destinado exclusivamente aos homens (mesmo crianças), como os meninos encarregados de matarem o Cão Tinhoso.

2 Isaura e o que ela representa

Isaura é a personagem sobre a quem se atribui, além de Dinho e sua visão de protagonista, um papel de destaque no conto, especialmente na ocasião da morte do Cão.

Antes desse desfecho trágico para o pobre cachorro, Isaura é apresentada pelos demais personagens (sobretudo o Dinho) a partir da sua relação de proximidade com o animal doente. Depois de descrevê-lo como um animal de aparência asquerosa, Dinho reflete:

Isaura era a única que gostava do Cão Tinhoso e passava o tempo todo com ele, a dar-lhe o lanche dela para ele comer e a fazer-lhe festinhas, mas a Isaura era maluquinha, todos sabiam disso.

A Senhora Professora já tinha dito que ela não regulava lá muito bem e que o pai a havia de tirar da Escola pelo Natal. (HONWANA, 1964, p. 4).

A personagem é descrita como uma menina a quem se direcionava um tratamento excludente, além de pouquíssima (ou nenhuma) perspectiva de futuro, sobretudo por parte da educação institucional, representada pela Senhora Professora. O fato que se destaca é que a reflexão e as consequências que se dão (como o fato de ela ter que ser tirada da escola) acontecem justamente a partir da relação da menina com o animal, como se, por tratá-lo dignamente, ela merecesse a exclusão social dos colegas, da escola e os maus-tratos dos representantes do Poder, como a Professora.

3 A perseguição à inocência de Isaura

No decorrer do enredo, várias vezes Isaura é vista e descrita como a personagem de quem pouco se espera. Após um episódio comunitário no qual a eutanásia do Cão Tinhoso é colocada em questão e aceita de prontidão por todos, o Doutor Veterinário encarrega seu assistente, que faculta aos meninos da vila e colegas de escola de Isaura de levarem o Cão para um local distante da visão de todos e matarem-no, sob o pretexto de colocar um fim ao seu sofrimento, mas que, na verdade, não tinha muito a ver com compaixão. O que se queria, de fato, era libertar os olhos e os narizes da visão negativa e do mau cheiro das feridas do cachorro. Um fato triste que se percebe no conto é que ninguém, nem mesmo o Doutor Veterinário (que devia amar e cuidar dos animais), pensa, mesmo que por um instante, em tratar das feridas do pobre bicho a fim de lhe preservar a vida. Matar é a única solução proposta e a única aceita por todos, como um modo simples e ligeiro de se livrar do indesejado símbolo de fraqueza.

Nessa perspectiva, deparamo-nos com uma naturalização da violência e do extermínio, temas bastante recorrentes na relação entre colonizador e colonizado. Mesmo se tratando de um cachorro (animal irracional), há uma metáfora justaposta por trás da figura moribunda: a de um povo que, aos olhos do branco europeu, talvez se configure como composto por sujeitos pobres, incapazes, sujeitos.

Encerrada a discussão e decretado o extermínio, foram então os 12 meninos (entre eles, Dinho, o protagonista, Quim, Gulamo, Zé, Xangai, Carlinhos e outros garotos que aparecem em outras cenas anteriores do conto) carregando o Cão Tinhoso, puxado por uma corda, para matá-lo. Na configuração da cena da caminhada, construímos uma intertextualidade com a *Via Crucis* (Via Sacra), de forma que os 12 meninos lembram os 12 apóstolos escolhidos por Jesus Cristo para segui-lo. Aqui, no entanto, a vítima do sacrifício predito é o cachorro doente; os 12 já não anunciam a paz, mas executam a violência e a opressão.

Um pensamento de Dinho (que de alguma maneira nutria um sentimento forte por Isaura a ponto de lembrar-se dela aqui e ali), quando foi pegar a corda e a espingarda para amarrar o cachorro, nos revela a necessidade de punição que o menino via em relação à Isaura.

Esse relato nos é apresentado objetivamente: “[...] era bom matar o Cão Tinhoso porque andava todo cheio de feridas e era um nojo. E até era bem feito para a Isaura, que andava cheia de manias por causa dele.” (HONWANA, 1964, p. 14).

Matar o cachorro, para ele, não era uma diversão (como para os outros meninos), também não era apenas uma necessidade sanitária (como para os homens da vila), mas havia, escondida na necessidade de livrar a vila do Cão, uma maneira de punir Isaura por tratar o animal tão bem, enquanto a ele (Dinho), ela mal o via.

É natural pensarmos, pois, que o personagem Dinho sentia ciúmes do Cão Tinhoso. Mais uma vez, as relações de gênero nos apontam um personagem (criança) que se apropria da naturalização da figura masculina como aquela que dita as regras, retirando da mulher até mesmo a sua condição de sentir. O prazer na punição vem, então, para sanar esse ego masculino ferido.

Desse modo, percebe-se que Isaura é vítima de um sistema que a toma como inimiga simplesmente por agir fora do padrão, já que ela mesma não fez nada que a culpabilizasse. A esse perfil de mulher culpabilizada, levanta-se a reflexão sobre tantos temas caros à humanidade e que são jogados nas costas das mulheres sem qualquer tipo de aprofundamento, empatia ou respeito às suas escolhas e sentimentos. Essa realidade vai ao encontro da consciência de que a masculinidade hegemônica estabelece seus princípios (que, na verdade, são princípios, meios e fins, já que tudo começa neles,

passa por eles e termina neles) e rechaça qualquer perfil que não se encaixe nos paradigmas preditos. Isaura é como Eva ao apresentar a Adão o fruto proibido, culpada ao máximo por exercer um papel coadjuvante.

4 A sexualização da inocência de Isaura

Depois que os 12 meninos (tal qual os 12 apóstolos reunidos) vão com o Cão Tinhoso em direção ao matagal, para lá, com planos bastante requintados de crueldade, “dar cabo” da sua vida, o desfecho do conto nos apresenta uma pluralidade de acontecimentos que, inclusive, quebram a expectativa do leitor em relação ao que se esperava, especialmente do personagem Dinho.

Primeiro porque Dinho tem um olhar de compaixão para com a vítima do sacrifício. Num ato de muita coragem (que, para os meninos, seus colegas, é um escândalo de covardia), não consegue atirar e começa e suplicar pela vida do animal. Dinho, por ser menino (homem), estava, até o momento, reproduzindo padrões, a fim de conquistar a aceitação dos seus semelhantes. Nesse sentido e nesse contexto, os homens (desde muito novos) precisam ser símbolos de força (inclusive violenta), reproduzindo manifestações culturais e sociais que são, inclusive, inconscientes. (CONNEL, 1995, p. 195). Para isso, era negada (ou melhor, suprimida) a qualquer homem a manifestação de sentimentos associados ao feminino, como o carinho, o amor e até mesmo a compaixão. Por isso Isaura é uma personagem tão interessante. Primeiro, porque ela nos ajuda a perceber que, na verdade, apenas vivencia aquilo que a todos os seres humanos é absolutamente natural, mas que foi negado a alguns (ou a todos): o direito de pensar e agir humanamente.

Segundo porque, contra todas as possibilidades, a protetora inocente e destemida do Cão Tinhoso se materializa em pleno ato da execução, colocando-se entre o cachorro-alvo e as armas dos meninos que estão com os dedos nos gatilhos. A manifestação do machismo como uma forma de opressão acontece também aqui. Veja-se que, ao perceberem Isaura no espaço deles, se manifestam:

[...]

— Ó tipinha, não te disseram que nós não queremos fêmea a esta hora? O que é que vieste para aqui fazer? Não queremos gajas a atrapalhar o que nos mandaram fazer, ouviste?

Isaura não dizia nada e só gemia para a malta. (HONWANA, 1964, p. 26).

A sexualização do corpo feminino (mesmo que criança na manifestação de sua inocência) está entrelaçada na cabeça dos homens (dos meninos, inclusive), na manifestação de Quim. Quim, na cena, é o arquétipo central do macho alfa a quem todos deviam respeito e obediência. Tudo que os demais faziam era para mostrar a ele que eram capazes, mesmo que ele também estivesse querendo mostrar ao Senhor Duarte (assistente do Doutor Veterinário) que era capaz de coordenar a execução do cachorro doente.

Ao se referir à menina como “tipinha” (uma manifestação esdrúxula de inferiorização da menina em relação aos homens e em relação às outras meninas também) e ao indagar: “não te disseram que não queremos fêmea a esta hora?”, o personagem está colocando Isaura numa posição de desconforto e de violência sexual, manifestada aqui através do termo “fêmea” estereotipado. Este estereótipo, portanto, se daria em contraposição ao termo macho (e os machos, no caso, seriam os meninos da cena, que poderiam “usufruir” do prazer de dominar/usar a fêmea).

A menina, a quem cabe nada além do silêncio nesse momento, é amparada por Dinho, mas os dois são vitimizados como símbolos de fraqueza: Dinho porque não conseguiu agir como os demais meninos e Isaura por ser menina.

A dupla é, pois, colocada sob o jugo da violência do grupo. Considerados fracos (seja por não conseguir atirar no Cão ou por ser considerada mentalmente incapaz), ambos estão no mesmo patamar, sendo que o de Isaura seria, “naturalmente”, este. É Dinho quem “desce” na aceitação, pois o ser homem representa coisas que o menino já não tem, de forma que agora ele está no limbo da aceitação, do qual fazem parte apenas garotas como Isaura.

Para além disso, Isaura fica completamente à mercê de todos os meninos, nesse episódio de completa violência. Dinho, sob ordens de retirar Isaura da frente do Cão Tinhoso, para que este pudesse ser assassinado,

agarra a menina com força (sob o pretexto de protegê-la). Ao começar do espetáculo de tiros ao alvo, Isaura, provavelmente ensurdecida pelo barulho das armas, agarra Dinho com força suficiente para machucá-lo com as unhas. O personagem, nesse momento, pensa que não dirá a ela porque sente certo prazer, de alguma forma, com o contato pele a pele dos dois e com a dor causada pelas unhas da menina.

Desse modo, o Cão Tinhoso é morto e os meninos voltam para a vila, deixando para trás Isaura e sua culpa de ter amado o inamável. O episódio violento do assassinato do Cão não é motivo sequer de grande diálogo. Isso se deve provavelmente pelo fato de ser considerado um alívio para a comunidade local, já que o animal incomodava muito. Contudo, devemos considerar a enorme ausência que ele ocasionara, principalmente para Isaura (já que ambos podiam contar um com o outro). Assim, com a morte do bicho, ela há de ter mergulhado numa atmosfera de solidão ainda mais profunda.

5 Considerações finais

Isaura é uma menina meiga e carinhosa sobre quem recai a culpa de ser dócil quando o sistema social exigia dela uma postura de violência. É uma menina que age de acordo com a própria querência, que vive numa atmosfera que a reprime e mesmo assim se mostra como uma personagem bastante silenciosa.

É a figura da mulher que tem de suportar duras cargas calada em nome do “bem-estar” social ou manifesta-se e é considerada louca, sem propósitos de vida e sem grandes apoios, seja por parte das instituições formais de governo ou pelos cidadãos seus compatriotas, ou mesmo por suas companheiras de gênero, idade, lugar.

A relação de Isaura com os demais personagens nos aponta um tempo em que Moçambique vivia ainda sob o pesado jugo do colonialismo e suas múltiplas formas de instrumentalização da violência, seja ela regida pelo próprio Estado na forma de instituições ou enraizada na estrutura social da comunidade, que passa a aceitá-la como natural ou divina.

A odisseia da personagem é bastante dolorosa, parece que é uma marca própria das Isauras: amar o que não deve ser amado, lutar sozinhas contra tudo que fora estabelecido socialmente para elas e sofrer grandes perdas, inclusive a liberdade, o pensamento e o amor.

Referências

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. *Educação e Realidade*, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 15 jun. 2022.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão Tinhoso*. Moçambique: Cotovia, 1964.

INFANTES, Anastasia Téllez; DELGADO, Ana Dolores Verdú. El significado de la masculinidad para el análisis social. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, [s. l.], n. 2, p. 80-103, 2011.

Narrativa e trauma em *Vinte e zinco*, de Mia Couto

Nathaly Ohanna Freitas da Silva*
Terezinha Taborda Moreira**

Resumo

Este estudo¹ busca investigar como o romance *Vinte e zinco*, do escritor moçambicano Mia Couto (2014), encena as experiências traumáticas do período colonial vivenciadas pelas personagens da obra. Por meio de conceitos como melancolia, luto, encenação e elaboração, pretende-se evidenciar a polifonia de vozes que permeia a obra, a ligação entre o discurso histórico e o discurso ficcional e ainda destacar a heterogeneidade na construção identitária dos sujeitos ficcionais, que reivindicam seu lugar de fala, seu modo de narrar e de lidar com os traumas causados pela violência do processo colonial. Para fomentar nossa discussão, recorreremos aos estudos de Abreu (2018), sobre a teoria do trauma, e a Bhabha (1998), para compreendermos o conceito de “entrelugar”.

Palavras-chave: narrativa; trauma; processo colonial; Moçambique; história; memória.

* Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Bolsista CNPq.

** Professora Doutora na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pesquisadora CNPq-Nível 2.

¹ Este estudo é fruto do projeto de pesquisa “Modos de contar, modos de encenar: escrita e performance em narrativas africanas de língua portuguesa”, financiado pelo Fundo de Incentivo à Pesquisa FIP-PUC Minas, da FAPEMIG e do CNPq, como parte das atividades do grupo de pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, coordenado pela professora Terezinha Taborda Moreira.

Narrative and trauma in *Vinte e zinco*, by Mia Couto

Abstract

This study seeks to investigate how the novel *Vinte e zinco*, by the Mozambican writer Mia Couto (2014), stages the traumatic experiences of the colonial period experienced by the characters in the work. Through concepts such as melancholy and mourning; staging and elaboration, it is intended to highlight the polyphony of voices that permeates the work, the connection between the historical discourse and the fictional discourse, and also, to highlight the heterogeneity in the identity construction of the fictional subjects, who claim their place of speech, their way of speaking to narrate and deal with the traumas caused by the violence of the colonial process. To foster our discussion, we will resort to studies by Denise Borille de Abreu (2018), on trauma theory, and Homi Bhabha (1998), to understand the concept of in-between.

Keywords: narrative; trauma; colonial process; Mozambique; history; memory.

1 Introdução

O romance *Vinte e zinco*, do moçambicano Mia Couto (2014), foi escrito sob encomenda para as comemorações portuguesas do dia 25 de abril, data que deu fim aos 48 anos de ditadura em Portugal. No que tange à organicidade do romance, deparamo-nos com 12 capítulos que marcam os dias que precedem e sucedem a Revolução dos Cravos, entre os dias 19 e 30 de abril, em uma pequena vila de Moçambique. Os capítulos datados assemelham-se a um diário, no qual conhecemos as tensões culturais, sociais e raciais dos moradores de Moebase por meio de um narrador onisciente. Logo, temos um romance que passeia pelo linear, ao datar os capítulos enquanto nos conta sobre um evento português sob o olhar moçambicano, mas que também tece com a memória, ao nos permitir ouvir as narrativas de trauma das personagens. Assim, conhecemos as tensões entre brancos e negros, entre torturador e torturado e, para além disso, somos apresentados a personagens complexas que rompem com as fronteiras dicotômicas e dão lugar a ambíguas posições.

Ao refletir sobre as epígrafes da obra, Secco considera o romance polifônico:

Os discursos epigráficos criam um intertexto que se transforma no lugar da consciência e da subversão, pois, ao comentarem criticamente os procedimentos racistas e autoritários próprios da situação colonial, denunciam o medo e o ódio como os piores fantasmas que se instalaram no âmago da sociedade. (SECCO, 1999, p. 112).

Nesse sentido, a polifonia pode ser vista no movimento múltiplo da voz narrativa, pois o narrador onisciente abre mão de sua perspectiva em alguns momentos, para dar voz a alguma personagem. Ainda sobre as epígrafes, é interessante notar a relação entre ficção e história na obra moçambicana, pois temos epígrafes ficcionais e históricas que são questionadas ao longo da narrativa. Assim, percebemos que essa relação se constrói de forma tensa, evidenciando o caráter consciente das personagens ao criticarem e denunciarem as barbáries do processo colonial.

Tendo em vista a multiplicidade de vozes que permeia a narrativa, o presente estudo busca focalizar a construção de duas personagens: Lourenço de Castro e Irene. Ambas as personagens passaram por traumas pessoais, que ganham uma proporção coletiva, representando dois espaços: o do colonizador e o da mulher do “entrelugar”. Nosso objetivo é analisar como a obra encena suas experiências traumáticas, haja vista que o período colonial deixou cicatrizes, muitas vezes, incuráveis, tanto nas sociedades colonizadas, quanto nas sociedades colonizadoras. Para além dos espaços dicotômicos, destacaremos como a narrativa encena as heterogeneidades possíveis em seu contexto narrativo. Utilizaremos, como referencial teórico, os estudos de Abreu (2018), sobre a teoria do trauma, e o conceito de “entrelugar”, segundo Bhabha (1998).

2 Heterogeneidade na construção identitária dos sujeitos ficcionais

2.1 *Lourenço de Castro – trauma, violência e história*

Se não corre brisa, por que razão a bandeira portuguesa tombou da parede onde estava pendurada? (COUTO, 2014, 16-17).

No primeiro capítulo do romance, conhecemos Lourenço de Castro, que, seguindo os passos do pai, tornou-se inspetor da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide). Logo de início, estranhamos o modo como o narrador descreve essa personagem, pensamos até ser um jovem, mas, ao longo da narrativa, descobrimos que ele tem mais de 40 anos de idade. O estranhamento se dá devido a cenas como sua chegada à velha casa colonial, recebido pela mãe na porta, que o cobre com um casaquinho. Esse é apenas um dos signos infantis que fazem parte do cotidiano de Lourenço, assim como o fato de dormir com um pano, o que lembra as naninhas dos bebês. Além disso, há o cavalinho de madeira, que ele toca todas as noites e o faz balançar, o que nos remete ao balançar do bebê no colo da mãe, e, talvez, o mais estranho, o umbigo, que, segundo a personagem, “está-me a crescer,

mãe. A sério, desta vez é a sério. Até já estou a sentir o cordão umbilical a sair-me”. (COUTO, 2014, p. 17). Com isso, notamos o tom irônico do narrador ao apresentar o colonizador português, que, curiosamente, tem em seu nome a “coroa de louros”, que indica alguém glorioso, mas que, segundo o narrador, “este guerreiro, de espáduas circunflexas, não exala glória” (COUTO, 2014, p. 14), indicando, assim como a epígrafe acima, a queda do Regime Salazarista.

A obra *Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique*, organizada por Denise Borille de Abreu e Terezinha Taborda Moreira (2018), reúne diversos textos que abordam a relação entre literatura e guerra; literatura e história; violência, identidade, testemunho e trauma. Ao discutir sobre a teoria do trauma, Abreu (2018) menciona a “metáfora da possessão”, termo usado por Cathy Caruth (1995), indicando que o sujeito dominado pelo trauma é impossibilitado de assimilar a experiência naquele momento, “mas, de maneira atrasada, numa possessão repetida daquele que o experimenta” (CARUTH, 1995 *apud* ABREU, 2018, p. 16, tradução da autora).

A partir dessa reflexão, vejamos como é encenada a relação de Lourenço com seu pai, Joaquim de Castro, na obra de Mia Couto. Desde o primeiro capítulo, o narrador deixa o leitor em suspenso quanto a alguns acontecimentos, a começar pela cena em que Margarida se lembra de alguém ao tocar as mãos do filho: “A velha mãe pega-lhe nos braços, beija-lhe os dedos finos... — Bonitas mãos, fazem lembrar...” (COUTO, 2014, p. 14). No entanto, a lembrança é cortada, deixada em suspenso pela fala do filho, que deseja dormir e pede o pano, voltando, assim, a atenção de Margarida aos cuidados maternos. Com isso, somos envolvidos pelas suspensões e pelas indagações do narrador e, como resultado, conduzidos a uma leitura cheia de dúvidas a serem solucionadas. Quanto ao objeto de lembrança, só mais à frente, saberemos que se referia ao falecido marido, reiterando a semelhança entre pai e filho, tanto pelas mãos, quanto pelos atos praticados contra os colonizados. Além desse episódio misterioso, temos também o estranhamento quanto à ventoinha: “A mãe volta a ensaiar uma retirada. À porta, **ainda ganha coragem** e pergunta: — Está tanto calor. Não quer mesmo a ventoinha? — Nunca! Ventoinha, nunca! (COUTO, 2014, p. 18, grifo nosso). O fato de a mãe ter que tomar coragem para fazer uma simples pergunta ao filho nos indica que a ventoinha é apenas a ponta de um *iceberg*

no mar da mente de Lourenço. A resposta agressiva do filho, negando o uso da ventoinha, reforça o mistério da cena e o quanto sua existência é carregada de medo.

Já no terceiro capítulo da obra, conhecemos um pouco mais sobre a relação entre Joaquim e o filho. Percebemos a falta de afeto do pai, seu modo machista de pensar e a tentativa de Lourenço de “comprovar suas habilidades para bravezas”. (COUTO, 2014, p. 21). Depois de uma conversa com a mãe sobre a loucura da tia Irene, ele fala dos horrores que viveu, e o narrador revela o episódio da morte de Joaquim de Castro. Um dia, ele decide levar o filho para um espetáculo, dizendo que “experiências daquelas é que endurecem o verdadeiro homem”. (COUTO, 2014, p. 21). O espetáculo, dito ironicamente pelo narrador, refere-se ao momento em que o falecido pade levava os presos amarrados e os jogava dentro do helicóptero. No entanto, não esperava que naquele dia eles teriam outros planos:

De repente, um emaranhado de pernas se cruzou em redor de Joaquim de Castro. Como tesouras de carne os membros inferiores dos presos enredaram o corpo do português. Os prisioneiros lutavam, arrumados em prévia combinação. Cairiam eles, mas o Castro iria junto. O português gritou, pediu ajuda ao filho. Mas este nem se mexeu. Olhos esbugalhados, viu o pai ser ejetado do helicóptero. (COUTO, 2014, p. 22).

Diante desse acontecimento, o leitor consegue juntar algumas peças, como o motivo de Lourenço não aceitar a ventoinha, pois ela remonta ao evento traumático, que é associado ao barulho das hélices do helicóptero. Assim, retomamos a metáfora da possessão, que é evidenciada nas cenas de repetição que Lourenço vivencia após a morte do pai, como já apresentado, a rotina de sua chegada a casa, os objetos infantis que são necessários a ele todas as noites, os pesadelos diários, a ventoinha e, principalmente, o ato de lavar as mãos, como explicitado no seguinte excerto: “A água corre como se não bastasse um rio para o limpar [...] O pade vai à cozinha e volta a passar as mãos por água. Cheira os dedos como se quisesse confirmar a teimosia de alguma nódoa”. (COUTO, 2014, p. 14). Nessa última cena, percebemos a obsessão de Lourenço por lavar as mãos, assim como seu pai com as paredes da prisão, revelando-nos tanto o horror praticado contra os

negros, quanto os fantasmas de suas próprias atrocidades. Vejamos abaixo a cena da obsessão de Joaquim de Castro:

Joaquim de Castro tinha essa obsessão: as paredes brancas deveriam permanecer assim, alvas e puras, sem vestígio de sangue. O chão da prisão tinha sido encerado de vermelho. Justo para que não se detectasse o sangue dos torturados. No chão, sim. Nas paredes, nunca. De onde vinha esse medo de as paredes revelarem as vermelhas nódoas? Quem sabe o sangue é mais vivo que o próprio corpo? (COUTO, 2014, p. 29).

Portanto, o filho seguiu os passos do pai e viveu uma vida de ódio, tortura e medo, desde a falta de afeto paterno até o trauma de presenciar sua morte e a escolha (ou seria destino?) de servir à Portugal, afinal, “para ele não havia um regime. Havia Portugal. A pátria eterna e imutável. Portugal uno e indivisível”. (COUTO, 2014, p. 75). Partindo para o final da reflexão sobre a personagem, não podemos deixar de mencionar a intrínseca relação entre a pátria e o pai de Lourenço, pois percebemos a semelhança em relação ao impacto sofrido por ele, tanto na morte do pai, quanto na queda do regime de Salazar. Os próximos trechos da narrativa mostram como Lourenço lida com os eventos traumáticos, seja na primeira citação, na qual ele encena a presença de seu falecido pai, seja na segunda, quando o narrador nos mostra a tomada de consciência de Lourenço sobre a queda do regime, metaforizada pela queda de Joaquim de Castro do avião: “**O lugar do falecido se conservara ali, intocável.** Na mesa posta, talheres, pratos e copo **encenavam presença.** O nome de Joaquim de Castro jamais se pronunciava, após seu falecimento. Mas a cadeira se guardava como se aguardasse ressurgência. (COUTO, 2014, p. 25, grifo nosso).

Como se acabasse de **anunciar um falecimento. O pide estava derrubado,** vertido dentro de si mesmo. Seus olhos estavam parados, o olhar ausentado deles. **Reviu sua vida, num ápice:** os gritos da cadeia todos se acumularam, como se as celas se fechassem de um só **golpe** em sua cabeça. **De repente, um baque:** é o corpo de seu pai caindo nas águas. De chofre, se levantam espumas, mas não são brancas. Antes, são vermelhas. **O pide não tinha alma para tanto.** Levantou-se para enfrentar a visão. Durante os tantos anos, seu pai disputou as nuvens como um pássaro. Agora ele tombava, fulminado por nada a não ser o não haver céu.

De um momento para outro, o corpo do pai boiava sobre o oceano e era como uma sombra branca imensa, um lenço recobrando todo o Índico. E tudo se calava, em sossego de milénios. **Finalmente, seu pai sofria sua última morte.** (COUTO, 2014, p. 75-76, grifo nosso).

As cenas anteriores dialogam com os conceitos propostos por Freud, reiterados por LaCapra (1999) e citados por Abreu (2018), haja vista que eles tentam explicar como o sujeito traumatizado lida com os eventos traumáticos; é válido dizer que Lourenço vivencia os processos de melancolia e encenação. Isso é visto quando ele encena a presença do pai à mesa e quando pratica as repetições já mencionadas, transformadas em obsessões. Sobre a melancolia, Abreu (2018) recorre à definição de LaCapra (1999), que afirma que “o eu deprimido, autocensurador e traumatizado, preso na compulsão repetitiva, se vê possuído pelo passado”. (LACAPRA, 1999 *apud* ABREU, 2018, p. 23, tradução da autora). Quanto à encenação, “o passado é regenerado de maneira performativa [...] e ele retorna de maneira assombrada sob forma de repressão”. (LACAPRA, 1999 *apud* ABREU, 2018, p. 25, tradução da autora). Assim, constatamos que Lourenço se vê possuído pelo passado, tanto por não elaborar a morte do pai, como pela repetição de toda a atrocidade que ele praticou. Sua prisão no episódio traumático é tamanha que, em todas as noites, ele é perturbado em sonhos e visões e não consegue se livrar do medo e do ódio que sente pelos negros. A comparação que o narrador faz entre a queda do regime salazarista e o falecimento do pai de Lourenço intensifica o quanto o regime significava para a personagem. Afinal, não seria Lourenço a metáfora de um governo repressivo e doente, como o regime colonial português, prestes a desabar?

2.2 Irene – mulher e entrelugar

Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de outra qualquer raça. — Extracto do diário de Irene, parafraseando Simone de Beauvoir. (COUTO, 2014, p. 19).

O narrador nos apresenta Irene como aquela que “escapava à cinzenta daquela casa”. (COUTO, 2014, p. 20). Para a família, ela era louca, comportava-se vergonhosamente por conviver com os negros e por se apaixonar pelo mulato Marcelino. Suas atitudes aborreciam seus familiares, pois, desde que foi para a África, a fim de consolar a viuvez da irmã, Irene não fez outra coisa senão se misturar, como podemos ver no trecho a seguir: “A moça usufruía do lugar, sem fronteira de medo. Passeava sozinha nos bairros dos negros. Sentava-se com eles. Bebia e comia com eles”. (COUTO, 2014, p. 20). A personagem não considerava a cultura africana inferior à europeia, pelo contrário, ela se identificava e valorizava tudo à sua volta, desejando aprender sobre os conhecimentos moçambicanos. Portanto, Irene representa a mulher do “entrelugar”, conceito importante para os estudos culturais, discutido pelo crítico indiano Homi Bhabha (1998): “Esses ‘*entre-lugares*’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação [...] que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.” (BHABHA, 1998, p. 20, grifo do autor). Esse conceito contribui para entendermos a complexidade dos processos identitários, pois já não se pode pensar mais em sociedades hegemônicas. O conceito de Bhabha (1998), assim como a personagem Irene, rompe com as fronteiras dicotômicas e dá lugar a um novo espaço de diálogo.

A relação familiar dos Castro evidencia o choque entre as culturas, representadas pela rigidez de Lourenço e pela liberdade de Irene: “Irene passa rodando, pernas deixadas nuas pelo arregaçar da saia na cintura. Se percebe que aquela dança não é europeia. É ritmo africano. A mulher branca se balança como se seu corpo albergasse o mundo dos outros.” (COUTO, 2014, p. 23). A performance da dança e a desafiadora nudez de Irene encenam o confronto entre as personagens: “Irene, em desafio, desabotoa a saia. A roupa lhe tomba, em suspiro, a seus pés [...] em vasta nudez, se antepõe perante o sobrinho.” (COUTO, 2014, p. 24). Com relação ao episódio anterior, Brito faz algumas considerações:

É como se, ao despir-se, Irene abrisse mão dos seus valores anteriores, tentando desassimilar a cultura europeia, para absorver a outra que estava diante dos

olhos. A discussão entre Irene e Lourenço intensifica-se, delineando “o confronto deslocado de uma outra guerra” (Idem). É o confronto cultural, em que Lourenço representa a força bruta e Irene a luta pela liberdade. (BRITO, 2009, p. 64).

A partir dessa desassimilação, Irene se envolve nas questões políticas, pois não aceita toda a violência e a exploração praticada pelos portugueses em terras moçambicanas. Ao namorar o mulato Marcelino, a personagem o ajuda na luta pela libertação, passando algumas informações, mas, quando Lourenço descobre, castiga sua tia e tortura Marcelino, esperando uma confissão. No entanto, ele permanece fiel à luta revolucionária e se suicida, demonstrando, em sua morte, a resistência ao colonialismo.

Além de toda a violência que Irene presenciou pelas mãos de seu cunhado Joaquim em Pebane e pelas mãos do sobrinho Lourenço em Moebase, a experiência mais traumática para a personagem foi encontrar o corpo de Marcelino: “Irene correu a abraçar o seu amado. Mas ele estava já vazio, seco até ao osso.” (COUTO, 2014, p. 84). Ao contrário de Lourenço, a personagem assume outros modos de lidar com o trauma:

A irmã não sabe mas Irene vai cumprir o ritual dos falecidos. Dirige-se à grande maçanqueira onde estão as campas de Marcelino e Custódio. Irene visita-as à maneira das crenças indígenas. Leva-lhes farinha, panos, bebidas. Senta-se junto à tumba e conversa com os mortos. Resta-lhe o conforto daqueles falecidos terem encontrado residência e não desvairarem sem pouso como esse seu malfadado cunhado, Joaquim de Castro. Quem não tem parentesco com a vida não chega nunca a morrer devidamente. (COUTO, 2014, p. 61-62).

Diante da prática do ritual dos falecidos, vemos que Irene lida com o trauma “à maneira das crenças indígenas”. Assim, percebemos que tal escolha possibilita o que LaCapra (1999) irá definir como elaboração, que leva a uma “reconfiguração do quadro traumático”. (ABREU, 2018, p. 25). Com isso, notamos que Irene vivencia o luto, indicado pelo historiador como algo que “traz a possibilidade de se lidar com o trauma e realizar uma reinvestida — ou catexia — da vida, que permite ao sujeito começar de novo”. (LACAPRA, 1999 *apud* ABREU, 2018, p. 23, tradução da autora). Diferente de Lourenço, Irene não se vê presa ao evento traumático, mas livre. Ao cumprir o ritual, ela recebe conforto dos falecidos, e não tormentos, como

o sobrinho. Além disso, podemos notar que os escritos de Irene são outros modos de elaboração, pois ela revisita o passado e o confronta, reinventa a história e a si mesma. O poema abaixo ilustra como o ato de narrar e de criar permite à personagem reescrever sua história:

Que a bala do corpo se retire
num disparo ao avesso se desvire
e o sangue aberto se arrependa
e retorne ao leito de onde escorreu
Que, enfim, a espingarda seja morta
e se escreva na campa deste tempo:
— Aqui jaz a bala
Sentenciada por mandato da vida contra o Homem
Dos cadernos de Irene. (COUTO, 2014, p. 59-60).

Portanto, Mia Couto constrói uma personagem do “entrelugar”, que encena a escrita como forma de lidar com as experiências traumáticas. Assim como a própria escrita coutiana, que exerce o papel de elaborar diversos traumas herdados do período colonial e das guerras civis, podemos observar que Irene se posiciona criticamente em seu poema, dialogando com a proposta do Terceiro Espaço, de Bhabha:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27, grifo do autor).

Assim, a reescrita da história, mais especificamente, da Revolução dos Cravos, sob uma ótica moçambicana, denuncia os horrores do período colonial. Evidencia as rasuras identitárias de cada sujeito, sejam os colonizados, sejam os colonizadores. No entanto, apesar da herança traumática, o autor consegue, poeticamente, tecer um fio de esperança

sobre o futuro, pois, “a cada pincelada, se vai dissolvendo, a pontos de total inexistência”. (COUTO, 2014, p. 114).

3 Considerações finais

Diante da análise das personagens, constatamos os distintos modos de lidar com as experiências traumáticas. Vimos que os estudos sobre a teoria do trauma, propostos por Abreu (2018) e iluminados pelos teóricos já mencionados, contribuíram significativamente para nossa análise. Destacamos a importância de compreendermos os conceitos de melancolia e de luto, e os de encenação e de elaboração, não com o intuito de os separarmos dicotomicamente, mas de refletirmos sobre suas contribuições para os estudos literários e as narrativas de trauma.

Voltando às personagens, tendo em vista que o pido representa o colonizador, constatamos que a obra encena as rasuras que o colonialismo deixou em cada sujeito. Afinal, Lourenço viveu traumatizado pela morte de seu pai e por toda opressão e violência que causaram aos negros escravizados. Ele foi um torturador em terra africana e era torturado pelos fantasmas do passado, pelo medo, pela culpa e pelo ódio herdados de seu progenitor. Quanto à Irene, Couto constrói uma personagem forte, que usa a escrita poética e a religiosidade africana para lidar com suas experiências traumáticas. Tendo em vista que ela representa a mulher do entrelugar e que, apesar de todo o sofrimento, consegue elaborar os traumas, observemos o que Bhabha afirma sobre o conceito mencionado:

Para esse fim deveríamos lembrar que é o “inter” — o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* — que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos. (BHABHA, 1998, p. 69, grifo do autor).

Descobrimos, assim, que o romance propõe a ruptura de algumas dicotomias, começando pela identitária, ao construir uma personagem

que quebra a noção hegemônica de identidade e abre possibilidades para novos câmbios de diálogo. Ao construir uma narrativa polifônica, Couto rompe com os discursos hegemônicos e eurocêtricos, pois revisita o passado, mas não de forma passiva e nostálgica, e sim a fim de o confrontar e reescrever a história. Com isso, a narrativa moçambicana dá voz aos que foram silenciados pela História Oficial, construindo uma rede dialógica e possibilitando uma restituição identitária. Embora tenhamos “que cuidar das múltiplas feridas, por vezes indeléveis, causadas a nossos povos pela onda colonialista” (FANON, 2022, p. 251), o romance termina com a esperança de uma sociedade mais justa, portanto, de um outro vinte e cinco. Afinal, “vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir”. (COUTO, 2014, p. 9).

Referências

ABREU, Denise Borille de. Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma. In: ABREU, Denise Borille de; MOREIRA, Terezinha Taborda (org.). *Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique*. Belo Horizonte: Editora PUC MINAS, 2018. p. 11-52.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Traduzido por Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITO, Sandra Beatriz Salenave de. *Sinuosos caminhos de abril: três olhares sobre a revolução dos cravos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COUTO, Mia. *Vinte e zinco*. Lisboa: Caminho, 2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Traduzido por Ligia Fonseca Ferreira; Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Alegorias em abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco (uma leitura do romance *Vinte e zinco*, do escritor Mia Couto). *Via atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 112-123, dez. 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49011/53089>. Acesso em: 25 jan. 2023.

As tomadas de *Chaimite* na obra cinematográfica de Jorge do Canto e na literatura de Mia Couto

Tânia de Resende Garcia*
Roberta Guimarães Franco**

Resumo

Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque foi um tenente-coronel português que liderou o ataque ao último imperador africano da região sul de Moçambique: o Ngungunyane, na vila de Chaimite. Esse feito lhe trouxe muita glória e prestígio em Portugal, no final do século XIX, sendo então nomeado Governador-Geral de Moçambique em 1896. A captura de Ngungunyane, então, foi utilizada como propaganda pelo Estado Novo português, tornando-se estratégia de resgate da memória e de uso da História como um projeto político e de sistematização ideológica, além de um momento emblemático. Este emprego propagandístico se deu através da produção cinematográfica *Chaimite: a queda do Império Vátua* (1953), realizada pelo cineasta português Jorge Brum do Canto. Já como um personagem literário, no livro *Sombras da água* (2016), do escritor Mia Couto, a representação de Mouzinho se difere quando confrontada à da história portuguesa. Assim, o objetivo deste trabalho foi comparar as narrativas desse evento em ambas as perspectivas: cinematográfica e literária. Se o longa-metragem tinha como propósito a construção imagética de um herói a partir da História, na narrativa de Couto, diferentes são as impressões a respeito desse tenente-coronel, ora visto como um salvador da pátria, ora visto como mais um português soberbo em solo africano.

Palavras-chave: Mouzinho de Albuquerque; Ngungunyane; Moçambique; Portugal; Estado Novo.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal de Lavras (PPGL-UFLA), ORCID: 0009-0003-6689-553X.

** Professora da Faculdade de Letras e do Pós-Lit da UFMG; membro permanente do PPGL-UFLA, ORCID: 0000-0003-0098-2481.

Chaimite's conquests in Jorge do Canto's cinematographic work and in Mia Couto's literature

Abstract

Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque was a Portuguese lieutenant colonel who led the attack on the last African emperor in the southern region of Mozambique: Ngungunyane, in the village of Chaimite. This feat brought him much glory and prestige in Portugal, at the end of the 19th century, and he was appointed Governor-General of Mozambique in 1896. The Ngungunyane's capture, then, was used as propaganda by the Portuguese *Estado Novo* regime, becoming a memory's rescue strategy and the use of History as a political and ideological systematization project, as well as an emblematic moment. This propagandistic use took place through the film production *Chaimite: the Fall of the Vátua Empire* (1953), directed by the Portuguese filmmaker Jorge Brum do Canto. As a literary character, in the book *The Sword and the Spear* (2016), by writer Mia Couto, Mouzinhos's representation differs compared to that in Portuguese history. Thus, the objective of this work was to compare the narratives of this event from both perspectives: cinematographic and literary. If the purpose of the feature film was to construct a hero from History, in Couto's narrative, different impressions are made regarding this lieutenant colonel, sometimes seen as a savior of the country, sometimes seen as yet another superb Portuguese on African soil.

Keywords: Mouzinho de Albuquerque; Ngungunyane; Mozambique; Portugal; Estado Novo.

Da conquista à ocupação efetiva de Moçambique

Em uma das tantas investidas marítimas portuguesas, na era da colonização no século XVI, Vasco da Gama, em 1498, atinge o litoral de Moçambique. Porém, só em 1505 o Estado Português anexa as novas terras ao seu domínio (FAUSTO, 2006). Por causa da crescente expansão territorial e comercial que comandava o cenário europeu da época e, também, o grande interesse de dominar o comércio na Índia, Portugal não coloniza de imediato todas as regiões ocupadas, como é o caso de Moçambique. De acordo com Cabaço:

[...] nos primeiros dias do ano de 1498 da era cristã, os habitantes da costa sul de Moçambique em algum lugar situado entre as atuais cidades de Inharrime e Inhabame, viram chegar estranhas embarcações [...] ninguém sabia quem eram os visitantes, muito menos podia imaginar que testemunhavam um momento histórico: os primeiros contatos da África oriental com a Europa de Vasco de Gama em demanda da rota do oriente. A expansão comercial de países europeus para o oriente, em seguida para o ocidente, marcaria o nascimento de uma hegemonia planetária [...] embarcações de tipo novo, com outras gentes de pele clara, foram chegando sucessivamente à costa oriental da África para combater as que tradicionalmente cruzavam, ao sabor das monções, as águas claras índicas e para se guerrear entre si pela supremacia nos mares. [...] na África oriental, a presença europeia se foi fixando, muito lentamente, ao longo da costa [...]. (CABAÇO, 2007, p. 27-28).

Moçambique e outros territórios invadidos, ao longo do litoral africano, a princípio, servem mais como entreposto marítimo. Segundo Fausto (2006, p. 28), esses entrepostos eram “feitorias [...] postos fortificados de comércio”, isto é, pontos de apoio para as navegações que tinham como destino a Índia e como abastecimento de mão de obra escravizada. Além disso, essas feitorias também tinham a função de organizar o comércio no local e fiscalizar a cunhagem de moeda para controle da retirada de ouro dessas áreas.

A primeira povoação fundada em solo moçambicano, marcando assim o início efetivo da tímida colonização portuguesa, foi Sena, em 1530.

Outras povoações foram surgindo e o intuito maior era, de acordo com Fausto (2006, p. 28), “tomar conta da rota entre as minas de ouro e o Oceano Índico”. Nessa primeira metade do século XVI, Portugal conquistava importantes regiões da Índia que constituíram o Estado Português da Índia ou Estado da Índia. Ademais, para obter recursos financeiros e manter todas essas operações, os portugueses decidem colonizar o Brasil. Essa conjuntura fez com que a ocupação de Moçambique fosse lenta e um tanto quanto desinteressada.

No entanto, como aponta Cabaço (2007), as fraquezas de Portugal logo se tornariam evidentes para as demais potências europeias. Em 1580, o trono português, em virtude dos direitos sucessórios, é ocupado por Filipe II da Espanha. Por conseguinte, o destino lusitano fica ligado aos interesses espanhóis, que, por sua vez, tinha travado disputas com a Inglaterra e, posteriormente, com os Países Baixos. Além do mais, na Europa, está acontecendo a reforma religiosa, e sua burguesia deixa de reconhecer as bulas papais expedidas antes de 1500 e que davam direitos a Portugal e Espanha sobre os territórios “descobertos”.

Com as mudanças políticas, sociais e econômicas (Primeira Revolução Industrial, Revolução Francesa, Iluminismo, Reforma Religiosa) em andamento na Europa, Portugal, em fins do século XVIII, ante “o influxo liberal do Marquês de Pombal [...] tentou (se) reorganizar e procurou se adaptar à nova situação geopolítica e às novas ideias reinantes” (CABAÇO, 2007, p. 60). Uma das ações dessa reorganização foi a equiparação legal dos territórios ultramar ao território metropolitano. Mas, apesar dessa estratégia administrativa, Portugal não tem recursos financeiros para defender esses territórios. Desse modo, outras potências começam a atacar suas colônias, como os holandeses na América e os ingleses na África.

Era preciso, nesse contexto, ocupar definitivamente os territórios ultramar, em especial o africano, uma vez que esse vasto continente se torna um mercado abundante para a escoação de mercadorias produzidas na Europa (carvão e borracha, num primeiro momento; posteriormente, eletricidade, petróleo, gás), um grande fornecedor de mão de obra numerosa e barata; também uma base econômica para responder às demandas da burguesia europeia. Segundo Cabaço (2007, p. 111), “as relações econômicas de tipo capitalista determinaram novo entendimento das relações sociais e da percepção da diferença [...] o caminho da salvação passava pela civilização

ocidental”, ou seja, a ocupação, além dos fatores políticos e econômicos, assume um caráter civilizatório e de salvação do selvagem (nativo).

Tudo isso torna a ocupação complexa, pois, além da falta de recursos financeiros e o enfrentamento de crises no continente, o Estado Português também conta com a falta de trabalhadores portugueses que tivessem interesse em emigrar para a África. Isso se deu, pois:

[...] por demasiado tempo, haviam guardado de África a imagem de degredo, de uma imensa e hostil floresta, infestada de feras, habitada por selvagens e aventureiros sem escrúpulos, marcada pelo mistério e pela vizinhança da morte, por doenças desconhecidas e fatais. (CABAÇO, 2007, p. 74).

Já no início do século XIX, Portugal perde sua “joia colonial”, o Brasil, gerando mais tensões e disputas diplomáticas. Por ter sido o primeiro país a estar em terras africanas e devido às suas inúmeras expedições à África, o Governo Português começou a reclamar, assentado no direito histórico, faixas territoriais cada vez maiores em solo africano. Sem nenhuma sanção oficial, “organizou uma subscrição permanente para manter estações civilizadoras na zona de influência portuguesa do interior do continente, definida num mapa como uma ampla faixa da costa à contra-costa, ligando Angola à Moçambique” (CHARLES; SÁ, 2011, p. 8). Esse mapa foi conhecido como o “Mapa Cor-de-Rosa”.

A ocupação e exploração dos territórios africanos, entre as potências daquele período, começou a gerar muita apreensão. Em 1884, unilateralmente, a Grã-Bretanha aceita a solicitação portuguesa ao controle da foz do rio Congo, o que culminou, por parte das demais potências (França, Espanha, Bélgica, Holanda, entre outras), a convocação de uma conferência internacional. A Conferência de Berlim, realizada na Alemanha, entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, da qual participaram 14 potências da época, teve como principal objetivo dividir e delimitar a ocupação do continente africano. Essa distribuição territorial ficou conhecida como a “Partilha da África” (CHARLES; SÁ, 2011).

Apesar de suas reivindicações, Portugal sofre grande derrota nessa conferência. O direito histórico como critério de ocupação é negado; além disso, é obrigado a aceitar o princípio de livre navegação dos rios internacionais e a perda do controle da foz do Congo (CHARLES; SÁ,

2011). Em decorrência de tais acontecimentos, o Estado Luso é obrigado a negociar, iniciando primeiramente com França e Alemanha.

Esses países assinam tratados com os lusitanos: em 1886, a França, e em 1887, a Alemanha. Nesses contratos, constou o não interesse da França e Alemanha pelos territórios aludidos no mapa cor-de-rosa, sendo este apresentado agora oficialmente. No entanto, a Grã-Bretanha reagiu imediatamente a tais tratados, considerando-os nulos, uma vez que o não interesse por esses territórios não podia configurar direito à Portugal de domínio territorial. Além de tudo, a Grã-Bretanha tinha um grande projeto em solo africano que era a construção de uma ferrovia de norte a sul do continente. Esse projeto gerava conflitos de interesses diretos com os dos portugueses (CHARLES; SÁ, 2011). O governo luso, então, precisava negociar com a Grã-Bretanha esses entraves, mas, como estratégia comercial, opta por atrasar tais negociações.

Assim, em 11 de janeiro de 1890, os ingleses enviam um ultimato, em forma de memorando, exigindo a retirada imediata das tropas portuguesas da extensão entre Angola e Moçambique, atual Zimbábue e Zâmbia. Dom Carlos, rei de Portugal à época, convoca o Conselho de Estado e fica decidido acatar o ultimato inglês. Instala-se uma grande crise econômica e política (MARTINS, 2011). Esses fatores obrigaram a metrópole a buscar alternativas, dentre elas estava a ocupação efetiva de Moçambique.

Até 1894, mesmo tendo direito sobre o território moçambicano (tratado assinado com a Grã-Bretanha), “a ocupação na província de Moçambique resumia-se de facto a uma estreita faixa de litoral, à exceção de alguns pontos isolados no interior — Sena, Tete, Zumbo, Macequece e poucos mais — e do que actualmente constitui o distrito de Inhambane” (ALBUQUERQUE, 1935, p. 67). Com a pressão internacional para a ocupação definitiva dos territórios coloniais e a desconfiança pela capacidade de governabilidade desses territórios pela metrópole, Portugal decide ocupar. Contudo, as ameaças internacionais não são os únicos fatores. Os lusíadas também enfrentaram problemas dentro do território moçambicano.

A tomada de Chaimite

Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque foi um tenente-coronel português que liderou, em 1895, o ataque ao último imperador africano da região sul de Moçambique: o Ngungunyane. Esse feito lhe trouxe muita glória e prestígio ao final do século XIX, sendo até nomeado Governador-Geral de Moçambique em 1896. Após dois anos de governo, em 1899, Mouzinho de Albuquerque escreve o livro *Mozambique 1896-1898*. Nesse livro, relata sua administração como Governador-Geral, contando o que viu, expondo o que pensava, justificando o que fez, sem almejar ser um escritor, apenas desejando ser claro, conciso e verdadeiro, como ele mesmo afirma logo na introdução (ALBUQUERQUE, 1935, p. 17).

O livro é dedicado ao Rei português à época: Carlos I. A obra, composta de quatro livros reunidos, apresenta, sob a ótica de Mouzinho, portanto, a portuguesa, o que era a província de Moçambique, a exploração e a colonização, sua administração e as riquezas públicas portuguesas (fazendas, impostos, situação monetária, entre outras), sendo considerado o período da primeira ocupação até o fim de seu mandato como Governador-Geral. Em muitos trechos, Mouzinho faz uma crítica à administração portuguesa na colônia:

De fato, poucas culpas tem, na maneira como as coisas correm em Moçambique, qualquer indivíduo isolado; a culpa é do sistema que se tem seguido, reflexo do sistema de administração e govêrno que tão maus resultados tem tido na metrópole. É contra êle, portanto, que me insurjo. (ALBUQUERQUE, 1935, p. 17).

Dentre os dados, relatos e opiniões desfiladas, de forma muito breve, Mouzinho de Albuquerque descreve a captura de Ngungunyane e os fatos que o levaram a tal:

A revolta dos landins de Lourenço Marques em 94, a que serviu de pretexto uma partilha de terras na Magaia, mas cuja causa real e evidente durava de há muito e era apenas a frouxidão com que se exerceu sempre a soberania portuguesa sôbre aqueles povos, veio tirar ao Govêrno da metrópole as ilusões que podia conservar

sobre o valor real da posse fictícia da província de Mgambique. Ameaçada a cidade, mandaram-se tropas para a defender. (ALBUQUERQUE, 1935, p. 69).

Porém, no que tange às causas da revolta, Garcia aponta que não foi a “frouxidão” em governar, mas o abuso do governo:

Em 1894, por questões de abuso na cobrança de impostos por parte das autoridades coloniais de Moçambique, alguns regulados tsongas (Mahazul e Matibejana) revoltaram-se e cercaram durante dois meses a cidade de Lourenço Marques. Esta revolta de chefes gentílicos outrora dóceis às autoridades lusas despoletou o alarme no Terreiro do Paço, em Lisboa. Para evitar mais danos na imagem da soberania portuguesa no Índico, as autoridades metropolitanas nomearam o antigo ministro da Marinha e do Ultramar António Enes, para Comissário Régio de Moçambique. Ao mesmo tempo, mandaram para essa colónia um conjunto de oficiais encarregues da formação de um exército que pudesse fazer frente a essas autoridades tradicionais, que agora se colocavam debaixo da influência do grande régulo de Gaza. (GARCIA, 2008, p. 136).

Após o combate em Lourenço Marques, os régulos se refugiam no território de Gaza. O Comissário Régio de Moçambique — António Enes — exige que Ngungunyane os devolva à Coroa Portuguesa, mas este se recusa a entregá-los, cedendo apenas “na condição de Portugal retirar os seus contingentes militares dos territórios sob sua jurisdição” (GARCIA, 2008, p. 137). Nas palavras de Albuquerque (1935, p. 69), “provada a cumplicidade do Gungunhana, achou-se o Govêrno na necessidade de aniquilar, pela força das armas, êste potentado, emprêsa que até então fora julgada, senão superior às nossas forças, pelo menos de êxito duvidoso”.

A guerra entre as tropas portuguesas e o Imperador Ngungunyane duraria cerca de um ano. Em setembro de 1895, sob as ordens do Comissário Régio Enes e o comando dos capitães Freire de Andrade e Paiva Couceiro, as forças portuguesas que iam em direção à Manjacase foram atacadas por soldados *ngunes*. O número de homens em cada exército era desproporcional: aproximadamente seis mil *ngunes/vátuas* e 400 portugueses. No entanto, a tropa portuguesa, devido a seu arsenal bélico, deixou “cerca de 400 indígenas mortos” (GARCIA, 2008, p. 137). O Comissário Enes continua a ofensiva

para tomar Gaza, e outro confronto, em novembro de 1895, acontece, agora em Coolela, sendo os portugueses novamente vitoriosos:

Perante esta derrota, o líder dos angunes fugiu para Chaimite, local sagrado onde estava enterrado o fundador do império de Gaza, Manicusse, avô paterno de Gungunhana e líder de um dos ramos dos zulos que, no início do século XIX, se dirigira para os territórios do sul de Moçambique. (GARCIA, 2008, p. 137).

Após as vitórias, mortes e aprisionamentos de aliados e familiares de Ngungunyane, agora só faltava a prisão do “Rei de Gaza”. Sua captura representa um ato político muito maior do que apenas controlar revoltas, a prisão de Ngungunyane serviria como despojo de guerra e poderia ser apresentada em Lisboa como troféu e testemunho da capacidade bélica e administrativa de Portugal. A importância de sua captura é relatada pelo próprio Mouzinho de Albuquerque:

A campanha fôra uma lição para muitos dos que a haviam encetado, iludidos acêrca dos obstáculos que o clima, as distâncias e a aptidão guerreira dos vátuas opor ao seu feliz êxito. Lição mais proveitosa, embora mais dura, foi também para os indígenas, que reputavam o Gungunhana invencível e os portugueses fracos, incapazes de se bater. Para os estrangeiros foi uma revelação, uma verdadeira surpresa. Neste Portugal moribundo, no conceito de muitos, ainda havia homens. No país de há muito adormecido numa (apagada e vil tristeza), houve um momento de fé nos destinos históricos e um renascimento de confiança nas suas forças militares, que já muitos iam considerando como um inútil encargo para o tesouro (ALBUQUERQUE, 1935, p. 70).

Chaimite não será considerada, na memória dos portugueses, apenas o lugar onde o líder *ngune* foi preso, mas um local glorioso que permitiu a personificação de seu herói. Pois, para conter as revoltas e prender Ngungunyane, Antônio Enes nomeou o capitão Mouzinho de Albuquerque para liderar o ataque, que se consagra em 28 de dezembro de 1895:

Nenhum feito de armas da história colonial recente entusiasmou tanto os portugueses como a irrupção de Mousinho de Albuquerque, à frente de 45 soldados portugueses, dois oficiais e um médico no *Kraal* de Chaimite onde se

refugiara o Gungunhana... Para os militares portugueses, que preferiam avançar em fortes colunas, o lance de dados de Mousinho de Albuquerque foi o cúmulo da louca bravura, e como ele era único nos anais moçambicanos, e até luso-africanos, os jornalistas, o vulgo dos táticos das pastelarias de Lisboa, e atrás deste, todo o Portugal iam vibrar a um ritmo de epopeia. (PÉLLISER, 1988, p. 300-305 *apud* GARCIA, 2008, p. 138).

A ação de Mouzinho de Albuquerque em Chaimite se tornaria tão emblemática que, segundo Garcia (2008, p. 138), “iria ser apropriada pela historiografia do Estado Novo, quando o dia 28 de dezembro passou a ser o ‘dia de Mouzinho’ e quando a Agência Geral das Colônias¹ entendeu fazer um número especial em fevereiro de 1936”. Essa publicação é toda dedicada à vida e feito “histórico e heroico” de Mouzinho.

A memória nacional e o herói

História e poder, em distintas formas de governo, caminharam e têm caminhado juntos, permitindo que o Estado “se aproveite da História para reforçar os laços de solidariedade nacional”, tendo como objetivo “justificar formas abusivas de autoridade ou para caucionar decisões controversas”, como indica Caldeira (1995, p. 121). E foi nessa concepção de vínculo entre História e poder que a memória de Mouzinho de Albuquerque é resgatada pelo Estado Novo ou Salazarismo — regime ditatorial português de 1933 a 1974 — que tinha como chefe de governo o ditador António de Oliveira Salazar.

O resgate da memória e o uso da História pelo governo salazarista é um projeto político e de sistematização ideológica. Para forjar essa ideologia histórica, que tinha como objetivo principal edificar uma coesão nacional e um espírito coletivo português, o regime salazarista recorreu à renacionalização dos portugueses. Caldeira (1995) explica que essa renacionalização tem seus princípios nas ideias liberais republicanas, que, assentadas nas dificuldades sociais e econômicas do povo português,

¹ A Agência Geral das Colônias era um órgão oficial da ação colonial portuguesa que fazia a propaganda, através do Boletim Geral das Colônias do patrimônio colonial e que tinha como intuito contribuir “por todos os meios para o seu engrandecimento [patrimônio colonial], defesa, estudo das suas riquezas e demonstração das aptidões e capacidade colonizadora dos portugueses”. Suas publicações se estendem até 1968 (BOLETIM GERAL DAS COLÔNIAS, 1925, p. 230).

entendeu que a História podia influenciar na coesão nacional e na mobilização das consciências, estimulando assim a autoestima coletiva e o combate do “desânimo generalizado, transformando a História de Portugal num elemento fundamental da formação moral e cívica” (CALDEIRA, 1995, p. 123).

Ainda para Caldeira, por ser uma estratégia política sistematizada, a construção da História oficial portuguesa se torna um modelo de se “produzir” história, possuindo algumas características principais, sendo elas: a permanência (recusa da mudança/negação a novidades); o providencialismo (função missionária e carismática atribuída por Deus a Portugal); a descontinuidade (a História de Portugal possui períodos solares interrompidos por períodos de penumbra); o maniqueísmo (a maioria dos portugueses é boa, mas há raros maus influenciados por ideias estrangeiras); o etnocentrismo (não faz referência a outros povos); e a hipervalorização do herói individual (toda ação, mesmo coletiva, é atribuída a um herói isolado) (CALDEIRA, 1995).

Utilizando o pretexto da reconstrução do espírito nacional, de acordo com Caldeira (1995, p. 124), uma “campanha histórico-patriótica” será lançada pelo regime, sendo veiculada através da educação (escolas), mas também através da música, estatuária, comemorações cívicas e, também, do cinema (CALDEIRA, 1995). E é neste último que a imagem de Mouzinho de Albuquerque será recuperada.

De acordo com Vieira (2009, p. 78), “em fevereiro de 1948 é promulgada a lei nº 2027 de protecção ao cinema nacional que, entre outras disposições, cria o Fundo de Cinema Nacional, administrado pelo SNI”². O objetivo desse fundo era,

[...] de acordo com o seu Artigo 1º, “proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional [...] tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os seus aspectos artístico e cultural.” É significativo que, na lei, a menção da vertente social e educativa do cinema ou, por outras palavras, a sua instrumentalização enquanto veículo de propaganda dos ideais do espírito defendidos pelo regime, precede a referência a aspectos artísticos. Com efeito, no discurso em que apresenta esta lei, António Ferro estabelece uma categorização dos vários filmes produzidos no país e assinala à partida quais os géneros que

² Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, criado em 1949 e dirigido por António Ferro.

receberão mais prontamente auxílio do fundo, nomeadamente, filmes históricos, documentários, filmes de natureza poética e filmes do quotidiano. (VIEIRA, 2009, p. 78).

Além da finalidade social, educativa, artística e cultural, as obras cinematográficas também tinham como objetivo “dar a conhecer a espiritualidade do projecto colonial português, nas suas vertentes civilizadora e evangelizadora, dentro e fora de Portugal” (VIEIRA, 2009, p. 82). Mas o que seriam as “vertentes civilizadora e evangelizadora”? O novo Espírito português, defendido pelo regime salazarista, disseminava que o Estado português era imbuído (teologicamente) de uma missão: colonizar territórios ultramar, civilizando suas populações indígenas e selvagens, levando, através do cristianismo, a moralidade e salvação (VIEIRA, 2009).

Para Seabra, “o tema do império está seguramente entre os primeiros que podemos encontrar na produção cinematográfica realizada durante o Estado Novo, particularmente durante 1945 a 1974” (SEABRA, 2000, p. 235). Isso se deu por conta do contexto mundial da época: descolonizações europeias e guerras coloniais, o que obrigou o regime ditatorial salazarista a desenvolver um discurso que legitimasse os territórios portugueses ultramarinos.

Nesse sentido, o Fundo de Cinema Nacional, destinado a produzir filmes e documentários que auxiliassem na propagação do Espírito português e o tema do império, subsidiou, além de produções estatais, a produção de iniciativas privadas, como foi o caso do filme *Chaimite*: a queda do Império Vátua (1953), realizado pelo cineasta português Jorge Brum do Canto e produzido pela Cinal - Cinematografia Nacional, uma companhia lusa privada (SEABRA, 2000).

O filme tem início com um indígena³ saindo correndo para avisar, ao avistar vários guerreiros de sua tribo se organizando para uma batalha, da movimentação às tribos vizinhas e aos brancos. As cenas seguintes são vários guerreiros *ngunes* espalhando terror, violência e morte. No intuito de se protegerem, até a chegada de reforços de Portugal, brancos e negros se refugiam na cidade de Lourenço Marques e organizam, juntamente com as tropas portuguesas já aí instaladas, uma resistência aos ataques *ngunes*, o que ficou conhecido como a Revolta de 1894. No desenrolar das cenas,

³ Aparenta ser um *ngune* (vassalo do Imperador Ngungunyane).

reforços vão desembarcando lentamente e todos aguardam ansiosos pela chegada do tenente-coronel Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque.

Antes da vinda de Mouzinho de Albuquerque, as tropas portuguesas, além da Revolta de Lourenço Marques (1894), também enfrentam os indígenas na batalha de Marracaune, da qual saem vitoriosos. Após a chegada do tenente-coronel, as batalhas de Magul e Coolela são retratadas. O filme faz um trajeto histórico sobre os enfrentamentos mais relevantes entre as tropas portuguesas e o exército do Imperador Ngungunyane. No entanto, a cena final do filme não é a batalha de Coolela, mas, sim, quando o já Comissário Régio Mouzinho de Albuquerque derrota Manguiguana (chefe guerreiro de Ngungunyane), em 1897, colocando fim às invasões e revoltas *ngunes*. Além das batalhas, também atravessa o filme o romance entre os personagens Daniel e Maria.

Para Vieira (2009, p. 83), no filme, “digladiam-se a faceta espiritual e material, guerreira e bucólica da colonização portuguesa em África”, isto é, a imagem de que Portugal, com sua “função” civilizadora, promovia tanto a evolução material (progresso econômico) quanto o espiritual (moral). São vários momentos no longa, *Chaimite: a queda do Império Vátua* (1953), que esses ideais são citados, mas quase no final isso fica muito evidente na fala de Mouzinho de Albuquerque, quando diz que Daniel (um colono português) pode servir de exemplo, porque o problema não é só defender a terra portuguesa dos invasores, mas também aproveitá-la, cultivá-la, transformá-la em rendimentos e prosperidades.

Na perspectiva de Seabra (2000), o filme tem uma grande preocupação de apresentar “as qualidades naturais de ser português”, tendo um cuidado com um “rigor histórico”, captando o “espírito e a verdade da época”. Segundo Seabra (2000), Jorge Brum do Canto atesta, em entrevista concedida a ele, seu rigor em buscar a verdade, pois dedicou-se, durante um longo período, a pesquisar: entrevistou sobreviventes portugueses de 1895, consultou o relatório de António Enes (“A Guerra de África em 1895”), textos escritos pelo próprio Mouzinho de Albuquerque. Essas referências bibliográficas permitiram que Jorge Brum do Canto retratasse, através de personagens que representavam os colonos portugueses e os militares, em todos, “o mesmo espírito de luta pelo interesse nacional, pela defesa dos valores portugueses”, sendo “a coragem e a calma [...] tônicas dominantes no comportamento desse tipo de personagem” (SEABRA, 2000, p. 244).

Para Le Goff (1990, p. 463), “o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento”. O filme *Chaimite* (1953), mesmo não sendo uma produção para o regime, teve uma enorme contribuição em favor de manter viva no espírito português sua nacionalidade e os princípios de nação, fé e moral.

Essa breve apresentação do espírito nacionalista do Estado Novo português e a produção cinematográfica *Chaimite* foram necessárias, pois não foi somente em Portugal e na arte visual que Mouzinho de Albuquerque já foi retratado. Ele também é um personagem literário no livro *Sombras da água* (COUTO, 2016), volume II, da trilogia *Areias do imperador*, do escritor moçambicano Mia Couto, que narra, dentre várias outras histórias, a prisão do Rei de Gaza.

Sombras da água

Muitos dos momentos históricos moçambicanos abordados anteriormente — a Revolta de Lourenço Marques (1894), as batalhas de Marracaun e Coolela e a tomada de Chaimite — são retratados no livro de Mouzinho de Albuquerque, *Moçambique 1896-1898*, e no filme *Chaimite: a queda do Império Vátua* (1953), produzido pelo cineasta português Jorge Brum do Canto. Eles também são cenários na trilogia *As areias do imperador*, obra de Mia Couto, mais especificamente nos dois primeiros livros. Para fins da análise proposta, a representação de Mouzinho de Albuquerque, na ocupação de Chaimite, foi analisada tanto no filme *Chaimite: a queda do Império Vátua* (1953) quanto no volume II, *Sombras da água* (COUTO, 2016), pois é nesta obra que tal fato é narrado.

O primeiro livro, *Mulheres de cinzas* (COUTO, 2015), retrata a chegada de Germano de Melo — um soldado português extraditado para Moçambique acusado de insurgência contra a monarquia portuguesa — e seu encontro com Imani, uma menina pertencente à tribo *VaChopi*, um clã que apoia as tropas lusas contra o exército *ngune*. Nesse encontro, floresce um amor cercado, neste momento inicial, por enfrentamentos entre a

Coroa portuguesa e a tribo do Rei de Gaza — Ngungunyane. Além disso, nesse primeiro volume, a expectativa da chegada de reforços portugueses, principalmente, a de Mouzinho de Albuquerque, já considerado uma lenda e um herói, é retratada, bem como a Revolta de Lourenço Marques em 1894.

Em *Sombras da água* (COUTO, 2016), a saga do romance entre Imani e o Sargento Germano de Melo continua, mas agora separados por motivos decorrentes da disputa territorial entre Portugal e Ngungunyane. Ambos, Imani e Germano de Melo, seguem para Manjacaze, sede do Império *ngune*, pois Imani será entregue, pelo pai, para o Rei de Gaza como esposa, e o Sargento será tratado no único hospital da região, depois de sofrer um acidente provocado por Imani. A narrativa da separação do casal, neste momento, é permeada por vários outros acontecimentos, como as batalhas de Magul, Marracaun, Coolela e o que se tornou um aparato ideológico português, a tomada de Chaimite e a queda do Rei de Gaza. O volume II tem como desfecho o embarque de Imani para Portugal, juntamente com o agora prisioneiro Ngungunyane, e a permanência de Germano em solo africano.

A maioria dos fragmentos que relatam os referidos acontecimentos históricos é apresentada em cartas. No primeiro livro, *Mulheres de cinzas* (COUTO, 2015), o Sargento Germano de Melo acredita sempre escrever informações e confidências a seu superior, o conselheiro José d'Almeida, ao qual deve prestar conta da situação em Moçambique, principalmente, a de seu posto militar em Nkokolani, vila de Imani. Nesse livro, somente as cartas de Germano de Melo são introduzidas, portanto, sua perspectiva dos fatos. Porém, em *Sombras da água* (COUTO, 2016), no segundo capítulo do livro, há uma revelação sobre as tais cartas. Quem recebe e lê as correspondências de Germano não é o Conselheiro José d'Almeida, como até então se pensava ser, mas sim o tenente Ayres de Ornelas: “não estranhe, meu caro sargento: quem lhe escreve é o tenente Ayres de Ornelas, cumprindo o dever de, ainda que sem a assiduidade devida, corresponder às suas frequentes missivas” (COUTO, 2016, p. 26). Neste outro trecho, ele explica por que respondia a todas as cartas em nome de Almeida: “[...] ora esse nosso conselheiro é completamente avesso a cartas e telegramas [...] por esse motivo, fiquei com a incumbência de dar resposta às missivas que a ele são dirigidas” (COUTO, 2016, p. 26).

A partir dessa revelação, um diálogo, através das cartas, cheio de informações, relatos históricos e segredos pessoais se inicia, inclusive, com o Sargento Germano de Melo sempre demonstrando sua ciência das implicâncias de seu romance e sentimentos por Imani — ela, uma africana; ele, um europeu —, além de seu sentimento de ser um português cumprindo suas funções militares. Por sua vez, o tenente Ornelas, sabendo do relacionamento de seu compatriota, vive oferecendo conselhos para que esqueça Imani, além de relatar as movimentações e conflitos bélicos que o exército português vai enfrentando na caçada à Ngungunyane.

A observação, em especial, do cerco e da ocupação de Chaimite, em diferentes materiais, possibilitou verificar como a figura do militar português Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque possui narrativas distintas. No filme *Chaimite: a queda do Império Vátua* (1953), realizado pelo cineasta português Jorge Brum do Canto, Mouzinho de Albuquerque também é muito aguardado, mas pelos militares e pelo povo português que vive em Moçambique. O filme lembra mais Portugal do que um país africano. As referências sobre Moçambique e África são bem estereotipadas: o lugar cheio de selvagens, o negro sempre servindo os brancos e a importância da presença portuguesa como salvação e prosperidade. A cena que apresenta o tenente Albuquerque (no filme) é um grande e celebrado momento. Com Mouzinho chegam reforços, armamentos, cavalaria e um verdadeiro herói, ou seja, tudo que faltava em Moçambique para derrotar os indígenas revoltosos e Ngungunyane. Além da introdução do grande militar, Mouzinho de Albuquerque também é apresentado como um homem ilustre, generoso e distinto, que defende a família, a nação e a fé cristã. Um homem que tem como único ideal manter e cultivar o espírito do verdadeiro português, como se nota na fala do personagem Daniel — um homem do “povo”, dono do restaurante e hotel ChaiChai — ao avistar Mouzinho: “Olhe bem para meu capitão Mouzinho, aquilo, aquilo é que é um homem” (CHAIMITE, 1953).

Já na obra literária, o personagem de Mouzinho é introduzido por Germano, em *Mulheres de cinzas* (COUTO, 2015), ao transmitir notícias de sua chegada a Nkokolani, na terceira carta escrita ao Conselheiro José d’Almeida, em 12 de janeiro de 1895. Em seu relato, demonstra que o prestígio de Mouzinho de Albuquerque não é pelo homem virtuoso que traz em si Portugal, mas por um militar famoso que traz recursos e

reforços, ou seja, é muito mais por medo e desespero, devido à situação no sul de Moçambique, do que pelos seus feitos heroicos e virtudes. Germano inclusive questiona se os moçambicanos realmente o conhecem para tanto o idolatrar:

Devo dizer, a bem da verdade, que se desenvolveu em Nkokolani uma enorme e desproporcionada expectativa sobre a chegada de Mouzinho de Albuquerque. Não que alguém o conheça e, para dizer a verdade, os negros quase não sabem pronunciar o nome desse nosso capitão de cavalaria. Mas é por desmesurado medo que se empenham na fabricação de um messias salvador. É bem verdade que, depois das nossas recentes vitórias militares, muitos dos regulados do sul viraram as costas a Gungunhane e passaram a nos prestar vassalagem. Se é certo que essa nossa recente preponderância trouxe esperança aos indígenas, a verdade é que essa mudança de fidelidade lhes pode ser fatal. Se não confirmamos o predomínio do nosso poderio, esses régulos vacilarão e, com receio de terrível punição, voltarão a ser súbditos do grande rei de Gaza. (COUTO, 2015, p. 79).

Além de famoso, Mouzinho também é reproduzido como um militar ambicioso e vaidoso, que trava disputas com outros oficiais e que não mede esforços ou palavras para alcançar o que almeja, mesmo que isso lhe traga inimizades e desprezo por parte de seus compatriotas, distanciando sua imagem da de um homem bom, virtuoso e heroico que se nota no filme analisado. Na segunda carta endereçada a Germano, também exibida em *Sombras da água* (COUTO, 2016), Ornelas está contando para o sargento que foi designado para acompanhar o conselheiro José d'Almeida, escolhido como chefe para negociar com Ngungunyane certas condições e a entrega dos rebeldes Mahazul e Zixaxa, a fim de cessar os conflitos, porém Mouzinho de Albuquerque não aceita a escolha do conselheiro para tal missão e, segundo ele: “do conselheiro José d'Almeida só há vergonha a se esperar” (COUTO, 2016, p. 60, grifos do autor). Ainda nessa passagem, Ornelas lamenta: “são tristes essas discórdias. Não nos bastavam os conflitos com os Vátuas. Mais graves parecem ser nossas desavenças interiores. Só existe uma solução: ignorar as invejas e as disputas pelo prestígio” (COUTO, 2016, p. 60).

Em outro momento, quando a tropa portuguesa está toda reunida em Coolela, o capitão Galhardo opta por seguir as instruções de Caldas Xavier e aguardar o ataque dos vátuas, ao invés de avançar. Com essa

decisão, Mouzinho diz: “Caldas Xavier, ao conceder essa tática, inspirou-se nas artes da mulher sedutora: vai borboleteando em redor do pretendente esperando que, no último momento, o homem tome a dianteira” (COUTO, 2016, p. 312). Outra vez, a representação de Mouzinho não configura a de um homem digno de respeito ou de admiração, ao contrário, é uma pessoa que cultiva a soberba e a arrogância.

Ao fim da batalha de Coolela, enquanto enterram os mortos portugueses, ao escutar Mouzinho de Albuquerque, próximo a uma sepultura proclamar “*devia ser eu um desses que tombou*” (COUTO, 2016, p. 316, grifos do autor), o capitão Santiago da Mata declara, entre dentes: “*tudo mentira, nunca participou de uma batalha [...] esteve ali, todo o tempo parado, a ver-nos a nós a lutar!*” (COUTO, 2016, p. 59, grifos do autor). Nesses trechos apresentados, percebe-se que Mouzinho tinha fama, mas nem sempre era adorado e estimado como um grande companheiro, um militar exemplar ou um grande homem. Pelo contrário, sua presunção e empáfia no trato com seus superiores e colegas constroem uma imagem de homem prepotente e com um complexo de superioridade.

Após a vitória portuguesa em Coolela, Ngungunyane foge para Chaimite. Com esse triunfo luso, no livro de Couto, tanto os vátuas quanto o governo de Portugal consideravam as disputas encerradas. Mas, para Mouzinho de Albuquerque, não. Contrariando as autoridades portuguesas que haviam enviado ordens para a retirada das tropas, ele decide invadir Chaimite. Germano de Melo, descrevendo Mouzinho, após a captura de Ngugunyane, diz: “um ufano Mouzinho de Albuquerque, de espada em riste, não tinha olhos senão para exibir o triunfo e esfregar aquela afronta na cara dos que dele duvidavam”. (COUTO, 2016, p. 370). A decisão de ocupar Chaimite, mesmo contra a ordem da Coroa Portuguesa, estabelece uma imagem de Mouzinho como alguém que não media esforços para alcançar aquilo que almejava, ou seja, a notoriedade. Não foram os grandes feitos e conquistas que o colocam como herói, mas a sua ambição e manipulação.

Em relação à invasão de Chaimite pelo capitão, os dados históricos em Couto divergem do escrito por Mouzinho de Albuquerque, em seu livro Moçambique 1896-1898. Neste, ele afirma que se torna Governador-Geral em 1896, após os feitos de Chaimite. No entanto, no livro *Sombras da água* (COUTO, 2016), em 24 de dezembro de 1895, véspera do ataque decisivo, Mouzinho acabara de ser nomeado governador do distrito de Gaza.

Acredita-se que essa alteração é para a construção dos fatos e do próprio personagem, pois, como governador, ele passa a ter plenos poderes sobre as decisões militares, o que antes não era possível, uma vez que tinha que respeitar hierarquias.

Como se observa, a construção do herói Mouzinho de Albuquerque, no filme *Chaimite* (1953) e no livro *Sombras da água* (COUTO, 2016), é distinta. No primeiro, temos o modelo do espírito português defendido pelo Estado Novo; no outro, um tenente-coronel preocupado somente com suas próprias glórias. Le Goff (1990, p. 518) afirma: “devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. Se o filme *Chaimite* tinha um certo propósito político, a literatura de Mia Couto vai apresentar dissimetrias que levam, no mínimo, ao questionamento de quem realmente foi Mouzinho de Albuquerque.

Referências

ALBUQUERQUE, M. D. *Moçambique: 1896-1898*. Lisboa: Editora Ática, 1935. v. II.

CABAÇO, J. L. O. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007. 475 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CALDEIRA, A. M. O poder e a memória nacional: heróis e vilões na mitologia salazarista in *O imaginário do Império*. *Penélope: revista de história e ciências sociais*, [s. l.], n. 15, p. 121-142, 1995. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2685305>. Acesso em: 14 out. 2022.

CHAIMITE: a queda do Império Vátua. Direção: Jorge Brum do Canto Portugal, 1953. 149min.

CHARLES, A. J.; SÁ, L. A. C. M. Cartografia histórica da África. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 1., 2011, Paraty. *Anais* [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 1-16.

COUTO, M. *Mulheres de cinzas: as areias do imperador*, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, M. *Sombras da água: as areias do imperador*, livro 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1990

GARCIA, J. L. L. O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique. In: COMUNIDADES imaginadas: nação e nacionalismos em África. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

MEMORIAS D'AFRICA E D'ORIENTE (Portugal). Diploma Legislativo Colonial. *Boletim da Agência Geral das Colónias*, [s. l.], v. I, n. 2, p. 230, 1925. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/BGC.aspx>. Acesso em: 13 out. 2002.

SEABRA, J. Imagens do Império: o caso Chaimite de Jorge Brum do Canto. In: TORRALBA, Luís Reis (ed.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. p. 235-273.

VIEIRA, P. O espírito do império: as grandes certezas do Estado Novo em Chaimite. *Georgetown University: Journal of Lusophone Studies*, [s. l.], v. 7, p. 71-107, 2009. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/issue/view/18>. Acesso em: 15 out. 2022.

Teoria geral do esquecimento, de José Eduardo Agualusa: um diálogo entre ficção e História

Christiane Gonçalves dos Reis*

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a obra *Teoria geral do esquecimento* a partir da interseção de fronteiras entre história e ficção, já que a trama se desenvolve em Angola, durante duas longas guerras e outros conflitos importantes para esse país. Por tal motivo, refletirá acerca das diferenças existentes entre o que narra a ficção e os livros de historiografia, pois há eventos históricos de grande relevância para as trajetórias das personagens, por nelas interferirem positiva ou negativamente e aos quais o autor faz menção e/ou ficcionaliza. Por tudo isso, podemos dizer que Agualusa revisita o passado e flerta com o real enquanto cria sua obra, e esse processo de reescrever a história da nação por meio da ficção aponta naturalmente para um papel de afirmação cultural que a literatura foi chamada a desempenhar. É necessário ressaltar que boa parte da história angolana se encontra numa espécie de caixa-preta ainda não aberta e, por tal razão, uma das alternativas encontradas a fim de problematizar a história foi a via do romance, onde vamos nos deparar com os caminhos da memória e perceber que mecanismos são acionados com o objetivo de resgatar o ora enfumaçado trajeto de alguns países africanos. Para tanto, tomaremos como referência teórica autores como Linda Hutcheon, Rita Chaves e Maria Teresa Salgado, entre outros.

Palavras-chave: literatura; história; memória.

* Mestre em Estudos Literários em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
Doutoranda em Estudos de Literatura. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1987-133X>.

A General Theory of Oblivion, by José Eduardo Agualusa: a dialogue between fiction and History

Abstract

The present work aims to analyze *A general theory of oblivion* based on the intersection of the frontiers between history and fiction, since the story develops in Angola, during the period of two long wars and other important conflicts from this country. Therefore, it will reflect about the differences between what the fiction narrates and what the books of historiography and the ones of non-fiction narrates, because there are historical events of great relevance to the characters livings, interfered positively or negatively by such events, also including the ones that the author transformed into fiction or mentions. In such manner, it is possible to say that Agualusa revisits the past and flirts with what is real while creating his own story, and this process of rewriting the history of the nation through fiction points naturally to the role of cultural affirmation which literature was designed to play. It is necessary to highlight that a large portion of the Angolan history is found inside a certain unopened black box, and, for this reason, one of the alternatives available to question history was through romance, in which we will face memory paths and realize that mechanisms are added with the intention of rescuing the once blurred trajectory of some African countries. To do so, it is valid to have as theoretical reference authors such as Linda Hutcheon, Rita Chaves e Maria Teresa Salgado, and others..

Keywords: literature; history; memory.

O presente trabalho visa analisar a relação entre literatura, história e memória existente na obra *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, já que, nesse romance, assim como na maior parte da sua bibliografia, o autor busca ficcionalizar eventos factuais da história angolana, muitas vezes de forma irônica, chamando a atenção do leitor para a diferença existente entre o que narra a historiografia e o que de fato aconteceu em seu país.

Tal romance, publicado em 2012, constitui-se exemplarmente como uma obra que alia ficção e memória, cuja trama se desenvolve principalmente em Luanda entre os dias que antecederam a independência daquele país e o fim da guerra civil.

Em síntese, a obra conta a história de uma mulher portuguesa residente em Angola junto à irmã e ao cunhado até o desaparecimento desse casal, na véspera do embarque da família para Lisboa, quando ela fica só no luxuoso apartamento onde viviam. Por receio de que algo de mal lhe acontecesse, Ludo – Ludovica Fernandes Mano – constrói uma parede diante da porta de entrada do imóvel, onde permanece durante 28 anos, lendo, escrevendo, desenhando e se alimentando do que restou na farta despensa, do que plantou e colheu na cobertura e de algumas aves que conseguiu capturar e criar.

Durante o mencionado período, enquanto a protagonista acessava a sua memória elaborando antigos traumas, dava-se também o decurso do tempo na história angolana, o que podemos perceber a partir da ficcionalização dos eventos mais importantes ocorridos nesse intervalo – a Revolução dos Cravos; o retorno dos portugueses à antiga metrópole lusitana; a independência de Angola, a guerra civil angolana; o golpe ocorrido em 27 de maio de 1977 em Angola e a transição do comunismo ao capitalismo –, restando claro o liame entre tais eventos e as personagens, além da narração diferenciada no romance em relação ao que consta na obscura historiografia desse país africano.

A Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal no dia 25 de abril de 1974, teve como senha para o seu início a difusão, à meia-noite, de uma música proibida pela censura, Grândola Vila Morena, de Zeca Afonso. Embora haja mais de uma versão para esse evento histórico muitas vezes mitificado, tem-se numa delas que os militares, em razão da perda de privilégios, reconhecendo que perderiam a longa guerra com as colônias e

percebendo que o país entraria em ruína fizeram um motim, ocasionando a deposição de Marcelo Caetano, substituto de Salazar, momento em que a presidência de Portugal foi assumida pelo general António de Spínola. Com isso, a população saiu às ruas, para comemorar o término do governo ditatorial e distribuiu cravos, a flor nacional, aos soldados rebeldes, em forma de agradecimento. O fim da ditadura que se recusava a conceder independência às colônias africanas foi um estímulo aos movimentos guerrilheiros de libertação em Moçambique (como a FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique), Guiné-Bissau (PAIGC – Partido Africano para a Libertação da Guiné e Cabo Verde) e Angola (MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola –, UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola – e FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola), pois a luta agora teria muito mais chances de ser vencida.

Diante disso, grande parte dos portugueses remanescentes em Angola deu início ao retorno à antiga metrópole, pois, por motivos óbvios, não eram queridos em solo angolano e temiam pelo que pudesse vir a acontecer no país: o anunciado regime socialista, a perda dos bens, agressões físicas, além da invasão dos seus imóveis.

Com o término da guerra de libertação, que durou 14 anos (1961 a 1975), o novo governo revolucionário português iniciou negociações com os três principais movimentos de libertação: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), liderado por Agostinho Neto, a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), chefiada por Holden Roberto, e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), liderada por Jonas Savimbi, para o período de transição e processo de implantação de um regime democrático, celebrando-se o Acordo de Alvor, de 15 de janeiro de 1975.

Todavia, a independência de Angola, marcada para o dia 11 de novembro de 1975, não foi o início da paz e, sim, o de uma guerra aberta, pois o controle do Estado estava dividido entre os três maiores grupos nacionalistas: MPLA, UNITA e FNLA, e, por isso, a independência foi proclamada unilateralmente por esses três movimentos. O MPLA que controlava a capital, Luanda, proclamou a Independência da República Popular de Angola às 23 horas de 11 de novembro de 1975, pela voz de Agostinho Neto, estabelecendo o governo em Luanda com a presidência entregue ao líder do movimento. Enquanto isso, Holden Roberto, líder da

FNLA, proclamava a Independência da República Popular e Democrática de Angola à meia-noite do dia 11 de novembro, no Ambriz. Nesse mesmo dia, a independência foi também proclamada em Nova Lisboa (Huambo), por Jonas Savimbi, líder da UNITA.

Logo depois da declaração da independência, iniciou-se a guerra civil angolana entre os três movimentos, uma vez que a FNLA e, sobretudo, a UNITA não se conformaram nem com a sua derrota militar, nem com a sua exclusão do sistema político. Essa guerra durou até 2002 e terminou com a morte, em combate, do líder histórico da UNITA, Jonas Savimbi.

A União Soviética e, principalmente, Cuba apoiavam o MPLA, que controlava a capital e algumas regiões da costa, em especial Lobito e Benguela. A África do Sul apoiava a UNITA, tendo invadido Angola em 9 de agosto de 1975. Enquanto isso, a FNLA contava com o apoio da China, de mercenários portugueses e ingleses e até os da África do Sul. Os Estados Unidos, que apoiaram inicialmente apenas a FNLA, não tardaram a ajudar também a UNITA, e esse apoio se manteve até 1993.

Já no que diz respeito ao golpe de 27 de maio de 1977, sabe-se que, naquele mês, houve manifestações em Luanda a favor de Nito Alves, então ministro da administração interna e membro do comitê central do MPLA, o partido no poder, e essas manifestações foram reprimidas por militares angolanos e cubanos. Nito Alves e os seus apoiadores teriam sido perseguidos, ocasião em que Agostinho Neto, o primeiro presidente de Angola — também do MPLA —, classificou o grupo como “fracionistas” e as manifestações, como uma tentativa de golpe de Estado. Conta-se, ainda, embora haja divergências, que dezenas de milhares de angolanos foram torturados e mortos pela polícia política angolana em 1977 e nos anos que se seguiram, como veremos adiante.

Após um preâmbulo com a intenção de auxiliar a compreensão deste trabalho, é importante analisar os possíveis motivos ensejadores da mencionada ficcionalização da história — tão presente na bibliografia agualusiana —, e faremos isso com base na obra *A formação do romance angolano* (1999), na qual a autora Rita Chaves trata do surgimento e desenvolvimento desse gênero naquele país africano, onde os romancistas vêm abordando o período pré-colonial, colonial e, em casos como o do romance em tela, revisitando eventos históricos em suas obras literárias, com o desejo de manter viva a memória para o povo, além de trazer aos

leitores novas versões do que lá ocorreu, principalmente no período que antecedeu à independência e no que a sucedeu. Isso acontece também porque a história angolana se encontra obliterada, ou seja, seus importantes documentos estão inacessíveis em sua maior parte. Para que essa situação de censura possa ser compreendida, deve ser levada em consideração a presença de um só partido no governo do Estado angolano desde a independência até os dias atuais (1975 a 2022), contando com apenas três presidentes nesse interregno.

Segundo a professora Maria Teresa Salgado (2006) tal abordagem literária, ao longo dos últimos trinta anos, vem ampliando o leque de indagações acerca do diálogo existente entre história, literatura e memória, ao encenar discussões que enfocam o papel desempenhado pelos angolanos e portugueses em momentos de tensão, conflitos e ambivalência. A obra de Agualusa como um todo nos traz essa relação, o que se pode reparar de forma específica, em *Teoria geral do esquecimento*, quando o autor ressignifica a história, muitas vezes de forma irônica, chamando a atenção do leitor para a diferença existente entre o que narra a história oficial e as versões do que pode ter acontecido no país. O escritor usa esse tipo de estratégia para fazer uma crítica ácida ao que está dito, transportando sua visão de mundo àquele que lê e fazendo-o se reportar à chamada “realidade”, que explode em múltiplos ângulos, por meio de um requintado trabalho de linguagem desenvolvido com o objetivo de construir um mundo ficcional, que aponta para o que há de exterior ao texto (SALGADO, 2006). Esses múltiplos ângulos podem ser observados na parte do romance que ficcionaliza as prisões, em tese, ocorridas durante o golpe de 1977 e que traz a descrição da perseguição ao personagem Pequeno Soba a partir da sua versão; da visão da protagonista Ludo, que a observa do alto da cobertura do prédio dos invejados e a do sonoplasta Papy Bolingô, que se encontrava na rua no momento em que houve o abaloamento dos automóveis, estando num deles o prisioneiro, salvo das mãos da polícia por esse outro personagem. As três visões do mesmo acontecimento aparecem em capítulos diferentes do romance, chamando a atenção do leitor a fim de que ele perceba a importância do tema e da possibilidade de existência de inúmeras versões, inclusive no mundo extratextual, descartando a ideia de verdades únicas e absolutas.

Noutro diapasão, ao abordar a situação dos portugueses logo após a independência de Angola, Agualusa traz para o romance, de forma mordaz, o relato do conturbado período, como quando se vê a prisão de Jeremias, capitão das tropas portuguesas, por Monte, idealista transformado num inquisidor a serviço da polícia política angolana:

Quanto ao senhor, não passa de um prostituto a soldo do imperialismo americano. Devia ter vergonha.

E os cubanos, esses não são mercenários?

Os companheiros cubanos não vieram até Angola por dinheiro. Vieram por convicções.

Eu fiquei em Angola por convicções. Combato pela civilização ocidental, contra o imperialismo soviético. Combato pela sobrevivência de Portugal.

Tretas. Eu não acredito nisso. Você não acredita nisso, a sua mãe não acredita nisso. (AGUALUSA, 2012, p. 29)

Para fundamentar o que se segue apontando, trar-se-á o que afirma Rita Chaves:

Em se tratando de Angola, pudemos observar que os vínculos entre o processo literário e o desenvolvimento histórico trazem à baila fatores interessantes para demonstrar a complexidade dessa interação, desde que o ato de leitura ultrapasse os limites de uma apreensão mecanizada das correspondências. [...]

O percurso trilhado pelo romance mostrou-nos que, a despeito da presença do espírito unificador capaz de penetrar o conjunto da atividade, o processo literário, valendo-se de sua autonomia, alimenta-se também do senso das ambiguidades postas por um universo social verdadeiramente dominado pela noção de crise. Graças à sua vocação de dialogar com a História e a flexibilidade de seus modelos formais, o romance revela-se permeável aos movimentos do real e, desse modo, leva-nos a perceber o multifacetado corpo de uma sociedade permeada, não apenas por mudanças, mas por autênticas convulsões, como tem sido a angolana. (CHAVES, 1999, p. 206)

Voltando ao texto literário, vemos que, em alguns casos, entre o trazido pela historiografia e o que consta do romance há semelhança, noutros, não. Especificamente, quanto à Revolução dos Cravos e ao retorno

dos portugueses, encontramos coincidência; então citaremos um trecho de *História de Angola* (WHEELER; PÉLISSIER, 2013) e, posteriormente, de *Teoria geral do esquecimento*, a fim de comparar e demonstrar o que dissemos:

Quando, a 25 de Abril de 1974, os oficiais militares de carreira derrubaram o regime em Lisboa na sequência de um golpe de estado levado a cabo em 16 horas praticamente sem derramamento de sangue, Luanda parecia tão surpreendida como a capital da metrópole.

[...]

a maior parte dos colonos portugueses e estrangeiros fugiram de Angola, sobretudo para Portugal. A maioria partiu numa ponte aérea de emergência estabelecida durante o Verão de 1975. De acordo com Gerald Bender, dos 330 mil portugueses residentes em Angola em abril de 1974, apenas 30 a 40 mil permaneciam no território em março de 1976. (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 360)

No mesmo sentido, ao abordar a situação dos portugueses pouco antes da independência angolana, quando os colonos estavam partindo e deixando os bens materiais que não podiam levar para a metrópole, o romance, a partir das palavras de uma moradora do prédio dos invejados, nos conta:

O que não conseguirmos beber deixamos com vocês, disse, mostrando a Orlando a dispensa onde se amontoavam caixas com garrafas dos melhores vinhos portugueses: Bebam-nas. O importante é que não fique nenhuma para os comunistas festejarem. (AGUALUSA, 2012, p. 16)

Assim, excetuando-se alguns casos, como o citado anteriormente (e apresentaremos também trechos em que há divergência entre o trazido pela historiografia e o que consta do romance), pode-se dizer que Agualusa revisita o passado, enquanto constrói a sua obra e se debruça sobre as lacunas, no que há de não dito na história, donde vem a possibilidade de criar em cima do vazio, lançando, dessa forma, uma presença sobre uma ausência. Esse processo de ressignificar a história da nação por meio da ficção aponta naturalmente para o papel que a literatura tem sido chamada

a desempenhar: trazer à tona a memória do povo angolano; e um dos possíveis motivos pelo qual isso se dá em Angola tem raízes na carência de elucidação de determinados fatos, por razões político-ideológicas, já que o MPLA impõe limites à historiografia, cerceando o direito ao conhecimento de determinados eventos e dando margem, assim, à sua reiterada e não gratuita ficcionalização.

Ainda quanto às menções à história continuaremos exemplificando o que afirmamos: Odete, Orlando e Ludo passaram a residir em Luanda quando estava prestes a acontecer a Revolução dos Cravos, e esta gerou medo e incertezas nos meses próximos à independência, o que pode ser visto no romance quando Ludo ouve a irmã e o cunhado discutirem e, então, cerra as vidraças, para impedir que o apartamento se encha das gargalhadas do povo nas ruas, estalando no ar como fogos de artifício (AGUALUSA, 2012):

Os terroristas, querido, os terroristas...

Terroristas? Não volte a usar essa palavra na minha casa. Orlando nunca gritava. Sussurrava num tom ríspido, o gume da voz encostando-se como uma navalha à garganta dos interlocutores. Os tais terroristas combateram pela liberdade do meu país. Sou angolano. Não sairei. (AGUALUSA, 2012, p. 14)

Pouco tempo depois no enredo, Orlando e Odete decidem que realmente o melhor é o retorno. Vão a uma festa de despedida de portugueses que deixarão Angola e desaparecerão. Ludo só saberá o que houve com o casal no final do romance e permanecerá sozinha, em companhia do cão Fantasma, durante quase trinta anos. Além da mudança de país, em razão do casamento da irmã e do que houve em Portugal imediatamente, há outro fator que impulsionará a história de Ludovica: a independência angolana, que ela percebe sem compreender:

Lá fora na noite convulsa, explodiam foguetes e morteiros. Carros buzonavam. Espreitando pelas janelas, a portuguesa viu a multidão avançando ao longo das ruas. Enchendo praças com uma euforia urgente e desesperada. (AGUALUSA, 2012, p. 25)

Assim, tem-se a presença desses três personagens (Ludo, Odete e Orlando) e, logo no primeiro capítulo da obra, também a menção a três

eventos históricos: a Revolução dos Cravos em Portugal, a independência iminente de Angola e o retorno dos lusitanos à metrópole, os quais darão o tom ao desenvolvimento de toda a trama e voltarão a ser citados no decorrer dela de diferentes formas.

A história de Ludo prossegue assim como a de Angola, e, contextualizando o que virá logo após no texto ficcional, faz-se necessário lembrar, mais uma vez, que, após a independência, houve uma crise no seio do MPLA — partido que, naquela altura, governava (e ainda governa) Angola — quanto às atitudes dos seus dirigentes, das quais boa parte dos membros discordava, o que gerou revolta, combatida sem possibilidade de diálogo e composição pacífica, com violência e exclusão dos discordantes. De forma dissonante, na obra *História de Angola* (2013) de Douglas Wheeler e René Pélissier, no que diz respeito a essa situação, lê-se o seguinte:

Este período depois foi marcado por **breves crises**: em maio de 1977 o MPLA esmagou uma revolta liderada por Nito Alves, que procurou expulsar o grupo de dirigentes do presidente Agostinho Neto e substituí-lo por um regime africano mais radical e de inspiração menos soviética [...]” (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 363, grifo nosso)

Noutra perspectiva, no capítulo chamado “A sutil arquitetura do acaso”, o narrador de Agualusa apresenta na voz de Papy Bolingô o que este percebeu naquela ocasião (27/05/1977):

O difícil pão de cada dia conquistava-o a trabalhar como sonoplasta da Rádio Nacional. Estava de serviço na manhã de 27 de maio, quando os revolucionários entraram no edifício. Assistiu depois à chegada dos soldados cubanos, os quais colocaram rapidamente ordem na casa, à bofetada e ao pontapé, retomando o controlo da emissão. (AGUALUSA, 2012, p. 70)

O que se “sabe” é ter havido, em Angola, de maneira geral, um banho de sangue; todavia, na cronologia apresentada também na obra *História de Angola*, quanto ao ano 1977, consta: “27 de Maio Golpe falhado levado a cabo por Nito Alves e que foi rapidamente controlado [...]” (WHEELER; PÉLISSIER, 2013, p. 384), informações que divergem das contidas nos livros *Em nome do povo: o massacre que silenciou Angola* (2014), de Lara

Pawson, e *Purga em Angola: o 27 de Maio de 1977* (2014), de Dalila Cabrita Mateus e Álvaro Mateus, como se verá:

Purga em Angola refere-se aos acontecimentos do 27 de maio de 1977. [...] a purga não ficou pela expulsão de militantes do Movimento. Extravasou das suas fileiras, para atingir simpatizantes e, também, amigos e familiares dos purgados. Dezenas de milhares de pessoas, homens e mulheres, velhos e novos, até adolescentes, passaram por cadeias e campos de concentração. E muitos milhares foram mortos em aterradores interrogatórios ou em fuzilamentos sumários, sem sequer terem sido julgados e sem se saber ainda onde repousam os corpos. (MATEUS; MATEUS, 2014, p. 9)

A obra de Dalila Mateus e Álvaro Mateus diz que a pesquisa realizada para que o livro pudesse ser escrito se baseou em entrevistas, trabalhos acadêmicos e informações recolhidas nos arquivos da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) de Salazar, na Torre do Tombo. Consultados foram, ainda, os Arquivos do Conselho da Revolução, onde a pasta do 27 de maio de 1977 está vazia, sendo encontrados apenas três recortes de imprensa, de *O jornal*, *Diário Popular* e *Retornado*.

O livro da jornalista Lara Pawson, correspondente da BBC Londres, também se baseia majoritariamente em testemunhos, pois, como dissemos, a existência de documentos é mínima, a censura perdura até os dias atuais e muitos entrevistados ainda sentem medo e pedem que seus dados pessoais sejam omitidos:

Os acontecimentos do 27 de Maio eram análogos aos massacres ordenados por Robert Mugabe em Matabeland, no Zimbabué, no início da década de 1980, e ao assassinio de milhares de pessoas durante a ditadura do general Augusto Pinochet, no Chile. Estes, porém, eram casos muito conhecidos. Porque é que o 27 permanecia um segredo tão bem guardado? (PAWSON, 2014, p. 22-23)

Portanto, quanto ao golpe de 27 de maio de 1977, pode-se perceber uma nítida divergência entre o que fora brevemente descrito pela historiografia e o que consta das outras duas obras citadas. *História de Angola* nem de longe aborda a carnificina ocorrida entre 1975 e 1976 naquele país, verificada por meio de inúmeros e sofridos depoimentos. Não

à toa, Agualusa dedica três capítulos ao tema em *Teoria geral do esquecimento* sendo importante ressaltar que o fez também em outros romances, por exemplo *Estação das chuvas*.

A partir desses excertos ficcionais e não ficcionais, especialmente no que diz respeito ao golpe, é possível concluir, em face de uma dialética da ressignificação, que Agualusa toma como tese a ficção, a verossimilhança, a busca do que se aproxima da verdade ou a versão dos vencidos, contrapondo-a à antítese, à história, ao que chamam de verdade ou versão dos vencedores. E a síntese que se apresenta é nada menos do que a ressignificação provocadora dessa mesma história, a subversão daquilo que se apresenta como oficial. A respeito desse diálogo entre história e literatura, Linda Hutcheon, na obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991), nos diz o seguinte:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Assim, com base no trecho do romance acima transcrito e na fundamentação teórica, pode-se ver que o real precisa ser problematizado “com ironia, e não inocência” (HUTCHEON, 1991, p. 124) para ser repensado, e verifica-se também de que maneira Agualusa o faz, ao reinserir contextos históricos ficcionalizando-os em versões diferentes das oficiais fazendo o leitor pensar na possibilidade da inexistência de uma única e autêntica versão, pois ele adultera ironicamente os “fatos” consagrados pela historiografia, trazendo à tona a provisoriedade de qualquer tipo de discurso, como Linda Hutcheon preceitua no excerto citado. É necessário atentar, ainda, para a situação de que o “real” é descrito pela historiografia por meio de uma ordenação de palavras — e aí deve ser considerada também a intenção de quem narra, o que se evidenciou no século XX após

às discussões geradas pelo advento da escola dos *Annales*, cuja atividade começou em 1929.

A partir da década de 1970, o ofício do historiador foi bastante questionado justamente em razão da subjetividade contida em qualquer discurso, como já salientamos. Houve quem dissesse que na ausência de documentos e testemunhos, poderia se fazer uso da “imaginação histórica”, como relata o historiador Carlos Fico em ensaio publicado na obra *Novos Combates pela História* (2021), onde ressalta a importância da mencionada escola francesa, a partir de então enriquecida com abordagem inovadora de especialidades como a história econômica, social, demográfica e outras. Diz ainda que *Annales* e demais correntes, ao abordarem processos históricos complexos, muito se distanciaram da velha história política do século XIX e início do XX, de “reis e batalhas”, como foi pejorativamente chamada.

Contudo, Carlos Fico conclui que o historiador deve se ater aos testemunhos e documentos, que a busca pela objetividade deve ser constantemente revigorada para a efetiva qualificação da história e do historiador, o qual deve fazer uso da transparência quanto às dúvidas que existem sobre o passado: “o historiador-autor que escreve sobre um processo histórico pode surgir na narrativa como historiador-narrador que alerta a audiência sobre as dúvidas analíticas ou fragilidades do material empírico.” (FICO, 2021, p. 46).

Esse alerta mencionado por Fico pode ser encontrado em *A história da beleza* (2004), pois Umberto Eco, seu autor, avisa os leitores que se baseou em documentos deixados por poetas, músicos e escritores, artistas de maneira geral, os quais faziam parte de uma elite, e que, quanto aos humildes, aos excluídos e aos homens comuns de todos os tempos, precisou realizar uma reconstrução para descrever como se relacionavam com a beleza. No mesmo sentido trabalhou o historiador e linguista holandês Johan Huizinga ao escrever *O outono da Idade Média* (2021), em cuja introdução consta que o autor foi acusado por seus colegas historiadores por ter produzido um belo livro, mas não de história.

José Eduardo Agualusa, diferentemente, é um romancista que retoma e ressignifica, em sua obra como um todo, importantes eventos omitidos pela historiografia do seu país – e além dos mencionados ao longo desse trabalho, há outros no romance em tela. Assim, vale lembrar que, também nesse ponto, cruzam-se as fronteiras entre ficção e história, e

esta não é utilizada como mero pano de fundo para o desenvolvimento do enredo, mas como algo que se encontra em constante movimento.

Por tudo isso, num momento político mundial em que presenciamos a intenção de um revisionismo histórico, a tentativa de apagamento das memórias individuais e coletivas, além da indiferença/rejeição/medo em relação ao outro, faz-se urgente, imprescindível pensar a obra de Agualusa como modo de resistência por meio da literatura, do romance como forma de resgate de um passado que não pode ser esquecido.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

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

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FICO, Carlos. Quem escreve a História: a qualificação do historiador. In: PINSKY, Jaime; PINSKY Carla Bassanezi (orgs.). *Novos combates pela história: desafios – ensino*. São Paulo: Contexto, 2021, p. 25-47.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média: Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logiteca).

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. *Purga em Angola*. Alfragide: Texto editores, 2014.

PAWSON, Laura. *Em nome do povo*. Lisboa: Tinta da China, 2014.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o Mundo. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria

Teresa (org.). *África e Brasil: letras e laços*. São Caetano do Sul: Yedis Editora, 2006, p. 175-197.

WHEELER, Douglas; PELISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

O legado de *Mayombe* em movimento pendular entre o ético e o estético

Helder da Rocha Castro*
Marcelo Ferraz de Paula**
Rogério Max Canedo Silva***

Resumo

O artigo em questão discute as marcas testemunhais presentes no romance *Mayombe*, do autor angolano Pepetela. A problematização da questão se dá em função de um movimento pendular entre o ético e estético, em que a experiência colonial e o olhar (de dentro) de quem experienciou se inserem em uma forma literária trabalhada com extrema engenhosidade. Busca-se, por meio de exemplos retirados da obra e material crítico-teórico consistentes, aproximá-la do gênero *testimonio* e constatar o quão potente é a mensagem de resistência e humanidade nela presentes. Como também constatar que a estetização de um evento histórico não significou a desvalorização de uma obra de arte literária (por seu forte teor documental) tampouco atenuou a importância do relato histórico.

Palavras-chave: testemunho; *testimonio*; colonialismo; estetização; ética.

* Especialista em Estudo e Ensino de Literatura e Mestrando, ambos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, Goiânia, Goiás, Brasil.

** Universidade Federal de Goiás. Bolsista PQ-2 do CNPq. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, Goiânia, Goiás, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2641-1794>.

*** Universidade Federal de Goiás. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa e Ensino de Literatura. Doutor pela Universidade de Brasília, com doutorado PDSE pela Universidade de Lisboa e com Pós-Doutorado pela Universidade de Buenos Aires. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7379-572X>.

The Legacy of *Mayombe* in a Pendular Movement Between the Ethical and the Aesthetic

Abstract

This article discusses the presence of witness traces in the novel *Mayombe*, by the Angolan author Pepetela. The problematization of the question is because of the pendular movement between ethic and aesthetic, in which the colonial experience is put in an artistically very well-crafted literary form. It is sought to get the narrative closer to the *testimony* genre and to take proof of how powerful is the message of resistance and humanity through solid examples from the book and theoretical-critical material. Besides to check that the aestheticization of a historical event did not decrease the artistic value of literary book nor it weakened the importance of the historical reporting.

Keywords: testimony; testimonio; colonialism; estheticization; ethic.

Introdução

“A gente papeia. Guardar para si não dá, só quando se é escritor. Aí um tipo põe tudo num papel, na boca dos outros” (PEPETELA, 2019, p. 44). Essa é uma fala de Sem Medo, em uma conversa com o Comissário, ambas personagens do romance *Mayombe*, de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela. O discurso contido nela ecoa uma outra fala, dessa vez do autor, em uma entrevista ao Programa “Do outro lado do mar” (2019). O mesmo conta que, certa vez, quando participe dos trabalhos do MPLA, escreveu um relatório sobre as atividades do grupo. Refletindo sobre o que havia narrado, concluiu que poderia fazê-lo literariamente.

De fato, interessava que mais pessoas pudessem compartilhar as experiências que ele e os demais guerrilheiros viviam. A narrativa de Pepetela, como já foi dito acima, é um olhar no cotidiano: histórias de dificuldades, relações entre as pessoas, contradições vividas pelo grupo revolucionário, etc. Assim nasceu *Mayombe*. Não é um exagero dizer que a sua narrativa pode ser entendida como um diário de guerra. Um ato de escrita, verdadeiramente, *in loco*, com todas as dificuldades que essa situação lhe impunha.

Escrevia quando e como lhe era possível: à noite, com pouca luz, à luz de lamparina, à mão e nos intervalos das atividades do grupo em plena mata. “Escrevia e depois enrolava em plástico por causa da chuva. No *Mayombe* todos os dias chovia. E escondia num buraco, numa árvore, escondia lá”, nos conta o próprio Pepetela (Do outro lado do mar - Super Libris, 2019).

O seu valor documental é notório. Trata-se de um relato *in loco* sobre a luta pela libertação de Angola dos colonizadores portugueses. Não há conhecimento de que outros escritores, que tomaram também parte da luta, tenham feito desse modo. Contudo, o engenho artístico na obra é evidente, a reafirmar a reputação de grande contador de histórias atribuída ao escritor angolano.

Ao certo, não é coerente dizer que *Mayombe* é genuinamente uma narrativa testemunhal. Deixa de atender, em muitos pontos, às prescrições de composição desse segmento literário. O compromisso com a marca testemunhal, de maneira a trazer à tona a verdade histórica “nua e crua”,

narrando objetivamente experiências catastróficas da humanidade é um modelo cristalizado pelo gênero homônimo. A exemplo do que fez Primo Levi, grande expoente da literatura sobre o *Shoah*, em *É Isto um homem?*.

De acordo com Jean Paul Sartre, Levi é fiel à missão do escritor. Para Sartre (2004), “[...] a função do escritor é que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”. Levi cumpre o “dever de memória” (RICOEUR, 2007, p. 101 *apud* SALGUEIRO, 2015, p. 122). Entenda-se memória como um exercício de reconstituição do que foi vivido, tanto para vencer traumas – com ganhos subjetivos, portanto – quanto para deixar para a posteridade a história de injustiça catastrófica e retrógrada do homem para com outro homem. A segunda justificativa está para o fim de que, com o sentimento de empatia desperto, certas bizarrices possam não voltar mais a ocorrer.

É essa segunda razão, à que se dispõe o autor da arte testemunhal, a promotora da discussão entre “ética e estética”. E que faz gerar o seguinte questionamento: é possível estetizar sem minimizar? Ou seja, é possível estetizar uma catástrofe sem que novos contornos, promovidos pelo apuramento artístico, disfarcem (ou esmoreçam) o verdadeiro teor de realidade e tragicidade de certos objetos de imitação? A falta de garantias de efetiva veracidade, em si, já seria um desrespeito com os atores de tais eventos da realidade. Isso, se não entendermos que a arte, em seu aspecto imagético, sensorial e emocional, promove uma experiência de reflexão, aprofundamento e empatia em seu receptor.

Pepetela aceitou para si a mesma missão de Levi exigida a um artista das letras. Apenas colocou-se mais livre para lançar mão de sua veia criativa e engenhosa. Mas os seus objetos de imitação advieram da realidade em que estavam inseridos. O comportamento das personagens, as diferenças tribalistas, as discordâncias de ordem pessoal e política, os ranços oriundos do colonialismo a que foram sujeitados aqueles povos africanos, as missões militares, entre outros, estão no foco do olhar de um autor que foi mais um elemento do espaço narrativo de seu texto.

Se de maneira geral não se pode dizer que o testemunho do angolano não segue o que prescreve a literatura testemunhal tradicional do *Shoah*, assemelham-se os seus autores pela necessidade que ambos – *supérstites* (*superstes*: sobreviventes) – tiveram de contar o que presenciaram. Afinal, reviver pode ser bastante difícil, mas o silêncio é muito mais nocivo.

O romance em destaque é uma continuação e ampliação do que um dia Levi fez e consagrou. Da experiência literária sobre refletir a barbárie da vida (ou não vida) concentracionária, em favor da superação/elaboração do trauma, surgiu um novo gênero literário: *testimonio*. É o direito de outros grupos, além dos judeus, de dar voz às suas experiências, muito mais ligadas a causas político-partidárias e à luta por direitos de grupos preteridos (negros, homossexuais, miseráveis, etc). Premiando, de qualquer maneira, os esforços de quem um dia foi subjugado, rebelou-se e participou da luta por libertação, reconhecimento ou qualquer tipo de consideração social. *Mayombe*, portanto, aproxima-se mais do gênero *testimonio*.

O que se deseja com este artigo é oferecer materialidade para constatar o valor documental dado por uma narrativa de temática política e revolucionária, e que, hora ou outra, atende a prescrições de gêneros testemunhais. Mas, também, louvar uma literatura sobre relatos de vidas humanas inexoravelmente inseridas nesse processo histórico. Por fim, ainda espera-se concluir que o apuramento artístico – que será evidenciado na análise da obra – não minimizou o evento histórico em mais uma mera experiência humana, antes, maximizou os contornos de seus elementos constituintes.

1 A polifonia narrativa

A começar pelo foco narrativo, vem ao caso pensarmos o narrador em *Mayombe* se tratar de um “*testis*, que se põe como *terstis* (terceiro) - que presenciou, que viu” (SALGUEIRO, 2015, p. 123). É normal o leitor dessa obra, sabendo que quem esteve em campo de batalha foi o próprio autor, entendê-lo como quem instrumentalizou o narrador de seu texto com o conhecimento privilegiado de ex-soldado guerrilheiro. Seria essa a razão da sua onisciência sobre os elementos que compõem a guerrilha: pessoas, situações, ações, etc.

De fato, no discurso narrativo, predomina apenas uma voz que conta. Não há personagem, na maior parte do tempo, que se ligue a ela, sugerindo, assim, ser o narrador em terceira pessoa. Todavia, no desfecho do enredo, eis que surge um “eu” no meio do discurso narrativo. Na parte

denominada “A amoreira”, lê-se: “A amoreira gigante à sua frente. O tronco destaca-se do sincretismo da mata, mas se eu percorrer com os olhos o tronco para cima, a folhagem dele mistura-se à folhagem geral e é de novo o sincretismo” (PEPETELA, 2019, p. 243 - grifo nosso). E mais adiante: “E que faz o rosto do mecânico ali no tronco da amoreira! Sorriu para mim” (PEPETELA, 2019, p. 243 - grifo nosso).

Tal constatação tira-nos a autoridade de dizer, categoricamente, que o foco narrativo no romance em questão é em terceira pessoa. Mais além, permite-nos dizer que o narrador estava mesmo ali no meio dos guerrilheiros, ou era um deles. Mas, também, é intrigante, conhecendo a biografia de Pepetela, sabendo ele ter sido mais um membro do MPLA, não vê-lo como uma espécie de autor-narrador. Esse segundo modo de olhar aproximaria mais a narrativa do gênero *testimonio*, haja vista tratar-se-ia de um narrador em primeira pessoa.

Se empregarmos a noção de plurilinguismo bakhtiniano, iremos ao encontro de não uma, mas várias vozes existentes. No caso do “eu”, aparecido tardiamente, para Bakhtin (1934-1935), poderia ser um exemplo claro do “discurso direto do autor”, bem explícito, permeando um discurso narrativo em terceira pessoa.

De qualquer maneira, recai sobre o Comandante (Sem Medo), na maior parte do tempo, a lente do foco narrativo. É anunciado já nas primeiras páginas: “Vou contar a história de Ogun, o Prometeu africano”. A maior atenção do leitor a ele é solicitada, de imediato. Desse modo, a impressão inicial é de que o enredo seja totalmente encaminhado pela centralidade dessa personagem.

Contudo, há de se fazer a ressalva de que a voz narrativa por vezes é dada aos demais personagens, que ganham o direito de lugar de fala. Esses se tornam como entidades representativas de um ou mais grupos de pessoas, pluralizando o discurso ainda mais. Vejamos um exemplo de como a personagem Teoria se apresenta:

EU, O NARRADOR, SOU TEORIA

Nasci na Gambela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café vinda, da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim

e significa sim para quem espera ouvir não. (PEPETELA, 2019, p. 14, destaque do autor)

Eis o primeiro momento em que a voz do narrador em terceira pessoa é retirada do discurso narrativo e, não esse, mas o próprio autor delega a palavra a um membro do grupo de guerrilheiros. A falta de elementos dêiticos para introduzir o discurso da personagem nos faz chegar a essa conclusão. As palavras desse “narrador-personagem invasor” penetram repentinamente no texto, introduzidas apenas pelo destaque dado à frase “EU, O NARRADOR, SOU TEORIA”, em letra maiúscula e centralizada na página.

Teoria, professor e instrutor político, é um representante dos “assimilados”, população negra ou mestiça, aceita como civilizada pelo colonizador. Assimilado é um sujeito que leva consigo tanto marcas culturais (fala português, teve uma educação ocidentalizada, é cristianizado, etc) quanto no próprio corpo (carrega as consequências do contato do africano com o português). É um híbrido. E, por isso, rejeitado por ambos os lados, por ser visto por um grupo como parte do outro, oponente a si.

Ficam evidentes também rasgos de subjetividade na voz de Teoria, como em: “E Manuela, como poderia ela situar-se na vida de alguém perseguido pelo problema da escolha, do sim ou do não?” (PEPETELA, 2019, p. 18). A mesma mulher desperta dúvida sobre se vale o sacrifício pessoal em prol de uma causa ideológica e coletiva: “Manuela, Manuela, amigada com outro, dando as suas carícias a outro. E eu, aqui, molhado pela chuva-mulher que não para, fatigado, exilado, desesperado, sem Manuela” (PEPETELA, 2019, p. 18).

Milagre é outro guerrilheiro. Depõe acerca dos horrores da presença colonialista em terras africanas. Note o teor de atrocidade e de barbárie contidas em suas palavras:

EU, O NARRADOR, SOU MILAGRE.

A minha terra é rica em café, mas o meu pai sempre foi um pobre camponês. E eu só fiz a Primeira Classe, o resto aprendi aqui, na Revolução. Era miúdo na altura de 1961. Mas lembro-me ainda das cenas de crianças atiradas contra as árvores, de homens enterrados até ao pescoço, cabeça de fora, e o trator passando, cortando as cabeças com a lâmina feita para abrir terra, para dar riqueza aos

homens. (PEPETELA, 2019, p. 34, destaque do autor.)

Há também uma célula de conflito envolvendo Sem Medo e Mundo Novo que merece atenção. Para o Comandante, aqueles que lutavam o faziam interessados em um futuro promissor. Ou seja, após a revolução, desejariam eles usufruir de benesses quaisquer que o poder lhes pudesse oferecer. Ele mesmo dizia-se um “interessado”. Mas Mundo Novo discordava: “[...] é um desinteressado, a terceira camisa que tinha ofereceu-a ao guia, que acabou por fugir com ela, entregando-se aos tugas.” (PEPETELA, 2019, p. 78). A afirmação anterior é dada por meio de relato do “narrador-personagem invasor”.

Ao mesmo tempo que Mundo Novo percebia em seu líder postura exemplar, chamava-o de “diletante” e “pequeno burguês” (PEPETELA, 2019, p. 101). Apontou que, a despeito da democratização que defendia nas relações entre os sujeitos do grupo, “abusava da autoridade” (PEPETELA, 2019, p. 101). Nesse momento, o seu olhar nos foi revelado por um discurso narrativo em 3ª pessoa. Era o que a onisciência dessa voz narrativa podia perceber.

E sobre si e como deve ser feita a revolução, o mesmo narrador delega a palavra ao guerrilheiro, nos oportunizando saber dele próprio:

Eu não sou egoísta, o marxismo-leninismo mostrou-me que o homem como indivíduo não é nada, só as massas constroem a História. Se fosse egoísta, agora estaria na Europa, como tantos outros, trabalhando e ganhando bem. (PEPETELA, 2019, p. 70)

O protagonista normalmente é referendado com a maior possibilidade de se colocar e se apresentar diante do leitor, devido a maior importância dada a ele pelo narrador. Porém, como já foi dito anteriormente, a voz narrativa concedida a determinadas personagens não está sob o controle de quem conta a história (o narrador). Há, portanto, o aparecimento de um outro elemento que concede autonomia às personagens quanto ao direito de fala. Pode ser esse elemento o próprio autor, tendo dado a si o direito de interferir efetivamente na progressão e coesão do enredo, a fim de democratizar o direito de expressão, sem o filtro de quem conta a história. Nesse caso, pressupõe-se a representatividade chegar a um nível profundo,

já que cada um pode relatar por si as suas experiências, histórias de vida e dar opinião sobre a paisagem circundante que lhe é perceptível.

Lukács cita Hegel, referindo-se à presença de uma “totalidade individual efetiva” (LUKÁCS, 1935, p. 197) em romances. É um movimento de retorno de abordagem de experiência individualista em narrativas romanescas para uma que se situa entre o sujeito e o coletivo. Portanto, de maneira mais equilibrada, mais mediana. Gonçalves e Moura chamam a atenção para o caráter mais coletivista do foco narrativo em romances africanos. Isso o faz diferente do modelo mais individualista do romance ocidental burguês, “cuja narrativa é centrada em sujeitos e seus problemas individuais” (GONÇALVES; MOURA, 2020, p. 24). Olhando por essa lente, não há um herói em *Mayombe*, mas vários heróis.

O recurso estético narrativo, explorado por Pepetela, amplia o repertório de interpretações sobre o objeto de imitação narrado. A figura da protagonista e a voz do narrador são descentralizadas de alguma forma. Promove-se mais de um modo de olhar a História. E – por que não dizer? – possibilitou ao autor oferecer mais de um testemunho de vida.

2 O Tribalismo

O gênero *testimonio*, para Salgueiro (2015), é por natureza contra-histórico e pela perspectiva do subjugado. Promove a denúncia e dela espera-se um fazer-se justiça. Daí, a narrativa de *Mayombe* chamar a atenção para o problema tribalista (SALGUEIRO, 2015). O tema é tão pertinente que, na poética do *testimonio* apresentada por Seligmann-Silva, vemos que é função identitária de um enredo desse gênero aglutinar “populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 127).

O Europeu, ao fatar o território africano em vários países, estabeleceu fronteiras e exigiu a aproximação de tribos distintas em língua e cultura. Deu a eles a denominação de nigeriano, moçambicano, angolano, etc. Uma certa unidade forçada, de algum modo, surtiu efeito, no momento em que passaram a se comunicar no idioma do colonizador e/ou ao aprenderem a religião judaico-cristã, dentre outras formas de colonização. No entanto, não foi o suficiente para fazer com que pessoas, oriundas de antigas culturas

- milenares até - tivessem despertado o sentimento de pertencimento a uma outra cultura recém-constituída, ou a se constituir. E, dessa maneira, fazer surgir efetivamente uma nação, “forjada a ferro e fogo”.

A temática do tribalismo é uma tônica na obra analisada. A origem diversa dos membros do MPLA fez surgir neles desconfiança e embates por questões das mais variadas. A rixa entre kikongos e kimbundos, retratada no romance, ilustra bem como se dá tal fragmentação. À primeira pertenciam Sem Medo, Vewê e André, por exemplo. Aos kimbundos, Milagre, Ingratidão e Comissário, dentre outros.

Milagre queixa-se e dá a sua versão, a partir de seu lugar de fala, acerca dos fatos ocorridos no cotidiano do MPLA. Para ele é injusta a condenação de Ingratidão. Indigna-se, dizendo: “ver agora um dos nossos, amarrado, seguir para o Congo, amarrado, porque ficou com cem escudos dum traidor de Cabinda, nasci para ver isto!” (p. 63). E coloca-se no direito de suspeitar da atitude do Comandante:

Lutamos foi castigado? Tentou avisar os trabalhadores que íamos prendê-los, tentou sabotar a missão, foi castigado? E Ekuikui, que guardou o dinheiro em vez de o entregar logo, foi ele castigado? Só um dos nossos é que foi. (PEPETELA, 2019, p. 64)

Segundo Milagre (o homem da bazuca), a omissão do comando (a favor de um lado) e a punição rígida (contra um outro lado) têm por razão Lutamos ser “primo” de Sem Medo, ou seja, pertencente aos kikongos, a mesma tribo do Comandante.

O problema chega a um clímax em uma cena de discussão entre vários sujeitos. O assunto era os modos de falar do Comandante com Vewê. Alguns se posicionaram a favor do líder, outros contrários a ele, em defesa do jovem guerrilheiro.

- Ai é? E por que é que vocês o atacam? Porque são kimbundos...

- É melhor travar aí a discussão, camaradas - disse Teoria. Ninguém lhe ligou importância.

- Nos Dembos - disse Milagre - um tipo como o Sem Medo já não vivia. Já o tínhamos varrido! (PEPETELA, 2019, p. 97)

Rixas históricas muitas eram guardadas e, às vezes, vinham à tona, como se vê em: “- Como varreram os assimilados e os umbundos em 1961 - disse Pangu-A-Kitina. - Mas isso não parou aí. Ainda vai haver muitas contas a ajustar” (PEPETELA, 2019, p. 97). E: “- [...] Lembras-te do grupo do Tomás Ferreira assassinado pela UPA? E todos os outros? Ainda não estão pagos...” (PEPETELA, 2019, p. 99).

Adiantando a cena, nota-se que o embate quase acabou em vias de fato, utilizando-se o armamento que seria para a luta contra os “tugas” (portugueses) para matar uns aos outros, os membros do MPLA: “Nós também temos armas! Estão só para aí a ameaçar... O MPLA é vosso? O MPLA não é só dos kimbundos, é de todos” (PEPETELA, 2019, p. 99).

Essas constantes desavenças poderiam deixar o propósito da guerrilha se perder. Eram algo de que a gestão do movimento não tinha o controle. Uma revolução só poderia ser feita com o apoio e a união da massa. E a fragmentação do movimento em subgrupos contrariava qualquer propósito revolucionário.

Sobre as personagens de *Mayombe*, Gonçalves e Moura consideram-nos diferentes dos de romances europeus. Esses seriam “[...] uma representação supostamente estável de sujeito em termos identitários”; aqueles “[...] apresentam conflitos ligados à origem linguística, religiosa, ideológica, étnica, política” (GONÇALVES; MOURA, 2020, p. 27)

O “fazer-se-justiça”, no caso do tribalismo, é por meio do relato de denúncia acerca da usurpação dos aspectos identitários diversos e peculiares de cada um. É pela privação do direito de ser quem se é e, simplesmente, ser respeitado pelas marcas distintas de ancestralidade. A negativa de Portugal a tais necessidades básicas humanas fez crescer em importância o testemunho histórico sobre a presença do colonialismo na obra analisada.

3 A questão identitária: África e Ocidente

Lukács elogia o romancista Walter Scott, elegendo-o como paradigma da narrativa de teor histórico. Sobre a personagem de Scott, ele faz a seguinte avaliação:

Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si. (LUKÁCS, 2011, p. 53 *apud* MANIERI, 2021, p. 269)

O herói do romance histórico scottiniano é “mediano e prosaico”. Ele é quem figura o cotidiano de um recorte histórico. As personagens de *Mayombe*, supostamente fictícias, resultaram certamente de sujeitos empíricos que figuraram um lado no binômio colono *versus* colonizado. Aqueles são a representação desses. E todos configuram a Angola múltipla.

Na relação entre os opostos (colono *versus* colonizado), por mais que a cultura colonialista tivesse sido introjetada nos nativos angolanos, subsistiu a essência do povo, a exemplo de costumes e crenças locais: “- Estava no rio e vi um pássaro azul no céu. É sinal de Sorte. Há caça aqui perto” (PEPETELA, 2019, p. 131).

O Comandante, um também angolano, mas enxergando com o olhar ocidentalizado pragmático, inclusive por já ter vivido na Europa, lança a crítica ao modo de entender o mundo de Lutamos: “Tu e a tua superstição! [...] Claro que se não encontrares nada, continuarás a acreditar nos pássaros” (PEPETELA, 2019, p. 132).

Já o choque entre a fé cristã e o modo de viver local é sugerido em várias situações. A incompatibilidade entre a liberdade no modo de alguns povos africanos se relacionarem e a orientação monogâmica judaico-cristã teve o seu lugar no romance: “Olha um congolês que apanhou a mulher em flagrante [...] Um camarada perguntou-lhe se não ficou zangado. Ele respondeu: por quê? Isso não gasta a mulher” (PEPETELA, 2019, p. 194-195). E sobre isso, Sem Medo faz o seguinte comentário: “É esta a maneira de pensar do africano que tem pouco contato com a religião cristã” (PEPETELA, 2019, p. 195).

Em suma, a personagem, que é crítica da falta de pragmatismo de seu povo, faz-se entender que, se não se aculturar (nos moldes europeus), o africano é uma presa fácil de povos capciosos. O Comandante apresenta esse ponto de vista ao mesmo tempo que celebra a liberdade no modo de ser das raízes da cultura africana.

Ele mesmo, Sem Medo, é símbolo de uma perfeita amálgama de mundos diversos, haja vista não ter se sujeitado ao amor-livre de Ondina. Alegou incapacidade de dividir uma mulher, demonstrando tendência cristã, portanto. É um crítico de valores europeus, mas é seguidor de doutrinas políticas originárias do Velho Continente, seja o marxismo seja o anarquismo.

Na verdade, as personagens de *Mayombe* são “metáforas e metonímias da realidade política e cultural” (GONÇALVES; MOURA, 2020, p. 24) da Angola retratada por Pepetela; um país de um povo de formação complexa e – quem sabe por isso – marcado por certas contraditoriedades.

4 Apoio popular: questão de educação e bons exemplos

Expandindo o olhar para além do grupo do MPLA, o apoio da população era visto como decisivo para a expulsão dos “tugas” e a instalação de um governo de representação popular. Sobre a possibilidade de alcançar tal adesão, certamente, as duas vertentes, positiva e negativa, juntamente às variantes moderadas, eram notadas no cotidiano dos guerrilheiros. Sem Medo representa a visão de que tal propósito pudesse ser concretizado somente em parte. Comissário, a voz política do grupo, é a voz do otimismo.

O Comissário entendia que pelo exemplo e educação podia-se introjetar o ideal progressista na mentalidade dos angolanos. O MPLA deveria prestar-se ao exemplo de lisura. Quanto à educação, Teoria era peça-chave, haja vista ser o professor alfabetizador e ter o papel politizador na educação do grupo.

A insistência com Lutamos para estudar e se formar um sujeito mais politizado – e assim servir melhor ao MPLA – é um bom testemunho de como alguns povos ágrafos seriam avessos ao estudo formal. Eis, a seguir, algo da discussão entre Lutamos e Mundo Novo:

- Camarada Mundo Novo, há muitos que estudam. Não é um que não quer estudar que vai estragar tudo. Eu nasci na mata, gosto é de caçar, andar de um lado para o outro, fazer a guerra. Mas não gosto nada estudar. [...]
- E quem vai instruir o povo? Somos nós. Quem vai enquadrar as milícias? Tem

de ser um exército bem treinado. Para isso é preciso quadros bem formados.

- É o que diz o camarada Comissário. Todos os que têm política na cabeça falam assim. (PEPETELA, 2019, p. 73)

E o apoio não veio por parte de seu líder, o qual ele tanto admirava: “- Tu Lutamos, és um burro! – disse Sem Medo” (PEPETELA, 2019, p. 75).

É bastante emblemático o trecho narrativo do Comissário doutrinando os trabalhadores angolanos, empregados pelos portugueses no trabalho de extração de madeira:

- Vocês ganham vinte escudos por dia, para abaterem as árvores a machado, marcharem, marcharem, carregarem pesos. O motorista ganha cinquenta escudos por dia, por trabalhar com a serra. [...] O suor do trabalho é do patrão. (PEPETELA, 2019, p. 35)

Deslizes poderiam ser obstáculos. E foi por fins pedagógicos que ele mesmo, o Comissário, acompanhado por Lutamos e Mundo Novo, prestou-se ao perigoso desafio de devolver o dinheiro roubado de Malonda, um dos trabalhadores angolanos presos na operação contra os *tugas*. Para isso fizeram um caminho de retorno à Cabinda. No momento de entregar o dinheiro, Mundo Novo deixa claro: “O MPLA defende o povo, não rouba o povo” (PEPETELA, 2019, p. 58).

É bem justificada a preocupação da liderança do grupo com a opinião dos guerrilheiros e populares sobre o caso de André com Ondina. A traição ao Comissário poderia desencadear consequências internas ao MPLA (o Comissário era kimbundo; André kikongo) e ao apoio popular ao movimento. A conversa do velho Kandimba com Sem Medo é bem ilustrativa:

- Então vocês agora metem-se com as mulheres dos outros?
- Vocês?
- Sim, vocês os kikongos. (PEPETELA, 2019, p. 151)

A missão do *terstis*, de sensibilizar a humanidade, exige dele convencer o receptor (leitor) de sua mensagem de que, do seu lugar de fala,

representa um grupo que sofreu injustiça. E de que, portanto, o seu ato de resistência e a sua luta por justiça são legítimos.

Segundo Seligmann-Silva, a cena do testemunho é a hora do julgamento. Se um leitor do *testimonio* não se identifica com as testemunhas (os homens do MPLA) e com o objeto testemunhado (a luta), vai entender que o evento narrado é algo como uma “peça publicitária” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 127), apenas. Por outro lado, parece-nos que fica demonstrado aqui que o autor de *Mayombe*, sem preterir os deslizes de suas personagens, candidatas a heróis da Guerra da Libertação, preocupou-se em credibilizar os esforços dos participantes do Movimento, evidenciando neles atitudes que também legitimam toda a luta.

5 Metáfora e lirismo: a floresta, a amoreira e as mulheres

A história documental tem a prerrogativa do *testimonio*, “mas pela poesia pode construir-se uma memória poética de um facto histórico” (RIBEIRO; VECCHI, 2011, p. 25). A palavra “poesia”, na citação anterior, é referindo-se ao poema, em si, mas iremos aqui fazer uma analogia com o gênero narrativo.

No romance analisado, ocorre a estetização de um evento histórico, promovendo algo como a conciliação entre o real e a liberdade criativa do artista. Deste encontro nasceu um objeto de arte e não, genuinamente, um documento histórico. Algo assim, mas o processo criativo não anula o potencial que a arte teve de favorecer a memoração de fatos marcantes da vida humana.

No caso do livro trabalhado neste artigo, o seu autor não se privou de utilizar recursos imagéticos, sensoriais e emocionais que despertassem a capacidade de apreensão em seu leitor. A começar pela floresta, *Mayombe* é dada como mais uma personagem.

“O rio Lombe brilhava na vegetação densa” (PEPETELA, 2019, p. 13), assim começa a história. Não se trata de um simples espaço, mas de um ser vivente. É um organismo em que os seus elementos constituintes estão em movimento (indicativo de vida, portanto) e em favor constante do equilíbrio de seu espaço-corpo. Os seus anticorpos (guerrilheiros)

permanecem em vigília, a fim de se lançarem contra-ataques a corpos estranhos (colonos) ao organismo. Uma boa alegoria para abordar a relação entre angolanos e portugueses.

Se as partes agem pelo todo, o todo garante aos seus elementos as condições propícias para existirem: “A folhagem da abóbada não deixava penetrar o Sol e o capim não cresceu embaixo, no terreiro limpo que ligava as casas. Ligava, não: separava com amarelo, pois a ligação era feita pelo verde” (PEPETELA, 2019, p. 67).

E ainda fica mais evidente a relação simbiótica entre floresta e guerrilheiros em: “Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira” (PEPETELA, 2019, p. 67).

Há certos momentos que parecia que a mata estava a torcer para os guerrilheiros num confronto, ou em uma missão qualquer. Mesmo porque eram os seus inimigos (*tugas*) que feriam (ou mandavam ferir) a sua vegetação com catanas, machados e serras-elétricas para extraírem a madeira e lucrarem. Vale lembrar o Mito de Gaia, se dermos início a um exercício de analogia/subentendimentos. Chegou a ser referida como o “deus-Mayombe” (PEPETELA, 2019, p. 68). Em algum momento, os “homens maus” (portugueses) iriam ser castigados por seus atos.

Já amoreira mereceu uma parte do livro com o seu nome. No momento da morte de Sem Medo, o cenário era o Comissário ao redor de seu Comandante, junto com os demais soldados, a despeito do clima de guerra que o lugar encenava. A ordem era que ninguém deixasse o local, uma última demonstração de cumplicidade de João (Comissário) para com o seu companheiro, quase pai. Acompanha a cena a descrição:

A amoreira gigante à sua frente. O tronco destacava-se do sincretismo da mata, mas se eu percorrer com os olhos o tronco para cima, a folhagem dele mistura-se à folhagem geral E é de novo o sincretismo. Só o tronco se destaca, se individualiza. (PEPETELA, 2019, p. 243)

A expressão do todo é superior a qualquer destaque que se queira dar a uma parte: “Tal é o Mayombe, os gigantes só são em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na mata” (PEPETELA, 2019, p. 243). É a metáfora da diversidade angolana: sincrética, resultado do que todas as

tribos (folhagens) têm a oferecer. É só com essa união (o tronco) que haverá uma Angola forte.

O referido sincretismo ampliou-se ao ponto de aceitar as já inevitáveis marcas que os europeus trouxeram à África. Uma cena surreal dá testemunho da presença dos portugueses em Angola:

Uma brisa ligeira levantou-se e farrapos brancos de flores de mafumeira caíram docemente.

- Neve no Mayombe? – perguntou Sem Medo. (PEPETELA, 2019, p. 243 - grifo nosso)

O tratamento imagético Pepetela estende às mulheres do livro. A primeira é a citada por Teoria, num momento de *quase-versos* permeando a prosa: “Manuela, Manuela [...] correndo no mato do Amboim, o mato verde das serpentes mortais, como a Mayombe” (PEPETELA, 2019, p. 18).

E a imagem da mulher é belamente referida num momento de lamento, de difícil conformação: “Manuela, Manuela, amigada com outro, dando as suas carícias a outro. E eu, aqui, molhado pela *chuva-mulher* que não para, fatigado, exilado, desesperado, sem Manuela” (PEPETELA, 2019, p. 18 - grifo nosso).

Ondina é a figura feminina entre Sem Medo e o Comissário. É a representação da ausência feminina no MPLA, pelo menos nos quadros gestores. Era professora. Exercia encanto e, ironicamente, poder sobre os dois guerrilheiros. Está à frente do seu tempo, em sua insubmissão ao patriarcalismo do mundo masculino da guerrilha.

Por meio dela, derruba-se o mito do herói inabalável, na cena do choro de João: “Sem Medo deixou-o chorar. Era tudo o que Sem Medo desejava, era que ele chorasse. Como um miúdo. E ele serviria de mãe e deixá-lo-ia chorar no seu colo” (PEPETELA, 2019, p. 139).

Ela juntamente com Leli, antigo amor do Comandante, formam para ele o paradigma de mulher. Em algum momento, chegam a aparecer em sonho, figurando o seu conflito interior:

Ondina corria agora sobre a savana da Huíla, os cabelos eram longos e negros, os cabelos de Leli, os braços estendidos para ele. Mas ele estava cem metros abaixo, no fundo do precipício, Ondina-Leli atirava-se no vazio para cair nos seus braços. (PEPETELA, 2019, p. 227)

Por fim, temos uma narrativa em que a subjetividade e a literariedade vem somar ao conteúdo do real e de valor histórico. O resultado é um relato potente de situação-limite, vivida por sujeitos diversos. Cada um com a sua história de vida, inseridos em um mesmo contexto histórico e unidos - apesar do tribalismo e personalismo - por um ideal de resistência e de luta.

Comentários finais

Mayombe não é essencialmente um romance sobre confrontos bélicos entre forças revolucionárias e colonialistas. Esses ocorreram em apenas dois episódios narrados no livro. Estão em foco, sobretudo, histórias de vidas que, em algum momento, se convergiram com a resistência guerrilheira.

A narrativa tampouco é uma história de heróis idealizados, mas de pessoas que apresentam contradições, dúvidas, receios, fraquezas, dentre outras imperfeições. São indivíduos que eram possivelmente vistos em uma base do MPLA ou comprometidas com a causa libertária. E tudo que envolvia questões, direta ou indiretamente ligadas a ela, mereceu o olhar de uma testemunha. Olhar esse que se transformou em voz, que, se não contou com rigor como foi, abordou literariamente o fato.

A materialidade histórica oferecida é um verdadeiro memorial do que os africanos de Angola viveram com a presença do colonizador europeu. A resistência e a luta mostraram-se justificadas. E o relato, em si, é uma demonstração de resistência também, já que é um documento para o não apagamento da história colonial. A despeito dos muitos desafios (tribalismo, discórdias políticas, personalismos, corrupções, etc), angolanos de culturas diversas se juntaram e conquistaram certa coesão, assim puderam pressionar Portugal a deixar as terras alheias ao seu verdadeiro dono.

O romance ainda propõe ao leitor a reflexão acerca do quanto é brutal a política colonialista. A saber: uma postura impositiva de danos materiais, morais, subjetivos, culturais e identitários a povos subjugados. A narrativa de *Mayombe* pode nos levar à desconstrução de qualquer tese sobre homens bons e civilizados a levar uma fé verdadeira, uma tecnologia avançada ou um modo superior de vida a um lugar e ao seu povo, dito

carente de tais elementos. Pois, quem conta o faz do lugar do oprimido. Assim, a verdade sobre as intenções vem à tona, sem cerimônias.

O potencial da mensagem desse romance deve alto tributo à arte e ao seu poder de apresentar e debater as questões subjetivas e coletivas da vida humana. Robert, discorrendo sobre o gênero romance, nos lembra que este se caracteriza por sua capacidade não de refletir a realidade com plena fidelidade, mas pelo poder de “subverter a vida”, recriando-a (ROBERT, 2007, p. 30). Posto que a linguagem nada mais é que uma forma de representação, o que poderíamos esperar de um texto em linguagem literária?

Pepetela foi ético. Soube conduzir com engenho e respeito o seu relato pessoal e de seus compatriotas. Ao lermos a narrativa angolana, podemos olhar o futuro de costas para ele, com vistas ao devir. Em um momento de demonstração de consciência e autocrítica, a personagem Sem Medo foi profética, pelo que se confirmou no futuro: uma guerra civil (pós-Revolução dos Cravos) e a instalação do “Partido único e onnipotente em Angola” (PEPETELA, 2019, p. 227). Quem pode ver a Angola hoje sabe o que isso significou.

Bakhtin fez a seguinte inferência: “O romance quer profetizar os fatos, predizer e influenciar o futuro real” (BAKHTIN, 1993, p. 421). Sorte da humanidade de ter o privilégio de ler romances e se munir contra o pensamento imperialista, que não é “privilégio” de tempos passados, mas que nos assola ainda hoje em formas diversificadas. É de grande valia também para nós, lendo romances, termos o entendimento de que promessas muito idealizadas podem frustrar expectativas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance*. Tradução de 3ª Edição. Equipe de tradução: Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis e Nazário Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Unesp, 1993.

Do outro lado do mar - Super Libris: *Pepetela*. SescTV. São Paulo, 10 out. 2019. 1 vídeo (28min41seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KeuxTPM8FCQ>. Acesso em: 16 jun. 2021.

GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues; MOURA Adriano Carlos. Nação e identidade em *Mayombe* de Pepetela. *Claraboia*, Jacarezinho, n. 13, p. 23-33, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1692/pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

LEITURAS: *Mayombe*. *Nova Angola*. Angola, [S. d.]. 1 vídeo (17min21seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SgSsuOBU7ZQ>. Acesso em: 16 jun. 2021.

LUKÁCS, Georgy. O romance como epopeia burguesa. In: CHASIN, J. (org.). *Ensaio Ad Hominem*. Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

MANIERI, Dagmar. Lukács e a teoria do espelhamento estético. *ENTRELETRAS*, Araguaína/TO, v. 3, n. 1, p. 268-272, jan./jul. 2012 (ISSN 2179-3948 – online). Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/942/498>>. Acesso em 23 de maio de 2023.

PEPETELA. *Mayombe*. 2ª ed. São Paulo: Leya, 2019.

RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto (org.). Era um barco cheio - Guerra Colonial e Memória Poética: uma antologia possível. *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens e origens do romance*. Acabamento. 1ª Edição. Editora: COSAC NAIFY, 2007.

SALGUEIRO, Wilberth. Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil contemporâneo. *MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA*, Belém, ed. 44, p. 120-140, jul./dez. 2015.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Letras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, Santa Maria*, n. 22, p. 121-130, 2001.

O musseque em “Quinaxixe”: concepções de espaço e realismo no conto de Arnaldo Santos

Dayane Argentino Dias*

Suelio Geraldo Pereira**

Resumo

O conto “Quinaxixe”, escrito pelo angolano Arnaldo Santos, retrata vivamente a região pobre e periférica do Kinaxixe, um bairro de Luanda, Angola. Esse espaço singular é representado, na narrativa, pelo escritor que recupera lembranças da sua infância, bem como o contexto sociocultural das tensas e conturbadas relações entre negros, mestiços e brancos, num período em que houve um crescimento dos musseques e uma maior migração de brancos portugueses para Angola. O leitor se depara, dessa forma, com um conto que revela, em tons os mais reais possíveis, um espaço marginal que se abre em variadas faces, tais como a cultural e social, tradicional e moderna, até as estórias e brincadeiras. Pretendendo, assim, compreender a representação e os desdobramentos do espaço no texto de Santos, assentamos este trabalho sobre o estudo de Tânia Pellegrini (2007) acerca do realismo, sobre as reflexões de Luis Alberto Brandão (2013) referentes ao espaço na literatura, e, em complemento, sobre as revisões espaciais de Doreen Massey (2008) e Yi-Fu Tuan (1983). A partir dessas leituras, descortinamos, no texto de Santos, um processo ativo que não se limita à singular conciliação do externo com o interno na concepção do espaço. “Quinaxixe” apresenta, para além de realidades sociais (elementos externos) refletidas, um processo de mediação no qual o conteúdo de inspiração sofre modificações para adentrar na tessitura textual (interior) e, assim, forjar o realístico espaço estético-ficcional do musseque.

Palavras-chave: musseque; realismo; espaço.

* Mestra em Letras, Literaturas de língua portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsa CAPES, nível 1.

** Mestre em Letras, Literaturas de língua portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsa CAPES, nível 2; <https://orcid.org/0000-0002-5539-1446>.

The musseque in “Quinaxixe”: space and realism conceptions in the short story by Arnaldo Santos

Abstract

The tale *Quinaxixe* written by the Angolan Arnaldo Santos, vividly portrays the poor and slummy region of Kinaxixe, a neighborhood in Luanda, Angola. This singular space is represented by the writer who recovers childhood memories in the narrative, as well as the sociocultural context of the tense and troubled relations between blacks, mestizos, and whites, in a period in which there was a growth of musseques and greater migration of Portuguese whites to Angola. The reader is thus faced with writing that reveals, in the most realistic tones possible, a marginal space that opens up in various aspects, such as the cultural and social, traditional and modern, and even that of stories and frolics. Seeking, therefore, to understand the representation and the unfolding of space in Santos' short story, we base this work on the study of Tânia Pellegrini (2007) about realism, the reflections of Luis Alberto Brandão (2013) regarding space in literature and, in addition, the spatial reviews of Doreen Massey (2008) and Yi-Fu Tuan (1983). From these readings, we discover an active process that is not limited to the unique conciliation of the external with the internal in the conception of space in Santos' text. “*Quinaxixe*” presents, in addition to reflected social realities (external elements), a process of mediation in which the inspired content undergoes modifications to enter the textual structure (interior) and, thus, forge the realistic aesthetic-fictional space of the musseque.

Keywords: musseque; realism; space.

Introdução

Escrito pelo angolano Arnaldo Santos, “Quinaxixe” é um conto da obra *Prosas* no qual predomina o espaço do musseque, ou melhor, a recriação artística da região pobre e periférica do Kinaxixe, um bairro marginal de Luanda, Angola. O autor, em um resgate de memórias afetivas, rememora, na narrativa, tanto a sua infância quanto o plano sociocultural da região. Assim, ao retratar os anos de 1950, período em que transcorre a história, Santos descreve a tensa e conturbada relação de negros, mestiços e brancos no musseque e nos espaços limítrofes que circundam a costa luandense no momento de maior migração de brancos portugueses ao território angolano.

Tais características não são uma especificidade apenas desse conto, visto que, em toda a vasta produção de Santos, afloram os choques culturais, as questões de classe e de cor que circunscrevem o espaço periférico, ou ainda as questões operárias em que os sujeitos em trânsitos estão envolvidos. Todavia, limitaremos o exame ao conto “Quinaxixe”, atentando-nos a dois pontos somente, a saber: o realismo presente na apresentação do ambiente pobre e marginalizado onde ocorrem as histórias e o espaço desdobrado em construções espaciais literárias elaboradas pelo autor para representar o musseque nas suas múltiplas acepções.

Antes, faz-se necessário verificarmos brevemente o sentido e a origem do termo musseque; após essa compreensão, ficará mais fácil assegurar a sua correlação com o espaço descrito pelo autor. Portanto, conforme Bruna Borges de Almeida (2016, p. 14): “A palavra musseque tem origem no kimbundo (*mu seke*) e significa areia vermelha. Eram assim chamadas as construções rústicas de cor próxima ao tom avermelhado que eram erguidas sobre os montes de areias das cidades”. E valendo-se de Anabela Quelhas (2006):

A partir de 1962, a febre da construção civil e o lançamento da indústria, fascinam cada vez mais as populações rurais que abandonam os seus locais de origem e migram para a cidade grande, Luanda. Estas gentes instalam-se nos musseques e reagrupam-se segundo as suas origens. Os musseques passam a designar o espaço social dos colonizados, assalariados, reduto da mão de obra barata e de reserva, ao

crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados, e cuja fisionomia está em constante transformação. (QUELHAS, 2006 *apud* ALMEIDA 2016, p. 14).

No português angolano, a palavra “musseque” passou, então, a nomear o(s) bairro(s) pobre(s) que na zona urbana situa(m)-se na(s) periferia(s) do(s) centro(s) rico(s). Assim, após essa breve exposição para esclarecimento do termo, podemos agora meditar sobre esse espaço presente em “Quinaxixe” e a sua representação realista empreendida pelo escritor angolano.

Averiguaremos duas questões: com suporte teórico na leitura sobre realismo de Tânia Pellegrini (2007), (i) como a realidade foi reelaborada por Santos na sua escrita, e, valendo-nos de Luis Alberto Brandão (2013), que aborda o espaço na literatura e, como adendo, das visões espaciais de Doreen Massey (2008) e Yi-Fu Tuan (1983), (ii) como o espaço, no conto, foi concebido e retratado nas suas diferentes maneiras.

O realismo na literatura e em “Quinaxixe”

Com um trabalho artístico na linguagem e no material apreendido na realidade, Santos (1985) reelabora, na narrativa, o espaço físico do musseque de Kinaxixe, desdobrando-o em variados espaços de ações, de falas, de gestos, de cores e de tradições. Nessa representação da região marginal e pobre de Luanda reverbera, portanto, traços do realismo, isto é, os “aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz [...]” (PELLEGRINI, 2007, p. 137). Entretanto, se a representação na literatura dialoga com aquilo que é externo a ela, ou seja, com o musseque Kinaxixe empírico – não no sentido da mimese e da transposição, nem como instauração de algo novo interno, mas numa mediação que cria, a partir de ligações com aquilo que é tido como real, um musseque literariamente como espaço ficcional na obra –, faz-se necessário o entendimento do que é esse real presente na literatura.

Tânia Pellegrini (2007), em seu artigo “Realismo: Postura e método”, apresenta-nos uma abordagem sócio-histórica do diálogo entre literatura e

o que é “real”: o realismo. Sendo estudado como um fenômeno iniciado a partir do século XVIII na Inglaterra, e em meados do século XIX na França, bojo do positivismo, o realismo foi compreendido como um modo de representar os detalhes de um cotidiano burguês. De forma técnica, os conteúdos que o realismo abarcava eram referentes à realidade concreta desse contexto social, opondo-se às artes de cunho lendário e/ou heroico, ligadas à aristocracia, campo das narrativas anteriores.

As questões que marcam a longa história do termo realismo estão ligadas a campos diversos, tal como o filosófico, o antropológico, o psicológico¹ e o social. Segundo Pellegrini (2007), um dos sentidos primeiros do realismo está na afirmação da existência objetiva dos universais (formas com existência independente dos objetos em que são percebidos), sendo quase sinônimo de idealismo. Esse sentido se perdeu ao longo do tempo, e o realismo ressurgiu como um termo que descreve um método e uma postura na arte e na literatura. Portanto, desde o início, este fenômeno, nas artes literárias, propôs-se a retratar questões concretas da vida das pessoas comuns e suas realidades, afastando-se da invenção ou da representação de atos ilusórios puramente ficcionais.

Além de concepções de método e postura em relação ao realismo, outro ponto que Pellegrini nos aduz é a questão da representação, ponto de central entendimento dentro da própria literatura, e em diálogo com o real, com aquilo que o realismo pode abarcar. Como sabemos, a questão da representação remonta aos tempos dos grandes filósofos gregos. Em uma discussão travada sobre a literatura, Platão (*apud* PELLEGRINI, 2007, p. 140) afirmava que ela era a pura “representação da vida”, não havendo nenhuma distância entre a arte e o ser humano; já Aristóteles (1973 *apud* PELLEGRINI, 2007, p. 140) via nela “modos de representação”,² isto é, encarava-a como uma forma de o sujeito imitar o mundo exterior que o circunscreve. Não nos valeremos aqui de explicações profundas sobre essas primeiras reflexões da história, tocamos nesses filósofos para trazer

1 Na vertente psicológica, estão os estudos de Karl Erik Schöllhammer sobre o realismo e a estética afetiva. Para mais informações, conferir os trabalhos desse autor, como os seguintes artigos:

SCHÖLLHAMMER, K. E.. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 39, jan. 2012, p. 129-148. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793>>. Acesso em: 29 de dez. 2022.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: EdPuc, 2005.

2 Para Aristóteles (2004, p. 42), o homem é um imitador nato, que já na infância desenvolve a “capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos [...]”, por conseguinte, todo ser humano sente “prazer nas imitações”, não importa se é novo ou velho.

à tona a questão da *mimesis*, termo presente nos dois pensadores e cuja tradução mais assertiva atualmente se aproxima de “representação” e não de “imitação”. Esse ponto de vista, como dito pela intelectual, é possível justamente pelas novas formas de olhar a realidade e a verdade dentro da arte. O que queremos dizer aqui, de forma direta, é que:

[...] a ideia de arte e literatura como “reflexo”, “efeito de sentido” ou “discurso” [da realidade] – e estes termos designam diferentes visões críticas do fenômeno –, a “mediação” [forma de conciliar o mundo externo com o mundo interno da literatura] pretende descrever um processo ativo, que não se limita a simples reconciliação entre opostos, dentro de uma totalidade. Ou seja, não se pode pretender encontrar realidades sociais [elementos externos] *refletidas diretamente* na arte, pois estas passam por um processo de mediação, no qual seu conteúdo original é modificado [formas de entrada, interno], o que envolve, inclusive, questões ideológicas de base [...] (PELLEGRINI, 2007, p. 141-142, grifo da autora).

Isso significa que a mediação está no objeto em si, na própria literatura, não em alguma coisa entre a literatura – o próprio texto escrito –, e o mundo externo – o espaço empírico. Dizer isso significa compreender, assim, que a significação do musseque de “Quinaxixé” está na própria obra, num processo considerado intrínseco à realidade social, pois escrever traz em si elementos da realidade, não num processo de projeção, transpondo um musseque externo ao livro, nem como disfarce ou interpretação, mas como produto cultural e das relações sociais. Desse modo, cai por terra a oposição comum estabelecida entre “vida” e “literatura” que durante muito tempo sustentou várias e distintas correntes críticas,³ pois, na atualidade, a própria estrutura da representação permanece viva e atuante sob outras formas, implicações e consequências, dados os avanços tecnológicos que influenciam a produção de textos.

Assim, segundo Pellegrini (2007), devido às suas múltiplas modificações e adaptações, uma maneira produtiva de entender o conceito de realismo parece ser tomá-lo como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade, relação essa que ultrapassa a

³ Conforme Antonio Candido (2014, p. 13), a contemporaneidade demanda que o crítico realize a fusão entre “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...]”. Na sua ótica, as velhas e novas formas de compreensão precisam andar juntas para que um ajustado exame do texto literário seja feito.

noção de ser um simples processo de registro para sua plena elaboração. A adoção desse ponto de vista nos permite uma visão histórica do realismo, não mais cristalizado, mas como um princípio ativo e dinâmico, capaz de acompanhar todas as transformações.

É o que a autora chama de “realismo refratado”: compondo uma nova totalidade, e que traz consigo noções antigas e atuais, múltiplas. Esse novo realismo pode ser lido como uma convenção literária de muitas faces,

daí a proposta de entendê-lo como *refração*, metaforicamente ‘decomposição de formas e cores’, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos [...] (PELLEGRINI, 2007, p. 139, grifo da autora).

A partir dessas reflexões levantadas por Pellegrini e considerando “Quinaxixe” uma narrativa realista, acreditamos que o musseque pode ser tomado como espaço fragmentado que se configura de diversas maneiras. Para adentrarmos em cada uma dessas maneiras de circunscrever o musseque no texto, valer-nos-emos principalmente das leituras de Brandão (2013) sobre os espaços na literatura e, em apoio, das visões de Massey (2008) e Tuan (1983).

Ressaltamos que o espaço pode ser visto, ao longo do conto e do livro de Santos, sob vários vieses, todavia, explicaremos aqui apenas algumas concepções que cabem à narrativa selecionada, ou ainda alguns aspectos da refração do realismo que constrói o musseque, dada a natureza desse trabalho.

Os espaços no espaço: as variadas espacialidades presentes no conto

Afinal, o que é espaço? Segundo as definições do dicionário *Dício*, é um substantivo masculino que designa várias postulações, das quais uma nos é relevante: “Extensão indefinida que contém e envolve todos os seres e objetos e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis [...]” (ESPAÇO, 2023). Se o espaço é a extensão que abriga os corpos e objetos existentes

e possíveis, na literatura pode ser visto como localização que abriga tudo aquilo que será dito? O que significa dizer que o musseque é um espaço fragmentado?

Traçando um panorama de abordagens diversas acerca do espaço, Brandão (2013) aponta, em *Teorias do espaço literário*, variadas leituras, pensadores e áreas do conhecimento que se debruçaram sobre a questão. Contudo, sem se estender demasiadamente pelas interpretações e visando a questão espacial especificamente no campo da literatura, o autor define quatro modos de abordagens genéricas mais importantes. Assim, segundo Brandão, tem-se na literatura (i) a representação do espaço; (ii) o espaço como forma de estruturação textual; (iii) o espaço como focalização e (iv) o espaço da linguagem. Existem ainda como expansão dessas abordagens (v) as representações heterotópicas; (vi) as operações de espaçamento; (vii) as distribuições espaciais e (viii) os espaços de indeterminação. Em razão do nosso objetivo, que é analisar como o musseque é construído realisticamente no conto “Quinaxixe”, empregaremos neste estudo apenas três sentidos de espaço mencionados pelo estudioso brasileiro, sendo eles: (i) a representação do espaço, (iii) o espaço como focalização e (v) as representações heterotópicas.

A representação do espaço como uma elaboração artística presente no texto de Santos (1985) transparece nas descrições dos “cenários” e em suas reverberações nos personagens. O autor, a partir de estruturas realísticas que refratam o espaço periférico do musseque, desenvolve espacialidades de pertencimento e trânsito nos quais os sujeitos ficcionais contextualizam e desenvolvem as suas ações. Nesse sentido, o musseque aparece com cores, formas e texturas, quase uma fotografia, em que o leitor pode, a partir dos elementos textuais, imaginar, visualizar e até sentir o espaço. É o que acontece, por exemplo, quando nos deparamos com as “águas barrentas da lagoa do Quinaxixe [que] estavam acobreadas e pareciam metálicas e espessas sob o sol intenso [...]” (SANTOS, 1985, p. 12), um ambiente abrasante que emerge diante dos nossos olhos, provocando sensações de calor. Quanto às interações – que podem ser, em proporções espaciais, “desde a imensidão global até o intimamente pequeno [...]” (MASSEY, 2008, p. 29) – dos personagens entre si e com os “cenários”, observamos isso nesta maravilhosa descrição feita por Santos (1985, p. 16-17):

Do poente esmorecido, um raio amplo e sanguíneo estendia-se pela terra batida do Quinaxixe. As casas tingiam-se das cores do pôr-do-sol, e os vultos das gentes dos musseques alongavam-se sob os seus passos apressados. Debaixo da mulembeira do Pitta-Groz a sombra era maior, furada aqui e ali por pequenos raios acerados.

O comprido passeio de cimento da loja enchera-se dos rapazes do bairro que faziam dele o pouso predilecto para as histórias do anoitecer.

Conversavam alegremente sobre os acontecimentos do dia. O Chôa e o João Maluco assobiavam para umas jovens que regressavam em bando para os musseques.

Dessa maneira, o musseque e seu entorno aparecem como um espaço realístico no qual os personagens atuam e mantêm variadas inter-relações. Um lugar “social [que] é construído” (MASSEY, 2008, p. 35) pelos significados que o sujeito lhe atribuí, principalmente no seu envolvimento do corpo com o mundo – “o homem como um objeto no mundo [...], mas também [...] habitando o mundo, dirigindo-o e criando-o [...]” (TUAN, 1982, p. 39). Conforme Brandão (2013), dentro da representação do espaço, também pode-se instaurar um “espaço psicológico”, ou melhor, “atmosfera” subjetivas: as projeções de sensações, expectativas, vontades e afetos tanto do narrador quanto das personagens. No conto isso transparece, *exempli gratia*, no discurso do narrador, que aproxima espaços e sentidos não convencionais, relacionando a vida e a agitação dos trabalhadores do novo bairro aos inertes mortos do cemitério:

Junto do Canelas, o Bairro do Cruzeiro crescia devagar, sob o rumor intenso dos instrumentos de trabalho das oficinas Bricon. *Até no Cemitério, como branco quintal de cruces e flores, a vida aparecia com aqueles que se quedavam sob a terra, e a sineta com o seu toque frágil, de vez em quando, acrescia aos tons confiantes do trabalho uma nota de imperenidade.* (SANTOS, 1985, p. 9, grifo nosso).

Outra abordagem elencada por Brandão que nos permite compreender o musseque no conto “Quinaxixe”, é a do espaço como focalização. Esse conceito diz respeito ao ponto de vista, focalização ou perspectiva, isto é, como o musseque é apresentado por meio “da ‘voz’ ou do ‘olhar’ do narrador” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Dessa forma, o musseque

na narrativa de Santos (1985) nos é revelado como “espaço observado e espaço que torna possível a observação [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Isso só é possível a partir do narrador onisciente que, ao observar – o que “pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 62) – e narrar o espaço, permite ao leitor tornar-se, junto a ele, um observador. Portanto, se “[por] essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 62), o musseque se torna o foco, pois é nele que o nosso campo de visão, acompanhando o olhar do narrador, pode debruçar-se sobre as personagens e suas relações.

O último viés tomado aqui, é o das representações heterotópicas. Essa abordagem é relativa à trazida anteriormente, da representação do espaço no texto literário. Ela tem como norte o problema de quais são os elementos que tornam reconhecível, no texto literário, uma dada instância extratextual (que aqui chamamos de externa) e de quais são os limites dessa “reconhecibilidade”. Nesse viés, não há discussão acerca do que é espaço, mas a interrogação sobre em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que é identificado como espaço em contextos culturais variados (no nosso caso, é o musseque Kinaxixe). Isso equivale, de certa forma, a perguntar de qual forma, na operação de representação de um texto, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados e transgredidos dentro da literatura. É o que o autor nos diz sobre:

[o] *tensionamento da representação espacial* – enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto – se dá precisamente pela *radicalização do significado da ação de transpor*, a qual passa a ser entendida como de *interferência, dinamização, provocação, desestabilização*. Trata-se, portanto, de uma ação política [...] (BRANDÃO, 2013, p. 67, grifo nosso).

Não acreditamos, ao mencionar essa análise de Brandão, na transposição literal dos espaços externos ao texto, mas na mediação que a linguagem possibilita ao criar espacialidades ficcionais a partir do externo, do mundo dos seres e das coisas. Como argumenta Karl Erik Schøllhammer (2012, p. 142):

O esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão, levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente.

Em Santos, o “tensionamento da representação espacial”, indicado por Brandão (2013), recai no processo de rememoração que condiciona a linguagem e reelabora as suas memórias de infância no espaço marginal do musseque. O ato de rememorar, embora não adentremos a fundo nessa questão, pode ser visto como algo que impacta a fidedignidade de um relato, pois a memória é marcada por recortes, lembranças, esquecimentos, afetos e limitações⁴. Dizer, então, que o conto “Quinaxixe” apenas transpõe ao livro uma vivência do autor ou um lugar externo é desconsiderar o trabalho estético que o escritor realizou em sua composição, além de confirmar um conceito de realismo já superado.

Ao contrário, Santos (1985) realiza um primoroso trabalho estético que reelabora o Quinaxixe, o musseque ficcional, sendo a linguagem o singular pincel que utiliza para dar cores realistas a esse espaço, isto é: “a ressonância das palavras e seu poder de criar um mundo próprio” (PELLEGRINI, 2007, p. 154).

O musseque em “Quinaxixe”: um espaço realista

“Quinaxixe” é um conto que nos apresenta as brincadeiras dos meninos que andam nas ruas, nos cercados, na floresta e nas casas do bairro marginal e pobre que tem o mesmo nome do conto. Também descreve, na narrativa, as condutas dos sujeitos mais velhos, comportamentos revelados a partir de causos e tradições, proferidos do amanhecer ao entardecer. A história é separada em cinco partes, sendo as três primeiras desenvolvidas por meio da trajetória e das brincadeiras dos meninos Nito, Dino, Gigi, Neco, Rui, Mário, Zeca, Tonecas, Miranda, Lázaro e Carlos pelas ruas do musseque. Nas duas últimas partes, o narrador nos direciona para as rodas

⁴ Na leitura de Joël Candau (2016, p.16), “[a] memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nos modelada”, assim, o sujeito quando cria narrativas a partir dela faz escolhas que presidem a trama, são os “efeitos de iluminação” narrativos que alumbam “episódios particulares de sua vida, deixando outros na sombra.” (CANDAU, 2016, p. 76).

de conversa ao anoitecer, em que nos deparamos com personagens contando o seu dia e escutando as histórias partilhadas, antes de irem descansar em suas casas para o próximo árduo dia de trabalho.

Nas páginas do conto, lidamos, como já mencionamos, com um narrador onisciente que relata as cenas vividas por meninos e adultos, focalizando os gestos, as palavras, os costumes etc., que nem uma câmera. Assim, é através de sua lente que nos deparamos com o espaço e os cenários sociais e culturais do musseque ao raiar do dia. As primeiras imagens desse espaço ficcional, a partir de um minucioso trabalho com a linguagem, parecem nos ser reveladas quase de forma ritmada, das quais flagramos um musseque que é ritmo e movimento – espaço “de relações-entre, [...] que [...] está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado [...]” (MASSEY, 2008, p. 29). Com descrições imagéticas, o musseque é construído de forma que possamos visualizar o movimento da vida desse lugar. Vida essa que se inicia com a iminência do sol e a agitação dos criados que correm em suas tarefas diárias.

Àquela hora, já não havia os aveludados bichinhos da chuva, vermelhos como gotinhas de sangue, e o Martini vendera já as melhores maçãs-da-índia, que tinham caído da véspera. Os criaditos acorriam a recados das senhoras do Quinaxixe e saíam agitando quindas coloridas que giravam no ar. Alguns comerciantes, findo o primeiro afluxo com os matabichos dos trabalhadores da madrugada, descansavam à porta e entretinham-se tentando xaxatar negrinhas púberes.

[...]

O sol elevava-se com a vida. (SANTOS, 1985, p. 9).

Logo depois, conhecemos Nito que, ao escapar do criado, encontra o Barriga de Ginguba comendo um pedaço de terra vermelha – aqui vislumbramos um aspecto característico do musseque, como mencionado na introdução: a cor vermelha da terra. Há um constrangimento entre as personagens e Ginbuga oferece o pedaço de barro a Nito, que, mesmo relutante, tenta experimentar e entender por que o menino comia aquilo. Essa passagem é interessante, pois nos revela o musseque a partir das desigualdades que condensam até mesmo o aspecto físico das personagens. Se a casa de Nito conta com um criado – o Cumbage –, Ginguba parece

não ter sequer o que comer, fato que o destinava à morte, como recorda Nito: “Enquanto se encaminhava para ele o Nito lembrou-se de que ele ia morrer. A sua mãe repetia-o sempre que o via passar com a sua enorme barriga. Coitado! Era melhor deixá-lo à vontade, pensou. Se ele tinha fome...” (SANTOS, 1985, p. 10). O musseque pode ser percebido, assim, pelos contrastes e desigualdades de classe social, ou, como dito, pelo apelido e aspecto físico da criança pobre – a barriga grande e redonda como um amendoim (Ginguba).

A narrativa segue, e três outros meninos aparecem na história, juntando-se a Nito e a sua ideia de ajudar o Barriga de Ginguba. Rui propõe dar o dinheiro da “rifá” aos pais do menino para que eles lhe dessem comida. Neco se mostra indignado ao interrogar por que os pais não alimentavam o garoto. Essas reflexões infantis são, todavia, bruscamente interrompidas quando surgem em cena alguns meninos correndo atrás do Velho Congo, um “velho maluco”, o que instiga os quatro amigos a entrarem nas provocações e esquecerem Ginguba. Nesse episódio, deparamo-nos com o musseque que é som, revelado no cantar para com os “esquitos”: “*Velho Congo ua dilongo...* Em ritmo da conga em voga, os filhos do empregado da Invicta cantavam para atazanar um negro maluco que ia a passar.” (SANTOS, 1985, p. 11).

Como é perceptível, a cantiga revela um musseque que, para além de ritmo de conga, é também o da língua quimbundo, um idioma muito rico em sonoridade, presente no noroeste de Angola, incluindo a província de Luanda. Acabada a perseguição do velho, os garotos se distanciaram do local em que estavam e se encontram agora “perto da Casa dos Santos, um maciço casarão de 1.º andar, rodeado de estátuas à entrada e que servia de colégio da D. Berta [...]” (SANTOS, 1985, p. 12). Ao final dessa primeira parte do conto, todos os meninos, menos o Dino, propõem ir até a LAL (local de distribuição de Luz e Água de Luanda) apanhar tubos de chumbo que estavam arrebitados, para poderem comprar doces: “Os tubos eram de chumbo e faziam parte da canalização da Luz e Água, que rebentara, e que eles surripiavam para trocar por chupa-chupas na loja do Mário Maluco [...]” (SANTOS, 1985, p. 12). Observamos, após esse caminhar pelo primeiro segmento da narrativa de Santos, um musseque que é o espaço da terra vermelha, da fome, da pobreza, do ritmo, da língua e da troca.

O narrador, adentrando agora na segunda parte do conto, apresenta a chegada dos meninos à imaginética lagoa do Quinaxixe, um ambiente natural no qual eles brincam e tentam pescar:

Eram realmente 11 horas. As águas barrentas da lagoa do Quinaxixe estavam acobreadas e pareciam metálicas e espessas sob sol intenso.

O único refúgio que lhes permitiria continuar a pescar abrigados do sol era uma mafumeira que as águas transbordantes da lagoa tinham quase rodeado e que aparecia como uma ilha de sombra [...] (SANTOS, 1985, p. 12-13).

Deparamo-nos, no trecho citado, com características físicas tão bem esboçadas que constroem uma imagem em nossa imaginação. O espaço que faz parte do entorno do musseque é pintado com cores vivas, desenhando uma lagoa com águas barrentas acobreadas, esquentadas por um sol forte, e com uma única árvore que concedia sombra aos garotos.

Temos, dessa forma, a sensação de lidar com rotas e pessoas “reais”, em que o narrar das brincadeiras dos meninos, no universo do musseque, que saiam à vontade para se divertirem, parece apontar para uma infância com um pouco mais de liberdade em relação aos outros meninos de outros bairros de classes elevadas. Isso acaba revelando outra forma de ler o musseque: ele é, também, as formas lúdicas que os garotos encontram para existirem diante da vida nesse espaço marginal, a liberdade e segurança que permitem os miúdos se alegrarem com as coisas mais simples do bairro –

A patinagem era um improvisado escorregadouro de cimento, que servia de esgoto ao Bairro dos Lusíadas, onde os jovens quinaxixenses, depois das excursões pela Floresta, deslizavam em cima de vassouras de mateba [...] (SANTOS, 1985, p. 13).

Chegamos, então, à terceira parte dessa narrativa, deparando-nos com as confusões dos meninos. A primeira é quando eles atiram pedras em uma mulher conhecida como “Talamanca” e que lhes deu uma “berrida” (afugentar, afastar com violência). Nessa passagem, temos mais uma vez o musseque revelado e construído a partir dos hábitos dos garotos que tiram sarro das figuras singulares do bairro, como fizeram com o Velho Congo:

Ao dirigirem-se para lá, uma mulher de aspecto desleixado descia uma pequena elevação da Agricultura, que ia dar ao Largo dos Lusíadas. Era branca, durázia e vinha suada, carregando desajeitadamente um pacote humedecido pelo suor.

– Olha a Talamanca! – cochichou o Tonecas para o Zeca, trocando um olhar significativo.

Bebia muito a Talamanca, e a garotada do bairro girava-lhe à volta, caçoando. Nessas ocasiões, ela gritava muito vermelha, batendo com a mão fechada no peito achatado: ‘Meu marido era um capitão! Sou viúva de um capitão!’ [...] (SANTOS, 1985, p. 13-14).

Logo em seguida, as crianças brigam entre si. O Miranda “zomba” do Zeca que sempre ia para casa beber água. Cansado de ser caçoado, Zeca ataca Miranda, “– Vai à merda... – respondeu atrevidamente o Zeca [...]” (SANTOS, 1985, p. 16). O discurso direto aqui é usado para narrar a briga dos meninos e suas confusões, “– Atira...!”, ainda, “– Vai à merda...”, “– Agora, manda-me lá beber água!” (SANTOS, 1985, p. 14-16). Temos, assim, o musseque sendo revelado na fala coloquial e no jeito de agir das personagens, os garotos consideram frescura não beber água das mangueiras dos quintais que invadiam. Um leitor desatento tentaria procurar a representação do bairro em descrições concretas, que diriam de forma direta como ele seria. No entanto, esse espaço pobre e marginal que é o Quinaxixe, pelo labor artístico engenhoso de Santos, revela-se mais nos hábitos e ações das personagens.

Quando dizemos que o musseque é desenhado a partir até mesmo do hábito de beber água direto nas mangueiras, estamos lidando com um modo de existência local que, se contrastado com os modos de agir de outras crianças pertencentes às classes mais elevadas, ou com outros espaços socioculturais, apresentaria grandes diferenças. O jeito de agir de todas as personagens é caracterizado pelo meio em que estão inseridas. É por isso que frisamos aqui cada um desses pormenores. Ora, podemos ver esse musseque, tão real, até mesmo por meio dos animais locais que nos são apresentados. Numa descrição que funde pássaros e humanos, Picas é o menino que voa pelas ruas atrás dos pica-flores (beija-flor):

– Atira...! – gritou o Miranda, enquanto descia a correr uma elevação, perseguido por furioso sardão azul de cabeça vermelha. O Pica físgou-o. O sardão, salpicado

pela areia levantada pelo burgau, parou.

– Lázaro...! – xingou o Miranda, que já se tinha recomposto e disparava por sua vez a fisga. O réptil atingido pela pedra foi projectado a certa distância, e ficou depois inerte, com a barriga branca exposta ao sol.

– Einh! tu só mesmo pràs picas.

O Pica era o famoso matador de pica-flores do Quinaxixe. Magríssimo, com uma cabeça pequenina, tinha um nariz comprido e afilado, assemelhando-se fisicamente ao passarinho. Não lhe desagradava porém a alcunha que lhe dava grande prestígio entre os companheiros [...] (SANTOS, 1985, p. 14-15).

A “Floresta” pertencente ao musseque parece, assim, quase humanizada, pois apresenta um “imenso corpo vegetal” (SANTOS, 1985, p. 15) e é descrita com verbos que indicam seu movimento, apresentando uma floresta/musseque que é viva: “descia ruidosa pelas barrocas do Bungo, rastejando nos muxitos, cucuritando nos arbustos, erguendo-se no gorjeio multifacetado do burburinho arborescente [...]” (SANTOS, 1985, p. 15). Veja-se: a floresta desce, rasteja, cucurita (canta) e ergue-se – é movimento!

Terminando o dia de brincadeiras das crianças e encerrando a quarta e quinta parte do conto, a noite vem com alguns personagens comentando fatos do seu dia de trabalho, além de narrarem histórias para distrair os companheiros. Santos (1985) apresenta, assim, uma vívida descrição visual do musseque, isto é, uma imagem da qual transborda variadas cores, sensações e formas. O espaço do “Quinaxixe” nos aparece com nitidez, realismo e minuciosamente representado:

Do poente esmorecido, um raio amplo e sanguíneo estendia-se pela terra batida do Quinaxixe. As casas tingiam-se das cores do pôr-do-sol, e os vultos das gentes dos musseques alongavam-se sob os seus passos apressados. Debaixo da mulembeira do Pitta-Groz a sombra era maior, furada aqui e ali por pequenos raios acerados.

O comprido passeio de cimento da loja enchera-se dos rapazes do bairro que faziam dele o pouso predilecto para as histórias do anoitecer [...] (SANTOS, 1985, p. 16-17).

O musseque é o sol forte que assola a vida das personagens, instigando-as a buscarem abrigo no passeio de cimento sob a mulembeira.

Um ambiente para as reuniões e as narrativas de Chôa, sujeito que contava as histórias sobre *cowboys* norte-americanos vistas nas fitas do cinema. Revela-se, por conseguinte, um espaço de “inter-relações” (MASSEY, 2008) de tradições e hábitos, principalmente porque há o contato entre um costume angolano – o da reunião de pessoas embaixo de uma árvore para ouvir e contar histórias – e um americano – o de assistir filmes de faroeste em cinemas. É o que observamos na passagem de Santos (1985, p. 17):

O comprido passeio de cimento da loja enchera-se dos rapazes do bairro que faziam dele o pouso predilecto para as histórias do anoitecer.

Conversavam alegremente sobre os acontecimentos do dia. O Chôa e o João Maluco assobiavam para umas jovens que regressavam em bando para os musseques.

[...] Eles eram as autoridades do bairro. Iam já sozinhos à noite ao Cine Colonial, [...] viam os filmes do Buck Jones [...]. À tardinha lanchavam então à pressa, e vinham ainda empanzinados de gonguenha, para não perder a narração das histórias que eles contavam. O Chôa era a figura principal. Descrevia as cenas com grandes gestos e exclamações e algumas vezes auxiliava-se da proximidade de algum garoto, para dar maior veracidade às cavalgadas de perseguição aos bandidos. Encavalitado nas costas do miúdo que gemia, cantava fanhoso, à moda do Texas.

.....

Alô pistoteique

Pistoteique mama

Alô pistotei...

Nessas duas últimas partes do conto, a oralidade é quem revela o musseque. Na voz de alguns personagens, percebemos as tradições e os jeitos de agir das pessoas que pertencem a esse local. Um exemplo disso são os ditados populares:

‘Mentira! Mentira mete no saco, saco vazio não fica em pé, cinco réis não volta troco, água quente não queima a casa...’ era assim, caudalosamente, que os garotos reagiam contra alguém que punha desconfiança nas histórias do Chôa [...] (SANTOS, 1985, p. 18).

Compondo esse espaço de encontros, histórias e ditados, temos a caracterização de um estabelecimento – a loja do Velho Pitta-Groz – e que parece ser um botequim ou restaurante. Observamos, na descrição do funcionamento do local, a composição de mais um ambiente simples, cinza e de louças comuns, que faz parte daquele espaço pobre que é o musseque:

No balcão comprido e liso de cimento, empilhavam-se pratos de esmalte, e os trabalhadores das seis e meia, comprimiam-se falando em uníssono. [...] alguns afastavam-se resmungando que os pratos não estavam bem aviados, e voltavam depois para o quimbombo [...] (SANTOS, 1985, p. 18).

Já encaminhando para o final da narrativa, temos as personagens Tonecas e Neco voltando da “Floresta” com gaiolas de bordão. Os rapazes voltam falantes, tentando explicar algo. É que dentro das gaiolas que traziam estava “uma cobra esguia e amarelada” (SANTOS, 1985, p. 19) que tinham matado “depois de ela ter engolido duas celestes e um maracachão da gaiola do Neco [...]” (SANTOS, 1985, p. 19). Entre o entusiasmo das pessoas que escutavam atentas, em busca de mais detalhes, “Chôa ordenou a autópsia da cobra, e a sua incineração, para a dança do deus cobra [...]” (SANTOS, 1985, p. 19). Dessa maneira, o musseque transparece nessa brincadeira com crenças ou cultos místicos, pois os garotos realizariam, logo em seguida, a tal dança ao deus cobra:

E em algures do Quinaxixe já dentro de uma noite que se adensara, envolta em panos de luto, ainda os vultos esguios e magros dos rapazes do bairro se recortavam na luz vermelha da fogueira, agigantados nas sombras movediças, retorcendo-se e saltando numa dança frenética e tumultuosa, que enchia o ar de gritos roucos – a dança do deus cobra.

– Agora, quem não saltar a fogueira, a mãe dele é baco!

Era a ordem final. Terminava a dança. A fogueira apagava-se devagar [...] (SANTOS, 1985, p. 19).

Por último, após esse trânsito por diferentes ambientes, situações, sujeitos e contextos, o narrador onisciente direciona o seu olhar para Mário, filho de D. Ana de Sousa, que retorna a sua casa. Ao chegar, sua mãe recomenda “que lavasse bem os pés, a fim de não sujar os lençóis [...]”

(SANTOS, 1985, p. 20). É quando Mário adivinha quais são as intenções da mãe: a extração das matacanhas (bicho-de-pé).

Surge, assim, o Quinaxixe mediante os pés que brincam o dia inteiro, que exploram os minuciosos cantos do bairro e que acabam por voltar com bicho-de-pé para casa. São pés que têm contato direto com a terra vermelha, característica que denomina o musseque. É com Mário que nos deparamos com a última imagem desse espaço marginalizado: a criança quando dorme transporta para o seu mundo de fantasia o ambiente em que vive, ressurgindo como um lugar de sonho e fantasia, ou ainda, de esperança:

Dormia e campeava em sonhos pelas barrocas, encavalitado em monstros, perseguindo feiticeiros, que bungulavam nas portas, lutando contra cobras que comiam pássaros, nadando na lagoa do Quinaxixe no mistério das sereias, comendo funje com os contratados na loja do Pitta-Groz, dançando um batuque de vingança a uma divindade impiedosa. Vivia então o seu grande e único sonho de liberdade – o da sua infância [...] (SANTOS, 1985, p. 20).

Considerações finais: do mundo externo ao mundo do texto

De fato, Arnaldo Santos nasceu na Ingombota em 1935, um dos mais antigos bairros de Luanda, e cresceu no Kinaxixe, onde conviveu com sujeitos de diferentes classes e cores. Estudos até então realizados apontaram que esses sujeitos foram os substratos para alguns dos seus personagens e protagonistas presentes em muitas das suas narrativas. Engrossando essas leituras que correlacionam vida e escrita, entendemos que, nas criações literárias de Santos, um papel de destaque foi dado à Luanda, ou melhor, aos espaços em que viveu, como procuramos demonstrar no estudo do musseque reelaborado no conto “Quinaxixe”. Nele, como mencionado anteriormente, a presença da cidade natal se anuncia desde o título da narrativa. Quinaxixe é a reelaboração fragmentária do espaço real, o Kinaxixe pobre e existente em Luanda,⁵ que, ao mesmo tempo, comporta a escassez – a ausência de saneamento básico, luz elétrica, com casas de latas e ruas de terras vermelha

⁵ Ao menos na data de escrita do livro *Prosas*, no qual consta o conto “Quinaxixe”, esse bairro existia em Luanda.

– e a fartura das relações humanas: a amizade entre as crianças, as suas variadas brincadeiras, os ritmos e cantigas, as inter-relações étnicas e de costumes.

Embora haja essa ligação do autor com lugares empíricos que inspiraram a construção do conto “Quinaxixe”, podemos ver, a partir da análise do texto e da discussão teórica aqui levantada – o desenvolvimento do realismo refratado de Tânia Pellegrini (2007) e os espaços literários apresentados por Brandão (2013) –, que o escritor angolano não transpõe simplesmente o espaço real do bairro marginal para a literatura. Esse é reinventado por meio de um trabalho com a linguagem que gera um fragmentário ambiente realista e etnográfico.

O bairro periférico estampado no conto não é, portanto, um singelo reflexo da realidade, ele pode ser visto como um processo ativo que não se limita à conciliação do externo com o interno. Isso significa dizer que, mesmo que haja realidades sociais (elementos externos) refletidas diretamente nessa narrativa, o processo de mediação, no qual o conteúdo de inspiração sofre modificações/alterações para adentrar no interno, é o elemento central que forja o realístico espaço estético-ficcional do musseque. Assim, Arnaldo Santos ilumina por intermédio das palavras, como “um raio amplo e sanguíneo [toda a] terra do Quinaxixe [...]” (SANTOS, 1985, p. 16).

Referências

ALMEIDA, Bruna Borges de. *Perspectivas periféricas na literatura em língua portuguesa: o caso do conto e do rap em Angola*. 2016. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156931>>. Acesso em: 14 de jul. 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRANDÃO, Luís Alberto Brandão. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

ESPAÇO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/espaco/>>. Acesso em: 17 de jan. 2023.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>>. Acesso em: 14 de jul. 2021.

SANTOS, Arnaldo. Quinaxixe. In: SANTOS, Arnaldo. *Prosas*. 2ª ed. Cuba: União dos escritores angolanos, 1985, p. 9 - 21.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

O segredo da morta: romance colonial ou angolano?

João Ngola Trindade*

Resumo

Neste artigo, o autor aborda, inicialmente, e de forma sucinta, o romance africano, focalizando, em seguida, o seu surgimento em Angola, assinalado com a publicação, em 1934, de *O segredo da morta*, de António de Assis Júnior. A análise da obra chama atenção para o fato de ter sido apresentada ao concurso de literatura colonial portuguesa, organizado pela Agência Geral das Colónias, e para a sua apropriação pela literatura angolana. O quadro teórico é suportado pelo artigo de Wole Soyinka e, sobretudo, pelos ensaios de Mário Pinto de Andrade, principal teórico das literaturas africanas de língua portuguesa.

Palavras-chaves: literatura colonial; romance colonial; romance africano; romance angolano.

The secret of the dead: colonial or angolan novel?

Abstract

In this article, the author initially, and succinctly, addresses the african novel, focusing on its emergence in Angola, marked by the publication, in 1934, of *The secret of the dead*, by António de Assis Júnior. The analysis of the work draw attention to the fact that it was presented to the Portuguese colonial contest, organized by the Agência Geral das Colónias, and to its appropriation by angolan literature. The theoretical framework is supported by the article of the Wole Soyinka and, above all, by the essays by Mário Pinto de Andrade, the main theoretician of the african literature in portuguese language.

Keywords: colonial literature; colonial novel; african novel; angolan novel.

* Graduado em História pela Universidade Agostinho Neto, mestrando em Línguas e Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Agostinho Neto. Atua como pesquisador do Núcleo de Pesquisa Sobre as Relações Culturais entre Angola e Brasil da Faculdade de Humanidades da Universidade Agostinho Neto. 000-0003-2405-0072..

1 Introdução

A classificação clássica da literatura oral africana apresenta a narrativa como o gênero que engloba subgêneros como o conto, o provérbio, a crônica, a epopeia e a fábula. Essa classificação não inclui o romance em virtude de não ser praticado nas oraturas *bantu*, como de resto na maioria das oralidades. O seu nascimento ocorre tardiamente em África, inclusive em Angola, na medida em que somente no século XX começa a ser cultivado de forma recorrente, fazendo com que o romance colonial preceda o romance africano. Sendo o primeiro produto da cultura colonial, a sua produção e circulação são favorecidas por instituições culturais fundadas pelas administrações coloniais, como os concursos literários, editoras e a imprensa, cuja atuação visa à propagação da ideologia colonial. Neste artigo, o autor aborda, inicialmente, e de forma sucinta, o romance africano, focalizando, em seguida, o seu surgimento em Angola, assinalado com a publicação, em 1934, de *O segredo da morta*, de António de Assis Júnior. A análise da obra chama a atenção para o fato de ter sido apresentada ao concurso de literatura colonial portuguesa, organizado pela Agência Geral das Colónias, e para a sua apropriação pela literatura angolana. O quadro teórico é suportado pelo artigo de Wole Soyinka e, sobretudo, pelos ensaios de Mário Pinto de Andrade, principal teórico das literaturas africanas de língua portuguesa.

2 O romance colonial e o romance africano

Representando o indivíduo, ou, se quisermos, “o sujeito” que “sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre” a “nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada”, o romance, que, na perspectiva de Magris, seria “a história de um indivíduo que busca um sentido que não há”, ou ainda “a odisseia de uma desilusão” (MAGRIS, 2009, p. 5), pode ser definido como “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que

ainda assim tem por intenção a totalidade”. (LUKÁCS, 2007, p. 55). O seu nascimento e crescimento ocorrem em meio à decadência da “civilização agrária” e da “ordem feudal” que constituíam o “espelho de estruturas perenes — ou ao menos longuíssima duração — do ser, que são e que permanecem as categorias essenciais da fantasia e da gesta de Croce, do seu modo de enxergar e viver o mundo e de acolher sua evolução”. (MAGRIS, 2009, p. 3).

Com efeito, o romance surge na Europa Ocidental como “um produto do século XIX e da revolução industrial” (MAZRUI *et al.*, 2010, p. 664), estando relacionado com a burguesia que seria a “protagonista”, produtora e consumidora do referido subgênero “em um ciclo e “ritmo que torna difícil dizer-se — como de resto, em toda atividade do *homo oeconomicus* — se é a demanda que condiciona a oferta ou vice-versa” (MAGRIS, 2009, p. 7-8), na medida em que os “lucros” decorrentes da obra podiam ser obtidos por “um número relativamente grande de autores”, junto de poetas, da burguesia, das “bibliotecas municipais” e da “aristocracia operária”. (BOURDIEU, 1996, p. 34). Se, no primeiro caso, os poetas encontram motivos para a criação em romances, no segundo caso, os burgueses adquirem-nos com a esperança de que as histórias possam ser representadas nos teatros fundados por eles próprios. No terceiro e no último casos, os romances encontram leitores nas salas de leituras e no seio da classe média.

Divulgado no folhetim, o romance é recebido por um público numeroso e cada vez mais interessado em lê-lo por conta da “técnica, muito sua”, de despertar o interesse do “leitor” e “prendê-lo ao desenrolar da intriga”. (ALENCAR *apud* SOARES, 2001, p. 118). Estes dois recursos, atração e manutenção da atenção, foram explorados por escritores renomados que publicavam episódios em série no folhetim com o objetivo de “ganhar leitores”. (ALENCAR *apud* SOARES, 2001, p. 118). O espaço limitado para a sua publicação motivou o desenvolvimento da referida técnica pelo folheminista, que “era forçado a cingir-se a um formato não dispendioso, [...] normalmente pequeno, para cada episódio” (SOARES, 2001, p. 134), que “tinha de formar uma unidade narrativa suficientemente completa para ser lida sem as outras e cativar [...] o leitor que não tinha lido as anteriores”. (SOARES, 2001, p. 134). A totalidade e completude da unidade narrativa convergem para a sua autonomia e, além disso, não comprometem a leitura sequencial. O adensamento dos mistérios, a “suspensão diegética”,

“de anúncio ou profecia da narração”, gerando curiosidade no leitor, são artifícios usados para cativar a sua atenção e propor-lhe a leitura do “próximo número do periódico”. (SOARES, 2001, p. 134). Em síntese, “isto implica uma estrutura comprimida, com uma linguagem concisa e ‘prática’, e uma totalidade para cada cena que a tornasse autossuficiente sem deixar de acordar a curiosidade do leitor ao que estava para vir”. (SOARES, 2001, p. 134).

A tipologia do romance, concebida por Lukács, é formada pelo romance de cavalaria, o romance de aventura, o romance humorístico moderno e o romance da desilusão. A peculiaridade do primeiro, escrito, inicialmente, em verso e, posteriormente, em prosa, “a beleza onírica e o seu encanto mágico” residem no fato de “toda busca” ser

apenas a aparência de uma busca, em que cada marcha errante de seus heróis é conduzida e endossada por uma graça metaformal inapreensível, em que neles, a distância, perdendo sua realidade objetiva, torna-se um ornamento belo e sombrio, e o salto que o supera, um gesto dançante, sendo ambos [...] elementos puramente decorativos. (LUKÁCS, 2007, p. 104-105).

Mencionam-se, entre as características desse tipo de romance, muito popularizado em Espanha, Portugal, França e Itália, no século XVI, a bravura do cavaleiro, o seu amor pela amada e a ênfase nos acontecimentos em detrimento das personagens. Em obras como *Dom Quixote* e *A divina comédia*, que são, sobretudo, “grandes contos de fadas”, a “transcendência”, embora não seja “captada, tornada imanente e absorvida na forma transcendental criadora de objetos, [...] persiste em sua transcendência incólume”. (LUKÁCS, 2007, p. 105). Nesse tipo de romance, “o encantamento, o reconhecimento e também o casamento, que se realizam independentemente dos obstáculos, servem frequentemente de armadura à novela principal”. (CHKLOVSKI, 1976, p. 206).

O segundo, que surgiu no século XIX, em que se estabelecem regimes coloniais, está centrado numa personagem, o herói, que enfrenta a adversidade e vence o mal. A sua “tensão frutífera” e “transcendental” foi substituída “por uma puramente social”. (LUKÁCS, 2007, p. 108). No terceiro,

Os homens grotescamente configurados ou são rebaixados à comicidade inofensiva ou o estreitamento de sua alma, sua concentração aniquiladora de todo o resto sobre um ponto da existência, que no entanto nada mais tem a ver com o mundo das ideias, tem de levá-los ao puro demonismo e fazer deles, ainda que tratados humoristicamente, representantes do mau princípio ou da pura ausência de idéias. (LUKÁCS, 2007, p. 111-112).

No quarto, “o tempo, em última instância”, é a “causa [do] definhamento”. (LUKÁCS, 2007, p. 129). Na ótica de Lukács, “todo” o seu “valor está ao lado da parte derrotada, que, em fenecendo, assume o caráter da juventude que estiola, e toda a rispidez e todo o rigor vazio de ideias estão ao lado do tempo”. (LUKÁCS, 2007, p. 129). *A educação sentimental* é uma obra paradigmática que se enquadra no romance de desilusão.

O romance de costume articula o sobrenatural ao humano, formando um todo. De acordo com Lukács, “a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de tornar-se individualidade”. (LUKÁCS, 2007, p. 67). Nesse tipo de romance, a violação dos preceitos é sancionada sobrenaturalmente através da morte, doença ou loucura. Esta seria “uma linguagem universalmente incompreensível de um mundo sobrenatural, que só assim se torna manifesto”. (LUKÁCS, 2007, p. 61).

No seu ensaio sobre a “Cultura negro-africana e assimilação”, Mário Pinto de Andrade afirma que “nenhum domínio da imaginação criadora” é desconhecido em África, o que significa que não há gênero algum que não seja conhecido pelos “negros africanos”. (ANDRADE, 1958, p. 9). Na verdade, contrariamente ao provérbio, conto, epopeia, fábula e poesia, cultivados na África pré-colonial, o romance é um subgênero da narrativa inexistente na literatura oral africana, sendo esse, provavelmente, o motivo da sua ausência da classificação dos gêneros da literatura tradicional e pelo qual ele seja considerado a forma literária “mais estrangeira”, ou, se quisermos, “a mais puramente europeia”. (MAZRUI *et al.*, 2010, p. 663-664). A imprensa, que, em África, se desenvolve, sobretudo, no século XX, foi o laboratório de “experimentação” desse subgênero no início desse período que registrou a publicação da obra de Casely Hayford, *Ethiopia unbound* (*Etiópia desacorrentada*, 1911), que entrou na historiografia literária africana

como “um dos primeiros romances africanos”. (MAZRUI *et al.*, 2010, p. 646; SOYINKA, 2010). Essa obra é um ensaio que combina o sarcasmo e a denúncia apaixonada da cupidez e da arrogância racial que envolveram a divisão e a colonização do continente africano pelas potências coloniais. (SOYINKA, 2010). Embora fosse expetável que romances semelhantes viessem a ser escritos por autores africanos, o certo é que isso não ocorreu no período em referência, motivo pelo qual a obra do romancista permaneceu “única no seu gênero”. (SOYINKA, 2010, p. 653). Ao longo da sua vida, o autor manteve uma “vigilância irrepreensível”, rejeitando o fato colonial e a “autoridade” que este pudesse ter no seu “pensamento”. (SOYINKA, 2010, p. 653).

Em Angola, a profissionalização da imprensa, nas primeiras décadas do século XX, possibilita, num primeiro momento, a difusão da literatura colonial, que tende à heroificação do colono e à depreciação do colonizado. O primeiro é apresentado como civilizador, enquanto o segundo é descrito como “selvagem”, “bárbaro”, “gentio”. Paralelamente, o primeiro é protagonista, atante, enquanto o segundo é personagem tendencialmente figurativa, passiva ou malévola. O romance colonial, conforme indica o termo, enquadra-se na literatura colonial formada por um conjunto de obras nas quais os negros “aparecem como brinquedos coloridos” que servem de “distração” para os “apreciadores da literatura açucarada”. (NETO, 1951, p. 9). A sua produção, apoiada oficialmente pela Agência Geral das Colónias, é assegurada por europeus, mas, também, por mestiços e negros, que “Da África e do negro, mostram aquilo que, para o europeu, é exótico”. (NETO, 1951, p. 8).

Francisco Noa afirma que a gesta “individual e coletiva” (NOA, 1999, p. 64), exaltando a superioridade de um povo, e o cosmopolotismo, caracterizado pelo “amadurecimento estético e discursivo”, “os cruzamentos culturais complexos” (NOA, 1999, p. 65) e a sobreposição cultural precedem a literatura colonial, que, sendo preconceituosa, exprime “o preconceito racial e cultural” que constitui “uma manifesta negação do direito à diferença” (NOA, 1999, p. 65) e a principal caraterística das obras produzidas no quadro da propaganda colonial. Com efeito, a produção desse tipo de literatura prossegue objetivos políticos, ideológicos e econômicos. Ela atende ao “movimento de relançamento ocupacionista catalisado, por um lado, pela Conferência de Berlim (1885)” e, do outro

lado, “pelo movimento do Estado Novo (1926), em Portugal” (NOA, 1999, p. 63). Nesse sentido, os territórios ocupados pela potência colonial e os povos submetidos à dominação colonial constituem o objeto de ficção de autores cujas obras refletem “percepções” e configuram “representações extremamente reveladoras do imaginário e das sociedades coloniais”. (NOA, 1999, p. 63).

Um dos temas aflorados pelos escritores coloniais — geralmente as suas obras inundam o circuito comercial, tanto na metrópole como nas colônias — diz respeito à conquista e ocupação territorial, particularmente, por militares. Esse fato pode ser comprovado em Quinjango, a canção que imortaliza a memória do oficial angolano afamado pela destreza com que degolava o inimigo nas “guerras de pacificação”. Mas a questão que se levanta diz respeito ao romance africano. Ou seja, o que se entende, afinal de contas, por romance africano?

No seu estudo consagrado à problemática da Literatura Negro-Africana, Mário Pinto de Andrade sustenta a tese segundo a qual, até o início da segunda metade do século XX, a Literatura Africana de língua portuguesa carecia de um “verdadeiro romance africano”. (ANDRADE, 1951, p.18-19). Discordamos dessa ideia porquanto o romance de Baltasar Lopes, *Chiquinho* (1947), descreve a experiência do homem em luta pela sobrevivência diante das adversidades da natureza, que, manifestando-se periodicamente, através da estiagem e da fome, perigam a sua existência no arquipélago de Cabo Verde. No comentário dedicado a essa obra, o crítico angolano afirma que, nela, se encontram “as mais belas páginas do romance autobiográfico [da] literatura africana”. (ANDRADE, s.d., p. 31). Tão importante quanto isso, o teórico exclui do romance africano todas as obras designadas de Literatura Colonial e define-o como aquele que, estando ancorado na “experiência humana”, reflete a sensibilidade do nativo, a “vivência das realidades humanas” e o “ambiente africano”. (ANDRADE, 1951, p. 18, 1954, p. 18). Com efeito, o “desejo de refazer a memória” e “o esforço para apreender o clima vivido” (CHAVES, 2015, p. 415) subjazem em obras como *A conjura*, de José Eduardo Agualusa, e *A casa velha das margens*, de Arnaldo Santos. (CHAVES, 2015).

Em Angola, a unanimidade está longe de ser alcançada em torno da obra de Pedro Félix Machado, *Scenas de África? Romance íntimo* (1892), pois, se, por um lado, estudiosos como Eduardo Bonavena (2012), Alberto

Oliveira Pinto (2017) e Carlos Ervedosa (1979) enquadram-na na literatura angolana, de outro lado, historiadores como Manuel Ferreira (1997) consideram-na literatura colonial. Segundo uma corrente de pensamento, o nascimento do romance angolano ocorre apenas em 1934, com a publicação de *O segredo da morta*, de António de Assis Júnior (2014), sobre o qual iremos nos debruçar antes de analisarmos o referido romance.

3 Nota biográfica

Nascido em Luanda, em 1877, e falecido em Lisboa, no ano de 1960, António de Assis Júnior exerceu advocacia e jornalismo no jornal *A Província de Angola*. Nesse diário, o mais importante, em Angola, durante o período colonial, foram publicados artigos da sua autoria, como o “Monumento ao Rei D. Afonso”, cuja edificação, segundo o autor, constitui “um gesto patriótico dos filhos de Angola” e, simultaneamente, um “acontecimento [...] inspirado pelos nossos sentimentos patrióticos” que “interessa [...] a todo o mundo civilizado”. (ASSIS JÚNIOR *apud* OLIVEIRA, 1997, p. 239). Esse artigo reflete a relação estratégica dos “filhos da terra” com o sentimento patriótico português durante o período colonial e a ditadura salazarista. Segundo o articulista,

Não basta representarmos a figura, na forma – no clero, no exército, na burocracia – os nossos representantes; não basta, finalmente recolhidos na solidão do nosso sentir, evocarmos em saudosas estrofes a abnegação e a fé dos que nos precederam; é necessário mostrarmos de uma maneira evidente e imorredoura o nosso sentimento de gratidão pela querida bandeira [a portuguesa] que a todos nós cobre. (ASSIS JÚNIOR *apud* OLIVEIRA, 1997, p. 239).

A série de artigos sobre a língua kimbundu, publicados no jornal *A Província de Angola*, afigura-se-nos a antecâmara do *Dicionário Kimbundu-Português*, uma obra extremamente importante para o estudo desse idioma africano, contudo, ela não apresenta a data da sua edição. O autor deixou-nos ainda outro livro, *Relatos dos acontecimentos de Dala Tando e Lucala* (1985), escrito na prisão, onde se defende das acusações segundo as quais teria liderado o movimento nativista que se insurgia contra o esbulho de terras.

O segredo da morta, submetido ao concurso de literatura colonial, em 1935, é uma dos romances mais estudados, tanto no período colonial como no pós-independência. António Pires considera-o “uma obra de ficção em que a alma indígena, enquadrada no seu ambiente, nos é apresentada [...] como valor excepcional de tema, [...] em perfeita fidelidade de expressões verbais e de interpretação psicológica”. (PIRES *apud* OLIVEIRA, 1997, p. 227). Com efeito, o romance descreve um clima psicológico tipicamente angolano, motivo pelo qual o historiador Carlos Ervedosa e o crítico Mário António o consideram “o primeiro grande romance angolano [...]” (ERVEDOSA, 2015, p. 18) e uma obra de “[...] importância fundamental [...]”. (ANTÓNIO, 1960, p. 208). Contudo, o ensaísta Mário Pinto de Andrade afirma que ela se enquadra no conjunto de “produções crioulas” que, segundo o teórico, “são menos romances que documentários humanos”. (ANDRADE, 1951, p. 19). A miscigenação cultural, mais abrangente e inclusiva, é definida como a simbiose entre duas ou mais culturas. Esse fenômeno, segundo o autor, teria envolvido, primeiramente, culturas africanas e, posteriormente, estas e a cultura europeia (portuguesa). Esse processo, total e global, consubstancia-se no contato entre “duas culturas” que, não se opondo, interpenetram-se derivando, com o decorrer do tempo, em “formas-síntese que constituem o melhor de uma floração a que, adequadamente, só se poderá chamar crioula”. (ANTÓNIO, 1968, p. 52).

4 Narrador, tempo, espaço e personagens

Estudiosos como Walter Benjamin (1987) e Hampaté Bá (2010) referem que a experiência do viajante faz deste um contador de histórias, de maneira que, após a sua chegada num determinado país, os seus hospedeiros pedem-lhe que conte histórias das terras e povos que conheceu. Essa ideia, implícita em *Noite de angústia* (SOROMENHO, 1965, p. 88-91)¹ e em *Homens sem caminho* (SOROMENHO, 1946, p. 122),² é reiterada explicitamente pelo historiador africano Bá (2010), que considera a viagem um fator indispensável para o alargamento do quadro de referência por via

1 Referimo-nos ao velho Kandongo que, durante muito tempo, conviveu com outros povos africanos e, sobretudo, com portugueses a respeito dos quais contava muitas histórias.

2 Neste romance, Nherua, trazida da Luba para a Lunda na condição de escrava, contava história de caçadores da sua terra.

do conhecimento obtido fora do país em que o indivíduo nasceu, cresceu e foi educado. De acordo com o tradicionalista, “o homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças”, portanto, “alarga o campo da sua compreensão”. (BÁ, 2010, p. 302). Em contrapartida, o indivíduo “que não viajou, [não] viu nada”. (BÁ, 2010, p. 201). Se tivermos em conta que a experiência transmitida oralmente constitui a fonte a que recorrem os narradores (BENJAMIN, 1987), e que o viajante e negociante podem sê-los, poder-se-á admitir que a história contada em *O segredo da morta* tenha sido recolhida junto de um ou dos dois tipos de narradores acima mencionados, em diversas regiões, como Golungo Alto e N’Dalatando, para onde Assis Júnior se deslocava, na qualidade de advogado, para defender os seus constituintes ou dirimir conflitos relacionados à posse da terra, e que ela se assenta nos testemunhos oculares a respeito dos “costumes” descritos no romance. No entanto, a história é contada por Maria de Castro. Ao romancista coube a tarefa de escrevê-la, conferindo literariedade a ela, embora se mantivesse fiel ao relato.

O destinatário da obra, divulgada parcial e inicialmente no jornal *A Vanguarda* (1929) e, posteriormente (1934), em livro, é um público formado por leitores interessados “pelo conhecimento das coisas da terra” (JÚNIOR, 2014, p. 26), o que significa que o autor escreve para aqueles que vivenciam os costumes retratados no romance. A sua dimensão histórica consubstancia-se no recurso à imagem e à tradição oral. Ambas interligam-se na medida em que a fixação do olhar sobre a fotografia de uma das personagens, em posse do autor, aviva a memória de acontecimentos narrados oralmente. Além disso, há referências a personagens históricas, como o poeta Eduardo Neves, que será punido em consequência do furto dos bens pertencentes a Ximinha Belchior, a personagem principal da obra, e a Dona Ana Joaquina, a detentora da maior fortuna de Angola, no último quartel do século XIX.

A ação se desenrola num tempo em que a economia desenvolvida entre o litoral e o interior (Luanda, Malanje, Kwanza Norte e Kwanza Sul) se baseava na produção e exportação do café, azeite de palma, coconote, gado, fubá e marfim. Em Kalumbu, por exemplo, realizava-se a permuta de produtos como batata-doce, dendê, peixe fumado, lenços e *misanga*³ (pl. *musanga*). Nesse período histórico, a venda de escravos, particularmente, para o Brasil, era “[...] disfarçada com o benévolo nome de resgates [...]”.

³ Fios usados como adorno no pescoço, no braço ou no pé.

Estes “tudo supriam [...]”, “gozavam da abundância e relativo bem-estar próprios de criaturas novas e de alma sã”. (JÚNIOR, 2014, p. 137). A atividade econômica desenvolve-se na vila do Dondo, no final do século XIX, onde emergiu uma classe social que servia de intermediária entre os produtores africanos/angolanos e comerciantes europeus/portugueses. A obra destaca o papel da mulher na preservação da tradição e na gestão dos negócios, como é o caso de Ximinha Belchior, que, como resultado do trabalho desenvolvido no comércio, acumulou uma considerável riqueza que seria usada na “aquisição de ouro e fazendas”. (JÚNIOR, 2014, p. 115).

Com efeito, tal como acontece em narrativas do gênero, *O segredo da morta* apresenta histórias de várias personagens, como a de Manuel António Pires, que enriqueceu através dos assaltos aos negociantes, efetuados em Pungo Andongo, por um grupo de ladrões organizado e liderado por ele. A suspeita que recaía sobre esse homem rico motivou o envio, de Luanda àquela região, de um detetive que, tendo sido hospedado pelo suspeito e desfrutado do conforto que lhe foi proporcionado, ilibou o acusado de todas as acusações. A impunidade favorece o enriquecimento ilícito conseguido igualmente por José, que desposa a filha de Manuel António Pires, D. Clara Júlia Pires, que, após o falecimento do esposo, se casa com João Feliciano. No entanto, a sua esposa é acometida pela gravidez prolongada, denominada *hebu*. O parto da senhora ocorre nas imediações do Santuário da Muxima, somente depois de ela ter abandonado o tratamento recomendado pela *kimbanda*. A menina, gerada nessas circunstâncias, recebe do pai o nome de Elmira, contudo, por decisão da mãe, ela será conhecida por Kapaxi. Esse nome, traduzido do kimbundu para o português, por “sofrimento” e “dores” (JÚNIOR, 2014, p. 66, nota nº 7), sintetiza a história dessa personagem.

A sociedade retratada no romance é formada por brancos, negros e mestiços que coabitavam pacificamente. Numa das passagens do capítulo 13, considera-se “agradável aquela convivência onde a semente do preconceito não encontrava terreno onde medrasse”. (JÚNIOR, 2014, p. 121). Essa exaltação da convivência saudável serviria para contrapor o avanço do racismo colonial.

A evocação de personalidades como Anatole France⁴ (1844-1924), Bocage⁵ (1765-1805), Guilherme II⁶ (1859-1941), o consumo de

4 Escritor francês.

5 Poeta português.

6 Imperador alemão.

bebidas e alimentos como o vinho do Porto, *funji*, *kyabu* e a observância de preceitos costumeiros ancestrais, dos quais se mencionam a *kurya kwa usuku*⁷ (JÚNIOR, 2014) e a *sangu*⁸ (JÚNIOR, 2014), denotam ambivalência cultural. Assinala-se a tendência predominante para a busca de solução, no sistema animista *bantu*, de explicação para todos os fenômenos.

Com efeito, semelhantemente ao que acontece em Samba, onde o universo religioso está povoado de “espíritos cativos de encantamento”, que fazem com que Kasanji seja uma “terra de assombramentos” (SOROMENHO, 2010, p. 144), em *O segredo da morta*, Cahoiós é descrita como uma terra onde nenhum acontecimento ocorre por acaso em virtude da influência do elemento sobrenatural no desencadeamento da ação. Uma vez que se procede “[...] sob a ação de uma força oculta, organizada em meios disciplinados” (JÚNIOR, 2014, p. 29), o enlouquecimento de Ximinha Cangalanga, para alguns, teria origem no *jinvunji*,⁹ que a antiga mestra professava em alto grau, mas, para outros, ele seria consequência da sonolência que dizimava as populações, ou ainda manifestação de uma força diabólica. O enredo desenrola-se em torno do mistério sobre a causa da doença que aflige essa senhora.

5 Colonialidade e recursos expressivos

A ideia defendida anteriormente, no artigo sobre a edificação do “Monumento ao Rei D. Afonso”, é desenvolvida em *O segredo da morta*, em que o patriotismo lusitano é demonstrado com alusão à fundação de uma associação que se propunha a celebrar a Restauração, isto é, a reconquista da cidade de Luanda aos Holandeses, em 1648, pelos Portugueses comandados por Salvador Correia de Sá e Benevides. (JÚNIOR, 2014).

Além da linguagem depreciativa, usada na rotulagem do “indígena” como “gentio rebelde” (JÚNIOR, 2014, p. 74), Assis Júnior evoca a memória dos fiéis servidores da pátria portuguesa, que, nas “guerras de pacificação”, “se entregavam, com dedicação e inteligência, à milícia, educando e

7 Cerimônia, realizada em hora avançada da noite, que consiste no oferecimento de alimentos aos espíritos dos mortos.

8 Designativo da comida entregue, ao oitavo dia, aos participantes do óbito e da contribuição feita à constituição da logística do óbito.

9 Feitiço que propicia o enriquecimento, contudo, com o decorrer do tempo, provoca a miséria e o inchaço na barriga.

instruindo no manejo das armas os soldados da sua companhia”. (JÚNIOR, 2014, p. 74). Na verdade, acrescenta o autor:

Foi com esses fiéis e dedicados servidores auxiliares que o general Vítor, quando major, *edificara* Jabadá, na Guiné, e se fizeram as guerras de conquista na província e fora dela; e o presídio de Muxima, fundado em 1599, manteve-se por largo tempo sob a guarda destes bons e hoje esquecidos servidores da Pátria! (JÚNIOR, 2014, p. 74).

Seguindo a linha traçada por Joaquim Dias Cordeiro da Mata, António de Assis Júnior introduz, ao longo do romance, provérbios escritos em Kimbundu, imprimindo, desse modo, a marca da angolanidade na sua obra. Ora, a formação do plural ocorre de modo diferente no kimbundu e no português: no primeiro caso, esse processo ocorre através do prefixo, ao passo que, no segundo caso, o fenômeno dá-se por via do sufixo. Entretanto, o autor utiliza, simultaneamente, as regras da formação do plural dos dois idiomas, conforme indicam, entre outras, palavras como *sobas*, *milongos* e *mindangalas*, cuja grafia correta seria *jisoba* (pl. de *soba*¹⁰), *milongo* (pl. de *mulongo*¹¹) e *mindangala* (pl. de *mundangala*¹²). E, uma vez que o som do *c* é representado pelo *k*, teríamos, então, grafado corretamente nomes como *Kangandala*, ao invés de *Cangandala*. Importa referir que o kimbundu, além de rejeitar a formação de ditongos, apresenta outra particularidade, que diz respeito ao som do *q* que seria representado pelo *k*. Assim, a grafia correta do topônimo *Quanza* seria *Kwanza*.

A ornamentação da linguagem concretiza-se no recurso ao eufemismo e na sua articulação à personificação e ao animismo. O primeiro materializa-se na atenuação do efeito de acontecimentos trágicos como a morte. A segunda concretiza-se na audição da voz do morto-vivente que regressa do além-túmulo, exigindo que lhe sejam servidas refeições. O terceiro realiza-se na fala das serpentes que transmitem recomendações aos humanos. Com efeito, o romance apresenta correspondência entre entidades espirituais do animismo e do Cristianismo, como *Mbungula-Kalunga* e *Satanás*, e assinala a prefiguração do mal pela aparição da cobra, seja em sonhos como na realidade, e o temor infundido por esse animal. Exemplos

¹⁰ Autoridade tradicional.

¹¹ Medicamento, remédio.

¹² Malaquite. Colar de pedra usado como adorno.

como esse e o da Muxima tornam patente a busca ou representação do sincretismo cultural do Dondo nessa época (fim do século XIX).

Assinala-se o papel dos anciãos na transmissão do conhecimento, conforme podemos ver no capítulo 11, em que a interpretação do aparecimento da cobra fundamenta-se na percepção de que tal fenômeno afigura-se o presságio de uma notícia má: “Assim o ouvia da minha falecida mãe; assim o disseram também as velhas no quintal, às quais contei o sucedido.” (JÚNIOR, 2014, p. 104). A arte da contação de estórias, cultivada em diversas ocasiões, inclusive nos óbitos, denota continuidade cultural numa sociedade em que a oralidade constitui o principal meio de transmissão de conhecimento e da herança. (JÚNIOR, 2014, p. 175). Essa prática, que nos remete ao espaço rural, difere daquela que se verifica na cidade, onde a imprensa, aí instalada, constitui “o centro da cavaqueira, da má língua própria d África [...]. Era ali que se orientavam e fundiam os artigos para [o jornal] *A Verdade*, que em Luanda se publicava sob a direção de Alfredo Mântua, e se determinavam os assuntos locais”. (JÚNIOR, 2014, p. 33).

6 Uma obra paradigmática

A influência exercida ao longo do tempo pelo romance de António de Assis Júnior é visível na obra de escritores como Óscar Ribas (2016), cujo conto, “A praga”, tem como personagens principais mulheres que, além de empreendedoras, estão muito apegadas à tradição, como é o caso de Donana, que, na sequência da perda do seu dinheiro, pragueja a pessoa que o apanhou e usou em benefício próprio. O enredo se desenrola em torno do segredo sobre a origem do dinheiro em posse da Musoko, que acaba por falecer, em virtude da praga lançada pela senhora Donana. A morte, que atinge igualmente a praguejadora, que não seguiu as recomendações do *kimbanda*, vai ao encontro de todos os vizinhos que foram ao óbito da jovem, de modo que, somente no final, se descobre o motivo da tragédia coletiva. Em *Uanga* (Feitiço), o recurso ao sobrenatural atende ao propósito de garantir, de um lado, a proteção da união conjugal, gestação, do parto e, do outro lado, assegurar a vingança através do castigo; *Ilundo*: espíritos e

ritos angolanos¹³ (RIBAS, 2009) apresenta-nos o *mulóji* (feiticeiro) como a personificação do mal que se manifesta através da doença, mortes e outros infortúnios. Temática semelhante é afluída em poemas como “Sô Santo”, em que o empobrecimento do burguês seria, para alguns, consequência do “desamparo de Sandu” e, para outros, um mistério desvendável apenas pelo *kimbanda*. Essa entidade, em sábado, nos Musseques, atende o “trabalhador” que deseja “conservar o emprego”, a “mulher que pede drogas para conservar o marido” e a “mãe” que lhe “pergunta se a filhinha se salvará da pneumonia”. (NETO, 2016, p. 32).

Com efeito, a religião desempenha um papel de suma importância na formação da identidade, que pode ser definida como a imagem que o sujeito tem de si, a expressão do modo de ser e estar, o reflexo de experiências, crenças, hábitos, usos e costumes impregnados na consciência e personalidade coletiva. No entanto, é através da língua que se processa a transmissão e a recepção da herança cultural ancestral e a comunicação entre os vivos e os mortos. Mas, se, por um lado, a religião estabelecida possui uma estrutura física — o santuário da Muxima —, destinada para a celebração de cerimônias públicas, como a missa e outros atos religiosos, de outro lado, o animismo não possui um templo fixo, estando por esse motivo ausente na obra em que está patente o caráter oficial e clandestino de uma e de outra religião.

7 Considerações finais

O santuário da Muxima continua sendo frequentado, maioritariamente, por jovens e mulheres que para aí se deslocam com a esperança de, no regresso à precedência, verem solucionados problemas, como, entre outros, infertilidade, doenças, instabilidade conjugal e desemprego. Contudo, a persistência de tais situações motiva, igualmente, a consulta do *kimbanda*. Tais práticas configuram a dualidade cultural numa sociedade em que, atualmente, o fenômeno religioso é marcado pela apropriação e ressignificação de rituais ancestrais pelas igrejas neopentecostais. Se, para estas, o sonho constitui a revelação divina de

¹³ Esta obra foi publicada, inicialmente, sob o título *Ilundo: divindades e ritos angolanos* (1958).

acontecimentos futuros, na cosmovisão *bantu*, ele seria o meio de contato com a ancestralidade, a mensagem transmitida pelos ancestrais. Portanto, esses e outros aspetos fazem com que a obra de Assis Júnior seja considerada um espaço de representação da identidade angolana e um testemunho de vivências e experiências cristalizadas na memória coletiva.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Cultura negro-africana e assimilação*. 1958. Disponível em: casacomum.org/cc/visualizador.php?pasta=04334.001.001&pag=4#!196. Acesso em: 12 jul. 2022.

ANDRADE, Mário de. *Ficção caboverdiana*. S.d. Disponível em: casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04356.009.004. Acesso em: 12 jul. 2021.

ANDRADE, Mário de. III - Que se entende por literatura negro-africana?. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura negro-africana*. 1951. Disponível em: casacomum.org/cc/visualizador.php?pasta=04334.001.001&pag=4#!63. Acesso em: 12 jun. 2022.

ANDRADE, Mário de. Uma entrevista com o escritor Castro Soromenho. *Jornal Magazine*, [s. l.], p. 38-39, 18 maio 1954. Disponível em: sobrecs.wordpress.com/acervo-castro-soromenho/artigos-em-jornais-sobre-castro-soromenho/. Acesso em: 13 jul. 2022.

ANTÓNIO, Mário. António de Assis Júnior (Romancista). In: MARQUES, Irene; FERREIRA, Carlos. (org.). *O Boletim Cultura e a Sociedade Cultural de Angola. Recolha e Pesquisa*, [s. l.], 1969, p. 208.

ANTÓNIO, Mário. *Luanda, 'ilha' crioula*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968.

BÁ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África: metodologia e pré-história I*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BONAVENA, N. P. *Literatura angolana do século XIX*: Pedro Félix Machado. Luanda: CEIC –Centro de Estudos da Universidade Católica de Angola.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. [S. l.]: Companhia das Letras, 1996.

CHAVES, R. Percursos da ficção em Angola. In: ARQUIVO NACIONAL DE ANGOLA. *Atas do III encontro nacional sobre história de Angola II*. Luanda: Arquivo Nacional de Angola, 2015. p. 411-421.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: AA.VV. *Teoria do romance: formalistas russos*. [S. l.]: Editora Globo, 1976. p. 205-226.

ERVEDOSA, Carlos. *A literatura angolana*. 2. ed. Lisboa: União das Cidades Capitais da Língua Portuguesa, 2015.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, s.d.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa I: introdução geral*. Cabo Verde - S. Tomé e Príncipe - Guiné-Bissau: Amadora; Instituto de Cultura Portuguesa, 1997.

GUERRA, Henrique. António de Assis Júnior, sua época, sua obra. In: JÚNIOR, António. *O segredo da morta*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2014. p. 9-22.

JÚNIOR, António. *Dicionário kimbundu-português: linguístico, botânico, histórico e coreográfico*. Luanda: Edição de Argente, Santos & Cia., s.d.

JÚNIOR, António. *O segredo da morta*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2014.

JÚNIOR, António. *Relatos dos acontecimentos de Dala Tando*. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2007.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? *In*: MOUTTI, F. *A cultura do romance*. [S. l.]: Cosac Naify, 2009. p. 2-15.

MAZRUI, Ali *et al.* O desenvolvimento da literatura moderna. *In*: MAZRUI, Ali; WONDJI, Christophe (ed.). *História geral da África: - África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 663-696.

NETO, António. *Obra poética completa: sagrada esperança – a renúncia impossível – amanhã*. Luanda: Fundação Dr. António Agostinho Neto, 2016.

NETO, António. O rumo da literatura negra.1951. Disponível em: casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04354.005.003#!11. Acesso em: 19 jul. 2021.

NOA, Francisco. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Via Atlântica*, [s. l.], v. 1, n. 3, p. 58-69, 1999.

OLIVEIRA, Mário. *A formação da literatura angolana (1851-1950)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.

PESTANA, Nelson. *Literatura angolana do século XIX: Pedro Félix Machado*. Luanda: Centro de Estudos e Investigação Científica (CEIC) da Universidade Católica de Angola, 2012.

PINTO, Alberto. *Imaginários da história cultural de Angola*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco/Fundação António Agostinho Neto, 2017.

RIBAS, Óscar. A praga. *In*: RIBAS, Óscar. *Ecos da minha terra*. 2. ed. Luanda: Editora das Letras, 2016. p. 124-137.

RIBAS, Óscar. *Ilundo: espíritos e ritos angolanos*. Luanda: Ministério da Cultura – Comissão Organizadora da Conferência Internacional sobre a Vida e Obra de Óscar Ribas, 2009.

RIBAS, Óscar. *Uanga (feitiço)*. Luanda: Ministério da Cultura – Comissão Organizadora da Conferência Internacional sobre a Vida e Obra de Óscar Ribas, 2009.

SOARES, F. *Notícia da literatura angolana*. [S. l]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.

SOROMENHO, Castro. *Homens sem caminho*. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1946.

SOROMENHO, Castro. *Noite de angústia*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965.

SOROMENHO, Castro. Samba. In: MARQUES, Irene; FERREIRA, Carlos; FONSECA, António (org). *Antologia de contos angolanos. dos desertos, dos sonhos, das travessias e do futuro*. Luanda: Ministério da Cultura/INIC, 2010. p. 143-153.

SOYINKA, Wole. As artes na África durante a dominação colonial. In: BOAHEN, Albert (ed.). *História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 625-656.

Rappers: os guardiões da memória africana

Miguel Lombas*

Resumo

Este artigo pretende analisar a importância dos *rappers* como os griôs da contemporaneidade, como agentes sociais, culturais e políticos da sua comunidade. Revestidos das identidades africanas, os *rappers*, mais precisamente os *emceein*, através de manifestações artísticas, marcadamente a música, resgatam uma africanidade que se enquadra em questões e problemas atuais, tendo atuado como importantes vozes na denúncia do monopólio da violência do Estado. Para isso, parte de estudos sobre o griô, narrador da ancestralidade africana, nas obras de Amadou Hampate Bâ, Jean Vansina, Hama, Joseph Ki-Zerbo, encontrando as especificidades dessas relações de guardiões da memória do seu povo, mantendo viva uma tradição ancestral, os *rappers* MCK e Emicida operam assim como elementos hereditários das culturas africanas e suas ressignificações em seus territórios. Os resultados apontam para uma poética coletiva no *rap*, um coletivo comprometido com as camadas sociais de onde advêm.

Palavras-chave: griôs; identidades; rappers; *emceein*; africanidade.

* Graduado em Línguas e Literaturas Africanas pela Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto (UAN), de Angola, com pesquisa na área de Linguística, Letras e Artes. Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA), vinculado à linha de pesquisa Literatura, Memórias e Identidades. Pesquisador do projeto de pesquisa Estudos sobre Narrativas de Resistências – NARRARES, da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Rappers: African memory guardians

Abstract

This article intends to analyse the rappers importance as contemporary *griôs*, as the social, cultural, and political agent of their community. Coated with African identities, the rappers - more precisely the *emceem/MC*, through artistic manifestations, notably music, rescue an Africanity that fits into current issues and problems, having acted as important voices in denouncing the monopoly of State violence. For this, it starts from studies on the *griô*, narrator of African ancestry in the works of Amadou Hampate Bâ, Jean Vansina, Hama, Joseph Ki-Zerbo, finding these relationships specificities of their people memory guardians, keeping alive an ancestral tradition, rappers MCK and Emicida operate as hereditary African culture elements and their re-significations in their territories. The results point to a collective poetics in rap, a collective committed to the social layers from which they come.

Keywords: griôs; identities; rappers; emceem /MC; africanity.

1 O *griô*, narrador da ancestralidade africana

Para uma maior e melhor abordagem do *griot* como o narrador da ancestralidade africana, alguns

conceitos são fundamentais para o conhecimento do continente africano, como comunidade, forças vitais, família extensa, ancestralidade, tradição, religiosidade, africanidade, entre outros. Todavia, há um que ocupa um espaço central e permeia todos os outros citados anteriormente: a oralidade. (CRUZ, 2019, p. 3)

O autor acrescenta ainda que, para os povos africanos, a oralidade não tem apenas a função de transmitir lendas ou mitos, mas também de perpetuar a religião, a ciência, a arte e a história, ou seja, toda a gama de conhecimentos produzidos em África. Quanto a isso, o historiador, genealogista e poeta maliano Amadou Hampate Bá, em seu capítulo intitulado “A tradição viva”, no volume I da coleção *História geral da África*, organizada pela Unesco, assim definiu a importância da cultura oral:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. (BÁ, 2010, p. 167).

Conforme o autor, as sociedades africanas sempre tiveram o verbalismo como canal condutor nas transmissões das suas tradições ancestrais às gerações vindouras. Pensamos que nos debruçar sobre a tradição é fazer um paralelo entre o passado e o presente, com o propósito de perspectivar e garantir um futuro melhor às gerações vindouras, e que estes possam conhecer, desde a sua tenra idade, e possam ter contato com a herança histórico-cultural deixada pelos ancestrais a respeito dos grupos étnicos que estejam inseridos.

“Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diário, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave,

isto é, a tradição oral.” (Vansina 2010, p. 140). A expressão tradição convida-nos a pensar em hábitos, valores, crenças, rituais, costumes e outras práticas que fazem referência a uma herança cultural que é transmitida por meio da oralidade a gerações futuras e tem o *griô* como seu transmissor.

Os africanos, desde a antiguidade até os dias atuais, vêm fazendo da oralidade o veículo condutor e transmissor na continuidade das suas tradições e identidades culturais. No continente africano, a palavra desempenha um papel fundamental na vida educacional e social do seu povo, tal como descreve a pesquisadora angolana Domingas Monte, na sua obra *A canção kongo e ovimbundu: tradições e identidades*, ao salientar que:

As sociedades africanas em geral, e muito em particular a África subsaariana, são essencialmente sociedades da palavra falada. Mesmo quando a escrita existe, e não obstante séculos de colonização, a oralidade continua a fazer parte da comunidade e do indivíduo, sendo constitutiva da própria identidade individual e colectiva. É um elemento-chave para a transmissão e preservação da tradição e da sabedoria dos povos, legada pelos antepassados de geração em geração, de boca em boca, ao longo dos séculos. (MONTE, 2019, p. 20).

Considerando as palavras da autora, podemos reafirmar que, no continente africano, a oralidade é um elemento indispensável na transmissão do legado histórico-cultural ancestral para as novas gerações, fazendo da oralidade ou, se quisermos, tradição oral, a mais genuína e a que mais se aproxima da força que a memória e a ancestralidade realmente têm. Assim sendo, a oralidade é o lugar da memória e de resistência, em que a tradição se faz presente e necessária na continuação e conservação da cultura, podendo caracterizar-se também como aspecto descolonizador e emancipatório.

O historiador francês Pierre Nora, na sua obra *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, descreve a memória como:

A Vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] Porque é efetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se

alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura. A memória instala a lembrança no sagrado, [...] emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. (NORA, 1993, p. 9).

Historiador, antropólogo e narrador da história da África Central, o belga Jean Vansina (2010, p. 139), em seu capítulo “A tradição oral e sua metodologia”, no volume I da coleção *História geral da África*, organizada pela Unesco, ressalta que “seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, ‘ausência do escrever’, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados”. Com isso, o autor alerta-nos de que houve, no continente africano, em certos territórios, um destaque da linguagem oral em detrimento da linguagem escrita, como, por exemplo, entre os povos mandingas, do antigo império do Mali.

Desse modo, estaríamos a evitar o erro de dizer que as sociedades africanas são e/ou eram praticamente orais pelo fato de não terem escrita, pois, certos povos, como os mandingas, sob liderança do Sundyeta Keyta, antigo rei e *griô* desse importantíssimo reino da África Ocidental, valorizaram a oralidade em detrimento da linguagem escrita, fazendo com que a primeira se sobressaísse à segunda. Esses povos, concordamos com Vansina (2010), acreditavam que a palavra tem poder, aprisiona e também liberta; por isso, ela é tão importante no continente. A tradição traz de volta o passado e o atualiza.

Embora a oralidade seja um dos instrumentos principais e pedra basilar para a divulgação e produção do conhecimento africano, as potências colonizadoras ofuscaram a pertinência desse elemento no seio do continente, pois, para eles, “a cultura escrita simbolizava o ideal de expressão e civilidade”. (CRUZ, 2019, p. 4). A falta de registros escritos, na maior parte dos grupos étnicos que compõem o continente africano, fez com que o africano fosse visto e tido como o “não civilizado”, o “atrasado”. É diante desses estereótipos que os europeus inferiorizam o continente com a denominação de “Terceiro mundo” e/ou “Resto do mundo”, quer por aqueles que têm as suas origens históricas em África, como pelo espaço geográfico no seu todo.

Certo é que o mundo ocidental construiu o seu relacionamento com as populações extra-europeias com base em preconceitos de todo o tipo. Assim, é importante ressaltar que a desqualificação dos não-europeus não recaiu, como se pensa, unicamente sobre pessoas e etnias. Bem mais do que isso, a estratégia de inferiorização do outro foi também estendida ao território habitado pelas populações não-europeias, impregnando de modo simultâneo o espaço, as sociedades e as culturas dos demais continentes com todos os signos da negatividade. (SERRANO; WALDMAN, 2008, p. 24).

No decurso da história da humanidade, o continente africano viu parte da sua identidade cultural beliscada pelo ocidente através do processo da escravatura e colonização. É fundamental salientar que o processo da escravatura e colonização não se deu apenas em África, mas também noutros pontos do mundo, como, por exemplo, no continente americano. Esse passado histórico permitiu ao africano e à africana conhecer as suas origens por meio das fontes históricas (orais, materiais e escritas), despertando-os da visão eurocêntrica, com a qual o europeu manipulou as histórias dos povos não europeus, descrevendo e contando a seu favor, ensinando o africano a desprezar as fontes orais, como aponta o historiador guineense Djibril Niane

O ocidente ensinou-nos, infelizmente, a desprezar as fontes orais em matéria de História, sendo, por isso, considerado como sem fundamento tudo que não esteja escrito, o preto no branco. É por essa razão que, mesmo entre os intelectuais africanos, existem alguns tão limitados, a ponto de verem com desprezo os documentos “falados” que são os *griot*, e de suporem que nada — ou quase nada — sabemos do nosso passado, por falta de documentos escritos. Com isso, eles provam simplesmente que conhecem seu próprio país somente através dos brancos. (NIANE, 1982, p. 7).

Com o poderio da coloniedade europeia, as populações nativas foram classificadas, de acordo com a raça, em índios, negros, mestiços e amarelos. Com a nomenclatura territorial e racial, o europeu pretendia desassociar o sujeito do lugar, de maneira que este não se identificasse com a sua cultura. Mesmo diante dessas assimetrias, o não europeu lutou de forma árdua para manter viva a sua identidade e património cultural,

por meio da relação de pertença que existe entre o sujeito e o lugar da sua providência. Assim, as palavras finais do autor começam por entrar em desuso, porque vários movimentos sociais dos filhos e filhas deste magnífico continente, espalhados na África e na diáspora, carregam consigo as marcas da valoração que se abatia sobre sua terra de origem, isso nos leva a dizer que, para se compreender a vida social, histórica e cultural africana, se deve esquecer todas as representações europeias.

A oralidade, ou se quisermos, a tradição oral, é um pertence da comunidade que desempenha várias funções no meio social, no qual se procura transmitir o ritual, a filosofia de vida, bem como a cultura de um determinado povo. Para Nunes (2009, p. 37), a tradição oral “são fontes históricas cujo caráter próprio está determinado pela forma que revestem: são orais e não escritas e têm a particularidade de que se cimentam de geração em geração na memória dos homens”. Os homens de que o autor faz menção são os *griôs*:

[...] trovador e músico cujo ofício chega a tornar-se hereditário, constituindo uma verdadeira casta. Este poeta e músico é possuidor de uma missão social de extraordinária importância, já que é o depositário da memória colectiva do seu povo, da classe aristocrática ou da dinastia dominante (ACOSTA, 1989, p. 113).

A tradição oral serve de fonte histórica para os membros de uma comunidade, pois ela se mantém viva na memória das gerações vindouras pela forma como é transmitida, ou seja, a tradição está intrinsecamente ligada a um grupo social que partilha os mesmos hábitos e costumes, uma vez que não há nação, raça nem povo sem tradição.

Alexandre Parafita (2005, p. 30), na sua obra *Histórias de artes e manhã*, designa por tradição oral “a transmissão de saberes feita oralmente, por um povo, de geração para geração, isto é, de pais para filhos ou de avós para netos. Esses saberes tanto podem ser os usos e costumes das comunidades”. A tradição oral é o meio pelo qual os mais velhos transmitem os seus saberes aos mais novos para que estes conheçam as suas crenças, rituais e outros saberes em torno das suas comunidades. Para Monte (2019, p. 22), a tradição oral “é o veículo pelo qual se transmitem e se preservam o conhecimento, os hábitos e costumes, as crenças, a filosofia e a memória coletiva legados pelos antepassados aos povos vindouros”. Contudo,

podemos afirmar, de uma maneira geral, que a tradição oral está plenamente relacionada a um povo, e a sua transmissão é feita pelo verbalismo, por meio do qual os mais velhos procuram passar os ensinamentos aos mais novos para a sua continuidade e preservação. A tradição oral é uma das formas de se conhecer o mosaico cultural de um povo, bem como a sua identidade.

Como se viu atrás, a oralidade e/ou tradição é um depositário dos valores culturais que transcendem a escrita, pois que os ensinamentos não estão presentes nos documentos escritos, mas no jeito, no modo, na enunciação e como se fala dos conhecimentos da ancestralidade porque os *griot* acreditam que a palavra escrita é considerada apenas uma foto da palavra, não a palavra em si. Segundo esta tradição, a palavra escrita pode ser adulterada, manipulada, já a palavra falada é carregada de honestidade porque a forma de expressão do falar está pautada pela oralidade (FERNANDES, 2014, p. 52).

As sociedades africanas são formadas por grupos, desde os mais aos menos instruídos são detentores de tradições e procuram transmiti-las e preservá-las por meio da oralidade e têm na figura dos *griôs* o transmissor e guardião da memória coletiva, tal como confirma o pesquisador Leonardo Acosta, na sua obra *Música e descolonização*.

Os *griot* são músicos e poetas que intervêm em diversas cerimónias da vida social e cuja principal missão é memorizar e transmitir, perpetuando-as, tradições ancestrais, cantos de gesta, genealogias de reis, factos históricos ou lendários do seu povo e cantos de louvor a reis e deuses. São, pois, os cronistas das sociedades africanas e, como tal, verdadeiras “bibliotecas ambulantes”, ainda que por vezes sobrevivam como “cantores reais” em regiões islamizadas do Sudão Ocidental que possuem a sua própria escrita, quase sempre derivada da árabe (ACOSTA, 1989, p. 113-114).

A tradição oral teria sua força muito além da força da palavra escrita. Para vários povos africanos e em conformidade com Joseph Ki-Zerbo (2010), a palavra tem poder, pois tem as possibilidades de edificar e arruinar, trazer coisas boas ou coisas ruins. Por essa carga mágico-cultural, a tradição oral não se dá muito à tradução, pois a sua força e a força da voz que a pronuncia, ensina, recita e encanta jamais poderão ser apreendidas

em toda sua completude fora da tradição. “Desenraizada, ela perde sua seiva e sua autenticidade, pois a língua é a ‘morada do ser’. Aliás, muitos dos erros que são imputados à tradição são provenientes de intérpretes incompetentes ou inescrupulosos”. (KI-ZERBO, 2010, p. XL).

Assim, o griô é o guardião da memória, da tradição e da conservação do presente no passado e do passado no presente. Ki-Zerbo (2010) afirma que a causalidade presente nas narrativas orais da tradição não está direcionada apenas para um tempo passado, presente ou futuro, mas age na convergência de todos eles, na imbricação necessária entre um e outros, sendo, dessa maneira, “o passado sobre o presente e o presente sobre o futuro, não apenas pela interpretação das fontes e o peso dos acontecimentos passados, mas por uma irrupção direta que pode se exercer em todos os sentidos”. (HAMA; KI-ZERBO, 2010, p. 24). Como afirma Pierre Nora, “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente”. (NORA, 1993, p. 9). Sendo a memória um elo entre o passado e o presente, os percussores do hip-hop revestiram-se das identidades africanas e da figura do *griô* ao darem sequência aos papéis destes como agentes sociais, culturais e políticos das suas comunidades ao colocarem as suas artes ao serviço da comunidade.

2 MCK e Emicida - os griôs da contemporaneidade

O *rap* é um estilo musical do movimento *hip-hop* feito por um *emceein* que tem papel significativo na sociedade, sendo a personalidade necessária nos cenários cultural, social e político das suas comunidades, ao colocar a sua voz, por meio das suas letras musicais, a serviço da população.

A memória constitui-se como um dos elementos indispensáveis na construção de uma identidade e ela pode dar-se de forma individual ou coletiva. É por meio da memória que o ser humano atualiza e constrói a sua história. Nas civilizações africanas em que a escrita era relegada ao segundo plano, a oralidade, na figura dos *griot* e das *griot*, passou a ser o guardião da memória identitária e cultural dos africanos.

Em sua *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Marc Auge (2005) realça o lugar como aquele que

confere ao espaço afinidade identitária, histórica, com relação ao indivíduo. Essa visão dialoga com a de outros autores, como Milton Santos e Eddington. O primeiro aborda lugar (SANTOS, 2006) como “depositário final, obrigatório, do evento”; enquanto o segundo, no caso, Eddington (1968, p. 186), como “um instante do tempo e um ponto do espaço”. Queremos com isso afirmar que os lugares são aqueles com os quais um indivíduo se identifica.

Em relação aos lugares, é importante que se explique o seguinte: eles não são apenas espaços físicos, mas sim as pessoas e as suas histórias. Por isso, pelo que nos parece, não é por mero acaso que Halbwachs (1990) no século passado, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes, que pode ser manifestado sob duas facetas. Na primeira, o lugar remete para os acontecimentos vividos pessoalmente; na segunda, o lugar são os acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencente.

Os argumentos de Pollak (1989) são aqui convocados para nos ajudar a aprofundar o nosso estudo quanto a que a memória coletiva diz respeito. No seu texto “Memória, esquecimento e silêncio”, ele aponta três elementos constitutivos da memória, nomeadamente: acontecimentos vividos pessoalmente, acontecimentos vividos por outras pessoas e, por fim, o lugar. Para Pollak, a memória estrutura-se em torno desses três aspectos com os quais o sujeito pode ter entrado em contato diretamente ou indiretamente.

Convivência social entre os seres é ditada por fatos, datas, lugares e/ou espaços. Nessa senda, emerge a historicidade que nos remete para o acervo memorial dos fatos e identitário dos lugares. Portanto, a memória fortalece a identidade e pode ser individual ou coletiva.

A cultura é algo contínuo que o homem vem aprendendo desde a sua tenra idade e, quanto ao seu conceito, ela é dinâmica e mutável, e a atuação dos *griot* vem sofrendo ressignificações ao longo dos tempos. Assim sendo, “é necessário refletir sobre a função e o sentido atuais das práticas desse grupo”(CRUZ, 2019, p. 6), para o questionamento do que são e/ou seriam *griots* da contemporaneidade, é analisar o que é colocado em “O ofício dos griôs na África Ocidental: sobre mitificação, classificação

e a dimensão da palavra”, pela pesquisadora brasileira Angélica Ferrarez de Almeida, ao salientar que:

O conceito do griô como narrador e sua interconexão com as áreas da Arte: dança, música, instrumentos musicais, coreografia, representação. O griô, neste contexto, serve como um veículo para a propagação de posturas críticas e artísticas em relação a diversos aspectos de uma espécie de identidade africana. (ALMEIDA, 2016, p. 19).

Numa visão mais contemporânea, o griô é tido como o agente social, cultural e político da sua comunidade. Revestidos das identidades africanas, os *rappers* — mais precisamente os *emceein*, através de manifestações artísticas, marcadamente a música, trazem temáticas que se enquadram em questões e problemáticas atuais, tendo atuado como importantes vozes na denúncia do monopólio da violência pelo Estado. A música *rap* é um dos meios de continuidade da divulgação da identidade cultural africana, a figura dos *rappers* como os *griots* da contemporaneidade fica clara quando o compositor — *emceein* se coloca no papel de contador de histórias de seu povo, assim como cantou o *rapper* brasileiro Emicida, em sua música “Ubuntu fristaili”. A figura do griô aparece com novas roupagens pelo *rapper*:

Eles não vão entender o que são riscos / E nem que nossos livros de história foram discos [...] MCs são *griots*, o ‘mic’ é pros capaz [...] De pele ou digital, tanto faz é ‘tambô’ / Eu meto essa ‘memo’, eu posso / e ‘tô’ pra ver algo valer mais que um sorriso nosso / Graças ao quê? Graças aos *rappers* / Hoje eu ligo mais quebradas do que o Google Maps / Então respeite meus cabelos crespos, ok? (Ubuntu fristaili 2013).

A música em questão defende a ideia de compreender o *emceein* como contador de histórias do seu povo. O eu lírico vive do revestimento das identidades africanas e das ideologias do movimento *Black Power*, que defendia a importância do orgulho negro e a valorização das características fenotípicas da pessoa negra, como cabelo crespo. Além da valorização da cultura oral e, conseqüentemente, da música como forma de contar suas histórias, a composição apresenta o tambor como elemento demarcador de

uma identidade, porém de forma ressignificada. A música em questão serve de veículo de registro e perpetuação da memória, ela se faz por uma versão modernizada e contemporânea, sendo que hoje o “tambor” é “digital”.

Na música em questão, é ainda notória a presença das trocas entre Brasil e África, como o batuque e outros instrumentos e ritmos africanos, mas também através dos símbolos utilizados. Um dos signos dos laços culturais que unem populações negras dos dois lados do oceano Atlântico é o navio, fazendo do Brasil um “gêmeo” separado de África, e em particular de Angola, conforme descreveu o *rapper* angolano MCK, na sua música “Gêmeos separados”, que conta com a colaboração do *rapper* brasileiro Kabide.

Mesma língua e sentimento somos gêmeos separados / Angola e Brasil, gêmeos separados / Mesma história e pensamento, somos gêmeos separados / África e América, gêmeos separados / Mesma luta e sofrimento, gêmeos separados / Afastados pelo mar, gêmeos separados. (Gêmeos separados, 2015).

Pode se ver que não se deve abordar a história do continente americano, e em particular do Brasil, sem fazer menção ao continente africano, porque há uma relação intrínseca e laços históricos que os unem. Logo, é difícil separar, na íntegra, um sujeito do seu lugar, por meio da memória, ele(a) procura registrar todos os eventos (acontecimentos) vividos nesses espaços. Mesmo com o processo de escravatura, em que milhares de pessoas foram forçadas a emigrarem dos seus territórios, levaram consigo parte da história, da identidade, da cultura dos seus povos, que, de certa forma, nos lugares (territórios) onde se fixaram, procuram partilhar com os demais de maneira a preservar e difundir os seus modos de vida.

As artes, de um modo geral, e, de maneira específica, a música *rap*, através dos *rappers*, têm se notabilizado como verdadeiros guardiões da memória coletiva da humanidade no diz respeito ao lugar, e, como se viu, na música do *rapper* Emicida, um dos signos dos laços culturais que unem populações negras dos dois lados do oceano Atlântico é o navio. Segundo Paul Gilroy (2012), foi através desse meio que a população de África se espalhou pelo mundo, levando consigo suas culturas, conhecimentos, religiosidades e costumes. Para Peter Linebaugh (1983, p.31) “o navio continuava a ser talvez o mais importante canal de comunicação pan-

africana antes do aparecimento do disco *long-play*". Em outro trecho do mesmo artigo, o autor escreve:

[...] imagine a sua mão como um oceano e os dedos como os continentes: o dedo indicador é a Inglaterra, o dedo do meio é a África, o dedo anular são as Índias Ocidentais, e o mindinho é a América do Norte. Eles cooperam para construir uma imensa comunidade. O polegar associa a todos eles: é o navio (LINEBAUGH, 1983, p. 32).

Com base nas palavras dos autores acima, afirmamos que o navio era mais do que um meio de comunicação entre os territórios, era um meio de ligar pessoas. Era no navio que se encontravam pessoas, etnias, línguas, costumes, hábitos, culturas de origens diferentes, mas tendo uma realidade em comum, a escravatura. As várias tradições ali compartilhadas chegavam a um novo território prontas para se misturarem a outras culturas, dando origem a práticas originais, mas sem perder a ligação com os seus lugares de origem, em África. No entanto, o navio deve ser encarado para além de um local em que o sofrimento era compartilhado, mas também como um espaço de trocas e de produção de cultura.

Como imagens do seu álbum, Emicida (2015) usou o navio e o oceano Atlântico como simbologias incontornáveis da relação entre o continente africano e o Brasil. As faixas musicais que compõem o referido álbum trazem rimas e ritmos que fazem menção ao navio como elemento da historicidade africana na era da expansão marítima e do tráfico de escravo. Por exemplo, a música "Boa esperança", lançada aos 30 de junho de 2015, faz referência à rainha Jinga Mbandi, que regeu o reino do Ndongo e da Matamba, no século XVII, que corresponde à atual região de Angola. Assim, o *rapper* atenta para a disseminação e a redistribuição de textos anteriores em um texto atual por meio da criação das suas temáticas musicais, se partirmos do dialogismo entre textos, ou seja, qualquer texto "se constrói como um mosaico de citações". (KRISTEVA, 1979, p. 68).

E os camburão o que são? / Negreiros a retraficar / Favela ainda é senzala, 'jão' / Bomba-relógio prestes a estourar [...] O tempero do mar foi lágrima de preto / Papo reto, como esqueletos, de outro dialeto / Só desafeto, vida de inseto, imundo / Indenização? Fama de vagabundo / Nação sem teto, Angola, Keto, Congo,

Soweto / A cor de Eto'o, maioria nos gueto / Monstro sequestro, capta tez, rapta / Violência se adapta, um dia ela volta 'pu cêis' [...] Depressão no convés (BOA esperança, 2015).

O eu lírico de Emicida, em “Boa esperança”, mostra-se detentor da herança dos artefatos históricos africanos, trazendo à tona a dor da experiência que milhares de africanos viveram nos navios escravagistas e no oceano Atlântico, como simbologia da relação entre o continente africano e o Brasil, mas também a visão resultante de profunda análise social. Os *rappers* como guardiões da memória coletiva e agente social, cultural e político da sua comunidade e *griots* da contemporaneidade tornam-se importantes vozes na luta e denúncia contra as atrocidades sociais, políticas, econômicas, etc.

Tal qual um *griot*, contando e cantando a memória de seu povo, mantendo viva uma tradição ancestral, os *rappers* operam com elementos hereditários das culturas africanas e suas ressignificações em seus territórios. O *rapper* angolano Flagelo Urbano, na sua música intitulada “O griot”, traz à tona a figura desse personagem importante para a memória do povo africano.

Como Dyabite, Obama, Sisoko... viver desta arvore é que faz cada um de nós um griot. Músicos e poetas devotos do tronco do Boaba tempo inteiro. A ausência de livros não impedem que as palavras caminhem no corpo do guerreiro a conservação da palavra da narração e dos mitos ortografa na oralidade que se tem de mais bonito. A sabedoria dos povos de boca a boca por gerações. Os griots são os tradutores, os guardiões, sem papel nem pena conservam os nossos traços identitários. (O GRIOT, 2016).

No seu discurso, o *rapper* exalta a figura dos mestres da literatura oral, os *griots*, com o verbalismo, puderam divulgar e preservar a identidade cultural africana. O *rapper* assume, tal como os outros MCs da música, o papel de *griot* da contemporaneidade, ao buscar honrar o legado deixado pelos ancestrais, e, nessa conformidade, o *rapper* brasileiro Emicida fez a música “Mandume”, de maneira a mostrar a grandeza e a resistência desse soberano rei africano que se debateu contra as invasões europeias.

Pensa que não vi? Eu senti a herança de Sundi... / Ah tá, não morro incomum e pra variar, herdeiro de Zumbi [...] Aos chamados do alimamo: Nkosi Sikelel', mano / Só sente quem teve banzo (entendeu?), eu não consigo ser mais claro [...] Cantar pra saudar, nego / Seu rei chegou sim / Alaafin, vim de Oyó Xangô / Daqui de Mali pra Cuando / De yorubá ao bantu / Não temos papa / Nem na língua nem em escrita sagrada / Não, não na minha gestão, chapa / Abaixa sua lança faca / Espingarda 'faiada' / Meiovolta na barca, Europa se prostra / Sem ideia torta, no rap vou na frente da tropa / Sem eucarística no meu cântico / Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico / Tentar nos derrubar é secular / Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar / Oyá, todos temos a bússola de um bom lugar / Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omongwa (MANDUME, 2015).

Para a composição da música “Mandume”, o *rapper* brasileiro Emicida contou com a colaboração de outros músicos, como Drik Barbosa, Rico Dalasam, Amiri, Raphão Alaafin e Muzzike. O eu lírico em questão utiliza as referências à cultura africana, mas como fator de resistência. Vale salientar que essa música é uma homenagem ao antigo soberano rei do reino dos Kwanhama, região sul de Angola. A morte do soberano africano se deu em 1917, durante um movimento de resistência às missões evangelizadoras e invasões europeias, mais especificamente portuguesas e alemãs, que tentavam ocupar seu território. (FURTADO; CORRÊA, 2018).

Os *rappers* dão assim a continuidade dos deveres sociais dos *griots* por receberem a herança de narração destes, como descreveu o *rapper* angolano Flagelo Urbano.

Eu sou griot, um mestre, um professor, busco na literatura não escrita essência daquilo que sou e não ensino. Por quê? Porque sou ensinado pelos alunos que seguem as pisadas do chão desse passado, de um contador de histórias. Habitantes do deserto, simbolismo dos valores morais, sem lugar certo. Narrador por excelência, homem relevante, guardião do templo sagrado, eremita andante. (O GRIOT, 2015).

Essa instrução somada à experiência de vida, por meio da ancestralidade africana, faz com que o estilo musical em causa tenha o protesto como um dos seus principais temas. Daí que não é por mera casualidade que se constata nas letras de música *rap*, particularmente

do subgênero *underground*, a denúncia da realidade social, política e econômica das comunidades em que os mestres de cerimônias estejam inseridos. As músicas dos *rappers*, embora tenham um pendor político, não deixam de assumir um valor pedagógico se se partir do pressuposto de que procuram potencializar os seus consumidores com conteúdos que primam pela valorização dos preceitos socialmente aceites. Isso reforça a ideia de que a música *rap* assume um papel importante na sociedade, contribuindo para a informação e a formação intelectual dos seus seguidores, ajudando-os na luta, a repensar as suas comunidades, na perspectiva de ser um lugar melhor para todos, independentemente das diferenças étnicas, religiosas, ideológicas, políticas, etc.

No entanto, revestindo-se das heranças das ancestralidades culturais africanas, os *rappers* ampliam os seus anseios, as reivindicações e as lutas de toda uma parcela da população, historicamente enxergada como à margem da sociedade. Assim, os discursos dos *rappers* conectam sujeitos negros, pobres, periféricos, imigrantes, mulheres, em sua experiência de opressão nos diferentes contextos pós-coloniais do mundo. E as falas dos *griot* da contemporaneidade ecoam desde o colonialismo e a escravidão e fazem-se grito na atualidade, ao se servirem de composições sociais, ligadas a uma prática de aproximação de sujeitos negros, pobres e periféricos, cujas dignidade e humanidade foram retiradas pelos estados, coloniais e pós-coloniais.

Os *rappers* como os *griots* da contemporaneidade, são tidos como os agentes sociais, culturais e políticos das suas comunidades. Revestidos das identidades africanas, os *rappers* — mais precisamente, os *emceein/MC* — através de manifestações artísticas, marcadamente a música, resgatam uma africanidade que se enquadra em questões e problemáticas atuais. Assim, tornam-se importantes instrumentos da fala dos sujeitos subalternos, possibilitando expressão, denúncia, crítica, reflexão, poesia, desabafo, autoestima, alegria, que foram negados a esses sujeitos por meio das instâncias estatais.

Ao se reconhecerem e encontrarem pertencimento, essas vozes tornam-se parte de um coletivo de vozes, um coletivo comprometido com as camadas sociais de onde advêm.

Referências

ACOSTA, Leonardo. *Música e descolonização*. Traduzido por Carlos Caetano. Lisboa: Caminho, 1989.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. O ofício dos griôs na África Ocidental: sobre mitificação, classificação e a dimensão da palavra. In: NASCIMENTO, Washington Santos; FONSECA, Danilo Ferreira da; MORENO, Helena Wakim; FONSECA, Mariana Bracks (org.). *Áfricas: política, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Edições Áfricas, 2016. p. 17 – 30.

AUGE, Marc. *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Editora 90º, 2005.

CRUZ, Rafael Almeida. Da pele ao digital, do griot ao Mc Emicida, um griot da contemporaneidade. *Revista do Núcleo Sankofa*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 1-18, 2019.

EDDINGTON, Sir Arthur. *Space, Time and Truth, an Introduction to the Theory of Knowledge*. New York, Doven Publications 1968. FERNANDES, Ana Claudia Florindo. *O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FURTADO, Lucianna; CORRÊA, Laura Guimarães. Mandume: o rap como movimento de retomada e construção da memória coletiva negra. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, [s. l.], v.16, n. 1, p. 111-132, jan.-abr. 2018.

FLAGELO URBANO. *O ermo*. Luanda: Zoológico Produções, 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora revista dos tribunais Ltda, 1990.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In: KIZERBO, Joseph (org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

HAMPATE BÁ, Amadou. A tradição viva. In: KI ZERBO, Joseph. *História geral da África I: metodologia e pré-história de África*. São Paulo, Edição Ática / UNESCO, 2010. p.167 212.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. *Psic. Ed.*, São Paulo, v. 23, p. 57-74, 2º sem. de 2006.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução geral. In: KI-ZERBO, Joseph. (org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 23 – 35.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINEBAUGH, Peter. Todas as montanhas atlânticas estremeceram. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ano 3, n. 6, set. 1983.

MCK. *Nutrição espiritual*. Luanda: Masta K Produsons, 2006.

MCK. *V.A.L.O.R.E.S*. Luanda: Masta K Produsons, 2018.

MONTE, Domingas. *A canção kongo e ovimbundu: tradições e identidades*. Luanda: INICC, 2019.

NIANE, D. T. *Sundjata ou a epopeia mandinga*. Traduzido por Oswaldo Biato. São Paulo: Ática, 1982.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Traduzido por Yara Aun Houry. *Projeto História*, [s. l.], n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana* (Aspectos estruturais e recetividade dos alunos portugueses

ao conto africano), Porto, Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009.

PARAFITA, Alexandre. *Histórias de arte e manhas*. Lisboa: Texto Editores, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e espaço*. 4. ed. São Paulo: SP Editora, 2006.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória d'África: a temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de resistência, poesia, grafitti, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

VANSINA, Jean. A tradição oral e sua metodologia. In: KI ZERBO, Joseph. *História geral da África I: metodologia e pré-história de África*. São Paulo, Edição Ática / UNESCO, 2010. p. 138 - 166.

Músicas analisadas.

BOA Esperança. Intérprete: Emicida. Composição: Emicida. In: EMICIDA. *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...* São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015, 1 CD, faixa 10. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emicida/boa-esperanca/>. Acesso em: 3 out. 2022.

MANDUME. Intérprete: Emicida. Composição: Emicida. In: EMICIDA. *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...* São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015, 1 CD, faixa 12. Disponível em: <http://emicida.com/discografia/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/> Acesso em: 3 out. 2022.

UBUNTU Fristaili. Intérprete: Emicida. Composição: Emicida. In: EMICIDA. *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013, 1 CD, faixa 14. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emicida/ubuntu-fristaile/>. Acesso em: 4 out. 2022.

Masala: a jornada de construção de um herói preto

Manuela Luiza de Souza*
Roberta Maria Ferreira Alves**

Resumo

A palavra herói deriva do grego *hērōs*, aludindo a uma figura ambivalente, que reúne características e/ou potencialidades, como: coragem, sabedoria e força física. De acordo com “a jornada do herói”, de Joseph Campbell (1989), tal processo apresenta uma complexidade psicológica, social e étnica, configurada em uma fraqueza, uma limitação no protagonista da história. Nesse contexto, as Histórias em Quadrinhos (HQs) ou as Bandas Desenhadas (BDs), por meio da criação literária, expressam os anseios da imaginação, o fazer ficcional e o papel do mito na construção de heróis em sociedades variadas. Conforme Clyde W. Ford (2000), o herói preto representa a luta pela liberdade, por justiça e por autonomia, em um contexto de supremacia branca, se torna fundamental que heróis e heroínas em diáspora possam fazer referência aos mitos e às lendas criados e proferidos por seus ancestrais. Assim, buscamos analisar a hibridização em consonância com a reciclagem na figura do herói tendo como base a BD angolana *Masala, o leopardo: um passo para a liberdade*, de Lito Silva (1989). Como zonas de fronteira, apontamos aproximações em relação a conceitos de “Heroísmo” e “Identidade” segundo perspectivas de Adichie (2019), hooks (2019), Hall (2006), Ford (2000) e Campbell (1989), em diálogo com a remediação ressignificada de *Necropolítica*, de Mbembe (2018). Dessa maneira, propomos ponderar como a BD, considerando tanto os encontros como os desencontros, delinea o herói, tendo em vista seu período historiográfico de criação e os elementos verbais e não verbais que compõem a história, repetindo o ideário de um herói europeu.

Palavras-chave: herói preto; banda desenhada; Masala; identidade.

* Bacharela em Ciência e Tecnologia (BC&T) e Graduada em Engenharia Química ambos pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2549-265X>.

** Pós-Doutorado e doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa ambos pela PUCMinas, mestrado em Letras pela PUCMinas. Professora de Magistério Superior no Bacharelado de Ciências e Tecnologia (BC&T) na área de Humanidades na Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), Campus Diamantina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3187>.

Masala: the building journey a black hero

Abstract

The word hero derives from the Greek *hērōs*, alluding to an ambivalent figure, which brings together characteristics and/or potentialities, such as: courage, Wisdom, and physical strength. According to “[a] Hero’s Journey”, by Joseph Campbell (1989), this process presents a psychological, Social, and ethnic complexity, configured in a weakness, a limitation, in the story protagonist. In this context, comics books (comics) or *Banda Desenhada* (BDs), through literary creation, express the imagination yearnings, fictional making and the myth role in building heroes in our society. According to Clyde W. Ford (2000), the black hero represents the struggle for freedom, Justice, and autonomy, in a context of white supremacy, it becomes essential that heroes and heroines in diaspora can reference the myths and legends created and handed down by their ancestors. Thus, we seek to analyze hybridization in line with recycling in the hero figure based on the Angolan comic, *Masala, o leopardo: um passo para a liberdade*, by Lito Silva (1989). As border zones, we point out approximations in relation to the “Heroism” and “Identity” concepts according to the Adichie perspectives (2019), hooks (2019), Hall (2006), Ford (2000) and Campbell (1989), in dialogue with the reframed *Necropolitics* remediation by Mbembe (2018). In this way, we propose to consider how the BD, considering both meetings and disagreements. outlines the hero, considering his historiographic period of creation and the verbal and non-verbal elements that make up the story, repeating European hero ideals.

Keywords: black hero; comics; Masala; identity.

1 A jornada da narrativa ficcional

Há muito tempo, a narrativa é uma ferramenta essencial para que a humanidade possa compreender o mundo ao seu redor. Seja por meio de mitos, histórias orais, livros ou outras formas de expressão, a habilidade de contar histórias permite que as pessoas organizem suas experiências, compreendam e transmitam suas origens, além, é claro, de buscar novos horizontes. Nesse sentido, percebemos que a nossa capacidade de narrar o mundo está intimamente ligada à nossa aptidão de conhecer onde estamos, e, através dela, somos capazes de transmitir conhecimentos e valores, criar identidades culturais, imaginar futuros possíveis e até mesmo questionar o *status quo*.

Diante disso, destacamos a importância da História e da Literatura como formas de narrativa que têm o poder de nos transportar para lugares e tempos distintos, faces de uma mesma moeda, cada uma oferecendo uma ótica diferente e complementar sobre os fatos e o mundo. Em outra instância, por sua vez, as Histórias em Quadrinhos (HQs) ou as Bandas Desenhadas (BDs) podem ser também excelentes formas de narrar o mundo, por seu caráter híbrido, que combina a linguagem verbal e não verbal como estratégia para contar uma história de forma simples e, assim, alcançar uma variedade ampla de público.

A união desses três elementos, História, Literatura e BD, proporciona uma abordagem rica e complementar para a compreensão dos fatos, uma forma interessante de explorar a cultura e a história de um povo por meio do recurso narrativo visual e escrito. Dessa maneira, o recorte historiográfico, portanto, surge como pano de fundo de uma narrativa que será ressignificada pela Literatura, possibilitando uma visão ampliada do período narrado, cabendo à BD a função de disseminar as múltiplas faces da História e da cultura de um povo.

As Bandas Desenhadas, como são conhecidas em Angola, têm uma história relativamente recente no país, mas já existem alguns trabalhos interessantes produzidos por artistas locais. Faz-se necessária, destarte, uma contextualização dos “caminhos traçados pela ficção” no período pós-independência angolana. Segundo a doutora em Literatura Comparada Maria Nazareth Soares Fonseca (2021), durante o período de

1961 a 1975, quando ocorreu a luta pela liberdade, a ficção passou a ter um papel importante como forma de expressão cultural e social de protesto, tendo como objetivo principal promover a ideologia libertária do projeto nacional. Esse é o desenho da “literatura de combate”, que desempenha um papel fundamental na criação de heróis e na mobilização da população para a luta contra a opressão colonial. (FONSECA, 2021). Assim, percebemos que a criação desses personagens fictícios personifica a resistência contra a opressão colonial e inspirava as pessoas a se unirem em torno de um propósito comum: a libertação de Angola do domínio português.

Dessa maneira, ao pensarmos em uma construção da jornada de um herói preto, percebemos como ela é subvertida ou negligenciada em diferentes formas de suportes semióticos, contribuindo para delinear estereótipos prejudiciais e perpetuar a marginalização de pessoas pretas nas manifestações culturais. Por isso, as BDs angolanas podem oferecer uma oportunidade única para retratar a identidade angolana, e, em nosso caso, especificamente, nos deteremos em um herói preto que ressoe a jornada de construção de um herói que seja africano e reverbera a identidade angolana. Tal representação nas BDs, inspirada em heróis assim delineados, gera uma representatividade de identidade de impacto positivo na autoestima e na identidade cultural dos angolanos.

Buscamos desenvolver, desse modo, uma revisão teórica e analítica em diálogo com a BD *Masala, o leopardo: um passo para a liberdade* (SILVA, 1989), do artista gráfico angolano Lito Silva. A pesquisa adotou uma abordagem metodologicamente descritiva comparatista com o objetivo de investigar o seguinte questionamento: como a jornada de construção de um herói preto¹ é retratada na BD escolhida? E, mais ainda, qual seria a influência dessas representações nas sociedades africanas e afrodiáspóricas? Ao indagarmos sobre as particularidades da construção e da narrativa do personagem Masala como um herói de “rosto africano” apresentado pela obra de Silva, propomos, em nossa interpretação, aproximações e distanciamentos que sejam capazes de decodificar e analisar as transições do protagonista em suas tentativas de desconstruir a imposição ideológica europeizada. Em um diálogo com a teoria, buscamos estabelecer nossas ponderações em relação à temática e, para tanto, utilizamos as reflexões dos

¹ Embora existam diversas discussões em relação a esse termo, escolhemos delinear para esse trabalho a palavra preto para coloração de pele, enquanto a palavra negro para se referir às tradições, crenças, arte, e outras formas de expressão cultural, sendo essa mais englobante quanto ao colorismo de pele, ao abranger pessoas que se identifiquem com essa manifestação de cultura.

seguintes pesquisadores, os poetas Homero (1981) e Gerald Massey (1907); os filósofos Aristóteles (2008), Werner Jaeger (2015), Thomas Wartenberg (2010) e Achille Mbembe (2018); o filólogo Erich Auerbach (1994); o historiador Jean-Pierre Vernant (2002); o mitologista Joseph Campbell (1989); os artistas gráficos Stan Lee e Jack Kirby (1966); o sociólogo Stuart Hall (2006); os escritores Ytasha Womack (2013), Chimamanda Adichie (2019), bell hooks (2019) e Clyde W. Ford (2000); e o crítico Homi Bhabha (1998).

O nosso percurso se inicia em um arcabouço de construção de herói nos moldes gregos, seguido de uma avaliação da concepção do personagem Pantera Negra, da HQ estadunidense, posteriormente transformada em filme, como um representante heroico africano, e, por fim, preocupamo-nos em destacar a representatividade dessa concepção de heroísmo na BD e em seu personagem principal, Masala.

Buscamos, assim, analisar como a hibridização, em consonância com a reciclagem da figura do herói, se reflete nos elementos verbais e não verbais que compõem a BD angolana. Para isso, apoiamo-nos nas conceituações de “Heroísmo”, a partir das perspectivas de Campbell (1989) e Ford (2000), e “Identidade”, pelo entendimento de Adichie (2019) e Womack (2013), e “Necropolítica”, pela compreensão de Mbembe (2018), para salientarmos os encontros e os desencontros dessa representação. Assim, a partir de seu período historiográfico de criação, a desconstrução/construção do herói e a resistência na forma da “literatura combativa”, de Lito Silva, utilizaremos o viés literário para destacar como a figura do herói pode funcionar como reverberação das manifestações culturais da sociedade africana e afrodiaspórica.

2 O percurso do herói

Quando pensamos em um herói, automaticamente, nos vem à cabeça uma caracterização de um indivíduo/personagem notabilizado por suas realizações, seus feitos de guerreiro, sua coragem, sua abnegação e sua magnanimidade. Nesse sentido, através da corporatura do herói, tal personagem torna-se um modelo, uma figura arquetípica, que reúne, em si,

os atributos necessários para superar, de forma excepcional, um determinado problema de dimensão épica. Um típico herói grego é aquele ser que se distingue dos demais, por seu valor ou por suas ações extraordinárias, mas, principalmente, por feitos brilhantes durante a guerra. Um exemplo clássico desses grandes feitos é descrito pelo poeta Homero em a *Odisseia* [séc. IX a.C.] / (1981), em grego *Οδυσσέας*, que se refere a uma longa jornada cheia de aventuras, desafios e peripécias. Tal epopeia narra, em tom grandioso, os feitos de bravura e coragem do personagem Odisseu (Ulisses), o herói grego, o rei de Ítaca, em sua viagem de retorno para casa, após a Guerra de Tróia (1300 a.C. e 1200 a.C.). Um herói que luta contra tudo e todos para ter a concretização de seu objetivo. (HOMERO, 1981).

Culturalmente, atrelados a essa concepção de heroísmo de Homero, caracterizar Ulisses como um “herói” é pensar no processo mimético aristotélico. (AUERBACH, 1994). Consonante com o filósofo grego Aristóteles, a Arte é uma imitação da natureza e da vida, e o artista deve reproduzir as ações humanas, para criar personagens que representem a realidade de forma verossímil. (ARISTÓTELES, 2008). Segundo o estagirita, esse processo, conhecido como mimese, tem como objetivo, na Arte, provocar no espectador uma catarse, uma purificação emocional que surge a partir da identificação com os personagens e com emoções que eles evocam. (ARISTÓTELES, 2008). Mas, tendo em vista essa caracterização, como podemos representar mimeticamente tal personagem heroico? Durante os 10 anos do cerco posto a Tróia, Ulisses tem um papel preponderante, quer combatendo valorosamente, quer usando suas habilidades de excelente orador para resolver conflitos ou persuadir os outros, sendo assim, um personagem mitológico grego, cujas características reúnem uma tentativa de se assemelhar aos dotes dos deuses do Olimpo. (HOMERO, 1981). Tal enxerto cultural faz com que a narrativa carregue uma visão de mundo, um recorte historiográfico e principalmente uma rerepresentação da realidade. (AUERBACH, 1994). Por essa perspectiva, Ulisses, o herói, se situava na posição intermediária entre os deuses e os homens, sendo assim, segundo Aristóteles, uma imitação da dimensão semidivina. (AUERBACH, 1994). Dessa forma, para os gregos antigos, o heroísmo era visto como uma maneira de superação dos limites humanos, alcançando um tipo de glória e imortalidade mediante a ações heroicas.

Outro ponto de análise em relação aos mitos heroicos é que, socialmente, eles desempenharam um papel fundamental na formação dos modelos educacionais gregos, visto que eles foram usados como exemplos de virtudes e comportamentos para os jovens. (JAEGER, 2015). Diante disso, a juventude grega era encorajada a seguir os exemplos dos heróis, buscando a excelência e a coragem em suas próprias vidas. (VERNANT, 2002). Através das encenações das epopeias, eram ensinados por intermédio da contrafação, a importância da lealdade, da honra e do dever para com a comunidade e a cidade-estado. (JAEGER, 2015).

A construção do herói grego, portanto, é uma parte fundamental da mitologia e da cultura grega antiga e se torna uma forma de celebrar e admirar as virtudes e qualidades humanas, como a coragem, a determinação (VERNANT, 2002), além disso, o herói, como parte constituinte da literatura e dos princípios morais de tal sociedade. Esses valores compartilhados oferecem uma representação simbólica das aspirações e ideais gregos que, posteriormente, ajudaram a fortalecer a coesão social, unindo pessoas em torno de um senso comum de identidade e objetivos compartilhados, da caracterização do herói. Então, o heroísmo grego torna-se uma espécie de “padrão universal” que, segundo o mitologista estadunidense Joseph Campbell (1989), é um modelo que se repete em muitas culturas ao redor do mundo e do tempo, representando o desejo humano de semelhança com divindades.

Estabelecendo um diálogo entre a mimese aristotélica e a teoria proposta por Campbell (1989), percebemos que ambas as perspectivas partem da mesma premissa: a caracterização do “herói” como representação metafórica da realidade, seja por meio de elementos literários ou artísticos, seja pelos personagens, pelas ações, pelos cenários e pelos diálogos. Nesse sentido, o “monomito”, ou simplesmente a “jornada do herói”, nas palavras de Joseph Campbell (1989), seria uma metáfora para o processo de transformação pessoal, a compreensão de um padrão baseado na concepção de heroísmo grego, em que o protagonista é chamado à aventura, a enfrentar os desafios e a superar os obstáculos, com objetivo de alcançar sua recompensa após o desafio final. (CAMPBELL, 1989).

A transformação que o herói experimenta, na jornada descrita por Campbell (1989), é semelhante ao processo de compreensão de Aristóteles, que argumenta, em relação à tragédia grega e apresenta um herói que

passava por uma série de eventos que o levavam a uma compreensão mais profunda da vida e da morte. (WARTENBERG, 2010). Assim, essa imitação semidivina, segundo Campbell (1989), além dos padrões apontados pelos gregos, apresenta algumas particularidades na trajetória dos personagens que nos ajudam a entendê-los, caracterizá-los e, por fim, defini-los como heróicos. Desse modo,

[...] a aventura usual do herói começa com alguém de quem algo foi tirado, ou que sente que falta algo na experiência normal disponível ou permitida aos membros da sociedade. A pessoa, então, embarca em uma série de aventuras além do comum, seja para recuperar o que foi perdido ou para descobrir algum elixir que dá vida. Geralmente é um ciclo, uma vinda e uma volta. (CAMPBELL, 1989, n. p).

Assim, a “jornada do herói” torna-se um alicerce para a consagração do personagem, para Campbell, são necessárias 12 etapas para essa glorificação. Esses estágios são definidos como: o mundo comum; o chamado à aventura; recusa do chamado; encontro com o mentor; a travessia do primeiro limiar; provas, aliados e inimigos; aproximação da caverna secreta; a provação; a recompensa; o caminho de volta; a ressurreição; e o retorno, descrevendo assim um ciclo para a edificação desse herói. (CAMPBELL, 1989). Materializando: um indivíduo comum e corriqueiro que decide se aventurar em uma região repleta de fenômenos sobrenaturais, se depara com poderosas forças e, com coragem e determinação, alcança uma vitória decisiva. Ao retornar de sua misteriosa jornada, o herói adquire a habilidade de utilizar seus novos poderes para ajudar seus semelhantes. (CAMPBELL, 1989).

Na atualidade, tudo isso parece estar muito distante da concepção predominante, já que o ideal democrático de um indivíduo autodeterminado, a invenção da máquina com motor e o desenvolvimento da metodologia científica revolucionaram significativamente a vida humana. (CAMPBELL, 1989). A jornada heroica da época moderna se mistura e ao mesmo tempo se confunde com a História Contemporânea, tornando a personificação do divino cada vez mais distante daquele imaginário do herói grego. (CAMPBELL, 1989). Portanto, percebemos que os personagens modernos não são mais vistos como aqueles seres perfeitos e incorruptíveis, pelo

contrário, as narrativas hodiernas frequentemente exploram as fraquezas e limitações desses personagens, tornando-os mais humanos e realistas, mas não deixando de lado esse ciclo proposto pelo mitologista norte-americano. (CAMPBELL, 1989). Na ficção, não faltam narrativas que se alicerçam nessa estrutura, personagens de grande apelo dentro da cultura *pop* personificam valores como: a justiça, a coragem, a perseverança, a bondade e a proteção dos mais fracos, como exemplo, elencamos: Harry Potter (1998), Luke Skywalker (1977), Frodo Bolseiro (1954) e o Pantera Negra (1966) (Black Panther).²

Tomando como exemplo o Pantera Negra (1966), percebemos bem delineada “a jornada do herói”, na qual observamos um personagem em sua busca por autoconhecimento e realização pessoal. O protagonista se destaca por ser um dos primeiros super-heróis pretos dos quadrinhos americanos e por sua abordagem única à ficção científica, explorando a tecnologia avançada e a cultura africana. (LEE; KIRBY, 1966).

No início, T’Challa, o Pantera Negra, é chamado à aventura ao se tornar o rei da nação fictícia africana Wakanda e assumir o manto do Pantera Negra. Ele enfrenta desafios, como a ameaça do vilão Garra Sônica (Klaw), que busca usurpar o seu trono. T’Challa passa por uma provação na batalha final contra o Garra Sônica, enfrentando a morte para defender seu povo. (MORRISON, 2012, p. 56). Ao longo da jornada, o Pantera também recebe ajuda de mentores, como sua irmã Shuri e a tribo das Dora Milaje, que o aconselham e o auxiliam a superar os desafios que ele enfrenta. Passa também por uma transformação pessoal, amadurecendo como líder e superando sua dor após a morte do pai. (LEE; KIRBY, 1966).

Mas, por que se torna tão importante traçar o perfil do Pantera Negra como um super-herói preto? A resposta para tal pergunta pode ser um pouco complexa, entretanto, podemos traçar um panorama comparatista, em diálogo com o sociólogo jamaicano Stuart Hall, para tentarmos elaborá-la. A representação da cultura, segundo Hall (2006), é um processo que envolve a construção de significados em torno de identidades culturais, incluindo raça, gênero, classe, sexualidade e nacionalidade. O Pantera Negra, como já salientado, é um dos primeiros super-heróis pretos a ter destaque nos quadrinhos, tornando-se, para muitos, um símbolo de representatividade

² Como referência, adicionamos as datas referentes à primeira aparição dos personagens da cultura *pop* em suas obras originais, quadrinhos, filmes, séries de TV ou outras formas de mídia em que esses protagonistas foram introduzidos.

para comunidades negras em todo o mundo. Então, as representações da cultura são, portanto, uma forma importante de construção de identidade e de pertencimento social. (HALL, 2006). A cultura africana é retratada no universo do Pantera Negra a partir das tradições, dos rituais africanos, sua conexão com a mitologia, incluindo o uso de roupas e penteados tradicionais, que se tornam um ponto de partida para que muitos possam reconhecer a cultura ancestral.

Apesar dessa identificação com a cultura africana, vale ressaltar que o personagem Pantera Negra representa o olhar do outro sobre as tradições africanas. As HQs abordam questões políticas e sociais relevantes, tais como: a relação entre países africanos e não africanos, a exploração de recursos naturais e a corrupção política. Além disso, Pantera Negra também promove ideias de igualdade e justiça, incentiva a cooperação internacional e a empatia entre diferentes culturas e países. Porém, tais aspectos de construção/percepção são amplamente influenciados pela história, cultura e política estadunidense, tornando o Pantera uma representação multifacetada, um aspecto híbrido forjado por características de ambas as culturas.

Assim, conforme o teórico Homi Bhabha (1998), após o contato entre culturas colonizadoras e colonizadas, surge um espaço cultural híbrido, moldado por ambas as culturas e não pode ser definido como uma ou outra. Para o crítico indiano-britânico, essa cultura híbrida é um espaço de ambiguidade e incerteza, que desafia as noções binárias de identidade e cultura. (BHABHA, 1998). Ele argumenta que a cultura híbrida é um lugar de potencialidade criativa, em que novas formas de expressão e identidade podem surgir. (BHABHA, 1998). A teoria Bhabha nos permite compreender a cultura e a identidade em um mundo globalizado, no qual tudo está cada vez mais interconectado. (BHABHA, 1998). Nesse sentido, a cultura híbrida destaca a importância da diversidade cultural, a necessidade de abraçar a complexidade e a ambiguidade das identidades (BHABHA, 1998), e, assim, podemos analisar o “afrofuturismo” que é delineado através das histórias do personagem Pantera Negra.

Segundo a escritora Ytasha Womack (2013), a concepção de “afrofuturismo” é multifacetada e por isso nos ajuda a expandir a compreensão do potencial da humanidade e a criar perspectivas para a história, a cultura e a identidade dos povos africanos e afrodescendentes, ao abranger diversas

áreas. Sua compreensão oferece, ainda, uma oportunidade de celebrar a rica diversidade da diáspora africana e de imaginar futuros mais justos e inclusivos. Assim, essa tendência é um movimento cultural e artístico que se concentra em imaginar um futuro no qual a história, a cultura e a experiência desses povos, sejam centrais e valorizadas. (WOMACK, 2013). A partir de tal consciência, o conceito se inspira em elementos da ficção científica, da fantasia e da mitologia para criar um universo alternativo, distópico, que reflita a rica diversidade da diáspora africana (WOMACK, 2013), como é o caso do reino de Wakanda.

Assim, a busca pela compreensão e pelo diálogo pode nos ajudar a evitar “o perigo de uma história única”, alerta feito pela escritora Chimamanda Adichie, afastando, assim, o risco de criar estereótipos e simplificações que não refletem a complexidade e a diversidade desses grupos. (ADICHIE, 2019). A proposta do “afrofuturismo” é uma (re)imaginação do passado e do presente, ao propor/sugerir novas perspectivas sobre a diáspora africana, que questionem a subjugação, o racismo e as desigualdades enfrentadas por esses povos e suas gerações posteriores no presente. (WOMACK, 2013).

Além disso, através dessa estratégia, podem ser permitidas a exploração de novas fronteiras artísticas, a incorporação de elementos da ficção científica, da fantasia, da música, da moda e de outras formas de expressão que desenhem novas epistemologias. De acordo com Womack (2013), essa tendência desafia as noções convencionais de Arte e Cultura e abre novos caminhos para a experimentação e a inovação. Então, a HQ/BD desenhada cumpre um importante papel, o de poder transmitir mensagens e ideias de uma forma acessível e atraente, podendo alcançar um público amplo e diverso, incluindo jovens e crianças. (SANTOS, M. 2021). Isso faz com que a HQ possa ser uma ferramenta importante para a educação, a conscientização social e a promoção da cultura africana. (SANTOS, M. 2021). Henrique Abranches (REIS, 2022), entendendo tal importância, trouxe essa variedade de temas e narrativas para ajudar a representar e documentar a cultura angolana, envolvendo também, questões sociais e políticas em narrativas que refletem a vida cultural dos angolanos.

3 Uma geração de narrativas combativas

Henrique Abranches (1932-2004) foi um escritor e antropólogo, considerado por muitos como o “pai da Banda Desenhada angolana”. (REIS, 2022). Português de nascimento, foi para Angola ainda em sua juventude, período no qual participou ativamente da luta contra o poder colonial português. Segundo Fonseca (2021), durante tal momento histórico, a “literatura combativa” foi uma das principais formas de resistência à opressão e ao domínio colonial, tendo sido utilizada como forma de denúncia às injustiças, à exploração e à discriminação racial. Abranches associado a outros escritores e artistas angolanos, incentivou a mobilização da sociedade civil (REIS, 2022), a participação ativa na luta pela independência, como também a construção de uma consciência crítica acerca das estruturas de poder e das desigualdades sociais. (FONSECA, 2021). A partir das afirmações de Fonseca (2021), percebemos que a “literatura combativa”, em Angola, teve um papel crucial na construção de uma identidade nacional, sendo reverberado nas narrativas produzidas pelo autor português e disseminado na sociedade por seus aprendizes próximos.

Nos escritos dos seus amigos e antigos alunos, tais como Abraão Eba, Lito Silva, Sérgio Piçarra, Carnot Júnior, Lindomar e Olímpio de Sousa, torna-se claro que Abranches. (REIS, 2022) era muito mais do que um simples artista de BD. Juntamente com o escritor Pepetela, fundou o Centro de Estudos Angolanos na Argélia; foi um dos cofundadores da União de Escritores Angolanos; assim como da União Nacional de Artistas Visuais. (REIS, 2022). As memórias e narrativas apaixonadas de sua vida e influência confirmam que foi um mestre, um pai, um avô, mas também inspiração para artistas jovens e adultos, que ainda hoje ecoam seu alcance, sua obra nas BDs de novas gerações. (REIS, 2022).

O escritor mencionado tem um papel fundamental em relação à história da BD em Angola, e torna-se necessário voltar aos primeiros exemplos que existem na memória coletiva de uma nação, que datam exatamente do período da luta pela libertação³ do país. Destaca-se a BD de Abranches, intitulada *Contra a escravidão, pela liberdade* (1974) (REIS,

³ O processo de independência de Angola foi um longo e complexo movimento que envolveu lutas internas e externas contra a colonização portuguesa. As ações para conquistar a independência de Angola iniciaram na década de 1950. Após anos de conflitos, Angola conquistou a independência em 1975, mas enfrentou uma violenta guerra civil, que durou até 2002. Durante todo o processo de independência, Angola enfrentou desafios, como a repressão

2022), que exaltava o nacionalismo e incentivava os jovens a lutar contra o colonialismo. Seu enredo era de natureza narrativa e exemplificativa, tentativa didática de facilitar a compreensão, mesmo para aqueles menos instruídos, e, ao mesmo tempo, era uma ação nacionalista de propaganda. Após a independência, durante o período de euforia revolucionária, as BDs comerciais praticamente desapareceram do circuito livreiro normal. No entanto, o “vírus criativo benéfico” já havia se espalhado, e surgiram anteriormente personagens satíricos, como O Marimbondo, O Zito Mabanga e O Kazukuteiro, todos imbuídos do “espírito revolucionário” que fervilhava no país. (SILVA, [2022]).

Esses personagens inspiraram uma nova geração de autores, que, sob a orientação de Henrique Abranches, deram um novo impulso à BD angolana, usando o *cartoon* como elemento principal e aproveitando o momento de viragem sociopolítica do país, em que maiores liberdades foram concedidas aos criadores, inclusive a liberdade de expressão. Os leitores do *Jornal de Angola* passaram a ver, em suas páginas, a realidade do cotidiano satirizada em *Gags* humorísticos, entre eles, salientamos o personagem Man’Kiko — o imbumbável, que constitui, hoje, a maior referência da tirinha nacional angolana, representando uma espécie de Kazukuteiro⁴ para os “tempos novos”. (SILVA, [2022]).

Um desses artistas inspirados pelo professor Abranches é o angolano Lito Silva, cujo nome verdadeiro é Miguel Óscar da Silva. Nasceu em Luanda, em 1968, e é um artista muito ativo no mundo da literatura, banda desenhada e cinema. (SANTOS, A. 2021). Como caricaturista, busca chamar a atenção para os problemas e desafios enfrentados pela sociedade angolana. Atualmente, lidera um projeto ambicioso para promover a arte da banda desenhada, intitulado *Sisma Comics*, e procura também descobrir novos talentos na escrita narrativa, no desenho e artes gráficas. (SANTOS, A. 2021; SILVA, [2022]). Entre suas principais obras, salientamos a história de *Masala, o leopardo: um passo para a liberdade*. (SILVA, 1989).

brutal dos colonizadores portugueses, as tensões internas entre os diferentes movimentos de libertação e a intervenção de outros países. A independência de Angola é um símbolo importante da luta pela libertação da África contra a opressão colonial. (BIRMINGHAM, 2015).

4 Kazukuta é uma dança bem típica de Angola. E, segundo o *Jornal de Angola*, “Kazukuteiro é todo aquele que faz a kazukuta. É identificável pelos seus atos e por eles é condenado. Como afirmamos repetidas vezes, não é alto nem baixo, não é exclusivo deste ou daquele sector social, desta ou daquela região, nem se define pela cor da pele. Não tem outro nome que não seja o de kazukuteiro.” (FIGUEIREDO *et al.*, 2021 *apud* ANGOLA, 8 set. 1976, p. 3).

4 A desconstrução de um herói

Então, afinal, após delineararmos todo esse percurso de construção de um herói, podemos nos questionar: quem seria a representação mais apropriada de um herói africano, o Pantera Negra ou Masala, o leopardo? No personagem Pantera, em diálogo com Clyde W. Ford (2000), há aspectos que o aproximam e outros que o distanciam desse modelo de herói. O protagonista, como os heróis africanos desenhados por Ford, é capaz, em meio aos desafios, manter sua integridade moral e sua dignidade e, ao mesmo tempo, lutar por uma causa que vai além de seus interesses pessoais. (FORD, 2000). O herói africano é aquele que, com sua coragem, inteligência e espírito de liderança, inspira e mobiliza sua comunidade, tornando-se exemplo de perseverança e de luta contra a injustiça e a opressão (FORD, 2000), e isso está presente na construção do rei de Wakanda. No entanto, não podemos deixar passar despercebidos traços da cultura estadunidense na compleição de T'Challa, os quais o distanciam das culturas africanas, materializando, assim, o processo de hibridização.

Nesse sentido, tendo em vista algumas das características heroicas observadas por Ford (2000), precisamos ressignificar alguns estereótipos, para podermos moldar um “herói de rosto africano”. Sendo assim, para a construção do herói que tenha uma identidade africana, necessitamos passar por um processo que envolva uma revisão crítica da imagem de um personagem que é idealizado e tido como “padrão” a ser seguido ou admirado, corroborando com a perspectiva de Campbell (1989). Entretanto, no caso do “herói de rosto africano”, necessitamos quebrar paradigmas para entendermos como o personagem pensa, se comporta e compreende o mundo ao qual pertence. Como salientamos anteriormente, a origem e as características dos heróis são derivadas do grego, porém, há uma linha de pensamento que repensa essa origem e a coloca no berço de África. Segundo o poeta inglês Gerald Massey (1907), a palavra “herói” é derivada de uma palavra africana, especificamente da cultura egípcia, *maharu*, que significa “o guerreiro típico” ou o “verdadeiro herói”, definição essa que, de acordo com Massey, é mais antiga do que a grega. Para o poeta, o herói é uma figura mitológica que personifica as forças cósmicas da natureza e do espírito humano. Ele acreditava que essa figura ficcional é uma representação

simbólica do ser humano em sua busca pelo conhecimento, pela verdade e pela transcendência. (MASSEY, 1907).

O protagonista de *Masala, o leopardo: um passo para a liberdade* (1989) é um herói em construção, que passa por todo o périplo proposto por Campbell (1989) e se assemelha bastante ao herói preto Pantera Negra. Em um breve panorama, a narrativa começa com o personagem Masala em um dia comum, realizando seus afazeres em sua aldeia, até que ouve um chamado à aventura: ao descobrir que todos de seu povoado haviam desaparecido. Com isso, sai de seu espaço em busca de respostas. Ao longo de seu percurso, encontra diversos desafios, luta contra as forças da natureza, o enfrentamento aos animais, conflita com nações vizinhas e combate ao homem branco. E, como sempre, ao final, se depara com soluções buscadas em sua jornada. (SILVA, 1989).

Nessa perspectiva, segundo a teórica feminista estadunidense bell hooks (2019), a representação negra, na cultura popular, está ligada às formas de opressão e marginalização dessa comunidade, e, a luta contra o racismo deve incluir uma crítica à maneira como a cultura hegemônica, imposta, representa a negritude. Masala, em seu percurso heroico, luta para encontrar sua família, em prol de sua sobrevivência, dialogando com o conceito clássico de herói, ele é movido por princípios morais elevados, como justiça, honestidade e compaixão, e suas ações sempre buscam beneficiar a sua sociedade na totalidade (SILVA, 1989). O protagonista não tem medo de enfrentar desafios difíceis ou perigosos e está disposto a colocar suas próprias necessidades em segundo plano para ajudar os outros.

Assim, colocando em diálogo Clyde W. Ford (2000) e hooks (2019), podemos inferir que um dos principais traços que definem o herói preto é sua capacidade de superar as adversidades e enfrentar a opressão e a discriminação racial. Ele é retratado como alguém que luta pela justiça e igualdade, muitas vezes, enfrentando o racismo e o preconceito de frente. Além disso, representa a voz dos oprimidos e marginalizados, é um símbolo de esperança e inspiração para a comunidade negra, pois valoriza a ancestralidade, a identidade e a cultura. Masala, no início de sua jornada, se vê obrigado, apesar de ser inexperiente e ter pouco ou nenhum conhecimento sobre o mundo que o cerca, a tomar para si a responsabilidade de encontrar a sua família, aprendendo e crescendo ao longo de seu caminho, desenhando, assim, uma visão europeizada de heroísmo. Outra característica importante

do herói preto, segundo Ford, é sua habilidade de equilibrar a força e a resiliência com a compaixão e a empatia, tornando-se um líder compassivo e altruísta (FORD, 2000), sendo essa a principal característica que podemos vislumbrar no personagem criado por Lito Silva.

Outro ponto de análise interessante, em relação ao enredo da BD, é a questão de como o homem branco é retratado. Percebemos que, mesmo não datada historicamente, a história de Masala se passa no período em que houve a escravização em África. Como salientado por Ford, podemos realizar um paralelo com o filósofo e teórico político camaronês Achille Mbembe, que analisa especialmente o contexto do colonialismo, da escravidão e do *apartheid*. O termo “necropolítica”, cunhado por ele, descreve as maneiras pelas quais o poder político é usado para determinar quem vive e quem morre (MBEMBE, 2018), estabelecendo consonância com adversidades tais como a discriminação racial e a opressão dos brancos colonizadores, Masala busca lutar contra o poder opressor dessa branquitude. Tal conceito, portanto, é uma forma de entender o exercício do poder não apenas como controle e dominação, mas também como produção e gerenciamento da morte. Ao expor as maneiras pelas quais o poder opera para produzir certas populações como descartáveis, Mbembe argumenta que podemos entender melhor os legados contínuos do colonialismo e da escravidão e trabalhar em direção a um futuro mais justo e equitativo. (MBEMBE, 2018).

Essa reflexão ecoa em Lito Silva, através dos ensinamentos de seu mentor Henrique Abranches, pois busca, através da imaginação, uma plataforma para expressar e explorar questões sociais e políticas, bem como tradições culturais. Percebemos que Silva (1989) forja, no personagem Masala, uma forte ranhura da cultura e dos valores angolanos, em uma tentativa de moldar, enfim, um “herói de rosto africano”. (FORD, 2000). Apesar disso, percebemos que a narrativa de Masala possui alguns aspectos interessantes. Um país recém-liberto do colonialismo português, um tutor de origem europeia e a leitura das HQs de super-heróis estadunidenses refletem a mimeses que conforma seu herói Masala, um híbrido cultural, que reflete em si atributos propostos no “monomito” de Campbell (1989), bem como elementos que evidenciam a identidade angolana, pelo olhar de Clyde W. Ford (2000), tornando-se, assim, uma forma de valorizar a diversidade cultural e promover a tolerância e o respeito pelas diferenças,

um “pontapé” para a jornada de construção e perpetuação de uma cultura angolana de Bandas Desenhadas.

5 Considerações finais

A jornada de construção de um herói tem sido retratada de diversas formas, desde a Antiguidade Clássica. Percebemos que a representação desses personagens pode ter uma grande influência na sociedade, proporcionando modelos positivos e inspirando a população a lutar por seus direitos e acreditar em si mesma. As discussões aqui salientadas corroboram com a valorização da tradição e da ancestralidade na formação identitária, a partir da concepção de heroísmo. Essas representações, portanto, podem ajudar a combater os estereótipos negativos associados à cultura em suportes semióticos e na cultura popular, promovendo a equidade e a inclusão. Por meio da obra de Lito Silva, evidenciamos, através da mistura de tradições, cultura e entalhes da Historiografia, a perpetuação de uma identidade angolana complexa e diversificada, que reflete a riqueza do país e de seus contadores de história. Percebemos também que essa cultura híbrida, transmitida pelas características do protagonista da BD, pode ser vista como uma fonte de criatividade e inovação, pois permite a combinação de elementos culturais diferentes para formas de expressão e pensamento. No entanto, vale ressaltar que se faz necessária uma valorização e uma preservação das tradições culturais africanas, para que elas não sejam perdidas em meio à mistura e à adaptação. Assim, almejamos que nossa reflexão se una a tantas outras, em uma tentativa de provocar um novo pensar, um novo agir, em relação a um herói que represente essa identidade africana.

Referências

ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Traduzido por Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIRMINGHAM, D. *A short history of modern Angola*. New York: Oxford University Press, 2015.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 11. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1989. e-book.

FIGUEIREDO, F. B. Batalhas da cultura cinema e música em Luanda nos dias da independência. In: FURTADO, C. A.; SANSONE, L. (org.) *Lutas pela memória em África*. Salvador: EDUFBA, 2019 *apud* ANGOLA. Arquivo do Jornal de Angola. *Jornal de Angola*, 8 set. 1976, p. 3. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/35879/1/FIGUEIREDOFbioBaqueiro-Batalhasdacultura-cinemaemLuandanosdiasdaindependencia-inLutasplamemriaemfrica.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2023.

FONSECA, M. N. S. A literatura angolana. *LiterAfro*, 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-angolana/1473-maria-nazareth-soares-fonseca-a-literatura-angolana>. Acesso em: 14 mar. 2023.

FORD, C. W. *O herói de rosto africano: a imagem do herói na história da África e da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2000.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

- LEE, S.; KIRBY, J. *Black Panther*. New York: Marvel Comics, 1966.
- MASSEY, G. *Ancient Egypt: the light of the world*. London: T. Fisher Unwin, 1907.
- MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, da política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MORRISON, G. *Supergods: o mito e a história dos super-heróis*. São Paulo: Conrad, 2012.
- REIS, R. Henrique Abranches: um traço angolano. *Goethe Institut*, 2022. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/afc/pt/vid/henrique-abranches-um-traco-.html>. Acesso em: 20 out. 2022.
- SANTOS, A. Lito Silva. *Pressreader*, 2021. Disponível em: <https://www.pressreader.com/angola/jornal-cultura/20210818/281736977528275>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- SANTOS, M. A importância da banda desenhada em Angola. *Revista de Cultura*, 12 jun. 2021. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/ao/pt/kul/mag/bda.html>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- SILVA, L. A banda desenhada angolana: um olhar nostálgico. *Goethe Institut*, [2022]. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/ao/pt/kul/mag/bda.html>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- SILVA, L. *Masala, o leopardo: um passo para a liberdade*. Rio Tinto: Edições ASA, 1989.
- VERNANT, J. P. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.
- WARTENBERG, T. E. (org.). *Filosofia por trás dos filmes: uma introdução aos grandes filósofos*. São Paulo: Loyola, 2010.
- WOMACK, Y. *Afrofuturism: the world of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.