

SCRIPTA

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 Morais Hanriot

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Alberico Alves da Silva Filho; Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ester Eliane Jeunon; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Morais 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

Coordenadora: Terezinha Tabora Moreira

Colegiado: Terezinha Tabora Moreira, Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.

CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS

Coordenadora: Sandra Maria Silva Cavalcante

Editora-gerente: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Capa: Miguel Antunes Caldeira

Diagramação: Miguel Antunes Caldeira

Revisão: Mariana Hilbert Ribeiro (voluntária)

Endereço: Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 102 • 30535-901.

Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • E-mail:

cespuc@pucminas.br ou scripta.pucminas@gmail.com

SCRIPTA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da
PUC Minas

Percursos teórico-críticos e diferentes modos de leitura das literaturas africanas de língua portuguesa

Organizada por

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)

Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas)

Scripta é uma publicação quadrimestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística, o que se indica no subtítulo: I. Linguística e Literatura. II - Língua. III - Literatura.

Comissão de publicações:

Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Editora da revista **Scripta** de Linguística: Juliana Alves Assis

Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira

Conselho Editorial da Scripta:

Acesse: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/about/editorialTeam>

Indexadores: Dialnet, Diadorim, Erihplus, Google Acadêmico, Latindex, LLBA, MLA, MIAR, OAJI, Periódicos CAPES, Redib.

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

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas,
2023.

E-ISSN 2358-3428

Quadrimestral

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-afro-
brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Editorial

Percursos teórico-críticos e diferentes modos de leitura das literaturas africanas de língua portuguesa <i>Ana Mafalda Leite e Terezinha Taborda Moreira</i>	10
---	----

Literaturas do Índico

<i>Um “bordado oculto”</i> : O Islã na periodização literária africana <i>Fernanda Bianca Gonçalves Gallo</i>	19
--	----

Paisagens crítico-marítimas desiguais. (Re)Orientando os estudos literários do Oceano Índico para o debate sobre literatura-mundial <i>Elena Brugioni</i>	47
--	----

<i>Museu da Revolução</i> , de João Paulo Borges Coelho: outras cartografias críticas e culturais <i>Tarik Mateus de Almeida</i>	85
---	----

Tradição e modernidade na literatura: Mediações

Religiosidade na literatura moçambicana. <i>Teresa Manjate</i>	116
---	-----

A poesia que media e resiste: uma análise de <i>Sangue Negro</i> , de Noémia de Sousa <i>Carlos Kubernat, Newton de Castro Pontes e Edson Soares Martins</i>	135
Revista <i>Msafo</i> (1952), dança, canto e poesia: registros de/sobre uma nova escritura para a lírica moçambicanae <i>Luciana Brandão Leal</i>	164
Configurações da modernidade em <i>Terra sonâmbula</i> , de Mia Couto <i>Rayniere Felipe Alvarenga de Sousa e Maria Perla Araújo Morais</i>	189

Literatura e outras artes

A cinematografia híbrida de <i>Kmêdeus</i> : diálogos interartísticos entre dança, pintura, música, coreografia, literatura e cinema <i>Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco</i>	220
Morna e coladeira: elos poéticos e musicais <i>Sílvio Rodrigo de Moura Rocha</i>	245

Estudos de Género em suas várias perspectivas

Da cosmopercepção ao mulherismo a poética afro-moçambicana em “Cães à estrada e poetas à morgue”, de Deusa d’ África <i>Sávio Roberto Fonsêca de Freitas</i>	266
---	-----

A construção coletiva das masculinidades no conto “Nós matámos o cão tinhoso”, de Luís Bernardo Honwana
Vanessa Rimbau Pinheiro.....287

Estudos pós-coloniais

A Angola que o romance contemporâneo nos permite ouvir: silêncio e canção, corpos que flutuam, corpos que pesam em *Os transparentes*, de Ondjaki
Adriana Cristina Aguiar Rodrigues310

O útero da casa: A casa-mátria, as heranças, os heróis
Naduska Mário Palmeira344

Literaturas africanas comparadas

Memória dos mortos – a arte *comovida* em excertos africanos
Edimilson Rodrigues374

O entrelaçar entre Brasil e Cabo Verde: uma análise afropolitana de *Você, Brasil*, de Jorge Barbosa (1956)
Mary Cristina Rodrigues Diniz e Rita de Cássia de Oliveira395

Noemia, Paulina e as poéticas nos tempos
Carlos Eduardo Pinto Vergueiro Filho422

Resenhas

Traduzir e celebrar: O mar entre África e América Latina
Rosane Maria Cardoso457

(In)Confidência no fundo do canto: a poética de Odete Semedo
Ianes Augusto Cá463

Entrevista

Raízes e Ressonâncias a estética literária de Alice Goretti Pina
na Literatura Contemporânea de São Tomé e Príncipe
Roberta Maria Ferreira Alves476

Editorial

Percursos teórico-críticos e diferentes modos de leitura das literaturas africanas de língua portuguesa

Ana Mafalda Leite*

Terezinha Taborda Moreira**

Este número da *Revista Scripta* reúne reflexões e leituras de pesquisadores que revisitam e acrescentam contribuições ao pensamento teórico e crítico acerca das literaturas dos países africanos de língua portuguesa produzido nos últimos anos, ampliando seus modos de leitura.

O pensamento teórico e crítico sobre essas literaturas tem sido abordado a partir de linhas reflexivas que, entrelaçando sistemas de valores e saberes por vezes distintos, fundamentam-se em frentes de pensamento que tanto podem se amparar nos estudos culturais, buscar apoio nos estudos pós-coloniais, dialogar com os estudos decoloniais, ou ainda, enveredar-se pelo comparatismo literário, seja por meio dos estudos de literaturas africanas comparadas, de investigações sobre as relações entre literatura, artes visuais e música, ou da incorporação de outros conceitos, como o de gênero em suas várias perspectivas, o de cânone, o de literatura mundo/mundial. Outras abordagens se orientam pelo estudo da instituição literária desses sistemas, ao estudar modos de edição, circulação do livro e práticas de tradução, fazendo uma abertura para redes transnacionais e translinguísticas que permitem, também, uma abertura às humanidades ambientais e aos estudos de ecocrítica.

Diante desse panorama diversificado de abordagens, a organização desse número da *Scripta* foi concebida atenta

* Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa, UL, Portugal. Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL-UL). Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5191230413521564>.

** Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – e Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7664-0405>.

a algumas questões: que abordagens teórico-críticas têm sido buscadas para pensar a complexidade das produções artísticas e literárias dos países africanos de língua portuguesa na atualidade? Como essas abordagens têm respondido a essa complexidade? Como elas lidam com textos oriundos de sistemas artísticos e literários diferentes, transcendendo as fronteiras existentes entre eles? Que percepções têm sido arroladas para sustentar e justificar as diferenças e os diálogos entre os sistemas literários e artísticos dos países africanos num enquadramento simultaneamente local e global? Como ler criticamente, hoje, as literaturas dos países africanos?

O conjunto de artigos que trazemos a público ilustra como os pesquisadores da área têm procurado responder a essas questões por meio de perspectivas que, dada a diversidade de abordagens críticas, agrupamos em seis seções.

Na primeira seção, *Literaturas do Índico*, o Oceano Índico emerge como espaço redefinidor do pensamento sobre a produção literária dos países africanos de língua portuguesa em suas multiformas. Fernanda Bianca Gonçalves Gallo, no texto “Um ‘bordado oculto’: O Islã na periodização literária africana”, recupera as interações políticas, econômicas e culturais que marcam a relação do continente africano com o Oceano Índico desde o século VII para revisitar, criticamente, a periodização literária das literaturas dos países africanos de língua portuguesa, a fim de ampliá-la a partir das contribuições que os processos de islamização trouxeram para as diferentes formas de literacia no continente. Elena Brugioni, no texto “Paisagens crítico-marítimas desiguais. (Re)Orientando os estudos literários do Oceano Índico para o debate sobre literatura-mundial”, lembra que o Oceano Índico tem sido definido e abordado como um paradigma crítico e literário transnacional para os estudos das literaturas dos países africanos. Analisando o estado da arte desse debate, a autora apresenta respostas possíveis para algumas questões que se apresentam para essas literaturas: até

que ponto o mundo literário do Índico é capaz de responder aos problemas e pontos cegos que caracterizam o campo dos estudos literários, hoje? Como observar (ou não) a estética e as formas literárias do Oceano Índico como registro paradigmático do sistema literário mundial? E Tarik Mateus de Almeida, no texto “*Museu da Revolução*, de João Paulo Borges Coelho: outras cartografias críticas e culturais”, mapeia as recentes reflexões teóricas em torno da Literatura Comparada, mas também realiza uma travessia por itinerários críticos e conceituais oriundos do campo da Literatura-Mundial, dos Estudos do Oceano Índico, das Humanidades e da Ecocrítica, para compreender a complexidade da estrutura composicional do romance do escritor moçambicano.

Na segunda seção, *Tradição e modernidade na literatura: mediações*, são analisadas produções poéticas e ficcionais de autores e autoras dos países africanos, especialmente Moçambique, nas quais se busca flagrar os modos como a imersão da escrita nos contextos histórico, político e social de países marcados pela colonização faz emergirem textos que esgarçam os enquadramentos conceituais, ideológicos e estéticos que orientam a criação literária. Teresa Manjate, no texto “Religiosidade na literatura moçambicana”, analisa obras de José Craveirinha, Paulina Chiziane (2000) e Agnaldo Bata (2023) à luz da temática e das teorias da religião, da religiosidade e do animismo. Tomando como base teorias modernas de africanistas como John Mbiti e Paulin Houtondji, dentre outros, a autora problematiza o termo animismo e procura mostrar o fato de que a religiosidade, definida de forma plural e por vezes contraditória, reflete-se de maneira dinâmica nas literaturas dos países africanos, particularmente na literatura moçambicana. Carlos Kubernat, Newton de Castro Pontes e Edson Soares Martins desenvolvem uma escrita coletiva do texto “A poesia que media e resiste: uma análise de *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa” investigando e evidenciando como a escrita da poeta representa, esteticamente,

uma voz coletiva e uma individualidade que toca uma percepção universal em Moçambique, ao mesmo tempo em que promove uma articulação entre o lírico e a sociedade através da linguagem. Luciana Brandão Leal, no texto “Revista Msaho (1952), dança, canto e poesia: registros de/sobre uma nova escritura para a lírica moçambicana”, explora a maneira como o poeta Virgílio de Lemos propõe, por meio da Revista *Msaho*, mas, também, de seus heteronômios, um “ritmo novo” para a lírica moçambicana, reivindicando os valores culturais africanos, em consonância com os movimentos da negritude e do pan-africanismo. E Rayniere Souza, no texto “Configurações da modernidade em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto”, explora a maneira como o romance encena a trajetória de personagens marcados pelas questões do período de guerras pela Independência e Civil experienciados em Moçambique. Segundo o autor, a modernidade é assumida, no romance, tanto como tema quanto como traço estrutural, o que se evidencia nas narrativas atravessadas dos narradores; nas guerras de libertação; no padecimento dos moçambicanos; na imbricação de diferentes formas de constituição discursiva, como a introdução dos cadernos do personagem Kindzu na escrita do narrador; e na resistência à colonialidade.

Na terceira seção, *Literatura e outras artes*, exploram-se os diálogos intertextuais e interdiscursivos que as expressões estéticas realizam de maneira a expandir as possibilidades da materialização da arte, seja pela língua escrita, pela imagem, pela palavra cantada ou pelo corpo em movimento. Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco, no texto “A cinematografia híbrida de *Kmêdeus*: diálogos interartísticos entre dança, pintura, música, coreografia, literatura e cinema”, analisa o filme do cineasta cabo-verdiano Nuno Miranda a partir de reflexões acerca do sincretismo cultural característico de Cabo Verde e, também, da correspondência das artes recorrentes na narrativa fílmica. Explora como a intertextualidade entre dança, música, coreografia, pintura, literatura e cinema resulta em um texto

que discute, crítica e artisticamente, a história cabo-verdiana, ao mesmo tempo que aponta para a resistência cultural dessas ilhas atlânticas. E Sílvio Rodrigo de Moura Rocha, no texto “Morna e coladeira: elos poéticos e musicais”, analisa, comparativamente, a canção cabo-verdiana “Nha cancera ka tem medida”, de Pedro Rodrigues, interpretada, em momentos distintos, por Cesária Évora e pelo trio Coladera, formado por músicos do Brasil, de Portugal e de Cabo Verde, e poemas cabo-verdianos de diferentes gerações que compõem o cânone daquele país. Em suas reflexões, o autor investiga a interface entre a morna, a coladeira e a poesia de Cabo Verde, especialmente pela predominância de um pensamento sobre a terra e a cultura nacional que gesta o caminho estético que os textos artísticos percorrem em Cabo Verde.

Na quarta seção, *Estudos de gênero em suas várias perspectivas*, a organização de papéis sociais e diferenças sexuais nos espaços africanos é visitada, considerando a sua construção social e cultural, mas também os impactos que os enquadramentos do feminino e do masculino impõem à construção das subjetividades. Sávio Roberto Fonsêca de Freitas, no texto “Da Cosmopercepção ao Mulherismo”, analisa poemas da coletânea *Cães à estrada e poetas à morgue* (2022), da escritora moçambicana Deusa d’África, com base nos posicionamentos críticos de Paulina Chiziane sobre escrita moçambicana de autoria feminina, de Clenora Hudson-Weems sobre mulherismo Africana e de Oyeronké Oyewumi sobre cosmopercepção. O autor procura mostrar que a poesia da escritora moçambicana Deusa D’África se articula como um exercício continuum do projeto de moçambicanidade a partir de um discurso que se organiza no feminino, no sentido de territorializar uma produção literária que ecoa ao ritmo do xitende e dissemina um mulherismo afro-moçambicano cuja agenda de discussão se volta para a condição da mulher. Vanessa Rimbau Pinheiro, no texto “A construção coletiva

das masculinidades no conto ‘Nós matámos o cão tihoso’, de Luís Bernardo Honwana”, analisa as representações performáticas coletivas das masculinidades no conto do autor moçambicano, a partir da ideia de que existe, no imaginário social, uma construção que define as formas de masculinidades hegemônicas que serão performadas, individualmente ou em grupo, geralmente baseadas na naturalização da violência e da agressividade como legitimação social e diferenciação do modelo feminino de comportamento. Em sua análise, a autora demonstra as diferentes formas de opressão presentes na performance heteronormativa padrão de masculinidade encenadas no conto de Honwana, bem como seus impactos sobre as ações das personagens.

Na quinta seção, *Estudos pós-coloniais*, encontram-se investigações que focalizam os cenários pós-independência e os impactos do colonialismo e do imperialismo sobre os espaços africanos, destacando-se neles a busca pela compreensão dos processos identitários em meio à distopia que marca os rearranjos sociais, políticos e econômicos das novas nações independentes. Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, no texto “A Angola que o romance contemporâneo nos permite ouvir: silêncio e canção, corpos que flutuam, corpos que pesam em *Os transparentes*, de Ondjaki”, analisa o romance do escritor angolano com atenção ao cenário político da Angola pós- independente, pós-guerra civil e pós-socialista, destacando como a violência sistemática, o ataque à diversidade de vozes e ideologias e o esgarçamento do projeto político democrático utópico pré-independência impacta as personagens. Naduska Palmeira, no texto “A casa-mátria, as heranças, os heróis”, investiga a poesia da são-tomense Conceição Lima evidenciando a presença, na escrita da poeta, de um projeto poético de reconstrução individual, coletivo e nacional. A autora chama a atenção para a proposta estética de Conceição Lima, mostrando como a poeta santomense realiza uma trajetória inovadora para o contexto das artes literárias de

São Tomé e Príncipe ao projetar uma escrita que funciona, ao mesmo tempo, como uma moldura histórica que recupera a condição dos intelectuais das ex-colônias que foram forçados ao exílio, e como uma perspectiva ontológica sobre a condição do sujeito que se divide entre o ofício de permanecer e, ao mesmo tempo, a necessidade de partir de sua terra originária.

Na última seção, *Literaturas africanas comparadas*, encontram-se reflexões que estabelecem diálogos com problematizações teóricas importantes para a crítica literária dos países africanos de língua portuguesa contemporânea. Edmilson Rodrigues, no texto “Memória dos mortos: a arte comovida em excertos africanos”, faz um percurso por uma seleção de textos dos cinco países africanos de língua portuguesa explorando como eles envolvem memórias, histórias e atrocidades em configurações variadas sobre a morte, a fim de construir um mosaico de imagens evocadoras de escarificações coloniais. Mary Cristina Rodrigues Diniz, no texto “O entrelaçar entre Brasil e Cabo Verde: uma análise afropolitana de ‘Você, Brasil’, de Jorge Barbosa (1956)”, analisa o poema do escritor cabo-verdiano na perspectiva daquilo que chama de pensamento afropolitano para refletir sobre a questão da identidade em países focos de exploração do período colonial, como Brasil e Cabo Verde, bem como em países colonizadores, como Portugal. E Carlos Eduardo Pinto Vergueiro Filho, no texto “Noemia, Paulina e as poéticas nos tempos”, constrói uma relação entre as duas autoras moçambicanas focalizando questões como oralidades nos textos a partir das culturas endógenas; vozes poéticas; experiência e contaminações do real no texto ficcional. O objetivo da autora é dissertar sobre as permanências e mudanças na literatura moçambicana de autoria feminina em tempos históricos que vão do período colonial ao pós-independência.

Além dos artigos acima apontados, este número da Revista *Scripta* traz, ainda, duas contribuições importantes: a resenha “Traduzir e celebrar: O mar entre África e América Latina”, na

qual Rosane Maria Cardoso nos apresenta à coletânea de poemas *En las entrañas del mar*, publicação bilingue – português e espanhol – da poeta, contista, ensaísta, romancista, participante de antologias e ativista social Kanguimbu Ananaz – cujo nome de nascimento é María Manuela Cristina Ananaz – no ano de 2022, pela Editorial Puntángeles, no Chile; e a também resenha “(In) Confidência no fundo do canto: a poética de Odete Semedo”, na qual Ianes Augusto Cá nos apresenta à obra *(In) Confidências*, da poeta guineense Odete da Costa Semedo, publicada no ano de 2023, pela Editora Novembro, em Lisboa.

Fecha este número da revista a entrevista “Raízes e ressonâncias: a estética literária de Alice Goretti Pina na Literatura de São Tomé e Príncipe”, realizada por Roberta Maria Ferreira, na qual a pesquisadora explora a conexão entre a escrita literária Goretti de Pina e sua identidade cultural e social. Destaca-se, na condução da entrevista, a maneira como a escritora vê a escrita, o modo como equilibra tradições culturais com uma abordagem contemporânea, e ainda, sua tendência a pensar a literatura como espaço para a construção da identidade nacional.

A natureza temática dessa edição da Revista *Scripta* tem como mérito destacar algumas vertentes do pensamento teórico e crítico que vem sendo produzido sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa, como também alguns modos de leitura que ilustram a diversidade de abordagens possíveis e, por isso mesmo, a contemporaneidade das produções estéticas desses países. Esperamos que os leitores desfrutem das reflexões trazidas aqui, na certeza de que elas têm muito a contribuir para a consolidação da área.

Literaturas do Índico

Um “bordado oculto”: O Islã na periodização literária africana

Fernanda Gallo*

Resumo

Levando em consideração o oceano Índico enquanto uma “arena inter-regional de interação política, econômica e cultural” (Bose, 1998, p.26) na qual, desde o século VII, os processos de islamização contribuíram para a disseminação de diferentes formas de literacia no continente africano, este texto revisita criticamente a periodização literária comumente utilizada na área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, defendendo sua ampliação a partir das contribuições levantadas, sobretudo, por Isabel Hofmeyr (2018); Chapane Mutia e Clarisse Vierke (2020, 2022) e Lizzat Bonate (2016) no que se refere ao papel do Islã nos circuitos de escrita e na produção literária.

Palavras-chave: Islã; Literatura; História.

* Pesquisadora independente associada ao CEsa – Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento (Universidade de Lisboa), historiadora e doutora em antropologia social. <https://orcid.org/0000-0001-6207-7837>

A “hidden embroidery”: Islam in African literary periodizations

Abstract

Considering the Indian Ocean as an ‘inter-regional arena of political, economic, and cultural interaction’ (Bose, 1998) in which, since the 7th century, the processes of Islamization on the African continent contributed to the dissemination of different forms of literacy, this text critically revisits the literary periodization commonly used in the field of Lusophone African Literatures, advocating for its expansion based on the contributions raised, especially by Isabel Hofmeyr (2018); Chapane Mutia and Clarisse Vierke (2020, 2022); and Lizzat Bonate (2016) regarding the role of Islam in writing circuits and literary production.

Keywords: Islam; Literature; History.

Recebido em 17/07/2024 / Aceito em 1/12/2024

A Islã e a escrita

Mwenye adaka kusoma
Mungu ampe salama
enda janati naima
masikani akukaya,
stz 293¹.

Em 16 de maio de 1794, uma carta escrita pelo soberano da ilha de Quíloa, uma importante cidade swahili localizada na atual Tanzânia, foi recebida por Diogo de Souza, então capitão-mor e governador de Moçambique. Na carta, escrita em alfabeto árabe e língua kiswahili, o “mouro Salé”, assim designado pelo governador, reclamava do descumprimento de direitos acordados com o governador anterior sobre o livre acesso de mercadorias vindas da Ilha de Moçambique. O documento foi analisado por Matheus Servá e Ricardo Roque (2023) ao discutirem a literacia no final do século XVIII e início do XIX através de um conjunto de fontes documentais escritas em árabe, kiswahili ou ajami – escrita árabe em línguas não árabes – e o tratamento arquivístico dado a elas na série “Moçambique”, do Fundo do Conselho Ultramarino, cujas caixas (inventariadas e não inventariadas) se encontram no Arquivo Ultramarino de Lisboa. Na referida carta, os pesquisadores indicam que a reivindicação escrita foi acatada pelo governador ao determinar a liberação das alfândegas na Ilha de Moçambique e permitir a passagem das embarcações do soberano. Os autores também apresentam outras fontes interessantes, como o “Acordo de amizade entre o Reino de Portugal e o poderoso sultão [Imã] de Mascate”, produzido por Sebastião Botelho, governador e capitão-general de Moçambique, escrito em português e em ajami, no dia 10 de

¹ Excerto do poema *Nazajina*, escrito e recitado em kiswahili. Tradução: “The one who reads the text, will be saved by God and taken to the wonderful garden of Paradise to live there” (Mutiua e Vierke, 2020, p.70)

agosto de 1826. Já o xeque Janfar Salim, após ser acusado de abrigar escravizados, enviou ao governador, no ano de 1819, duas cartas escritas em ajami e em português, alegando não confiar no tradutor português. As fontes indicam diferentes estratégias de negociação entre os potentados e xicados muçulmanos-suaílis como os de Quissanga, Angoche, Sangage, Sancul e Quitangonha com a administração portuguesa, uma prática existente muito antes da chegada dos próprios portugueses na costa oriental africana, visto que já existia “uma consolidada prática escrita e uma cultura de arquivamento entre mercadores e lideranças políticas da região. A literacia islâmica africana na região não deixou de existir com a consolidação do contexto de expansão colonial portuguesa.” (Servá e Roque, 2022, p.75-76)².

Parte dos documentos examinados por Servá e Roque está disponível na base de dados do projeto “ÍNDICO: Arquivos coloniais nativos: micro-histórias e comparações”, o que evidencia o potencial de pesquisa sobre diferentes textos escritos por africanos em línguas não eurófonas, como o kiswahili. Na realidade, existem diversos arquivos digitais que disponibilizam biografias, tratados de jurisprudência e comerciais, poemas, crônicas e relatos históricos em árabe ou ajami, como as abundantes *ta'rikhs* de Guiné-Bissau³. Um exemplo notável é a *African Ajami Library*⁴, coordenada pelo antropólogo Fallou Ngom, que desempenha um papel crucial na promoção da visibilidade do “patrimônio escrito africano”⁵.

2 O projeto *Índico* disponibiliza fontes históricas no site: <https://indico.ics.ulisboa.pt/> Último acesso em 11 jun.2024. No Brasil, o projeto “Histórias e Culturas Suaíli do norte de Moçambique: experiências de inclusão social por meio do ensino de história e das mídias digitais (Brasil-Moçambique)”, desenvolvido na PUC-Rio pela professora Regiane Mattos, também disponibiliza documentos através do portal: <http://www.acervodigitalsuaali.com.br>. Último acesso em 11 jun.2024.

3 Sobre o tema, conferir: Giesing, Cornelia; Vydrine, Valentin. *Ta'rikh Mandinka de Bijini (Guiné-Bissau): la mémoire des Mandinka et Sooninkee du Kábu*. Leiden, Boston: BRILL, 2007

4 Para acessar os manuscritos da *Africa Ajami Library*, aceder ao link: <https://open.bu.edu/handle/2144/1896>. Último acesso em 11 jun.2024.

5 Sobre os arquivos digitais, conferir: Ngom, Fallou. *Digital archives for African Studies: making Africa's written heritage visible*. In: Mizruchi, Susan (ed.). *Libraries and Archives in the Digital Age*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer Nature, 2020, p.83-107.

O uso da escrita árabe surgiu na costa norte de Moçambique, assim como em outros espaços africanos, através do contato com o Islã desde o século VII. Conforme destaca Edward Alpers (2021), principalmente a partir do século VIII, “os deslocamentos humanos ganham destaque, com as migrações austronésias para Madagascar e a chegada de migrantes árabes e persas à costa da África Oriental” (Alpers, 2021, p. 47). Esse movimento de pessoas foi acompanhado por diversos intercâmbios comerciais, culturais e religiosos através do oceano Índico, caracterizado pelo indiano Sugata Bose (1998) como uma “arena inter-regional de interação política, econômica e cultural” (Bose, 1998, p.26), ou ainda “um ambiente ou meio cultural” (Jamal, 2010, p. 405), capaz de abrigar histórias e memórias resultantes do trânsito milenar, conforme descrito pelo pesquisador sul-africano Ashraf Jamal. Entre esses trânsitos, Ashin Dasgupta e Michel Pearson (1987) destacam as contribuições do Islã como um dos mais fecundos catalisadores de interações transnacionais. Isabel Hofmayer complementa que a disseminação do Islã promoveu “novas categorias de viajantes, principalmente peregrinos, administradores e estudiosos que passaram a usar o árabe como língua internacional” (Hofmeyr, 2018, p. 15-16). Em suma, a rápida expansão do Islã pelo Índico entre os séculos XIII e XV, teceu “um novo padrão de unidade econômica e cultural em toda esta vasta arena inter-regional” (Bose, 1998, p. 28). E mesmo com o avanço europeu a partir do século XVIII, o Índico continua a ser interpretado por pesquisadores como Bose, enquanto uma potencial unidade analítica, um paradigma transnacional (Brugioni, 2020), assim como um significativo “arquivo líquido” (Vergés, 2003).

Vejamos outros exemplos de literacia através do Islã na costa oriental africana.

A partir de um estudo-piloto dos documentos em escrita árabe realizado no Arquivo Histórico de Moçambique em 2009, composto por uma coleção de 782 cartas datadas entre 1870 e 1900, a pesquisadora Liazzat Bonate (2016) destaca que a alfabetização em escrita árabe teria ocorrido na costa norte de Moçambique, principalmente nas escolas corânicas conhecidas localmente como madrassas. No entanto, é particularmente relevante para este artigo o argumento de Bonate de que o ensino do Islã não se limitava ao campo religioso. Segundo suas palavras:

Em vez disso, foi amplamente aplicado a assuntos seculares, como transações comerciais, testamentos, histórias dinásticas e locais, poesia e outros gêneros literários e para comunicação. De particular interesse é a correspondência tanto com forasteiros, como os portugueses, como localmente entre os próprios africanos. Além disso, a alfabetização era acessada não apenas pelas elites religiosas muçulmanas e pelo establishment político masculino da costa, mas também por mulheres e não-muçulmanos do continente. (Bonate, 2016, p.60-61)

Focando mais especificamente na alfabetização, a pesquisadora cita uma série de relatos feitos por oficiais portugueses que descrevem a atuação das escolas corânicas e o modo pelo qual muitos dos designados na documentação como “monhés” sabiam ler, ao menos o Alcorão, incluindo mulheres. Neste cenário, além da figura do *khatib* (escriba), destacava-se o papel do *walimu* (professor), responsável pelo ensino nas madrassas ao norte de Moçambique, que não se limitavam apenas à costa. Segundo Bonate, o *walimu* desempenhava importantes funções como a produção de fórmulas religiosas para a solução de disputas, amuletos, adivinhações, sendo

procurado até mesmo por africanos não-muçulmanos. Ou seja, o interesse pela alfabetização em escrita árabe ao norte de Moçambique não se restringia apenas às relações comerciais, e funcionava como “uma porta de entrada para a aquisição de potentes conhecimentos esotéricos” (Bonate, 2016, p. 69)⁶, cada vez mais requisitados como forma de proteção.

Em suma, os documentos do século XIX analisados por Liazzat Bonate, escritos em ajami, kiswahili ou na variante local Kimwani, no litoral de Cabo Delgado, demonstram a integração do norte de Moçambique no circuito swahili estabelecido através do Índico e evidenciam a falibilidade da presença portuguesa até a efetiva invasão colonial⁷. A escrita também marcou a resistência contra as campanhas militares conduzidas pelo português Mouzinho de Albuquerque no final do século XIX, como evidenciado pelas cartas do sultão de Angoche, Faralahi, dirigidas ao Governador Português do Distrito de Angoche, e pela carta de Nagima, rainha de Namamarra, endereçada a um governante não identificado. Na carta, Nagima afirma que se sentiria honrada em lutar contra os portugueses, assim como contra os alemães ou ingleses⁸.

Milhares de textos documentam uma extensa circulação de produção escrita, incluindo literatura, entre comunidades islamizadas em grande parte do continente africano, abrangendo diversos períodos históricos. Nessa direção, Ousmane Oumar Kane (2012) sublinha a importância de uma “biblioteca

6 Bonate também cita uma série de correspondências trocadas entre governantes portugueses e governantes locais, como uma coleção publicada em 1789 por Frei João de Sousa, composta por 58 cartas em árabe datadas de 1503–1528 e trocadas entre os reis Manuel e João III com os governantes de Marrocos, Meca, Índia, Hormuz, Sumatra, Malaca, Etiópia, Moçambique e África Oriental, incluindo uma carta do governante da Ilha de Moçambique, Sharif Muhammad al-Alawi ao rei Manuel datado de 27 de maio de 1517. (Bonate, 2016, p. 69)

7 Com a ajuda da tradução feita pelo Shaykh Abu Dale, Liazzat Bonate afirma que as línguas das cartas em Kimwani traziam traços de outras línguas africanas locais, como Ci-Makwe, Ci-Makonde, Emakhuwa (língua do povo Makua), Ekoti (língua de Angoche) e Esangaji (língua das regiões de Sangage e Mogincual, e que são conhecidas como Enattembo). (Bonate, 2016, p. 71)

8 As duas cartas foram reproduzidas e traduzidas no texto de Bonate. (Bonate, 2016, p. 74-79)

islâmica africana”, destacando as contribuições significativas de intelectuais da África Subsaariana que escreveram em árabe ou ajami, muitas vezes ignorados tanto por falantes de línguas europeias quanto por compiladores árabes e orientalistas. Ao examinar o Islã na região da Senegâmbia nos séculos XVI e XVII, por exemplo, Thiago Mota ressalta a relevância de “uma literatura ficcional de fundamentação islâmica, composta por contos que remetem tanto à condição escrita quanto à oralidade” (Mota, 2018, p. 164). Portanto, segundo Kane, embora tenham sido organizados muitos registros e catalogações de manuscritos nas últimas décadas — como o *Catalogue de manuscrits árabes* (1990) do Instituto Mauritano de Investigação Científica, que é o estudo mais completo da literatura em árabe na Mauritânia, e os milhares de manuscritos de Timbuktu, no Mali⁹ — a maioria dos pesquisadores ainda limita suas investigações a fontes orais ou escritas em línguas ocidentais¹⁰.

Nos estudos literários o cenário é semelhante e talvez devêssemos nos perguntar: até que ponto a produção escrita não eurófona, como a escrita ajami e árabe, é incorporada na periodização literária comumente adotada na área das literaturas africanas? Será que o enfoque espacial e linguístico, que reflete os antigos impérios coloniais do século XIX, não exclui uma importante produção literária escrita anteriormente e independente da Europa? Em última análise, não estaria a história literária exclusivamente centrada no projeto nacionalista

9 Cerca de 40.000 manuscritos de Timbuktu dos séculos 11 ao 20 foram disponibilizados no portal “Mali Magic” do Google Arts and Culture e estão disponíveis no link: <https://artsandculture.google.com/experiment/the-timbuktu-manuscripts/BQE6pL2U3Qsu2A>. Último acesso em 14 de jun, 2024. Ainda sobre a escrita no Mali, conferir: Moraes Farias, Paulo Fernando. *Arabic Medieval Inscriptions from the Republic of Mali: Epigraphy, Chronicles and Songhay-Tuareg History*. New York: Oxford University Press. 2003

10 Além de diversos esforços de tradução e catalogação, Kane cita grupos de pesquisa e revistas que vem contribuindo para pesquisa entorno da biblioteca islâmica africana, como o Institute for the Study of Islamic Thought in África, com sede na Northwestern University, Evanston, EUA e as revistas *Islam et Sociétés au Sud du Sahara*, publicada pela Maison des Sciences de l’Homme em Paris e *Sudanic Africa: A Journal of Historical Sources*, criada em 1990 por John Hunwick e Sean O’Fahey.

como uma *etapa* a ser alcançada desde o início das chamadas “manifestações literárias”?

Sem a pretensão de oferecer respostas definitivas e seguindo a proposta de revisitação crítica desse dossiê, o presente texto busca realçar ainda mais essas perguntas, argumentando que considerar os circuitos escritos do Islã, este “bordado oculto” como cunhou Ana Mafalda Leite¹¹, pode representar uma abordagem inovadora para revisar (e ampliar) a periodização das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Mesmo que sua definição ainda esteja ligada às fronteiras territoriais e linguísticas estabelecidas por Portugal e mantidas após a independência, é importante destacar que a exclusão das contribuições do Islã na periodização literária é uma questão complexa que abrange diversas geografias e histórias literárias do continente, como aponta a pesquisadora sul-africana Isabel Hofmayer:

O Islamismo garantiu os mais amplos universalismos do Oceano Índico. Até hoje, a ideia do Islamismo e da escrita islâmica praticamente nunca foi levada em conta, de forma consistente, nas histórias literárias e culturais da África do Sul. O desenvolvimento desse projeto ajudaria a alargar os limites e vetores da literatura sul-africana de forma substancial. Um projeto como esse consideraria minimamente os escritores “seculares” que se envolvem com temas islâmicos ou corânicos (pense-se, por exemplo, em Shabbir Banoobhai) e o que isso significaria, uma vez equacionado, para as historiografias da literatura sul-africana. Também seria importante abordar as representações do Islã; um exemplo interessante é *Blanket Boy’s Moon*, de Peter Lanham e A.S. Mopeli-Paulus (1984), que trata em parte de um retrato positivo da comunidade islâmica de Durban na década de 1940. (Hofmayer, 2018,p. 33)

¹¹ O termo é utilizado por Ana Mafalda Leite (Rückert, 2020) ao problematizar a noção de “oriente” elaborada na obra *Ilha do Próspero* de Rui Knopfli. Segundo a pesquisadora, os poemas enfocariam, sobretudo, a Índia e o hinduísmo, enquanto o Islã e os árabes seriam representados como um 'bordado oculto', ou seja, estariam presentes nos poemas, mas seriam pouco mencionados explicitamente.

A exclusão da poesia kiswahili na história literária

Como podemos observar até aqui, a expansão do Islã através das águas do Índico e a adoção do árabe e do alfabeto árabe em línguas locais incrementaram uma cada vez maior conexão e revitalização do comércio e das redes intelectuais. Isso resultou em um significativo *corpus* de produção escrita, espalhado por diversos espaços no continente africano¹². É importante enfatizar que este processo ocorreu muito antes da presença europeia no século XVI e como destacam Reginaldo e Ferreira: “apesar de introduzir um grau de violência talvez sem precedente, a chegada dos portugueses, ainda no século XVI, pouco fez para alterar padrões milenares de comércio” (Reginaldo e Ferreira, 2021, p. 21). Em outras palavras, a escrita não foi “trazida” pelos europeus e, conforme atestam as pesquisas citadas, o continente africano não deve (ou não deveria) ser resumido a um espaço exclusivo da “oralidade”, direção esta que pode ser considerada essencialista e historicamente incompleta. Essa é uma discussão crucial no debate sobre a produção literária no continente africano, pois frequentemente a escrita é posicionada de forma antagônica à oralidade que, por sua vez, é genericamente agrupada no que se convencionou chamar por “tradição oral”. Nesse sentido, a “tradição oral” é encarada menos como uma estratégia narrativa dos autores e mais como um símbolo de autenticidade que “conservaria uma espécie de elemento ritualístico encapsulado na imagem do *griot* ou no estereotipo de uma produção discursiva a volta da fogueira”. (Vecchia e Welton Jr, 2022, p.205).

Como contraponto, destaco os recentes estudos do historiador moçambicano Chapane Muitia e da especialista em literaturas

12 Vale situar que além do árabe, diferentes povos africanos “produziram obras a partir de códigos próprios para registro de suas línguas, como as escritas ge’ez e tifinagh. (Mota, 2022, p.117).

africanas Clarissa Vierke, que têm oferecido uma contribuição significativa sobre a poesia islâmica em kiswahili encontrada em Moçambique. Ao focalizarem áreas que vão desde Sofala até os assentamentos swahili em Palma, na região de Pemba, assim como na Ilha de Moçambique e em Angoche, esses pesquisadores estão dando visibilidade às produções literárias da parte sul da costa swahili em detrimento as investigações que se concentram, predominantemente, na parte central, abrangendo Quênia e Tanzânia, com uma abordagem menor na parte norte, ao longo da costa da Somália¹³. Como podemos observar, não é a geografia nacional ou os limites coloniais que devem ser a unidade de análise para essa produção poética, mas sim uma configuração singular resultante do longo histórico de intercâmbio no oceano Índico: a costa swahili. Isso amplia significativamente nosso horizonte investigativo, conforme reflete o narrador do romance *Ponta Gea*: “ao contrário da rigidez das estradas, o mar deixa em aberto todos os roteiros” (Borges Coelho, 2017, p. 11).

É importante destacar que o uso do kiswahili como língua literária e religiosa está intrinsecamente ligado ao crescimento das irmandades sufis e sua prática de popularização da educação islâmica a partir do século XVIII¹⁴. Ou seja, como já indicou Liazzat Bonate (2016), o kiswahili tornou-se não apenas uma língua de ensino islâmico, mas também de composição poética, embora este tema receba pouca atenção acadêmica, possivelmente devido ao impacto duradouro da herança colonial das fronteiras entre as esferas de influência portuguesa e britânica

13 Uma volumosa antologia de poesias feitas através do dialeto suaili de *Chimwini*, publicada por Alessandra Vianello e Lidwien Kapteijns evidenciam a importância desta produção na costa norte swahili. (Vierke, e Mutia, 2020, p.45).

14 A reforma islâmica foi conduzida pelos estudiosos Hadrami dos clãs sharyf, que reivindicam descendência do profeta Maomé. Estes estudiosos eram predominantemente adeptos da ordem sufista *Alawiyya*, que teriam migrado do sul da Arábia para a África Oriental e outras partes do Oceano Índico por volta do século XV. Os sufis incentivavam o acesso individual aos textos islâmicos e, para tanto, estabeleceram uma vasta rede de produção e circulação textual, que incluía adaptações poéticas de tradições árabes. (Vierke, e Mutiua, 2020, p.48)

nas perspectivas de investigação (Mutuia e Vierke, 2020, p. 45). De todo modo, grande parte dos manuscritos poéticos de origem árabe dos séculos XVIII ao XIX pertencem ao gênero poético *utenzi*, elaborado através de prosódia em verso e caracterizado por expressar uma conduta moral e dramatizar eventos históricos. Originalmente destinado à recitação, esse gênero foi inicialmente composto no arquipélago de Lamu (atual Quênia) e se disseminou para Zanzibar, Comores e Angoche, onde se entrelaçou com a tradição escrita. De fato, os poemas *tenzi*, com o objetivo de promover a identidade e proteção religiosa, frequentemente narravam batalhas contra o Islã, como exemplificado pelo poema *Utenzi wa Tambuka* de 1728¹⁵. Com a influência da reforma sufi, esse quadro se expandiu significativamente. Além disso, *hadiths* e relatos biográficos do Profeta também foram representados literariamente através de fábulas, como o *Utenzi wa Ngamia na Paa*, poemas como o *Utenzi wa Kutawafu wa Nabii*, e narrativas históricas de suspense, como o *Utenzi wa Qiyama*, o *utenzi* do “Juízo Final” (Mutuia e Vierke, 2020, p. 51, 52).

No artigo *The Poem about the Prophet’s Death in Mozambique – Swahili as a Transregional Language of Islamic Poetry* (2020), Mutuia e Vierke exploram o *Utenzi wa Kutawafu*, conhecido como *Nazajina* em Angoche, norte de Moçambique, enfatizando as adaptações linguísticas e práticas locais de recitação. Os pesquisadores discorrem sobre a natureza transnacional do kiswahili, indicando que manuscritos do poema atravessam fronteiras nacionais e são encontrados em diversos territórios. Com isso, os autores destacam que o kiswahili não apenas possui múltiplos significados, mas também é um símbolo da identidade muçulmana transregional, sendo a poesia

15 O *Utenzi wa Tambuka* é um poema que narra a luta dos muçulmanos contra o imperador bizantino Heraklios em uma série épica de batalhas, como a batalha de Yarmouk, 641. (Vierke, e Mutuia, 2020, p.50)

uma expressão desse pertencimento tanto em forma quanto em conteúdo. O *Utenzi wa Kutawafu*, teria se disseminado pela costa swahili desde o século XIX e continua a ser recitado até hoje, inclusive em formatos comerciais como CDs vendidos em cidades como Mombaça. Cópias de seus manuscritos também são encontradas em diversos arquivos e coleções privadas em Kisimayu, Lamu, Tanga e Zanzibar, além de Angoche. Em Angoche, os autores do artigo encontraram três manuscritos do poema, todos com cerca de 300 estrofes, que, apesar de algumas variações fonéticas e gramaticais, são muito semelhantes aos encontrados em outros territórios da costa swahili, formando uma rede literária translocal muçulmana.

É válido destacar que Angoche teve relações significativas com as ilhas Comores, especialmente a partir da chegada de confrarias islâmicas como a Shadhiliyya em 1896, inicialmente à Ilha de Moçambique, e posteriormente espalhadas pela região, incluindo as áreas Makhua e Wayao, onde líderes locais se converteram ao Islã (Alpers, 2001). Essas conexões culturais, econômicas e religiosas com os espaços comorianos oferecem referências identitárias que parecem ter sido pouco exploradas no contexto do projeto nacional moçambicano. Nesse sentido, Jéssica Falconi (2013) sugere um olhar índico que amplie as perspectivas de moçambicanidade, não apenas no sentido nacional único e seus conceitos associados de nação, nacionalidade ou sistema literário nacional.

Em Angoche, o poema é recitado em casamentos e funerais, entoado num estilo de canto antifonal Makhua, distinto do estilo de Lamu, que, semelhante à recitação do Alcorão, enfatiza a pronúncia árabe do kiswahili, sugerindo assim uma criação estética local na experiência de recitar o poema, conforme

indicam Vierke e Mutiua. Os autores destacam ainda que, em termos de estrutura e estilo, *Nazajina* exemplifica o típico *utenzi*, com métricas que facilitam a memorização e dispositivos rítmicos que favorecem a escuta e o trabalho dos recitadores. Quanto ao tema, a morte do Profeta é anunciada desde o início pela personagem Jibril ao próprio Profeta, sendo adiada por inúmeros episódios de suspense até o desfecho final narrado em discurso direto e diálogos, colocando assim o público ouvinte como testemunha. Essa representação ou “encenação” da morte aborda a brevidade da vida, a fidelidade da *umma* (comunidade islâmica), a importância dos cinco pilares do Islã e a *huruma*, a compaixão entre os fiéis. Os autores argumentam ainda que a representação mimética do poema não se limita a um conteúdo puramente doutrinário, pois sua forma recitada e performática “não apenas reflete, mas em vez disso cria uma comunidade de ouvintes transformada pela experiência comum do poema” (Mutiua e Vierke, 2020, p. 70). Mesmo a versão escrita do poema “produz um efeito próprio que transcende o nível do significado resumido ou traduzível” (*idem*).¹⁶

Outro exemplo analisado pelos dois pesquisadores é discutido no texto intitulado ‘*The Kaiser, Angoche and the World in General: The Swahili Poetry of Mozambique as World (War) Literature*’, que aborda o longo poema ‘Kaisa’ (‘Kaiser’), escrito em kiswahili. O poema descoberto pelos pesquisadores em 2015 foi traduzido com a assistência do falecido Fundi Halide e explora as experiências da Primeira Guerra Mundial a partir de Angoche, no norte de Moçambique. A partir deste poema, os pesquisadores problematizam a dicotomia estabelecida entre a

¹⁶ Versão original: “The poem in its recited form does not merely reflect, but instead creates a community of listeners transformed by the common experience of the poem. The written version of the poem also comes with its own effect that transcends the level of summarisable or translatable meaning.” (p.70)

“literatura oral tradicional” em línguas africanas, frequentemente vista como ligada ao local e a um passado primordial, e a “literatura moderna”, geralmente associada à escrita nas línguas coloniais e voltada para questões globais. Inspirados pela noção de “ecologia literária” de Alexander Beecroft¹⁷, que examina a interconexão entre mudanças políticas e formas literárias, os autores argumentam que *Kaisa* não só representa o mapa político das transformações globais, mas também oferece uma “autorrepresentação estética” da guerra, construída através da língua literária kiswahili e do gênero literário *utenzi*. Portanto, ao narrar o embate entre as tropas da Niassalandia (então colônia britânica, atual Malawi) e as tropas alemãs do Tanganica (então colônia alemã, atual Tanzânia), ambas com presença de soldados africanos¹⁸, o poema contribui para o desenvolvimento de uma narrativa descentrada da Europa sobre a Grande Guerra, complexificando o mapa político do conflito. Ao analisar o conteúdo do poema, cuja personagem principal é o comandante alemão, os autores ressaltam que a aliança entre Alemanha, Áustria e Império Otomano ofereceu outros contornos à figura do Kaiser, tornando-o um símbolo de resistência em uma *jihad* contra o imperialismo britânico e português (Mutuia e Vierke, 2023, p. 100). Não por acaso, ao recontar a disputa colonial entre portugueses, alemães e ingleses, o poema enfatiza o poderio militar alemão, sobrepondo os aspectos imperialistas na África Oriental. Além disso, o poema promove uma imaginação histórica construída desde Angoche e seus sujeitos-autores deste evento histórico mundial e local.

Os exemplos trazidos por Chapane Mutuia e Clarisse Vierke evidenciam a potencialidade destas produções literárias,

17 Beecroft, Alexander. *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. Nova York: Verso, 2015.

18 Na força de defesa colonial alemã, a Schutztruppe, os soldados africanos eram chamados Askaris.

que ainda são pouco discutidos na área das literaturas africanas, o que nos leva a questionar: Se a teoria decolonial está em voga, por que essa vasta e sofisticada produção escrita por africanos tem sido praticamente ignorada na área? Por que a produção em ajami ou árabe não integra a história literária de Moçambique e de Guiné-Bissau, dois PALOPs com forte presença do Islã? Qual é o recorte cronológico que pauta a história literária e a quem (ou a quais interesses) ela serve? Essas questões colocam em xeque os critérios historiográficos tradicionais que muitas vezes privilegiam uma narrativa canônica, negligenciando outras formas de expressão cultural e literária africanas.

A nação como *etapa* principal da história literária

Os estudos literários sobre o continente africano produzidos em espaços acadêmicos de língua portuguesa concentram-se, em grande parte, no paradigma nacional. Segundo alguns pesquisadores, isso acaba por restringir “a observação de circunstâncias históricas e culturais, colocando obras e autores em função contínua das lutas pelas independências” (Lugarinho e Carelli, 2019, p. 18). Contudo, a nação como paradigma literário vem sendo rediscutida em diferentes âmbitos, incluindo pesquisas voltadas às questões de gênero. Hilary Owen (2007), por exemplo, destaca que o processo de imaginação da unidade nacional moçambicana teria sido um projeto de “pensadores, escritores, políticos, revolucionários e críticos literários masculinos, os quais recorriam extensivamente, e sem questionar, a um repertório figurativo sexuado” (2007, p. 15). Além disso, Owen explora como o domínio da palavra literária e da construção da nação foi atribuído prioritariamente aos

homens, enquanto a percepção da “tradição” e da “oralidade” foi associada às mulheres. Já Mario Lugarinho (2017), ao discutir os papéis sociais da masculinidade, afirma que, se nas representações literárias do período colonial, a condição de subalternidade do homem negro era evidente, sendo sua importância social local subalternizada, na literatura dos anos da independência, teria vigorado a representação do chamado “homem novo” e dos heróis da nação. Por sua vez, Florence Stratton (1994) argumenta que a marginalização das mulheres no cânone literário africano está intrinsecamente ligada ao conceito de “literatura africana”, que seria moldado pela linha de conflito do colonialismo. Essa abordagem implica a construção de uma identidade baseada em projetos políticos cujos protagonistas são moldados à imagem de elites masculinas. Contudo, a periodização da produção literária feminina não necessariamente se alinharia, segundo Stratton, com a história literária marcada por uma concepção teleológica da história nacionalista. Nessa direção, Catarina Martins é enfática ao afirmar que:

O que determina inclusões e exclusões no cânone, atribuições de valor, a exegese dos textos, e que, surpreendentemente, continua, ainda hoje, na pós-colonialidade, a suscitar os maiores debates na crítica, mais do que critérios especificamente estéticos determinados pela produção textual em concreto, é a história política da nação (o combate anticolonial, a formação nacional) e conceitos de identidade nacional que denotam uma forte marca não somente ideológica, mas também, por vezes, racial e étnica, além de um profundo recorte patriarcal, nos protagonistas e nas temáticas. (Martins, 2022, p.105)

Ao que tudo indica, a periodização literária parece se valer de um modelo analítico que permanece conectado – ainda que se opondo – à presença colonial europeia, tendo como marco

histórico central a história política nacional. Um exemplo nesse sentido são as “manifestações literárias”, designação elaborada por Antonio Candido, que se distinguiria da “literatura propriamente dita, considerada aqui como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (Candido, 1964, p. 25). Analisando o conceito de “manifestações literárias” de Candido em sua obra “Contornos Humanos: Primitivos, rústicos e civilizados em Antônio Candido” (2023), Anita Moraes avalia que, para o estudioso, ainda que existissem obras isoladas, apenas no decorrer do Romantismo o sistema literário — um conjunto de produtores conscientes de seu papel, de receptores e um mecanismo transmissor — se consolidou no Brasil. Sem a continuidade dessa tradição, não haveria literatura “como fenômeno de civilização”. Contudo, Moraes destaca que no texto “A literatura e a vida social”, segundo capítulo de “Literatura e Sociedade” (1965), Candido retoma a ideia de sistema adotando a perspectiva da literatura como um “sistema simbólico” resultante de uma “comunicação inter-humana”.¹⁹ A partir de então, Anita Moraes se pergunta: “Se toda produção artística/literária é uma forma de comunicação – nos termos de Candido – como é possível dizer que haja ‘manifestação literária’ sem sistema literário?” (Moraes, 2023, p. 100). Para tentar responder a essa questão, a pesquisadora oferece uma reflexão que tem significativa relevância para este artigo: a distinção entre sistema literário e sistema literário nacional. Com isso, ela evidencia que, na obra “A Formação da Literatura Brasileira”, Candido buscou investigar “como a literatura brasileira se tornara chave no processo de formação da nacionalidade (ou de

¹⁹ Segundo a pesquisadora, em diálogo com o estudioso Luís Costa Lima, essa noção de sistema resulta das reflexões feitas por antropólogos funcionalistas como Evans-Pritchard e Radcliffe-Brown sobre a suposta coesão e coerência do sistema social dos Nuer.

sua imaginação), isto é, como esteve vinculada à afirmação de uma identidade ou unidade nacional” (Moraes, 2023, p. 100). Ou seja, para o estudioso, o sistema literário passava, sobretudo, pelo “qualificativo nacional” (*idem*). Assim, as “manifestações literárias” seriam marcadas pela falta desse qualificativo nacional, organicidade e coesão. Em suma, a “consciência nacional” seria decisiva para configurar um sistema literário e a produção de seus cânones, sugerindo a existência de *etapas* para se alcançar um pretense “destino primordial” literário: a nação. No modelo candidiano, portanto, a história literária seria identificada “como um capítulo da história nacional, com seus heróis a serviço da nação e da civilização, responsáveis por seu progresso” (Moraes, 2023, p. 104).

Ao ser transportado para o contexto africano, o conceito de “manifestações literárias” de Candido foi adotado para identificar alguns textos produzidos no fim do século XIX e início do XX por um pequeno grupo de africanos letrados em português, autodenominados “filhos da terra” e organizados em associações locais (Zamponi, 1988) cujos escritos apresentavam uma suposta consciência “nativista” sobre os “valores da terra” e sugeriam um estimado, e posteriormente imaginado, componente “protonacionalista” (Andrade, 1997). Assim, obras e autores representativos dessas “manifestações” coincidem com o período da efetiva fixação da administração portuguesa nas então colônias africanas, onde tais literaturas estariam se formando e sugere uma fase precursora do posterior sistema literário nacional. Contudo, salvo engano, essa produção é comumente examinada como “manifestação” na medida em que *produzirá* – e aqui o frequente uso do tempo verbal no futuro é indicativo de sua função póstuma – efeitos na formação de uma consciência nacional e, por sua vez, na luta anticolonial que resultará na independência. Nesse tratamento aparentemente

evolutivo e teleológico, as peculiaridades do contexto do tempo presente em que tais textos foram produzidos parecem, de certa forma, subsumidas em prol de um futuro que, supostamente, esses escritos estariam pavimentando. Outro ponto a ser mencionado é a exclusão de produções que não apresentavam “qualitativos nacionais”, como a literatura islâmica, que integrava outros circuitos simbólicos extra europeus. Em suma, argumento que ao não serem enquadradas como ‘manifestações literárias’ ou *etapa* da consciência nacional, as produções literárias ligadas ao Islã não aparecem na história literária de espaços como Moçambique ou Guiné-Bissau, onde, conforme busquei evidenciar neste artigo, elas têm uma significativa trajetória.

Entendendo a atividade de pesquisa como um constante movimento de interrogação, é pertinente destacar que, em “Formação”, uma obra muito utilizada nos estudos da área de literaturas africanas, a aclimação literária enquanto um legado europeu no Brasil foi sugerido por Candido como um potencial organizador de superação, resistência e imposição ao “primitivismo” (Moraes, 2023, p. 44), conceito que aparece diversas vezes na produção de Candido conforme atesta Moraes²⁰. Para tanto, o regionalismo seria uma *etapa* necessária enquanto o subdesenvolvimento econômico persistisse, assim como o folclore seria uma *etapa* literária da oralidade²¹. Gostaria de destacar, porém, que o modelo

20 Moraes destaca a constante dualidade entre “primitivos” e “civilizados” que pautaria o modelo teórico de Cândido. A diferenciação seria explicitada, sobretudo em “Estímulos da criação literária”, terceiro capítulo da obra *Literatura e Sociedade* de 1965, onde o autor compara um poema Nuer coletado pelo antropólogo Evans-Pritchard, traduzido em inglês e caracterizado como “literatura primitiva, com poemas de “literatura erudita” de escritores como Victor Hugo, Guilherme Almeida e Rilke analisados nos originais. (Moraes, 2023, p. 29-35). A mesma distinção seria aplicada, segundo Moraes, na tese sociológica de Candido “N’Os parceiros do Rio Bonito”, escrita em 1954 e publicada em 1964 sobre o caipira paulista, identificado pelo pesquisador como um “bandeirante atrofiado” em que ele observou a “perda dos padrões europeus e adoção de padrões das sociedades primitivas” (Candido, 1971, p. 46 *apud* Moraes, 2023, p. 36)

21 Em “Literatura de dois gumes” de 1966, Moraes destaca como Candido chamou a atenção sobre o perigo da absorção do “folclore” na literatura erudita, imprimindo um visível contraste “entre a inteligência do homem culto e o primitivismo reinante” (Candido, 2006, p. 204 *apud* Moraes, 2023, p. 51). Em “Literatura e Subdesenvolvimento” o folclore é caracterizado como “etapa” da comunicação oral e a catequese jesuítica é apresentada por Candido, segundo Moraes, como “um espécie de norte para as elites letradas nos trópicos, um modelo a ser seguido” (Moraes, p.57).

focado unicamente na perspectiva da existência de um sistema literário nacional e na consciência nacional como uma *etapa* literária a ser alcançada, além de periodizações centradas exclusivamente no conflito colonial no caso africano, pode eventualmente deixar de lado nuances variadas e obnubilar questões prementes. Nesse caso, ao problematizarem o modo pelo qual as milenares ligações estabelecidas na costa swahili vêm perdendo força ao longo do tempo, Chapane Mutiua e Clarisse Vierke apontam que é crucial considerar outras perspectivas analíticas e rediscutir outros marcos temporais, além da nação, que formam e transformam a diversa produção literária em diferentes espaços africanos, afinal:

O swahili persiste até certo ponto como uma língua de recitação poética e de cópia de manuscritos no norte de Moçambique, embora as ligações com o resto da costa swahili tenha sido interrompidas não só pelas lutas pela independência e pela guerra civil moçambicana, mas, mais importante ainda, pelas ideologias, orientação interna e política linguística de estados-nação individuais. Contrariamente à sabedoria convencional, não é no contexto do colonialismo, quando uma Cosmópolis muçulmana transcosteira estava bastante próspera, mas no contexto dos Estados-nação do Quênia, da Tanzânia e de Moçambique, que a costa suaíli vem perdendo o seu sentido de unidade e identidade cultural e religiosa, além das fronteiras estabelecidas durante a época colonial. Ainda assim, embora os vínculos discursivos estejam enfraquecidos, a forma poética, tal como os versos rimados, tem o poder de sobreviver ao longo de gerações.²² (Mutiua e Vierke, 2020, 58,59)

22 Versão original: "Swahili persists to some extent as a language of poetic recitation and manuscript copying in northern Mozambique, although the links to the rest of the Swahili coast have been disrupted not only by the struggles for independence and the Mozambican civil war, but more importantly by the ideologies, inward orientation and language politics of individual nation states. Contrary to conventional wisdom, it is not in the context of colonialism, when a transcoastal Muslim cosmopolis was rather thriving, but in the context of the nation states of Kenya, Tanzania and Mozambique, that the Swahili coast is losing its sense of cultural and religious unity beyond the borders established during colonial times. Still, though discursive links are weakened, poetic form, like rhymed lines, has a power to live on and to survive over generations." (Mutiua e Vierke, 2020, 58,59)

Interrogações finais

A significativa presença do Islã no continente africano, com seu crescimento demográfico e influência cultural, levanta questões importantes sobre como essa realidade é refletida na produção literária e na crítica literária contemporâneas²³. Embora este texto tenha se concentrado na discussão da periodização literária que exclui os circuitos de escrita resultantes da expansão do Islã, é importante destacar que a representação do Islã e dos muçulmanos na produção literária em territórios como Moçambique parece ser pouco explorada. Em geral, quando os muçulmanos são retratados ficcionalmente, frequentemente é através da comunidade indiana, caracterizada por personagens tipificados como o comerciante “monhé”²⁴. Essa representação tende a ser baseada em categorias fixas e estereotipadas, uma questão já problematizada por Francisco Noa (2018) nos romances coloniais, que relegaram os indianos a uma imagem abjeta. Noa argumenta que isso ocorreu principalmente porque esse grupo era visto como um concorrente pela hegemonia colonial, tanto religiosa quanto comercialmente, resultando em uma representação marcada por ressentimento, preconceito e intolerância.

No entanto, existem exceções notáveis, como nos textos poéticos de autores como Rui Knopfli e João Fonseca Amaral, e mais

23 Para se ter uma ideia, o relatório *Religious Composition by Country, 2010-2050*, elaborado pelo *Pew Research Center* estimou que, em 2020, entre as sete bilhões e meio de pessoas previstas no mundo, as duas religiões com maiores adeptos seriam o cristianismo com 2.382.750.000 de cristãos (31.1%) e o islamismo com 1.907.110.000 de muçulmanos (24.9%). No que se refere ao continente africano, 50,7% seriam cristãos e 42,69% muçulmanos, sendo a África do norte composta por 95% de muçulmanos e a chamada África subsaariana por 31% de sua população. Em relação ao Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, a Guiné-Bissau abarcaria o maior número de muçulmanos com 46,1% de sua população, seguido por Moçambique com 17%. Já Cabo Verde, Angola e São Tomé e Príncipe teriam cerca de 1% de muçulmanos em cada um de seus territórios.

24 Analisando fontes coloniais, Valdemir Zamparoni (2000) destaca que “monhé” aparece como “comerciante”, “proprietário” “patrão”, assim como “fanáticos do Profeta”. A categoria teria um tom depreciativo e seria utilizada genericamente para definir pessoas de origem asiática fossem os “baneanes” hinduístas ou “mouros”, seguidores do Islã.

recentemente nas obras em prosa de escritores como Mia Couto²⁵, João Paulo Borges Coelho e Lucilio Manjate, que contribuíram para ampliar essa representação. Esses autores exploram de maneira mais profunda as dinâmicas sociais, culturais e religiosas das comunidades muçulmanas em Moçambique, desafiando os estereótipos predominantes e enriquecendo o panorama literário ao oferecer uma visão mais complexa das identidades islâmicas dentro do contexto moçambicano. Em comparação à representação literária de descendentes indianos (muçulmanos ou não), Nazir Can (2016) destaca que as experiências índicas negro-africanas são ainda mais rarefeitas. Isso é intrigante, considerando a significativa parcela de muçulmanos que vivem ao norte do país (e não só), uma região exaustivamente requisitada na produção dos chamados “poetas do Índico”. Uma exceção proeminente é observada no conto “Pano Encantado” de Borges Coelho através do personagem Jamal, um jovem costureiro que tece, com linha e agulha, os conflitos de classe e de religião com seu patrão Rashid, os caminhos que levam à Meca e o itinerário histórico de sua confraria islâmica, a dikiri Shadhuliyya Madaniyya. Ao articular o universo micro ao macro, os bordados de Jamal cartografam tanto sua vida cotidiana no bairro de Macaripe na Ilha de Moçambique, quanto as conexões transnacionais sugeridas por seu desejo do *haji*, bem como as singularidades locais, complexificando os sentidos do Islã em Moçambique. Nazir Can (2020) também destaca a escassez de estudos que se debruçam sobre a representação das comunidades indianas na produção literária de Moçambique. Essa escassez se estende, com algumas exceções, à autorrepresentação literária dessas comunidades.

No que se refere à representação do Islã nas obras literárias, o cenário é ainda mais delicado, dificultando a construção de um

25 Nazir Can destaca o romance *Terra Sonâmbula* (1992) de Mia Couto, como a primeira obra em prosa a representar o indiano de forma abertamente positiva através do personagem Surendra Valá, amigo do menino Kindzu.

panorama com maior densidade. Isso levanta uma importante questão: no âmbito da pesquisa literária para além da história literária, também estaríamos diante de um bordado oculto, cujo tema segue pouco interrogado? Frente a este cenário, argumento que inserir na arena de debates os processos de islamização e a disseminação da escrita atrelados a tais processos é uma forma de revisitar criticamente a história literária e pensar outros olhares para a área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Afinal, como lembra Thiago Mota:

Grande parte da produção escrita africana anterior ao colonialismo europeu deu-se através do alfabeto árabe, seja pela escrita árabe ou pelo uso desse código para escrever línguas locais. Compreender a existência de tradições escritas africanas anteriores à colonização europeia é fundamental para que o estudo da literatura não seja uma ferramenta de reificação da condição colonial. Ao norte e ao sul do Saara, houve e há literaturas não-eurófonas. A apropriação seja do alfabeto árabe, seja da língua árabe pelos africanos esteve ligada aos processos de islamização. (Mota, 2022, p. 117)

Referências

- ALPERS, Edward. A Complex Relationship: Mozambique and the Comoro Islands in the Nineteenth and Twentieth Centuries. *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. 41, n.161, 2001, pp. 73-95.
- ALPERS, Edward. África e Oceano Índico. In: *África, Margens e Oceanos: Perspectivas de História Social*. Lucilene Reginado e Roquinaldo Ferreira (orgs.). Campinas: Ed. Unicamp, 2021.
- ANDRADE, Mário Pinto. *Origens do nacionalismo africano. Continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911- 1961*.

Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

BOSE, Sugata, Estado, economia e cultura na orla do Índico: teoria e história. *Oceanos* n. 34. Lisboa: CNCDP, Abril/Junho, 1998, pp. 25-36.

BRAGA-PINTO, César e MENDONÇA, Fátima. *João Albasini e as luzes de Nwanzengele: Jornalismo e política em Moçambique, 1908-1922*. Maputo: Alcance Editores, 2014.

BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas, Editora da Unicamp, 2019.

CAN, Nazir. *O campo literário moçambicano. Tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Editora Kapulana, 2020.

CAN, Nazir. A Ilha de Moçambique na ficção de João Paulo Borges Coelho: tensões islâmicas, um pano encantado e os índicos indícios. *Todas as Musas, Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*. Ano 08, n. 01 Ago/Dez 2016, pp. 1-12.

FALCONI, Jéssica. ‘Para fazer um mar’. Literatura moçambicana e Oceano Índico. *Diacrítica*, v. 3, n. 27, 2013, pp.77-92.

GIESING, Cornelia; VYDRINE, Valentin. *Ta’rikh Mandinka de Bijini (Guiné-Bissau): la mémoire des Mandinka et Sooninkee du Kàbu*. Leiden, Boston: BRILL, 2007.

HOFMAYER, Isabel. “O Atlântico negro encontra o Oceano Índico: gerando novos paradigmas para um transnacionalismo do Sul Global – Perspectivas Literárias e Culturais”. *Remate de Males*, v. 38, n. 1, 2018, pp.10-41.

JAMAL, Ashraf. “Telling and selling on the Indian Ocean rim”. In: MOORTHY, Shanti & JAMAL, Ashraf (org.). *Indian Ocean studies: cultural, social, and political perspectives*. London, Routledge, 2010, pp. 403-417.

KANE, Ousmane Oumar. *Intellectuels non europhones*. Senegal:

CODESRIA, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. Tópicos para uma história da literatura moçambicana. In: CALAFATE, Margarida e MENESES, Maria Paula (orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamentos, 2008, p. 47-76.

LUGARINHO, Mário. Paradigmas confrontados: algumas masculinidades nas literaturas africanas de língua portuguesa. *Metamorfoses — Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 14 n. 1, 2017, pp. 141-151.

LUGARINHO, Mário; CARELLI, Fabiana. Apresentação. In: ARENAS, Fernando. *África lusófona: além da independência*. Tradução de Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2019.

MARTINS, Catarina. Rompendo os corpus das literaturas nacionais africanas: Corpos nus de mulheres negras In: Jéssica Falconi e Doris Wisser (orgs.). *Declinações: Género e nação nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa*. Coimbra: Almedina, 2022, pp.101-118.

MOORTHY, S. & JAMAL, A. (eds.). *Indian Ocean studies: cultural, social, and political perspectives*. London, Routledge, 2010.

MORAES, Anita. M. R. *Contornos Humanos: primitivos, rústicos e civilizados em Antonio Candido*. Recife: CEPE, 2023.

MORAES FARIAS, Paulo Fernando. *Arabic Medieval Inscriptions from the Republic of Mali: Epigraphy, Chronicles and Songhay-Tuareg History*. New York: Oxford University Press. 2003.

MOTA, Thiago. *História atlântica da islamização na África Ocidental Senegâmbia, séculos XVI e XVII*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais e ao Programa de Doutorado em História na especialidade de História de África, do Departamento de História da Universidade

de Lisboa, 2018.

MOTA, Thiago. Islã, Islamização. *In: Fernanda Gallo (org.) Breve Dicionário das Literaturas Africanas*. Campinas: Editora Unicamp, 2022.

MUTIUA, Chapane e VIERKE, Clarissa e. “The poem about the Prophet’s death in Mozambique – Swahili as a transregional language of Islamic poetry”. *Journal of Islamic Studies*, vol. 38, nº 2, 2020, p. 44-74

MUTIUA, Chapane e VIERKE, Clarissa. The Kaiser, Angoche and the world in general: the Swahili poetry of Mozambique as world (war) literature. *In: Africa Literatures as the world literature*. London, Bloomsbury Publishing, 2022.

NGOM, Fallou. Digital archives for African Studies: making Africa’s written heritage visible. *In: MIZRUCHI, Susan (ed.) Libraries and Archives in the Digital Age*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer Nature, 2020, p.83-107.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana: Ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2018.

OWEN, Hilary. *Mother Africa, Father Marx. Women’s Writing of Mozambique 1948-2002*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

REGINADO, Lucilene e FERREIRA, Roquinaldo. Apresentação. *In: África, Margens e Oceanos: Perspectivas de História Social*. Lucilene. Reginado e Roquinaldo Ferreira (orgs.). Campinas, Ed.Unicamp, 2021.

RÜCKERT, G. H. O oriente é um bordado oculto na história de Moçambique: entrevista com Ana Mafalda Leite. *Navegações*, 13(1), 2020, pp. 1-5.

STRATTON, Florence. *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London and New York: Routledge, 1994.

THOMAZ, Fernanda do Nascimento. Os “Filhos da Terra”:

discurso e resistência nas relações coloniais no sul de Moçambique (1890 – 1930). Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2008.

VECCHIA, Rejane e JÚNIOR, José Welton. “Oralidade”. In: GALLO, Fernanda (org.). *Breve Dicionário das Literaturas Africanas*. Campinas: Ed. Unicamp, 2022.

VERGÈS, Françoise. “Writing on water: peripheries, flows, capital, and struggles in the Indian Ocean”. *Positions: East Asia Cultures Critique*, vol. 11, n. 1, 2003, pp. 241-257.

ZAMPARONI, Valdemir. A imprensa negra em Moçambique: a trajetória de “O Africano,” 1908-1920. São Paulo, *África: Revista Estudos Africanos*, Vol. 2, 1988, pp. 73- 86.

ZAMPARONI, Valdemir. Monhés, Baneanes, Chinas e Afro-maometanos. Colonialismo e racismo em Lourenço Marques, Moçambique, 1890-1940. *Lusotopie*, n°7,

Paisagens crítico-marítimas *desiguais*. (Re)Orientando os estudos literários do Oceano Índico para o debate sobre literatura-mundial

Elena Brugioni*

Resumo

O Oceano Índico tem sido definido e abordado como um paradigma crítico e literário transnacional para a construção de cartografias comparativas e multilíngue para o estudo das literaturas africanas (Hofmeyr, 2007). A pesquisa no campo dos estudos literários do Oceano Índico tem se destacado por sua ambição crítica e originalidade teórica, consolidando novos conceitos e *corpus* literários do mundo do Oceano Índico (Samuelson, 2017). Analisando o estado da arte deste debate, algumas questões podem ser levantadas: até que ponto o mundo literário do Índico é capaz de responder aos problemas e aos impasses que caracterizam o campo dos estudos literários, hoje? De que modo é possível observar e analisar as estéticas e as formas literárias do Oceano Índico como registros paradigmáticos do sistema literário mundial? Este artigo pretende ensaiar parcialmente as respostas a estas

* Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Professora Associada (MS5.1), Livre Docente em Literaturas Comparadas, áreas de Literaturas Africanas e Teoria Pós-colonial, no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas e Docente (permanente) no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Unicamp. Possui graduação (laurea) em Letras Modernas (2004) pela Universidade de Bologna e doutorado em Literaturas Africanas (2009) pela Universidade do Minho. É co-coordenadora do KALIBAN - Centro de Pesquisa em Estudos Pós-coloniais e Literatura Mundial (CNPq) da Unicamp e pesquisadora associada do CESA - Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento da Universidade de Lisboa (CESA-ISEG). Publica e desenvolve pesquisas nas áreas de Literaturas Comparadas, Literaturas Africanas, Estudos do Oceano Índico (Indian Ocean Studies), Teoria Pós-colonial e Literatura-Mundial. <https://orcid.org/0000-0003-4187-7805>

questões, abordando o Oceano Índico como *uma paisagem marítima literária desigual* e, por isso, procurando delinear uma seleção de formas literárias que apontem para a sua (re) composição material.

Palavras-chave: Literaturas do Oceano Índico; literatura-mundial; língua; nação; João Paulo Borges Coelho.

Uneven critical seascapes. (Re)Orienting Indian Ocean literary studies towards the debate on world-literature

Abstract

The Indian Ocean has been defined and addressed as a transnational critical and literary paradigm for the construction of multilingual comparative cartographies for the study of African literatures (Hofmeyr, 2007). The scholarship in Indian Ocean literary studies has stood out for its critical ambition and theoretical boldness in defining new concepts and corpus, outlining original definitions for *aesthetic* and *literary forms* of the Indian Ocean world (Samuelson, 2017). Analyzing the state of the art within this debate, some questions can be raised: to what extent is the Indian Ocean literary world capable of responding to problems and blind-spots that characterize the field of literary studies, today? How can aesthetics and literary forms of the Indian Ocean be observed as paradigmatic registration of the world-literary system? This chapter intends

to partially rehearse answers to these questions, tacking the Indian Ocean as an *uneven literary seascape* and therefore striving to outline a selection of literary forms that point to its material (re)composition.

Keywords: Indian Ocean Literatures; world-literature; language; nation; João Paulo Borges Coelho.

Recebido em 08/06/2024 / Aceito em 26/11/2024

1 Língua(s): capitais literários desiguais

Os Estudos do Oceano Índico, apesar de sua ambição transnacional e multilíngue, permanecem uma área marcada por uma profunda desigualdade linguística.¹ Em particular, a multiplicidade de línguas que caracteriza o que se convencionou definir como o Mundo do Oceano Índico – *Indian Ocean World* –, se apresenta como um obstáculo significativo para a consolidação de estudos abrangentes das literaturas do Oceano Índico, o que, por outro lado, se torna especialmente necessário e urgente no campo dos estudos literários. Pela importância da língua para formas literárias e pela proeminência do paradigma nacional nos estudos literários – especialmente de literaturas africanas –, a(s) literatura(s) do Índico configura(m)-se como um campo de estudo ainda em construção. Nesse sentido, o engajamento com a prática estética e política da tradução – a ser entendida como praxe social e coletiva – torna-se um passo fundamental para promover uma abordagem inclusiva do Oceano Índico, ressaltando também a urgência de abordagens comparativas a serem construídas e promovidas por estudiosas² que se situam no campo dos estudos literários do Oceano Índico. A este propósito é importante notar como a produção historiográfica sobre o Oceano Índico publicada nas últimas três décadas³ demonstra, de forma muito emblemática, como

1 A este propósito, entre um vasto corpus, é importante assinalar o estudo desenvolvido por Pier M. Larson, *Ocean of Letters Language and Creolization in an Indian Ocean Diaspora*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

2 Neste artigo utilizo o feminino como gênero neutro.

3 A este respeito, entre um vasto corpus, veja-se por exemplo: K. McPhearson. *The Indian Ocean: A History of People and the Sea*. Delhi: Oxford University Press, 1993; R. Hall, *Empires of the monsoon: a history of the Indian Ocean and its invaders*. London: Harper Collins, 1996; Dasgupta, U. ed., *The world of the Indian Ocean merchant 1500–1800: collected essays of Ashin Das Gupta*, New Delhi and New York: Oxford University Press, 2001; L. Tarazi Fawaz, et al. (eds.) *Modernity and Culture: From the Mediterranean to the Indian Ocean*. New York: Columbia University Press, 2002; M. N. Pearson. *The Indian Ocean*. London: Routledge, 2003; M. Kearney. *The Indian Ocean in World History*. London: Routledge, 2004; S. Bose. *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in an Age of Global Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006; P. M. Larson, *Ocean of Letters: Language and Creolization in an Indian Ocean Diaspora*. Cambridge, 2009; E. Alpers, *The Indian Ocean in World History*, Oxford University Press, 2013.

as complexidades e a multiplicidade desta área exigem um conjunto múltiplo de saberes – multilíngue e transdisciplinar – para dar uma resposta adequada às dimensões culturais e literárias que caracterizam o oceano Índico. Para isso, o desafio para os estudos literários é crucial; como afirmou o proeminente historiador do Oceano Índico Michael N. Pearson em 2011: “Os estudos literários, realmente combinados com as tendências dos estudos culturais, apenas começaram a aparecer. No entanto, esta área sem dúvida florescerá em breve, possivelmente inspirada por várias coleções importantes que tratam apenas em parte do nosso oceano.” (Pearson, 2011, p. 80; tradução minha). Todavia, como Pearson observa mais adiante em seu texto, a própria diversidade do Oceano Índico constitui um desafio crítico que possivelmente só pode ser enfrentado por meio de estratégias colaborativas e métodos coletivos:

The Indian Ocean World, if indeed there is such a thing, is notoriously diverse. Over forty states today, many languages, cultures, religions, topographies and a vast body of histories, often difficult to access. No person can hope to master all this. Obviously, the need is for collaboration, especially between people with different language skills. Then, in a decade or so maybe some latter day Braudel will synthesis what I hope will be a vast body of new and provocative work. (Pearson, 2011, p. 82)

A diversidade linguística – ou melhor, a divisão linguística – que define a própria qualidade da região do Oceano Índico, e que se sobressai como uma característica – e também um obstáculo – que caracteriza os estudos literários do Índico, aponta para o que notou Antonio Gramsci: sempre que a questão da língua se coloca, de uma forma ou de outra, significa que uma série de outros problemas se impõe (2007). Por outras palavras, a divisão linguística e, particularmente, seu uso na

formação de disciplinas e aparatos críticos, ainda é uma questão conceitual e metodológica relevante – ou melhor, um problema crítico e epistemológico – cuja discussão permite refletir sobre um conjunto de cartografias, dinâmicas relacionais e conceitos críticos que moldam o campo dos estudos literários do Oceano Índico. Por sua heterogênea composição linguística, o Oceano Índico pressupõe a criação de novos espaços teóricos onde tradições e discursos formulados em diversas línguas devem ser observados através de um *contraponto* (Said, 1993) que, em primeira instância, visa desmontar hegemonias e desigualdades decorrentes de disputas que já foram imperiais e que hoje necessitam ser – novamente – (des)construídas e (re)significadas.

A semelhança paradigmática que, de acordo com a larga maioria das estudiosas do Oceano Índico, caracteriza a região obriga a tratar o Oceano Índico como uma área independente – um espaço único;⁴ este pressuposto assenta na ideia de um espaço-tempo comum ou também na presença de dinâmicas e elementos específicos e comuns a diversas comunidades e regiões do Índico, tais como o comércio de capitais, as identidades religiosas ou as práticas culturais, mas não necessariamente a sua complexa multiplicidade linguística. A esse respeito, a reflexão sobre a *comunalidade* do Oceano Índico proposta, por exemplo, por Shanty Moorthy e Ashraf Jamal no ensaio *Indian Ocean studies: cultural, social, and political perspectives* (2010) dialoga com a teorização desenvolvida por Sugata Bose, que refuta a noção de sistema para definir o Oceano Índico como uma “arena inter-regional”.⁵

4 Veja-se, a este propósito, a reflexão desenvolvida por Markus Vink sobre a historiografia do Oceano Índico em Markus P. M. Vink (2007). *Indian Ocean Studies and the 'new thalassology'*. *Journal of Global History*, 2, pp 41-62 doi:10.1017/S1

5 Cf. “The Indian Ocean is better characterized as an 'interregional arena' rather than as a 'system' a term that has more rigid connotations. An interregional arena lies somewhere between the generalities of a “world system” and the specificities of particular regions” (Bose, 2006, p. 6)

We propose that the Indian Ocean region possesses an internal commonality which enables us to view it as an area in itself: commonalities of history, geography, merchant capital and trade, ethnicity, culture, and religion. This we contrast to Sugata Bose's notion of an "interregional arena." While usefully raising the possibility of viewing the Indian Ocean region as a human theatre which occupies interstices and straddles several regions, "interregionalism" runs the risk of diminishing the Indian Ocean region as a unique space, locking it into being a region between more significant regions, overshadowed by the concerns of nations with fixed borders and orchestrated histories, and continents that dominate by virtue of sheer mass. We prefer to treat the Indian Ocean region as one, among many, liminal spaces of hybrid evolution, an area whose boundaries are both moveable and porous, which brings us close to Devleena Ghosh and Stephen Muecke's notion of *transnational imaginative geography*. (Moorthy & Jamal, 2010, p. 4, grifos dos autores)

O ponto levantado por esses autores, particularmente no que diz respeito à comunalidade interna detectada em aspetos históricos, geográficos, comerciais, étnicos, culturais e religiosos, vai ao encontro da teorização desenvolvida pela grande maioria dos historiadores do Oceano Índico; sobre isso, Sugata Bose observa:

The problem of unity and commonalities has been addressed in a variety of ways by different historians of the Indian Ocean. Among them, K. N. Chaudhuri has made the most deliberate attempt to have his history from the rise of Islam to 1750 be informed by a "rigorous theory of the concept of unity and disunity, continuity and discontinuity, ruptures and thresholds." The unity of economic and social life in the Indian Ocean realm takes on "analytical cohesion," according to Chaudhuri, "not from the observable unity of a spatial construct but from the dynamics of structural relations. (...)" Other historians less ambitious about contributing to

a grand theory have offered alternative typologies of unity amid diversity in the Indian Ocean region. One alternative advances an argument about three layers of unity: racial, influenced by patterns of migration; cultural, emanating out of India; and religious, shaped primarily by the spread of Islam. M. N. Pearson sees “considerable unity in matters of monsoons, ports, ships and sailors.” Another unifying factor can be noticed in “the widespread distribution of certain products from particular areas.” (...) Among several other elements of commonality, if not unity, one of the more important was supplied by religious activities, especially the Muslim hajj, which was crucial to the working of a large and complex cultural and trade network in the premodern and early modern periods. (Bose, 2006, p. 11-12, grifos da autora)

Aliás, como nota Markus P. M. Vink: “Foi a fertilização cruzada entre as ideias da escola francesa dos “Annales” e principalmente a análise norte-americana do sistema-mundo que produziu uma nova geração de estudos” sobre o Oceano Índico”. (Vink, 2007, p. 43):

Inspired by the geo-historical conceptualizations of Fernand Braudel and the Annalistes on the Mediterranean and the modern world-system approach of Immanuel Wallerstein and the ‘New’ World History, numerous studies have looked at the Indian Ocean Basin and its various components in a worldwide search for ‘parallel Mediterraneans’ and ‘sub-Mediterraneans’ as meaningful units of analysis. (Vink, 2007, p. 43).

No entanto, diferentemente da maior parte dos estudos que abordam os conceitos de unidade e comunalidade no Oceano Índico, a hipótese lançada por Moorthy e Jamal se envolve explicitamente com a análise do sistema-mundo avançada não por Immanuel Wallerstein, mas por André Gunter Frank, descartando a ideia de inter-regionalismo e, portanto, recusando a suposição

de que o Oceano Índico seria uma região entre outras regiões. Na reflexão de Bose,⁶ o conceito de “arena inter-regional” é utilizado, segundo o autor, “no seu sentido mais difuso, moderno, como esfera de ação e interação” (Bose, 2006, p. 285), sendo uma noção capaz de reconhecer a diversidade de sujeitos, atores e contextos interagindo através e dentro do Oceano Índico e que, ao mesmo tempo, não pode ser corretamente descrito pelas “conotações rígidas de um sistema” ou pela “rubrica dos estudos de área que projetam arbitrariamente certos legados do poder colonial para o domínio do conhecimento na era pós-colonial” (Bose, 2006, p. 6). No que tange à redefinição do oceano Índico em termos espaciais, a partir da reflexão desenvolvida por Braudel e a escola do *Annales* em articulação com as diversas conceitualizações do sistema-mundo, a proposta avançada por Markus P. M. Vink é de uma nova *talassologia* – *a new thalassology* – capaz de reconhecer a necessidade de historicizar e localizar os estudos do Oceano Índico, a ser entendido como um espaço marcado pela porosidade, permeabilidade, conectividade e abertura de suas fronteiras e limites espaço-temporais (Vink, 2007) e, portanto, como um espaço *desterritorializado*.

Regarding space, mental remapping requires moving away from relative immobile, essentializing ‘trait geographies’ – values, languages, material practices, ecological adaptations, marriage patterns, and the like – towards ‘process geographies’ with various kinds of action, interaction, and motion (travel, trade, marriage, pilgrimage, warfare, proselytization,

6 A este propósito afirmam Moorthy e Jamal “World system” or “world-systems analysis”? Though Immanuel Wallerstein and Samir Amin are lead players, after Braudel, in the field of world-systems analysis, we are inclined to the nonhyphenated version promulgated by Frank, who admits to only one world system, globally interconnected for five millennia, the whole being more than the sum of its parts.” (2020: 9). Por outro lado como afirma Immanuel Wallerstein notice: “A world-system is not a system of the world but a system that is a world and that can be, most often has been, located in a area less then the entire globe” (2004, p. 98). Para uma discussão sobre as teorias do sistema-mundo no campo da historiografia do Oceano Índico, entre uma vasta bibliografia, veja-se a discussão proposta por Markus P. M. Vink em Vink, 2007.

colonization, exile, and so on), in which regions can be conceptualized as both dynamic and interconnected. Regarding time, whereas the ‘new geographies’ are characterized by de-territorialization, the temporal boundaries of ‘the new thalassology’ have similarly moved beyond self-contained, binary Orientalist and Occidentalist chronologies towards a more integrative and interactive ‘Eurasianism’ (or even ‘Afro-Eurasianism’). (Vink, 2007, pp. 52-54)

No entanto, observando a pesquisa sobre as literaturas do Oceano Índico, a operacionalização de um campo literário que corresponde a um *espaço liminar* cujas fronteiras são, ao mesmo tempo, *móveis e porosas* (Moorthy & Jamal, 2010), ou melhor, a uma esfera de *ação e interação* (Bose, 2006, p. 285), uma nova *talassologia* (Vink, 2007) parece ainda longe de se concretizar. O estudo das literaturas do Oceano Índico, tanto numa perspectiva transnacional como num enquadramento espacial e geográfico, continua profundamente enraizado no paradigma linguístico, particularmente evidente no uso – e na proliferação – de definições como literaturas anglófonas, francófonas e lusófonas do Oceano Índico.⁷ A profunda e intensa divisão linguística entre autoras e escritas literárias do Índico, e particularmente no âmbito das pesquisas desenvolvidas no campo dos estudos literários, relembra a ideia de Gramsci de que, sempre que aflora, a questão da língua significa que uma série de outros problemas se impõem; neste caso, os problemas que se impõem parecem estar relacionados com a desigualdade linguística que caracteriza as línguas das formas literárias do Oceano Índico.

Em primeiro lugar, sobressai o problema da distribuição desigual de *capitais literários* (Casanova, 2004), inevitavelmente

⁷ Sobre isso veja-se a recente publicação de Charne Lavery, *Writing Ocean Worlds. Indian Ocean Fiction in English*. Palgrave Macmillan, 2021.

ligada à língua utilizada para escrever um romance ou um poema; em segundo lugar, a circulação desigual de livros e publicações literárias e acadêmicas na região. Portanto, observando como o campo dos estudos literários navega pelo Oceano Índico, somos inevitavelmente imersas em uma *paisagem crítico-marítima* paradigmaticamente desigual, onde centro(s) e periferias se destacam como coordenadas políticas e conceituais do mundo literário do Oceano Índico, questionando a própria ideia de sua unidade, bem como sua especificidade e singularidade.

Em relação à *distribuição desigual de capitais literários*, é fundamental definir de forma mais precisa o quadro conceptual desta categoria, que se baseia claramente na reflexão desenvolvida por Pascale Casanova (2004) e, também, sobre a teorização proposta pelo Coletivo de Pesquisa de Warwick no livro *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature* (2015)⁸ e, posteriormente, no artigo “Collectivity and Crisis in the Long Twentieth Century” (WRcC, 2020).

Segundo Pascale Casanova, o capital literário está inevitavelmente relacionado com as línguas e, portanto, com o que ela define como valor literário e literariedade:

Language is another major component of literary capital. The political sociology of language studies the usage and relative “value” of languages only in political and economic terms, ignoring that which, in the world of letters, defines their linguistic and literary capital - what I propose to call *literariness*. Certain languages, by virtue of the prestige of the texts written in them, are reputed to be more literary than others, to embody literature. Indeed, literature is so closely linked to language that there is a tendency to identify

8 O livro foi editado no Brasil, com o título: *Desenvolvimento Combinado e Desigual. Por uma nova teoria da literatura-mundial*. Tradução Gabriela Beduschi Zanfelice. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

the “language of literature”- the “language of Racine” or the “language of Shakespeare”- with literature itself. For a language to acquire a high degree of literariness it has to have a long tradition, one that in each generation refines, modifies, and enlarges the gamut of formal and aesthetic possibilities of the language, establishing, guaranteeing, and calling attention to the literary character of what is written in it. This tradition functions, in effect, as a certificate of literary value. (Casanova, 2004, p. 18, grifos da autora)

Observando a multiplicidade de línguas em que as formas literárias do Oceano Índico são escritas e publicadas, a distribuição desigual da literariedade se apresenta como um aspecto evidente e emblemático; as literaturas escritas em língua inglesa, da Somália à África do Sul, passando pelas ilhas do Oceano Índico até à Índia, parecem possuir um valor literário – supostamente – incomparável com romances e poemas escritos em suaíli, em malgaxe ou nas línguas crioulas das Ilhas Maurícias ou da Reunião. Como nota Casanova, não se trata apenas de um aspecto relacionado com poder político ou com a dimensão colonial, mas também de uma suposta riqueza decorrente da tradição literária e e da herança que uma determinada língua possui no seio do espaço literário mundial:

Depending on the history of a language and the country in which it is spoken, as well as on the literature written in it and the position it occupies in world literary space, the literary heritage of a language is linked also to a set of techniques devised over the course of centuries- poetical and narrative forms and constraints, the results of formal investigations, theoretical debates, and stylistic innovations, that enrich its range of possibilities. As a consequence, literary and linguistic wealth operates through both ideas and things, through beliefs and through texts. (Casanova, 2004, p. 18)

A afirmação de Casanova ilustra com clareza a marginalidade, por exemplo, da língua portuguesa no campo literário do Oceano Índico; uma língua literária que, apesar de seu legado colonial, não possui uma riqueza literária suficiente para ocupar uma posição hegemônica no mundo literário do Oceano Índico. Situação semelhante – mas não exatamente igual – pode ser observada em relação às línguas suaíli ou hindi que, apesar do prestígio dos textos nelas escritos, parecem possuir uma literariedade insuficiente – ou melhor, *um capital literário menor* – para ocupar uma posição hegemônica no campo literário do Oceano Índico.⁹

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que a distribuição desigual do capital literário não é um problema específico dos estudos literários do Oceano Índico, portanto, nesse aspecto, o Mundo do Oceano Índico não é nem único nem singular em contraste com o mundo literário no sentido mais amplo. No entanto, o que parece ser específico e, de certa forma, único são os problemas – ou melhor, os becos sem saída – determinados pela literariedade no campo dos estudos do Índico. Sem um envolvimento aberto com as armadilhas da distribuição desigual do capital literário, os estudos literários do Oceano Índico não serão capazes de reconhecer adequadamente – e corresponder criticamente a – sua multiplicidade e diversidade e, portanto, de promover uma abordagem transnacional abrangente e efetiva da literatura do Oceano Índico. Para além disso, a existência de um campo de estudo de literaturas do Oceano Índico está irremediavelmente subordinada à sua dimensão multilíngue. Aliás, a principal urgência é a de promover políticas de tradução

⁹ Observando as produções acadêmicas na área dos estudos literários sobre o Oceano Índico sobressai uma evidente preponderância de estudos dedicados às literaturas em língua inglesa e francesa que se situam nesta região. Veja-se a este respeito o importante volume publicado em 2010, *Eyes Across the Water* (Gupta et al 2010)

mais eficazes e abraçar a coletividade como uma estratégia para superar a divisão linguística que ainda caracteriza as literaturas do Oceano Índico como campo de estudo. Para tanto, gostaria de me valer de duas noções elaboradas pelo Coletivo de Pesquisa de Warwick WReC (Warwick Research Collective), nomeadamente sobre a tradução e coletividade, delineando essas categorias – e as políticas a estas relacionadas – como possíveis respostas e estratégias para corresponder e superar o monolinguismo que caracteriza os estudos de literatura em sentido lato e, portanto também, o campo dos estudos literários do Oceano Índico. Sobre os complexos problemas da tradução no debate sobre a literatura mundial, a proposição do Coletivo destaca-se como uma posição perspicaz:

An enabling counter to the doxic position on the impossibility and undesirability of translation is provided in Andrés Neuman's novel *Traveller of the Century*, which features an extended discussion of translation in the contexts of core/periphery social relations. (...) What Hans introduces here is the idea of a continuum – something approaching an identity, in fact – between the acts of reading and translating. If to read is already to 'translate', then the seeds are already sown for the view that, even if translation is by definition a 'political' act, something may be gained by it, not merely something lost. We are further enjoined by this insight to grasp reading and translating as themselves social rather than solitary processes, and thereby to attend to the full range of social practices implicated: writing as commodity labour, the making of books, publishing and marketing, the social 'fate' of a publication (reviews, criticism, the search for, creation and cultivation of a readership, etc.). (WReC, 2015, p. 27-28, grifos dos autores)

Abordando a tradução como um continuum entre o ato de escrever e o de ler e, portanto, como uma prática social, o

Coletivo contrasta a ideia de inaceitabilidade de ler e teorizar sobre textos traduzidos – uma posição arraigada entre as posturas mais conservadoras e elitistas no campo da literatura comparada – abordando a tradução dentro do destino social de uma publicação. A definição proposta pelo WReC é extremamente valiosa para compreender uma série de aspectos críticos relativos ao campo dos estudos literários do Oceano Índico; entre muitos, é importante realçar a presença do único escritor “*lusófono*” habitualmente abordado na literatura crítica anglófona – e mais recentemente francófona – sobre as literaturas do Oceano Índico, como Mia Couto.¹⁰ Em geral, a presença e a circulação das obras literárias de Mia Couto nos estudos literários do Oceano Índico está relacionada com a tradução de suas obras para a língua inglesa e francesa e, portanto, com a dimensão mercadológica e da vida social de uma obra literária. É esse o principal factor que determina a inserção da obra de Mia Couto nos estudos literários do Oceano Índico, e não tanto os temas ou as problematizações que a obra literária de Couto registra e representa, especialmente no que diz respeito aos aspectos relacionados com o Oceano Índico. A própria ideia de mar, ou melhor, a (re)definição do território moçambicano, passado e presente, relacionados – e definidos – pelo amplo contexto do Oceano Índico está presente nos romances, contos e crónicas de Mia Couto, embora de forma menos significativa em sua obra mais recente e, certamente, de modo menos sistemático se comparada com a obra de outras romancistas e poetas de Moçambique, cujos livros, por outro lado, têm um destino social muito diferente. Refiro-me especificamente a uma geração de poetas como Virgílio de Lemos, Rui Knopfly, Luís Carlos Patraquim e, mais recentemente, a autoras e autores

¹⁰ A este propósito ver Hofmeyr 2007 e Samuelson 2017.

como Eduardo White, Júlio Carrilho, Ana Mafalda Leite, Sangare Okapi, Sérgio Raimundo, Sónia Sultuane, entre outras, representando um significativo *corpus* literário que oferece uma visão original da relação entre Moçambique e o Oceano Índico – seus significados e agências –, apresentando o espaço oceânico e marítimo como uma dos temas mais recorrentes nos discursos artísticos e culturais contemporâneos em Moçambique.¹¹

No que diz respeito ao romance moçambicano contemporâneo, a obra de João Paulo Borges Coelho propõe uma abordagem muito peculiar do espaço-tempo do Oceano Índico, através de um projeto literário que utiliza a perspectiva marítima como ponto de observação estratégico para registrar – e refletir sobre – a posição moçambicana na região, sua cartografia oceânica e imaginários marítimos, tanto no passado quanto no presente. A escrita de Borges Coelho oferece uma (re)definição peculiar da relação entre o espaço e o tempo, redefinindo assim o chamado contexto cultural nacional através de um reposicionamento emblemático de factos e sujeitos, num quadro espaço-temporal transnacional onde o mar/oceano desempenha um papel central.¹² Pode dizer-se que a obra literária de Borges Coelho opera uma evidente e emblemática *virada oceânica*¹³ na estética moçambicana, já iniciada por poetas e autoras que formam o cânone da literatura em Moçambique

11 Estudos sobre a relação entre a Literatura Moçambicana e o Oceano Índico foram desenvolvidos no âmbito do projeto de pesquisa NULUS Narrativas do Oceano Índico no espaço Lusófono, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CPCELT/4868/2014) e coordenado por Ana Mafalda Leite, Jessica Falconi e Elena Brugioni no CESA-ISEG da Universidade de Lisboa. Informações e resultados do Projeto podem ser consultados aqui: <https://cesa.rc.iseg.ulisboa.pt/nilus/> Acesso em 29/05/2024

12 Análises da obra literária de João Paulo Borges Coelho se encontram desenvolvidas nos seguintes ensaios, recentemente publicados: Brugioni, Elena, Orlando Grossegeesse, Paulo de Medeiros (eds.) *A Companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post)Colonial Remains*. Oxford: Peter Lang, 2020; Brugioni, Elena, Fernanda Gallo, Gabriela Beduschi Zanfelice. *A obra literária de João Paulo Borges Coelho. Panorama Crítico*. Campinas Editora Unicamp, 2022.

13 Refiro-me aqui ao que Philip Steinberg e Kimberley Peters definem como *pensamento oceânico*; ver Steinberg, Philip, Kimberley Peters. “Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking” *Environment and Planning D: Society and Space* 33:2 (2015), pp. 247-264.

e hoje é levada adiante por diversas autoras e autores da nova geração literária do país. É em seu envolvimento com uma complexa *ontologia marítima*, parafraseando a categoria de “*wet ontology*” proposta por Steinberg e Peters (2015), que a obra literária de Borges Coelho aponta para uma estética literária que redefine as fronteiras da nação, propondo relações e dinâmicas que devem ser observadas através de uma perspectiva crítica que vai para além de um contexto geopolítico nacional. Aliás, a novidade que a obra de Borges Coelho traz para os discursos sobre a nação é exatamente através de uma intrínseca articulação entre *história e território nacional* e *ontologia marítima*, reorientando os dispositivos críticos e conceituais – as estéticas e as políticas interpretativas – através das quais se faz hoje necessário repensar a relação entre o estado-nação e o mundo. No entanto, o destino social dos livros de Borges Coelho – e também de autores e autoras acima mencionadas – é muito diferente do destino dos livros publicados por Mia Couto; cabe às estudiosas da área promover políticas e estratégias capazes de identificar e possivelmente superar esses fenômenos e, sobre isso, gostaria de apresentar meu segundo ponto relacionado com a necessidade urgente de formas de coletividade no campo dos estudos literários em geral, e especialmente para os estudos das literaturas do Oceano Índico. A esse respeito, o Coletivo de Pesquisa de Warwick afirma:

Our argument, in brief, is that the interlinked crises of how to read in world-literary terms, and on what scale, unavoidably index more general crises of the humanities and of academic labor when considered against the backdrop of an unstable neoliberal hegemony, particularly that of the mass automatization and shedding of labor. (...) Our contention is that the only way out of these related deadlocks of critique/postcritique, on the

one hand, and of “world literature” and scale, on the other, is to explicitly link methodologies of reading to an analysis of the laboring conditions under which that reading takes place. Thinking through this linkage leads us to conclude that collective production is not only the best means of confronting the specific impasse in literary studies — one that is able to address the problem of literary methodology in the age of world literature — but an essential step toward solving the problems of labor and political agency more generally, as these manifest themselves in the current autumn of the world-system. (WReC, 2020, p. 271, grifos dos autores)

É importante sublinhar que o Coletivo de Pesquisa de Warwick situa a coletividade em termos de produção e autoria e, portanto, na perspectiva do trabalho acadêmico. Reconhecendo as dificuldades da prática coletiva, ao mesmo tempo, as implicações dessa posição parecem ser valiosas e eficazes para superar alguns dos impasses que caracterizam os estudos literários do Oceano Índico e, particularmente, o impasse da divisão linguística da literatura do Oceano Índico. É por meio de uma política mais efetiva de *cooperação, solidariedade e colaboração* – que proporcionaria práticas de trabalho acadêmico coletivo e autoria plural – que a distribuição desigual do capital literário e, portanto, a divisão linguística dos estudos literários do Oceano Índico serão identificadas e, possivelmente, superadas, lembrando que: “O trabalho intelectual coletivo é uma forma muito peculiar de prática social, incorporando uma dimensão tanto crítica quanto utópica: crítica do estado de coisas existente, antecipando e almejando uma ordem diferente das coisas”. (WReC, 2020, p. 486). A colaboração entre “pessoas com diferentes competências linguísticas”, como notou Michael Pearson (2011, p. 82), torna-se um passo fundamental para apreender adequadamente a diversidade que caracteriza as literaturas do Oceano Índico

e, particularmente, para promover abordagens críticas que não reproduzam e adensem a distribuição desigual de captais literários, dentro e fora do mundo do Oceano Índico e do espaço acadêmico.

2 Nação(ões): literaturas sem litoral, leituras comparativas

A par da divisão linguística, que como mostrei na secção anterior deste texto constitui o ponto de partida para uma urgente e necessária (re)definição teórica do campo dos estudos literários do Oceano Índico, outro aspecto importante é representado pelo chamado paradigma nacional, cuja articulação conceptual e teórica faz uso do conceito de nação para promover uma definição específica da identidade cultural e da pertença no Mundo do Oceano Índico. Nessa perspectiva, a literatura é considerada como uma representação coincidente com o processo de construção da nação e, portanto, observada como uma prática cultural que pode ser valorizada por seu grau de ruptura entre o espaço e o tempo colonial e pós-colonial.

Reconhecendo a importância do paradigma nacional para promover uma consolidação institucional do campo dos estudos literários africanos, bem como para aproximar textos e autores que apelam à prática literária e estética de “narrar a nação” (Bhabha, 1990), o paradigma nacional também parece apontar para um conjunto de problemas críticos e metodológicos significativos, particularmente relevantes no campo dos estudos literários do Oceano Índico. Se por um lado a perspectiva nacional é essencial – tanto a nível institucional como crítico – para romper com o paradigma colonial, por outro contribui para a construção de um aparato crítico e conceptual cuja especificidade parece, por

vezes, promover uma perspectivação *exótica* (Huggan, 2001) ou talvez uma abordagem “neo-tarzanista” (Soyinka, 1975 e 1978) dos textos africanos e seus significados dentro de perspectivas nacionais e transnacionais.

Além disso, do ponto de vista disciplinar, a emergência de cartografias transnacionais promove a integração de diferentes áreas de estudo e campos de conhecimento cuja interseção fornece quadros conceituais e teóricos que parecem responder com mais precisão aos desafios que hoje se colocam à prática e à crítica humanística. No que diz respeito à literatura, as tentativas de construir uma comunalidade entre escritoras que se situam no Oceano Índico são insuficientes para reconhecer toda a gama de combinações de línguas, linguagens, imaginários e estéticas que caracterizam a base do conceito de literaturas do Oceano Índico. Neste sentido, os estudos literários do Oceano Índico parecem estar presos em um duplo vínculo: a oposição entre uma abordagem crítica transnacional e uma perspectiva literária “sem saída para o mar” (Bose, 2006, p. 152); ou seja, a velha questão do particularismo nacional e do humanismo transnacional que, há muito, pauta o debate no campo da literatura comparada – e da *world literature*, em suas diversas categorias de literatura mundo, literatura mundial e literatura-mundial¹⁴ – e que parece conduzir a vários becos sem saída. Para desmantelar a dicotomia entre cartografias literárias nacionais/nacionalistas e abordagens literárias transnacionais – à semelhança do que acontece no campo da literatura comparada – é necessário redefinir uma série de categorias e metodologias em uso nos estudos literários do Oceano Índico. Como afirma Franco Moretti (2013): “A maneira

¹⁴ Para uma reflexão em torna destas diversas categorias veja-se Elena Brugioni “O romance africano e o problema da world literature. Notas para um roteiro conceitual” *Alea*, v. 26 n. 1, pp. 1-19, 2024; DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2024e62106> Acesso em 28/05/2024

como imaginamos a literatura comparada é um espelho de como vemos o mundo”; seria a hipótese aplicável ao Oceano Índico? Em outras palavras, a maneira como imaginamos os estudos literários do Oceano Índico é um espelho de como vemos o mundo do Oceano Índico? Não diferentemente de outros contextos/regiões/áreas do Mundo, as literaturas do Índico podem ser analisadas tanto como literaturas nacionais como através de uma perspectiva transnacional – comparativa? Como diria Moretti: “literatura nacional, para quem vê árvores; literatura mundial, para quem vê ondas (2013, p. 61)”:

The products of cultural history are always composite ones: but which is the dominant mechanism in their composition? The internal, or the external one? The nation or the world? The tree or the wave? There is no way to settle this controversy once and for all-fortunately: because comparatists need controversy. They have always been too shy in the presence of national literatures, too diplomatic: as if one had English, American, German literature – and then, next door, a sort of little parallel universe where comparatists studied a second set of literatures, trying not to disturb the first set. No; the universe is the same, the literatures are the same, we just look at them from a different viewpoint; and you become a comparatist for a very simple reason: *because you are convinced that that viewpoint is better*. It has greater explanatory power; it’s conceptually more elegant; it avoids that ugly ‘one-sidedness and narrow-mindedness’; whatever. The point is that there is no other justification for the study of world literature (and for the existence of departments of comparative literature) but this: to be a thorn in the side, a permanent intellectual challenge to national literatures – especially the local literature. If comparative literature is not this, it’s nothing. Nothing. (Moretti, 2013, p. 61-62, grifos do autor)

A maioria dos pontos levantados por Moretti sobre o campo da literatura comparada e o *problema da literatura mundial* iluminam argumentos valiosos também dentro dos estudos literários do Oceano Índico, particularmente no que diz respeito à relação entre abordagens nacionais – e nacionalistas – e perspectivas transnacionais. Se concordarmos com Moretti, os estudos literários do Oceano Índico podem ser vistos como um ramo ou uma onda do campo da literatura comparada e possivelmente alguns dos problemas dentro dos estudos literários comparados parecem ser semelhantes – ou até idênticos – aos enfrentados nos estudos literários do Oceano Índico. A própria ideia do Oceano Índico como um “novo paradigma do transnacionalismo para o Sul Global” (Hofmeyr, 2007), como foi magistralmente demonstrado por Isabel Hofmeyr, correspondeu à virada transnacional nas humanidades com o objetivo de se envolver com o Oceano Índico como um sistema transnacional, a fim de demonstrar como o transnacionalismo beneficiaria o estudo das literaturas da região do Índico Africano (Alpers, 2009). É claro como a reflexão sublinha a necessidade de repensar as perspectivas literárias “sem litoral” (Bose, 2006, p. 152) ou melhor, o desejo de olhar para a literatura de um ponto de vista diferente, esforçando-se para ver ondas onde outras veem árvores e promovendo teorizações que visam definir de modo mais preciso a especificidade do espaço-tempo do Oceano Índico, dentro de um quadro crítico comparativo e comparatista, ou melhor, para além do nacional. Se assumirmos que o Oceano Índico pode ser abordado como um paradigma transnacional nos estudos literários, é indispensável tratar a região como um lugar inevitavelmente pertencente ao mundo literário como um

todo e, portanto, como um local forçosamente situado em um “*sistema literário mundial uno e desigual*” (WReC, 2015). A propósito desta questão, as definições propostas por Sugata Bose ou Shanty Moorthy e Asraf Jamal, discutidas na secção anterior deste texto, bem como outras noções que visam identificar a singularidade do Mundo do Oceano Índico, parecem ter uma frágil compreensão metodológica e conceitual quando se trata de sua aplicação crítica, particularmente na promoção de uma definição abrangente da literatura do Oceano Índico como um campo dos estudos literários. O Oceano Índico não oferecerá novos caminhos nos estudos literários se for tratado como um paradigma nacional, mas maior; nem terá relevância se funcionar como um Mundo, mas menor. Por outras palavras, as ideias de uma *arena inter-regional* específica ou de uma *versão não hifenizada de um sistema mundo* têm falhado em endossar e consolidar a literatura do Oceano Índico como um campo onde uma vasta gama de línguas, linguagens, estéticas e imaginários podem ser reconhecidos como igualmente importantes; não se trata de uma *Literatura maior*, como diria Moretti a respeito da literatura mundial; trata-se de uma nova perspectiva, e no que diz respeito ao campo literário do Oceano Índico, a análise do sistema mundial proposta por Franco Moretti, e aprofundada pelo Coletivo de Pesquisa de Warwick, entre outros, parece oferecer um método mais eficaz para (re) definir as literaturas do Oceano Índico como registros literários do sistema-mundial, a ser entendido não como um sistema do mundo “mas um sistema que é um mundo e que pode ser, na maioria das vezes tem sido, localizado em uma área menor que o globo inteiro ” (Wallerstein, 2004, p. 81). Portanto, como afirma o Coletivo de Pesquisa de Warwick:

The idea of ‘system’ is then one of the primary building blocks of our theory. The term is not treated in Raymond Williams’s *Keywords*, where the associated term, ‘structure’, is explored instead – primarily a noun of process in the fifteenth century, Williams explains, but already by the eighteenth century marked by its emphasis on ‘a particular and complex organization of relations, often at very deep levels’ (1976: 253–59). But we construe ‘system’ similarly, as being characterized by vertical and horizontal integration, connection and interconnection, structurality and organization, internal differentiation, a hierarchy of constitutive elements governed by specific ‘logics’ of determination and relationality. ‘*World-system*’ represents a further elaboration on this. Following Braudel (1985), Wallerstein (1974, 1980, 1989), and others, we use the term to indicate a bounded social universe – whose functioning is more or less (that is to say, relatively) autonomous, more or less integrated. In general, ‘world-systems’, in these terms, are not coexistent with the ‘world’ as such, and are hence not ‘global’ or ‘globally dispersed’ systems. The significant exception is the modern capitalist ‘world-system’, one of the indices of whose historical unprecedentedness consists precisely in the fact that it is a *world-system* that is also, uniquely and for the first time, a *world* system. (WReC, 2015, p. 8, grifos dos autores)

Observando a definição de sistema, tal como proposta acima através da teorização desenvolvida pelo Coletivo de Pesquisa de Warwick, em contraste com os estudos literários do Oceano Índico como um campo – numa perspectiva boudesiana – surgem um conjunto de correspondências e convergências que me parecem valiosas para ultrapassar alguns dos becos sem saída que os estudos literários do oceano Índico parece enfrentar. Um sistema caracterizado por integração vertical e horizontal, diferenciação interna, hierarquia de elementos constitutivos e regido por lógicas específicas de determinação e relacionalidade

parece ser particularmente adequado para definir as literaturas do Oceano Índico como um campo de estudo, especialmente no que diz respeito à questão de sua divisão linguística. Não se trataria portanto de um mundo, mas de um sistema, ou melhor, uma localização (semi-)periférica dentro de um sistema literário mundial único e desigual.

3 Sistema literário mundial e Oceano Índico

A existência de um mundo do Oceano Índico, construído através de romances, estéticas e imaginações corresponde a um paradigma crítico estabelecido dentro dos estudos literários do Oceano Índico. Neste sentido, tal como nota Charne Lavery (2021):

Novels make worlds. Readers share an intuitive sense that novels produce a vivid, impressionistic, memorable sense of place, both the sensory details of the nearby and the limits of the faraway. As Ghosh writes, “those of us who love novels often read them because of the eloquence with which they communicate a ‘sense of place’” (Ghosh 2005, p. 119). This is captured by the phrase the “world of the novel.” It “emerges most often from the collective expression — or *impression* of the work as a whole,” a function of what is described as well as what is left out (Hayot, 2012, p. 50). The world of a novel has a complicated yet inextricable relationship with the diegetic world outside the text (Ganguly, 2016, pp. 20-21). As Pheng Cheah argues, a world cannot be directly seen or perceived, by virtue of its sheer size. Worlds are necessarily imagined, and literature is one kind of “world-making activity that enables us to imagine a world” (Cheah, 2008, p. 26). Treating the Indian Ocean as an aesthetic (Verne and Verne, 2017) as well as a geographic, political and social space means being just as interested in the “worldliness” (Said,

1983) of the texts as in their imaginative, world-making capacities. This creative capacity is neither limited to novels nor is it unidirectional. (Lavery, 2021, p. 3, grifos da autora)

No entanto, o conspícuo *mundanismo* das literaturas do Oceano Índico não é necessariamente suficiente para promover e estabelecer uma dimensão *mundana* – worldly –¹⁵ dos estudos literários do Oceano Índico como um campo. A literatura como “atividade criadora de mundo que nos permite imaginar um mundo” como afirma Pheng Cheah em sua reflexão sobre o que é um mundo (2008; 2016) é uma reflexão que, apesar dos seus apelativos esforços para definir o Mundo – na literatura mundial e nos estudos literários pós-coloniais –, não nos ajuda a esboçar uma definição material do Mundo em que a escrita literária do Oceano Índico se situa. Por outras palavras, é possível notar que as tentativas de definir a noção de Mundo na categoria de “Mundo do Oceano Índico” sinaliza os mesmos impasses que caracterizam o Mundo no debate sobre a “literatura(-)mundial”. No entanto, se no caso dos estudos literários mundiais o problema é muitas vezes a amplificação geográfica do Mundo, no caso dos estudos do Oceano Índico parece o contrário: o mesmo Mundo mas mais pequeno. Sobre isso, vale ressaltar que a unidade de um “mundo literário” não implica a unidade do Mundo; outra passagem de Lavery me ajudará a esclarecer com mais precisão meu argumento:

More palpably, the sensory traits of Indian Ocean space pervade many of these proposed Indian Ocean novels. Each is marked by descriptions of maritime maps, cosmopolitan trade networks and intersecting shipping lanes, along with references to Arab dhows, Indian

15 Vale a pena esclarecer que a categoria de mundano e mundanidade apontada por Lavery, e por mim endossada, corresponde à definição proposta por Edward W. Said (1998; 1993 e 2004)

food, Swahili music, Islam and hajj, busy harbours, the predictable and enabling monsoon, coastal fishermen, Swahili, Arabic and South Asian trading lineages, everyday acts of translation, and everyday encounters with extraordinary racial and cultural difference. These are the detailed yet defining features of the unity of the Indian Ocean world, which make up the impression of the work as a whole — the worlds of the novels. (Lavery, 2021, p. 5)

Os mundos dos romances defendidos por Lavery, em consonância com a reflexão proposta por outras estudiosas das literaturas do Oceano Índico, é um pressuposto crítico valioso, porém frágil, sobretudo no que tange às suas implicações para os Estudos do Oceano Índico como um campo de estudo. Aliás, torna-se bastante difícil entender a relação entre o Oceano Índico como um mundo literário com o resto do mundo, dentro e fora das fronteiras do estado-nação. Além disso, o mundo dos romances não tem correspondência direta com o mundo da crítica, especialmente se considerarmos a literatura do Oceano Índico como campo de estudo. A unidade do Oceano Índico, afirma Lavery, “como Samuelson argumenta em relação à escrita de Gurnah, estabelece um ‘sensorium costeiro único e particular’ (2012, p. 504), uma sensação vívida, viva e reconhecível de um mundo do Oceano Índico” (2021, p. 5); no entanto, o sentido de mundo do Oceano Índico contido paradigmaticamente na escrita literária de diferentes lugares deste espaço marítimo precisa ser abordado como uma dimensão necessariamente emaranhada com o sensorium do sistema-mundo capitalista dentro do qual o Oceano Índico está forçosamente inscrito e que, por outro lado, algumas das ideias que sustentam o pressuposto de singularidade do Mundo do Oceano Índico – Indian Ocean World – , falham, às vezes, em abordar.

Já caminhando para a conclusão, e com o intuito de tornar mais explícito o meu argumento, gostaria de me debruçar brevemente sobre dois contos contidos nas duas coletâneas publicadas por João Paulo Borges Coelho, *Índicos Índicios I - Setentrião* (2005) e *Índicos Índicios II Meridiano* (2005a): “O pano encantado” (2005, p. 11-44) e “A força do mar de Agosto” (2005^a, p. 123-140). Trata-se, a meu ver, de dois *registos* paradigmáticos dos inevitáveis emaranhados entre Oceano Índico e o Mundo, cuja leitura evidencia a necessidade de uma combinação crítica entre os estudos do Oceano Índico com os debates atuais dos estudos literários mundiais dentro das Humanidades.

No que diz respeito a “O pano encantado”, o conto situa-se na Ilha de Moçambique após o ano 2000. Localizada na zona norte do país e ligada ao continente por uma estreita ponte, Ilha de Moçambique é um local excepcionalmente simbólico e paradigmático tanto para a “*grande narrativa*” do Império Português quanto para o período colonial e o pós-independência em Moçambique. “O pano encantado” narra a história de Jamal, um jovem alfaiate que trabalha na loja do Sr. Rashid mas, na verdade, mergulha o leitor em uma história muito mais complexa, uma *história maior* que coloca Moçambique na perspectiva de um ponto de partida excepcionalmente estratégico para a sua narração; uma história onde o Oceano Índico não é um lugar fora do mundo. A complexidade do texto é imediatamente perceptível na definição de uma localização geográfica simultaneamente emblemática e ambígua:

Para entrar na Ilha de Moçambique é necessário atravessar a ponte. Poente estreita, metálica quase infinita que nos leva da terra firme para outro lado. Como sempre, há a versão daqueles que olham a Ilha

com estranheza e a dos outros que a consideram o centro do mundo, e ao outro lado o mato. De qualquer maneira sendo ou não como cada um diz é na ponte que reside todo o mistério pois que, unindo, ela traz a lembrança a separação. Sem ponte seria um mundo a parte; com ela transformou-se a Ilha numa ilha, num espaço fechado onde só pela ponte se entra ou sai. Como em todas as ilhas também aqui os habitantes são inquietos olhando o continente com desdém, outras vezes como se o desejassem. Nunca se decidindo, todavia em alcançá-lo. (Borges Coelho, 2005, p. 13)

Para além da geografia, e sobretudo da definição peculiar do conceito de *insularidade* especialmente providenciado pela presença daquela ponte – *onde reside todo o mistério* –, o texto propõe notáveis meditações sobre o tempo e a história. Cronologicamente estamos algures depois do ano 2000, elemento emblemático sugerido pelo nome da loja onde Jamal trabalha, a Alfaiataria 2000, “um negócio com nome de futuro já ultrapassado.” (Borges Coelho, 2005, p. ???) e que, como sugere Gabriela Beduschi Zanfelice, se torna o elemento paradigmático de um desencanto em relação à ideia de um futuro promissor e, portanto, da própria noção de progresso (2022): “O senhor Rashid, por exemplo, resolveu um dia que, tendo este nome de Alfaiataria 2000 assemelhava-se seu negócio a um negócio do futuro, comprovando no concreto como seria quando chegássemos a essa data então distante mas que ele já conseguia vislumbrar” (Borges Coelho, 2005, p. 14); mas o futuro pretendido com aquele nome se torna agora um *futuro passado*, do qual não restam vestígios materiais, a não ser nas palavras pronunciadas por Rashid para atrair e acolher seus clientes:

Mas o tempo correu veloz, aproximou-se do fim do milênio, dobrou o ultimo ano com a mesma desenvoltura com que dobra os outros todos, a única diferença estando

em que foi nesse que a Alfaiataria 2000 pôde enfim ser o que pretendia, uma alfaiataria confortavelmente instalada no ano ano que lhe competia. (...)

O futuro era agora passado, e a outrora promissora Alfaiataria 2000 um negocio estagnado, se nao mesmo decaindo, uma prova da nossa ingenuidade, como se o que vem na frente pudesse ser encomendado e nao fruto do capricho de quem toma conta de nós e regula o tempo, quem quer que seja. De tal forma que atras daquela passada porta corre agora um futuro do passado, uma ingenuidade mais até do senhor Rashid que nossa, uma vez que foram dele a ideia e a iniciativa.

Ou talvez não. Porque em nenhum lugar, por mais que procuremos, se vê escrito Alfaiataria 2000. Nenhum letreiro, nenhum painel, nem sequer uma folha de papel com esse timbre mandado imprimir em esconsa tipografia de nampula. Sabemos que é esse o nome do negócio porque o senhor Rashid nos aborda no passeio, falando baixo como quem sobra um segredo. (Borges Coelho, 2005, p. 15)

Neste contexto, Jamal, o jovem alfaiate e empregado do senhor Rashid, usa, nos momentos vagos às escondidas do patrão, a velha Singer para tecer “um pano sem importância. Coisa minha. Para enganar o tempo” (2005, p. 32), tratando-se na verdade de um pano onde Jamal pretendia escrever seu *sonho*, tecendo a história do Hajj, a peregrinação sagrada dos crentes muçulmanos até a Meca, e do outro lado, o percurso histórico do dikiri de Jamal, Shandulyya Mandanyya. Duas histórias diferentes, mas – literal e metaforicamente – entrelaçadas, ambas feitas por *detalhes misteriosos, figuras bizarras e nomes e locais incomuns* cuja codificação é a chave para tornar visíveis histórias e estórias de Moçambique e do Oceano Índico, no passado e no presente. No entanto, apesar dos esforços de Jamal para esconder seu trabalho aos olhos do senhor Rachid, a obra de arte secreta – ou melhor, sagrada – será inevitavelmente descoberta por seu patrão:

Nesse primeiro pano uma pequena flor bordada, assinalando a ilha irmã de Zanzibar; um risco ligando-a a nova flor com outra cor, que era agora Muqdisho, a terra dos tubarões; e foi quando rematava este itinerário apressado – cada flor não chegando a retratar o lugar pretendido mas apenas o esboçando – que sentiu o olhar frio do senhor Rashid gelando-lhe o suor das costas.

Que fazes Jamal?

Bordo um pano sem importância, patrão. Coisa minha. Para enganar o tempo.

Não ha trabalhos particulares em minha alfaiaria, Jamal. E um pesado silêncio se abatendo. E logo a seguir os flashes da máquina fotográfica da turista italiana salpicando a penumbra do salão como raios longínquos de uma muda tempestade.

Guarda che bello!, exclamou, olhando esse primeiro pano que Jamal não consegue esconder a tempo. Tantas noites perdidas nesta luta, tanta irritação sempre que lhe faltava linha ou a solução que corporizasse um pensamento.

Quanto é?

(...)

O pano de Jamal para lá, o dinheiro para cá, tudo sem papéis, como se o dinheiro da turista italiana tivesse sido do senhor Rashid desde o início, dela o pano de Jamal. (Borges Coelho, 2005, p. 32-33)

O Mundo feito por Jamal acaba sendo vendido a uma turista; o tecido material – assim como a história que ele registra – apesar da sua singularidade e da sua localização (semi-) periférica surge como (mais um) exemplo paradigmático do “processo interminável de mercantilização de tudo” ao qual o mundo, no sistema tardo-capitalista, está forçosamente submetido (Wallerstein, 1966). Portanto, apesar de suas peculiaridades, o *mundo* de Jamal não é diferente do resto do *Mundo*; a história de seu *sonho iludido*, tecida naquele primeiro pano e posteriormente refeita num outro pano – prestes a ser novamente vendido – alude a pistas importantes nas dinâmicas que regem o Mundo

– e portanto também o mundo do Oceano Índico – dentro e fora do campo dos estudos literários.

O outro conto, “A força do mar de Agosto” (2005^a, p. 123-140) sugere linhas interpretativas similares, a partir de um perspectiva conceitual – geográfica e política – distinta.¹⁶ Estamos agora na região sul do país e nomeadamente na baía de Maputo.

Um dia acordou a baía sem água. Como estavam em Agosto, mês de tempo frio e do cachimbo, pensaram os moradores que era mais um desses dias em que, por falta de brisa, ainda qua uma só aura fosse, fica o mar quieto como mármore; um desses dias em que as arvores deixam pender as folhas como se fossem morcegos de pálpebras cerradas, não as abrindo para evitar a vertigem de ver o mundo ao contrário (Borges Coelho, 2005a, p. 125)

O mar da baía teria sumido, e o espaço marítimo que histórica e geograficamente definiu – e define – o território de Moçambique e sua capital, teria se transformado num vasto *deserto* de areia. O desaparecimento do mar, num primeiro momento, se torna o factor decisivo para subverter as lógicas de subsistência e o comércio na região, pautadas pela divisão entre *pescadores* e *vendedeiras*; frente a um *mar que não molha* e onde o espaço marítimo se transforma numa vasta *orla de praia*, pescadores e vendedeiras passam a disputar o acesso à mesma mercadoria, os peixes que agora para serem capturados e vendidos não exigem mais da força de trabalho masculina e se tornam um produto de livre acesso para as mulheres, numa aparente – e ilusória – subversão da divisão sexual do trabalho

¹⁶ Para uma leitura do conta veja-se Rui Gonçalves Miranda “History, Literatures and the Indices of the Ocean: Forces of signification in Borges Coelho’s ‘A força do mar de Agosto’” In: Brugioni, Elena, Orlando Grossegeesse, Paulo de Medeiros (eds.) *A Companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post)Colonial Remains*. Oxford: Peter Lang, 2020, pp. 107-130.

naquele localização. A abundância da mercadoria – os peixes – provoca, em acordo com as dinâmicas mercadológicas do capitalismo – um excesso de oferta e portanto uma queda na demanda; o excesso, agravado pela perecibilidade do *produto*, se torna rapidamente num problema de saúde pública: “o cheiro subia com o dia, nauseabunda exalação que até os pássaros agoniava. (...) nunca porém as narinas comunitárias haviam experimentado tal pesadelo.” (Borges Coelho, 2005a, p. 129)

Pescadores e vendedeiras procuraram disfarçar – nisso ainda se entendendo. Em parte por esse agulhão interesseiro de esconder o excesso de oferta para manter elevada a procura, em parte por aquela vergonha indefinida que é vermos desconjuntar-se aquilo que está a nossa guarda, mesmo que culpas nos não passam ser assacadas. Sem ter culpas no cartório, apenas por desse cenário fazerem parte, pescadores e vendedeiras envergonhavam-se do que acontecera à baía. (Borges Coelho, 2005a, p. 129)

A impossível resolução do problema por parte das *Autoridades – as Brigadas da Polícia Municipal* – e de potências estrangeiras, claramente interessadas na região – antes os Sul-Africanos e logo os Norte-Americanos –, leva o Governo a *reassumir um protagonismo temporariamente interrompido* desenhando um novo e grande *Plano Diretor*. O novo mapa deste planejamento, traçado numa folha branca onde o Oceano Índico se torna um espaço vazio a ser preenchido por ambições neocoloniais, tal como nota Miranda (2020, p. 117), consegue finalmente transformar o mar, em acordo com o predicado neoliberal, numa oportunidade de expansão do capital (Miranda, 2020, p. 117). Muda por completo a configuração geográfica, política e humana da baía de Maputo e de Moçambique: povos ribeirinhos se tornando interioranos, novas fronteiras a serem

observadas e policiadas, redesenhando integralmente a relação entre as ilhas e o continente, entre Moçambique e o mundo. Mas quando as disputas entre *os planeadores* e *o povo* alcançam seu ápice, num dia de Agosto, volta o cachimbo e com ele a água, “o vasto, conhecido e luminoso mar da baía de Maputo; molhando por sua natureza mas fazendo secar a boca de quem tinha outras ideias, mais lucrativas que a serenidade daquela sempre nova e já tão antiga visão cujo valor ninguém consegue medir.” (Borges Coelho, 2005a, p. 138). Num desfecho só parcialmente utópico, de *esperança sem otimismo* (Eagleton, 2023) é o retorno do Oceano Índico, um mar cujo valor não se pode medir – inestimável e, ao mesmo tempo, *novo* e *antigo* – e onde parece residir a única possibilidade de (re)constituir o(utro) mundo, dentro e fora de Moçambique. Haverá apelo mais explícito sobre a fundamental urgência de se pensar Moçambique e o mundo a partir do mar?

Referências

ALPERS, Edward. *The Indian Ocean in World History*, Oxford University Press, 2013

BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.

BOSE, Sugata. *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in an Age of Global Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.

BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée, vol. 1: L'espace et l'histoire, vol. 2: Les hommes et l'héritage*. Paris: Flammarion, 1985.

BORGES COELHO, João Paulo. *Índicos Indícios I. Setentrião*. Lisboa: Caminho, 2005.

BORGES COELHO, João Paulo. *Índicos Indícios II. Meridião*. Lisboa: Caminho, 2005a.

BRUGIONI, Elena, Fernanda Gallo, Gabriela Beduschi Zanfelice. *A obra literária de João Paulo Borges Coelho. Panorama Crítico*. Campinas Editora Unicamp, 2022.

BRUGIONI, Elena, Orlando Grossegeesse, Paulo de Medeiros (eds.) *A Companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post)Colonial Remains*. Oxford: Peter Lang, 2020.

CASANOVA, Pascale. *The World Republic of Letters*. Trad. M.B. DeBevoise. Cambridge MA: Harvard University Press, 2004 [1999].

CHAUNDHURY, K. N. *Asia before Europe: Economy and Civilization of the Indian Ocean from the rise of Islam to 1750*. Cambridge Eng. Cambridge UP, 1990.

CHEAH, Peng. What Is a World?: On Postcolonial Literature as World Literature, 2008. What is a world? On world literature as world-making activity. *Daedalus* 137: 26–38, 2016.

DASGUPTA, U. ed. *The world of the Indian Ocean merchant 1500–1800: collected essays of Ashin Das Gupta*, New Delhi and New York: Oxford University Press, 2001.

EAGLETON, Terry. *Esperança sem Otimismo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo, Editora Unesp, 2023.

FAWAZ, Leila Tarazi et al. (Eds.) *Modernity and Culture: From the Mediterranean to the Indian Ocean*. New York: Columbia University Press, 2002.

FALCONI, Jessica. “Enchanted Things to Narrate the Oceans: João Paulo Borges Coelho and Luís Cardoso” in Portuguese Studies 37(2), *Literatures and Cultures of the Indian Ocean* (2021), pp. 224-241.

FRANK, Andre Gunder, *ReOrient: Global Economy in the Asian Age*. Los Angeles, CA: University of California Press, 1998.

FRANK, Andre Gunder & Gills, Barry K.. “The Five Thousand

Year World System” in Theory and Praxis”, in Robert Denemark et al. *World System History: Social Science of Long Term Change*, London/New York: Routledge, 2000, pp. 3-23.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del Carcere*. Edizione critica a cura dell’Istituto Gramsci. Torino: Einaudi, 2007.

GHOSH, Devleena & MUECKE, Stephen (eds.) *Cultures of Trade: Indian Ocean Exchanges*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

GUPTA, Pamila et al. (Eds.) *Eyes Across the Water: Navigating the Indian Ocean*. Unisa Press & Penguin India, 2010.

HALL, Richard. *Empires of the monsoon: a history of the Indian Ocean and its invaders*, London: Harper Collins, 1996.

HOFMEYR, Isabel. ”The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South – Literary and Cultural Perspectives”, *Social Dynamics*, (33)2, 2007, pp. 3-32.

HUGGAN, Graham. *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. London and New York: Rutledge, 2001..

KEARNEY, Milo. *The Indian Ocean in World History*. London: Routledge, 2004.

LARSON, Pier M. *Ocean of Letters: Language and Creolization in an Indian Ocean Diaspora*. Cambridge, 2009.

LAVERY, Charne. *Writing Ocean Worlds. Indian Ocean Fiction in English*. Palgrave Macmillan, 2021.

LEITE, Ana Mafalda. “Narratives of the Indian Ocean in the Writing of João Paulo Borges Coelho: A Transnational Geography” in Brugioni, Elena, Orlando Grossegeesse, Paulo de Medeiros (eds.) *A Companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post)Colonial Remains*. Oxford: Peter Lang, 2020, pp. 91-106.

MCPHEARSON, Kenneth. *The Indian Ocean: A History of*

People and the Sea. Delhi: Oxford University Press, 1993.

MIRANDA, Rui Gonçalves. “History, Literatures and the Indices of the Ocean: Forces of signification in Borges Coelho’s ‘A força do mar de Agosto’» in Brugioni, Elena, Orlando GROSSEGESSE, Paulo de Medeiros (eds.) *A Companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post) Colonial Remains*. Oxford: Peter Lang, 2020, pp. 107-130.

MOORTHY, Shanti. Ashraf Jamal (eds.) *Indian Ocean studies: cultural, social, and political perspectives*. New York: Routledge, 2010.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

PEARSON, Michael N. “History of the Indian Ocean: a Review Essay” *WASAFIRI*, 26 (2), 2011, 78-99.

PEARSON, Michael N. *The Indian Ocean*. London: Routledge, 2003.

SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Verso, 1993.

SAID, Edward W. *Humanism and Democratic Criticism*. London Verso, 2004.

SAMUELSON, Meg. “Costal Form: Amphibian Positions, Wider Worlds, and Planetary Horizons on the African Indian Ocean Littoral”, *Comparative Literature*, 69(1), 2017, pp. 16-24.

SOYINKA, Wole. “Neo-Tarzanism: The Poetics of Pseudo-Tradition”. *Transition* 48, 1975: 38-44.

SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

STEINBERG, Philip, Kimberley Peters. “Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking” *Environment and Planning D: Society and Space* 33:2, 2015, pp. 247-264.

VINK, Markus P. M. “Indian Ocean Studies and the ‘new thalassology’”. *Journal of Global History*, 2, 2007, pp 41-62 doi:10.1017/S1740022807002033

WALLERSTEIN, Immanuel. *World-System Analysis. An Introduction*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

WREC. *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

WREC. *Desenvolvimento Combinado e Desigual. Por uma nova teoria da literatura-mundial*. Tradução Gabriela Beduschi Zanfelicce. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

WREC . “Collectivity and Crisis in the Long Twentieth Century”. *Modern Language Quarterly* 81:4, 2020. DOI 10.1215/00267929-8637924

ZANFELICE, Gabriela Beduschi “Cartografias Transnacionais do Oceano Índico em *Índicos Índicios*” In Elena Brugioni, Fernanda Gallo, Gabriela Beduschi Zanfelicce (orgs.). *A obra literária de João Paulo Borges Coelho. Panorama Crítico*. Campinas Editora Unicamp, 2022, pp. 79-100.

Museu Da Revolução, de João Paulo Borges Coelho: outras Cartografias Críticas e Culturais

Tarik Mateus de Almeida*

Resumo

A partir de debates conceituais em torno das recentes cartografias culturais que compõem a área das Literaturas Africanas, este artigo busca abordar possíveis enquadramentos teóricos à luz de compreender as formas narrativas abarcadas pelo romance “Museu da Revolução” (2022), de João Paulo Borges Coelho. Tendo em vista, a necessidade de se buscar outras e novas “Declinações” (Falconi, 2021) para o estudo das Literaturas Africanas de língua portuguesa, mapeamos as recentes reflexões teóricas entorno da Literatura Comparada, discutindo o conjunto estético que “Museu da Revolução” abriga em sua estrutura. O artigo demonstra como as formas narrativas na obra se articulam a partir da dimensão “mundana” do romance em seu caráter (ir)realista, costeiro e ecocrítico, que aponta sobretudo à multiplicidade das formas de narrar o passado moçambicano por meio de estratégias discursivas que ampliam as noções de história e ficção, por um lado, e, por outro, na convivência artística entre materialidades humanas e não-humanas. Nesse sentido, este artigo se orienta por perspectivas críticas e conceituais oriundas do campo da Literatura-Mundial (world-literature), de WReC (2020); dos

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP/ Processo nº2024/00786-9). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, área de concentração: Estudos Literários. <https://orcid.org/0000-0001-7572-6023>

Estudos do Oceano Índico (Indian Ocean Studies); e também do campo das Humanidades Ambientais, Ecocrítica, na tentativa de compreender a complexidade da identidade narrativa que abarca a obra “Museu da Revolução”.

Palavras-chave: cartografias culturais; formas narrativas; irrealismo; ecocrítica; Museu da Revolução.

Museu Da Revolução, by João Paulo Borges Coelho: other Critical and Cultural Cartographies

Abstract

Based on conceptual debates around recent cultural cartographies within the field of African Literatures, this article seeks to explore possible theoretical frameworks to understand the narrative forms encompassed by the novel *Museu da Revolução* (2022) by João Paulo Borges Coelho. Considering the need to seek new and diverse ‘Declinations’ (Falconi, 2021) for the study of Portuguese-language African Literatures, we map recent theoretical reflections on Comparative Literature, discussing the aesthetic ensemble that *Museu da Revolução* incorporates in its structure. The article demonstrates how the narrative forms in the work are articulated from the ‘mundane’ dimension of the novel in its (ir)realistic, coastal, and ecocritical character, particularly highlighting the multiplicity of ways to narrate Mozambique’s past through discursive strategies aimed at expanding notions of history and fiction, as well as the coexistence of human and non-human materialities in post-coloniality. In this sense, the article is guided by critical and conceptual perspectives drawn from the field of World Literature (WReC, 2020); Indian Ocean Studies; and also from

the field of Environmental Humanities and Ecocriticism, in an attempt to understand the complexity of the narrative identity encompassed by the work “Museu da Revolução”.

Keywords: cultural cartographies; narrative forms; irrealism; ecocriticism; Museu da Revolução.

Recebido em 29/07/2024 / Aceito em 1/12/2024

Introdução

Sem dúvida, o estudo sistemático de Literaturas Africanas vem passando, nas últimas décadas, por transformações críticas e conceituais. É verdade que este campo se pauta por um cenário constante de disputas teóricas, epistemológicas e culturais, que se dão por inúmeros contextos, e, fundamentalmente, pelos diferentes modos de “ler” as Literaturas Africanas em seus horizontes interpretativos, estéticos e conceituais. Num estudo recente, Jessica Falconi (2021), autora renomada na área da Crítica Literária às Literaturas Africanas e nos Estudos Culturais, propõe a utilização de “outras Declinações” para o estudo de Literaturas Africanas de língua portuguesa. A estudiosa, nessa via, analisa “a evolução da perspectiva nacional” (Falconi, 2021, p. 9), nos Estudos Literários Africanos de língua portuguesa, problematizando, sobretudo, a utilização da Nação como “raiz fixa” (Falconi, 2021), mapeando um conjunto de cartografias críticas e culturais que contemporaneamente vem adquirindo relevância na crítica literária das Literaturas Africanas, dentro de um cenário mundial. Essas outras “Declinações” são oriundas sobretudo dos recentes debates conceituais do campo da(s) Literatura(s) Comparada(s); da Teoria Pós-Colonial; e dos Estudos do Oceano Índico, que em suas articulações epistemológicas são capazes de emergir em respostas e interpretações inovadoras perante as formas de ler as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Paralelamente, esta busca crítica por outras “Declinações” e unidades de análise se tornam extremamente necessárias em escritas literárias que envolvem um conjunto de imaginários e de representações pós-coloniais, configuradas por dispositivos “menores” (Deleuze, 2010) ou

“subaternos” (Spivak, 2003). A partir dessa posição, torna-se paradigmática a escrita literária de autores africanos, sobretudo, por suas preocupações éticas e políticas, mas também pelo modos com que lêem o mundo contemporâneo, tendo como lente a perspectiva e a experiência africana. Dentro de um conjunto amplo de autores e obras africanas, no mundo da língua portuguesa, propomos pensar, especialmente neste artigo, no caso de João Paulo Borges Coelho e de sua recente obra “Museu da Revolução” (2022).

“Museu da Revolução”, obra do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, foi publicada primeiramente em 2021 pela editora Caminho, em Portugal, e em 2022 pela editora Kapulana, no Brasil. Em 2023, sobretudo, completaram-se 20 anos da publicação de seu primeiro romance: “As duas sombras do Rio” (2003) que, em linhas gerais, narra as agruguras históricas do período que abrange a guerra civil (1976-1992) em Moçambique. Seu projeto literário se desdobra pelas dimensões históricas da sociedade moçambicana, a partir de “imagens do passado” (Said, 1993), reconstituídas e revisitadas em seus romances. Assim como por questões sócio-culturais, sobretudo na dinâmica relação entre Moçambique e o Oceano Índico, sendo o autor que, segundo Jessica Falconi, “veio consolidar a ligação entre Oceano Índico e literatura moçambicana” (Falconi, 2013, p. 82).

Nesse sentido, podemos pensar, sobretudo, nos dois volumes da obra “Índicos Índicios - Setentrião e Meridião”, publicadas no ano de 2005. Trata-se de um conjunto de histórias constituídas por geografias marítimas, nas quais o Oceano Índico desempenha um papel fundamental na unidade espacial e estética para a composição dos contos. Essa marca já é significativa desde o título da obra. Para Gabriela Zanfalice (2022):

De fato, ao longo das duas coletâneas de contos, podemos constatar a presença do mar de uma maneira ou de outra: através do itinerário entre a ilha de Moçambique e Meca que Jamal borda em seu pano encantado; nos caranguejos do Machangulo que são fonte de sustento a Josefate e Herculano Ngwetana, desapossados que lavram as ondas como se fossem terra; nos vivos braços do rio Zambeze que se espriam no Índico, levando água ao oceano e peixe aos pescadores de Zalala; no suposto progresso que, favorecendo os barcos mais modernos e rápidos do Estado e dos brancos, provoca a miséria dos pescadores da ilha de Inhaca; ou no vaivém das marés que devoram as casas da ilha do Ibo com seu sal. (Zanfelize, 2022, p. 80).

João Paulo Borges Coelho além de refinado escritor (contista e romancista) é também historiador e pesquisador por formação, sendo graduado em História pela Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, e doutor em História econômica e social pela Universidade de Bradford, no Reino Unido. Não por acaso, sua obra literária é sedimentada pela intersecção entre a história e a ficção, sendo o Índico objeto de preocupação histórico, geográfico e cultural. Nessa via, o mar e o oceano desempenham um papel paradigmático em sua obra literária, principalmente na intersecção entre a história, a memória e a ficção¹, apontando para a multiplicidade narrativa na disposição entre a natureza e a cultura moçambicana. Essa multiplicidade narrativa sedimenta algumas especificidades que tecem o romance “Museu da Revolução”, em aspectos que tensionam os debates contemporâneos oriundos campo das Literaturas Africanas. Nessa perspectiva, este artigo pretende dar luz a um conjunto de “Declinações” contemporâneas, que parecem iluminar a complexidade que envolve a composição artística do romance de Borges Coelho.

¹ Ver estudos de Medeiros, 2020/2022.

A primeira delas é o conceito de Irrealismo, presente nos debates teóricos de literatura-mundial² (world-literature) proposta pelo Coletivo de Pesquisa de Warwick. Em linhas gerais, o irrealismo pode ser definido não como uma oposição direta à estética realista, mas como um “refinamento” desta (WReC, 2020, p. 198) perante as especificidades que regem o desenvolvimento combinado e desigual (WReC, 2020). A segunda cartografia crítica que pretendemos analisar em “Museu da Revolução” advém do campo dos Estudos do Oceano Índico, em conceitos desenvolvidos pela teórica Meg Samuelson (2019) nos debates sobre “coastal form” (forma costeira) e romance anfíbio.

De modo sumário, os estudos oceânicos se articulam por um pensamento calcado numa visão pós-nacionalista, e, portanto, abrangente às dinâmicas transnacionais que configuram o espaço marítimo e cultural do Oceano Índico africano, apontando para o estabelecimento de “novas cartografias literárias e culturais baseadas em relações e contrapontos ‘afro-asiáticos’[...]” (Falconi, 2021, p. 30). Além dessa primeira perspectiva, os Estudos do Oceano Índico também são caracterizados pelo aspecto ecológico, da materialidade humana e não-humana, dos espaços costeiros, portuários e marítimos. Das relações entre a natureza e a literatura, de modo sumário, obtém-se os debates em torno da *ecocrítica*, como linha de investigação perante as formas de inscrição e representação da natureza na literatura (Falconi, 2022), abarcando as intersecções entre humanos e não-humanos. Apesar do romance “Museu da Revolução” não se restringir especialmente ao espaço do Índico, convocando uma dimensão mundial de temporalidades, territórios e oceanos,

2 “literatura-mundial como a registo literária da modernidade sob o signo do desenvolvimento combinado e desigual” (WReC, 2020, p. 43).

veremos que algumas discussões desta “unidade de análise” pode ser crucial para a compreensão narrativa desta obra.

Nesse sentido, algumas reflexões como a relação entre a memória e a história; a violência colonial; as transformações do meio ambiente; e o papel dos sujeitos sociais em um mundo globalizado; parecem sintetizar um projeto literário que visa interrogar a vida e as relações sociais no mundo capitalista, sem deixar de lado a dimensão autocrítica da atividade literária, propondo modalizar o conjunto de práticas sociais e históricas que estruturam a vida social na “pós-colônia” (Mbembe, 2001). Trata-se de um romance que objetiva compreender a(s) realidade(s) ambígua(s) da história, a partir de articulações culturais, estéticas, temporais e humanas que caracterizam não apenas a sociedade moçambicana contemporânea, mas também a dimensão mundana a qual mobiliza. Por essa complexidade narrativa, “Museu da Revolução” abriga em torno de sua estrutura algumas características estéticas que abarcam as relações entre: a ficção e a história; a perspectiva cultural do Oceano Índico como matriz estética; e as relações entre a literatura e a natureza, na intersecção entre aspectos humanos e não-humanos. Nas páginas deste artigo, buscamos compreender como tais formulações críticas nos ajudam a compreender a complexidade narrativa abarcada por este romance.

O Irrealismo: entre a ficção e a história

Partindo de um lugar real, o Museu da Revolução, situado na cidade de Maputo em Moçambique, o romance de João Paulo Borges Coelho traz à tona diversas perspectivas críticas no que se refere à importância do Museu para a conservação

da memória da sociedade moçambicana, ao mesmo tempo em que revela o descaso político em torno do acervo que mobiliza diversas iconografias do passado. De acordo com Elena Brugioni, Fernanda Gallo e Gabriela Zanfelicce (2022):

Durante a década de 1980, o museu manteve-se em funcionamento precário, assim como grande parte das instituições moçambicanas assoladas pelo avanço da guerra civil (1976-1992). Já na década de 1990, com o fim da guerra e a entrada definitiva do país no mundo capitalista, o entusiasmo com a manutenção da memória da Revolução parece ter pedido força. Em agosto de 2010, dois meses após a aprovação de duas resoluções sobre museus e monumentos, o jornal *Savana* noticiava o andamento do processo de alienação do edifício do museu, gerando questionamentos em torno da apropriação do prédio - e da memória - nacional pelo partido Frelimo. Ao que se sabe, desde sua inauguração, o museu se manteve praticamente inalterado, tanto em relação aos aspectos estruturais quanto à exposição do acervo, indicando a imobilidade de sua própria narrativa. Finalmente, em 2015, o acesso ao público foi definitivamente encerrado (Brugioni; Gallo; Zanfelicce; 2022, p. 293-294).

Na confluência entre a ficção e a história, o romance de Borges Coelho problematiza a temporalidade histórica por meio dos espaços culturais mobilizados, isso acontece tanto por um aspecto denunciativo perante a situação histórica do Museu da Revolução e do seu abandono, como também pela multiplicidade de sentidos que este espaço evoca à dimensão narrativa. Neste aspecto, o Museu da Revolução em “Museu da Revolução” torna-se em ampla dimensão um arquivo histórico, cultural e político da nação moçambicana, capaz de reunir estórias, sujeitos e territórios culturais como símbolo(s) da(s) iconografia(s) do passado.

Nesse sentido, a constituição desse espaço emblemático

e dos seus múltiplos significados para a nação moçambicana mobiliza a organização de um romance que pretende coadunar em sua concepção a perspectiva de “territórios sobrepostos e histórias entrelaçadas” (Said, 1993). A mundanidade, nesse sentido, é reivindicada para pensar Moçambique, em um jogo de sobreposições culturais e históricas. Leia-se a epígrafe do primeiro capítulo: “O mundo é um lugar vasto feito de mil lugares, e cada um destes é também um vasto lugar cheio de meandros”. (Borges Coelho, 2022, p. 9). É nessa constelação, que o romance propõe uma série de reflexões críticas a respeito de Moçambique, articulando a ideia de mundanidade em um movimento do “fora” pro “dentro”, isso ocorre pela “viagem” empreendida no interior do Hiace por Jei-Jei e por seus passageiros na busca e na recuperação do(s) passado(s) a partir do interior moçambicano.

Não por acaso, a narrativa é sedimentada pela construção de personagens moçambicanos e estrangeiros: Leonor Basto e Arthur Candal, de Portugal, Élise Fouché, da África do Sul, e os moçambicanos Jei-Jei, Coronel Boaventura Damião e Bandas Matsolo. Essa proposta interativa de diferentes nacionalidades povoa tanto a construção das personagens, como também os espaços geográficos (re)visitados no romance, a partir de diversas imagens do desenvolvimento combinado e desigual. É interessante perceber como o romance constrói a mundanidade do *outside* ao *inside* moçambicano, em um viés de articulação crítica e histórica, dentro de um aspecto que pretende (re) pensar a História de Moçambique no período colonial e no pós-independência. Por isso, “Museu da Revolução” torna-se um romance complexo e paradigmático das relações coloniais e pós-coloniais do mundo contemporâneo e da recente produção literária moçambicana.

E, enfim, surgiu o contato do Coronel Boaventura Damião, de Moçambique. Oferecia seus préstimos no transporte e num certo apoio logístico. Teve então lugar a troca de mensagens entre Leonor e Jei-Jei, com um Candal de poucas palavras de um lado e um Damião distante do outro, uma troca de mensagens que acabou como sabemos por ganhar contornos inesperados. Soube-o porque Jei-Jei me relatou algumas dessas mensagens quando foi sua vez de tomar conta do relato. (Borges Coelho, 2022, p. 133-134).

A interação entre as personagens dentro da narrativa evidencia a amplitude de estórias mobilizadas e que se entrecruzam. Daí, obtém-se a questão deste romance conseguir modalizar outras vozes sociais, enquanto arquivos vivos e iconográficos que envolvem o passado e o presente, numa perspectiva que conecta Moçambique e outras geografias. Por isso, a viagem empreendida pelas personagens, no interior do Toyota Hiace, torna-se um ponto chave para a simbologia das temporalidades da memória e da história.

Trata-se de um Toyota Hiace - também ele um objeto repleto de significações e memórias - oriundo de um Japão onde se cruzam histórias de mestres domadores de corvos, sereias mergulhadoras e amores trágicos - e que, ao chegar em Moçambique, é (re)utilizado como meio de transporte para uma viagem à procura do passado. (Brugioni; Gallo; Zanfelicce; 2022, p. 296).

Pontua-se, nessa perspectiva, que o ato de recuperação do(s) passado(s) empreendidos por este romance se revela tanto por um aspecto subjetivo e individual da estória das personagens, tanto pela dimensão coletiva que adentra à história de Moçambique e em suas relações mundiais. Essa propulsão crítica que empenha a narrativa de Borges Coelho funciona em uma espécie de intersecção que envolve “Império, Geografia e Cultura” (Said,

1993), evidenciando como o imperialismo “ainda lança sombras consideráveis sobre nossa própria época”. (Said, 1993, p. 33). As diferentes histórias e geografias se articulam pela voz de um narrador cuja volubilidade é bastante notória, principalmente na relação pessoal com que ele mantém com a personagem Jei-Jei.

No que se refere ao campo de estudos da literatura-mundial, proposto sobretudo pelos debates oriundos do Coletivo de Pesquisa de Warwick (Warwick Research Collective), na obra “Combined and Uneven Development: Towards a new theory of World-Literature” (2015), recentemente traduzida no Brasil, pela editora da Unicamp, como “Desenvolvimento Combinado e Desigual: Por uma nova teoria da Literatura-mundial” (2020), é, sobretudo, marcado por um ponto de virada epistemológico à disciplina da Literatura Comparada, a partir de duas tarefas que segundo WReC (2020) foram estabelecidas tardiamente: a reconceitualização do eurocentrismo e a sua crítica; e a inserção dos debates multiculturais em torno dessa disciplina. Nessa dimensão, a literatura-mundial, de acordo com WReC (2020) é uma extensão da Literatura Comparada após essa espécie de “virada”. Trata-se, sobretudo, de uma intensa tarefa de repensar a crítica literária de cariz materialista sob o âmbito do desenvolvimento combinado e desigual, que caracteriza as formas de vida na modernidade. Dessa conceitualização crítica e epistemológica deste campo surgem debates capazes de repensar a atividade literária das (semi)periferias. Como por exemplo, o próprio conceito de “irrealismo”, presente em WReC (2020) e tributário das reflexões acerca do “irrealismo crítico” de Michel Löwy (2007).

Crucialmente para nossos propósitos, o irrealismo crítico tal como teorizado por Löwy, mesmo com todo investimento na imaginação e no imaginário, não nega

a existência de mundos sociais e naturais independentes da apreensão ou da percepção humana. Essa homenagem fundacional ao realismo, ou à lembrança dele, dá aos textos irrealistas críticos a habilidade de articular críticas poderosas de realidades verdadeiramente existentes, que, como escreveu Löwy, têm diversamente tomado as formas de “protesto, indignação, repugnância, raiva, ansiedade e angústia” [...] (WReC, 2020, p. 155).

“Museu da Revolução”, o mais recente romance de João Paulo Borges Coelho, pode ser entendido a partir de um movimento estético que aponta ao conceito de “irrealismo crítico”, definido por Löwy (2007, p. 196), recuperado e ampliado conceitualmente por WReC (2020), isto pois, nele ocorre um entrelaçamento das noções de história, memória e ficção⁴, sendo regido “pelas dimensões de combinação e desigualdade que pautam as condições de vida e existência.” (Brugioni, 2022, p. 198). A articulação entre o “imaginado” e o “real” no conceito de irrealismo crítico possibilita a confluência e a combinação no que se refere à relação entre ficção e história, abrindo caminhos para novas possibilidades estéticas, que a partir de uma noção autorreflexiva da atividade literária, acaba por mobilizar novas formas de narrar as histórias e a história, sobretudo.

A escrita literária pós-colonial³ recupera em uma escala bastante significativa o passado histórico e seus arquivos coloniais nas vias de interrogar o presente, assim como o jogo de ambiguidades e tensões que marcam as (des)continuidades históricas do presente. Nesse sentido, a atividade literária torna-se um palco representativo da confluência entre a História e a Ficção. Como avalia Edward Said (2003, p. 50): “Mais

³ Refere-se, sobretudo, ao “papel dos estudos pós-coloniais no que concerne à legitimação de autores cujas as obras parecem ilustrar problematizações e configurações identitárias de matriz “periférica e semiperiférica” constitui um aspecto importante não apenas para refletir sobre o esvaziamento crítico e político que o pós-colonial como categoria nominal, ou melhor, como rótulo crítico e acadêmico, pode determinar, mas também para abordar ambiguidades e tensões que esse tipo de leitura determina no que diz respeito ao significado político e estético dessas escritas.” (Brugioni, 2019, p. 55).

importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência nas atitudes do presente.” “Museu da Revolução” tensiona, a partir da confluência entre tempos, espaços e sujeitos, a memória traumática do colonialismo em Moçambique, tecendo um conjunto de “experiências em contraponto” (Said, 2003, p. 52), que visam reivindicar o lugar de vozes sociais obliteradas e esquecidas. Para isso, o romance articula a História e a Ficção num jogo de diversidade territorial e identitária. Com efeito, esse conjunto de experiências diversas adquirem no romance uma ambientação narrativa de cariz humano, que atravessa a memória colonial na formulação de subjetividades calcadas por angústias, raivas e repugnâncias, tal como pontuadas por Löwy acerca do irrealismo crítico, e também por procuras, descobertas, rastos, silêncios e incertezas. Esse traços sentimentais povoam, sobretudo, a subjetividade da galeria de personagens que compõem este romance.

O ambiente era agora consideravelmente mais frio. Quanto a Elize, devolveu com frieza a frieza que era alvo. Segundo, Jei-Jei cumprimentou os circunstantes com um aceno de cabeça, ignorou olímpicamente o Coronel Damião e afirmou que estava morta de cansaço e se retirava para o quarto. Não quis beber nada, não justificou nada, não perguntou nada. Simplesmente, virou as costas deixando para trás uma assembleia perplexa, os *whiskies* a meio e um tão recente e promissor armistício em suspenso, aguardando nova oportunidade. (Borges Coelho, 2022, p. 168 - grifo do autor).

Em “Museu da Revolução”, obtém-se a presença de uma espécie de narrador “fofoqueiro”, que investiga o passado das personagens e acompanha, sob a ótica de Jei-Jei, todos os fatos e suas intermitências, opinando e narrando com a sua própria

interpretação que, por vezes, torna-se bastante subjetiva. Trata-se de um narrador “não-confiável”, que denota em confrontos estéticos ao que vem sendo definido como “irrealismo” nos debates teóricos de literatura-mundial. “Evidentemente, linhas narrativas antilineares, dispositivos metanarrativos, personagens não arredondados, narradores não confiáveis, pontos de vista contraditórios [...]” (WReC, 2020, p. 101). Dessa maneira, esse conjunto de técnicas narrativas, tais quais apontadas por WReC (2020), tornam-se bastante representativas nesta obra de Borges Coelho, e ilustram “uma combinação jusposta de estratégias, técnicas e ferramentas que se configura como elemento emblemático de uma modernidade singular e simultaneamente heterogênea” (Brugioni, 2022, p. 202). Sobretudo, as formas de narrar a modernidade sob o prisma do desenvolvimento combinado e desigual tornam-se um dos pontos chave para que possamos compreender o emblema deste romance. Daí a sua abertura à dimensão transnacional, que revisita múltiplos territórios e continentes: África, Ásia e Europa, num entrecruzamento desdobrado nas lógicas modernas e capitalistas, bem como em suas influências na condicionalidade de culturas, temporalidades e períodos históricos.

Para WReC (2020, p. 164): “As múltiplas temporalidades existentes no desenvolvimento combinado e desigual de uma periferia são às vezes nomeadas e, mais frequentemente, aparecem sob pretextos metafóricos”. Essa instância possibilita em “Museu da Revolução” a convergência e a coexistência do passado e do presente na inscrição histórica dos múltiplos espaços que tecem a obra. Isto, na verdade, é fruto do chão periférico que caracteriza a obra em sua urgência para a conexão de imagens, sujeitos, e estórias que caracterizam as formas de vida nas (semi)periferias

do sistema-mundial moderno. Dessa concepção, obtém-se a moldura de personagens cujas identidades são constituídas por meio de deslocamentos, travessias e trânsitos culturais.

Decorreu um longo período, na verdade uma travessia de cerca de vinte anos, entre o Jeí-Jeí regressado numa Alemanha turbulenta e este que eu conhecera no Museu. Vinte anos é praticamente meia vida, uma meia vida que o meu interlocutor, que fora tão loquaz sobre a infância ou a experiência alemã, tendia a cobrir agora de um discreto silêncio. (Borges Coelho, 2022, p. 141).

Sobretudo, um dos aspectos que apontam a uma definição crítica de ficção irrealista em “Museu da Revolução” se revela, em linhas gerais, na relação pessoal do narrador com a personagem Jeí-Jeí, numa série de jogos narrativos que condicionam em uma divergência dos pontos de vista e das vozes que narram a(s) história(s), ou seja, em determinados momentos do romance o que fica posto é uma série de dúvidas a respeito dos fatos e das intermitências narradas, assim como na perspectiva inventiva pela liberdade com que o narrador (re)cria as versões contadas por Jeí-Jeí. Essa definição (ir)realista em “Museu da Revolução” não vem evidenciada por meio de dispositivos fantásticos, mas por meio de marcas narrativas que demonstram dúvidas, anseios e na confusão dos sentimentos causados no interior da viagem. “Até que um dia - já eu começava a duvidar da existência da viagem e da fiabilidade das minhas próprias impressões a respeito [...]” (Borges Coelho, 2022, p. 344). Essas marcas que perpassam a obra preconizam em especulações que envolvem o diálogo entre Literatura e História, mas que, especialmente, desemboca no questionamento da veracidade do conteúdo narrado, apontando ao “território fronteiro, entre a realidade e irrealidade” (Löwy, 2007, p. 196). “Museu da Revolução”,

nesse sentido, pode ser lido como um romance irrealista (semi) periférico pela articulação de “*temas e imagens dialéticos de desigualdade combinada*” (Brugioni, 2022, p. 199 - grifos da autora), sobretudo pela dimensão de mapeamento histórico das relações sociais e humanas na pós-colonialidade tecidas por um pano de fundo ecológico da natureza e daquilo que Isabel Hofmeyr (2019) denominou como “engajamento material com a água”. A dimensão da relação entre a História e a Ficção são determinantes para os pressupostos teóricos do Irrealismo (semi) periférico, sobretudo pela problematização da questão colonial na identidade moçambicana e na produção de subjetividades.

Estudos do Oceano Índico: A dimensão costeira e a perspectiva ecocrítica

O encontro entre os Estudos Literários Africanos e os debates acerca dos Indian Ocean Studies - Estudos do Oceano Índico - configura na disciplina de Literatura(s) Comparada(s) uma orientação crítica que pretende investigar ou tensionar as relações de espaço-tempo na pós-colonialidade. Isto significa, de maneira geral, a possibilidade de uma ampliação nas categorias de análise para a leitura das Literaturas Africanas, principalmente nas reflexões em torno das produções literárias estabelecidas na confluência paradigmática entre o espaço terrestre e a dimensão oceânica. Na obra “Literaturas Africanas Comparadas: Paradigmas Críticos e Representações em contraponto” (2019), a crítica Elena Brugioni indica:

Em suma, numa perspectiva literária e cultural, os estudos do Índico contêm um conjunto de potencialidades epistemológicas e conceituais de

grande relevo, apontando para itinerários comparativos que, de acordo com Edward W. Said, correspondem a um gesto crítico irremediavelmente ligado às formas de ver e imaginar o mundo. (Brugioni, 2019, p. 94).

Imaginar o mundo pelo Índico significa compreender a historicidade a partir de um ponto de vista “menor” (Deleuze, 2010), e que por essa posição acaba por ampliar as possibilidades de leitura em relação ao mundo, resultando na viabilidade de compreender os espaços e as geografias culturais na pós-colonialidade, a partir de suas sobreposições “combinadas e desiguais”. Esse é o projeto que João Paulo Borges Coelho realiza em “Museu da Revolução”, pois evidencia pelas justaposições espaciais, a partir de personagens e histórias “mundanas”, a construção de um panorama social e político da história de Moçambique e de suas relações mundiais, e, portanto, transnacionais.

A teórica-crítica Meg Samuelson (2017/2019) propõe, no campo dos Estudos do Oceano Índico, a utilização da costa como uma “unidade de análise” (Samuelson, 2019, p. 124), defendendo a adoção do que a autora definiu como “literatura litorânea”, categoria que, segundo ela, seria mais produtiva e um contraponto à categorias nacionais ou continentais. Para essa adoção conceitual, a autora propõe a utilização da “forma costeira”, do inglês, “coastal form”. Segundo ela: “A forma costeira obscurece a dicotomia dentro-fora que demarca as nações e os continentes e que foi particularmente pungente no enquadramento de “África” quer no pensamento imperial, quer no nativista”. (Samuelson, 2019, p. 143). Trata-se de uma unidade de análise inovadora, na medida com que propõe analisar nos textos literários africanos não apenas a inscrição do mar ou do Índico, mas, sobretudo, do movimento histórico dos

fluxos de pessoas e das paisagens não-humanas, que configuram a pluralidade identitária do Oceano Índico e de suas Literaturas.

O exercício de inscrever o tráfego humano em seus múltiplos deslocamentos, temporais e espaciais, mediado pela dimensão não-humana das paisagens ambientais, configura em “Museu da Revolução” uma complexidade estética que envolve a ficção e a história por um lado, e, por outro, a produção de subjetividades e de memória(s). Assim, como num jogo de quebra-cabeças, as peças, isto é, as personagens, descortinam dialeticamente o passado de suas estórias a partir da memória de Moçambique, (re)visitada por esta viagem constituída como peregrinação. A pluralidade, nesse sentido, é um aspecto que caracteriza a construção das personagens, mas é, sobretudo, um sintoma histórico que configura a formação da sociedade moçambicana no período colonial e pós-colonial. É, especialmente, em dimensões costeiras que o romance mobiliza passagens emblemáticas de circulação de pessoas em ambientação moçambicana.

Para Matsolo, disse Jeí-Jeí, era como se as águas se tivessem tornado sólidas, como se a barçaça levasse a cabo uma navegação mágica e imóvel sem sequer o ligeiro balanço que têm sempre as navegações; como se o tempo se suspendesse e a viagem prosseguisse numa outra dimensão, já no exterior dos nossos dias. (Borges Coelho, 2022, p. 293).

Nesse sentido, os deslocamentos espaciais e temporais que emergem em “Museu da Revolução” apontam a uma relação dialética, reveladora da confluência entre a descoberta do passado moçambicano, tecida pela transformação da paisagem ambiental, e pelos conflitos internos vivenciados pelas personagens, que são, durante a viagem, mobilizados, expostos, revelados. Assim, o passado em “Museu da Revolução” torna-se, sobretudo, uma

categoria de análise chave para a compreensão de sua composição artística, e também para o significado daquilo Meg Samuelson chamou de “horizonte planetário” (Samuelson, 2019). Sem dúvida, é o passado, ou ainda, a memória histórica, que pauta o encontro entre os horizontes mundanos e as suas múltiplas subjetividades, humanas e não-humanas. Paralelamente, a dimensão do passado é capaz de orientar o funcionamento da costa, como lugar de complicação e tensão narrativa, revelador da dimensão anfíbia que se apresenta no romance. Isto pois, de acordo com Samuelson: “nos romances anfíbios há diferentes vozes a competir entre si, bem como histórias-dentro-de-histórias que complicam a distinção dentro-fora” (Samuelson, 2019, p. 147-148). Em “Museu da Revolução”, basta observar a relação estabelecida entre o narrador e Jai-Jai para a organização da conjuntura das vozes e das visões que guiam este romance, resultando em disputas simbólicas de espaços e memórias, num jogo de “sobreposições e fissuras” (Samuelson, 2019, p. 148).

Para além disso, a questão anfíbia em “Museu da Revolução”, de uma maneira geral, funciona pela dinamização das relações entre água e terra, ou dentro e fora, para a investigação dos fragmentos de histórias e memórias, a partir das lentes de um narrador que promove uma autorreflexão perante a atividade literária. Assim, a estética anfíbia, segundo Samuelson (2019, p. 147), é marcada “pela ambivalência perspectival e bifocalidade ótica que emergem da proprioatividade litorânea, em que a recepção sensorial se orienta simultaneamente para a terra e para o mar, para o interior e para o exterior, para aqui e para acolá”. Em “Museu da Revolução”, essas relações de ambivalência e bifocalidade coexistem, sobretudo, a partir de ambientações litorâneas nos primeiros capítulos, ou ainda em travessias humanas de ordem costeira nos últimos capítulos.

Ayumi ia com o pai à praia, a meio da manhã, esperar o regresso das ama-san. Vê-las chegar era um processo lento, primeiro como minúsculos pontos negros que desapareciam e ressurgiam na encosta das ondas, depois já cabeças e selhas debatendo-se na espuma branca da rebentação, e finalmente mulheres inteiras emergindo na orla da praia como deusas do mar ... Avançavam assim pela praia como um exército vitorioso transportando os despojos do combate e lançado do alto perdulárias gargalhadas, e os homens, sentados no areal, presos às redes que remendavam ou a outros afazeres próximos do chão, levantavam os olhos e sorriam timidamente um cumprimento (Borges Coelho, 2022, p. 21).

Ainda de acordo com Samuelson (2019), o romance anfíbio recusa um “nativismo voltado para o interior”, preferindo adotar uma estética que privilegia a dinamicidade entre posições e perspectivas. Esse olhar permite que diferentes vozes coexistam e dialoguem, enfatizando a interconexão entre o mundial e o local, o externo e o interno, o fora e o dentro. Assim, o romance anfíbio em termos formais “interliga perspectivas aparentemente distintas, implicando-as nas posições que assumem e simultaneamente conjugando e relativizando-as através de discurso indireto livre ou de fluxos não mediados de discurso direto” (Samuelson, 2019, p. 147).

O crítico Paulo de Medeiros (2022) define os romances “Água: uma novela rural” (2016) e “Ponta Gea” (2017), ambos emblemáticos da produção literária de Borges Coelho, como exemplos fundamentais do que ele denomina como “eco-ficção em língua portuguesa” (Medeiros, 2022). Segundo ele, essas obras concentram-se numa relação cuja a essência é não apenas a problematização das catástrofes climáticas e da violência ambiental, mas, sobretudo, pela recusa do isolamento humano frente à destruição dos ecossistemas (Medeiros, 2022). Pode-

se dizer, nessa direção, que a dimensão ecológica e anfíbia são componentes formais que estruturam a organização narrativa em *Museu da Revolução*, mas que, sobretudo, são advindas de uma preocupação ética do autor em compreender a história recente de Moçambique a partir de África, especialmente pautada pelos “restos e índices de um mundo em transformação” (Brugioni, 2021, p. 314). Nesse sentido, por ser tão emblemática, esta obra de Borges Coelho possibilita a discussão de outras cartografias culturais, situadas por “Declinações Comparatistas” (Falconi, 2021), cuja a ênfase de análise recai numa visão literária pós-nacionalista, em que o Oceano e a Natureza se configuram como perspectivas estratégicas para a compreensão da vida, humana e não-humana, na pós-colonialidade.

Sobretudo, é na confluência humana e não-humana que obtém-se em “Museu da Revolução” a configuração de por um lado matérias aquáticas e costeiras; e por outro objetos históricos, com a função de narrar e visitar o passado. Consequentemente, o romance ecoa nos debates contemporâneos em relação à *Ecocrítica*, principalmente nos recentes giros pautados pela *ecocrítica da matéria* e do *novo materialismo*. Para os teóricos Serenella Iovino e Serpil Oppermann (2014), que propõem esta guinada conceitual, a matéria é sempre narrativa, e, sobretudo, vem mobilizada pela interligação entre humanos e não-humanos, resultando na produção de “forças significantes” (Iovino; Opperman, 2014). No verbete “Ecocrítica”, publicado no livro “Breve Dicionário das Literaturas Africanas” (2022), sob organização de Fernanda Gallo, Jessica Falconi (2022) apresenta uma intensa discussão conceitual, abordando as recentes definições de Ecocrítica no campo dos Estudos Literários e Culturais contemporâneos. Ela, especialmente, destaca a

“ecocrítica pós-colonial”; o “ecofeminismo”; e as “escológicas literárias materialistas”, apresentando, sobretudo, as recentes definições de *ecocrítica da matéria* e do *novo materialismo*. Na dimensão de investigar as mais variadas relações ecológicas que configuram a atividade literária, a *ecocrítica da matéria* tem como pressuposto análises que investem nas formas de expressão da(s) matéria(s) em seus múltiplos significados, perspectivando seus sentidos no universo literário a partir de formas “não-humanas”.

Considerada como a mais recente a vaga dos estudos de ecocrítica, a ecocrítica material é uma abordagem metodológica que investe na análise da “materialidade vibrante” do não humano e da “eloquência” da matéria, isto é, a vitalidade expressiva do mundo material - que inclui tanto a matéria inanimada, quanto formas de vida não humanas -, salientando as potencialidades criadoras e narrativas de objetos, corpos, elementos, paisagens, substâncias orgânicas e inorgânicas, bem como suas interações e contaminações com o domínio do humano. (Falconi, 2022, p. 242).

A questão que se mobiliza em torno desta abordagem contemporânea, insere-se num jogo epistemológico que tensiona a noção das “materialidades” para o reconhecimento da “vida material” além de uma perspectiva humana. Isso se dá pela valorização das agências narrativas e estéticas dos elementos terrestres, aquáticos, “verdes”, que evidenciam a composição narrativa entre o domínio e o não-humano. Ainda segundo Falconi (2022, p. 243), a perspectiva crítica que endossa essa forma de leitura se orienta por compreender a “matéria no texto”, ou seja, “as configurações literárias e artísticas da matéria, explorando o modo como o agenciamento não humano é descrito e representado em narrativas literárias, visuais, artísticas etc” (Falconi, 2022, p. 243). Nessa via, a ecocrítica da matéria propõe uma análise sobretudo dinâmica da *matéria no texto*, e da “matéria como texto” (Falconi, 2022),

a fim de compreender a tessitura de relações simbólicas, no jogo de interações, que extrapola a perspectiva antropocêntrica nos diversos campos da Arte.

“Museu da Revolução” é um romance que, sobretudo, coaduna a diluição das matérias, isto é, convoca a multiplicidade narrativa de vidas não-humanas a partir de interações com uma galeria de personagens, que se configuram e se transformam a partir da ambientação narrativa e com a pluralidade de paisagens físicas, geográficas, e políticas. Consequentemente, esta confluência entre matérias humanas e não-humanas configura a criação de diversas *estórias*, ou melhor, de “histórias-dentro-de-histórias” (Samuelson, 2019), calcadas por uma “ordem discursiva” (Mudimbe, 2019) costeira -, e, consequentemente, bipartida por ecossistemas aquáticos e terrestres, apontando, sobretudo, a uma dimensão de revisão histórica sobre a Nação e sobre o significado do Nacionalismo. Nessa dimensão, Marta Banasiak (2022) apresenta uma leitura acerca das matérias narrativas em “Museu da Revolução”, evidenciando como o romance se orienta a partir de uma “exposição alternativa”, a fim de “constestar a versão ‘oficial’ da história promovida pelos órgãos oficiais do Estado” (Banasiak, 2022, p. 353) e, ressaltando, fundamentalmente, a importância das narrativas da matéria para a mobilização das estórias contadas (Banasiak, 2022). Nessa via, o aspecto e o sentido de revisar a história moçambicana é, especialmente, articulado com a propulsão de matérias narrativas não-humanas, mas sobretudo plurais em suas diversas formas, tais como a água, os barcos, a terra, os rios, as árvores, as areias, os animais, e o oceano, que pautam a(s) travessia(s) das buscas identitárias das personagens do romance, e que, dialeticamente, apontam aos sentidos e aos significados da identidade nacional moçambicana. Paralelamente, é na *costa*

o lugar de complicação narrativa e de encontro de matérias, tornando o romance “Museu da Revolução” como um exemplo emblemático de romance costeiro e ecocrítico.

Outro ponto importantíssimo que configura a leitura proposta por este artigo, situa-se em matérias não-humanas simbolizadas por objetos históricos e iconográficos, como por exemplo na reflexão política e social enunciada a partir do telefone antigo “por meio do qual Samora Machel conversava com o General Spínola sobre os destinos deste país” (Borges Coelho, 2022, p. 40). Como visto, há uma importância fundamental dada ao objeto nessa passagem narrativa, isso ocorre a partir de sua “materialidade vibrante” (Falconi, 2022, p. 242) em se inserir na instância textual como um meio para a reflexão histórica e política, isso ocorre, sobretudo, a partir do objeto como instância potencialmente narradora e criativa (Falconi, 2022), e, paralelamente, como um signo da memória do passado recente.

Fiquei um momento a olhar o aparelho. Que terão dito um ao outro as duas históricas figuras nestes preparativos de uma separação definitiva? Samora, vitorioso, terá traçado o seu cenário dedo em riste (a mão largando o cinturão para apontar), como se o interlucutor estivesse a vê-lo e o gesto o pudesse surpreender a ponto de arquear o sobrolho e deixar cair o famoso monóculo; ao mesmo tempo o guerrilheiro largava a sua sonante gargalhada, que irrompia do outro lado do mundo e ficava a reverberar pelos corredores do Palácio de Belém, sobrepondo-se às palavras importantes que ali terão sido ditas através dos tempos. Gargalhada ambígua, alimentada em doses iguais pela ironia, a amizade e a ameaça. Perdido nestas inúmeras divagações, ocorreu-me que a fênix do telefone representava uma espécie de renovação após anos de fogo. Algo estava para nascer. E fiz um esforço para resistir ao impulso de tocar no vetusto telefone eu próprio, a fim de marcar um número e entrar em comunicação com o futuro. Quem me escutaria? E que teria eu a dizer sobre este presente e os seus desejos? (Borges Coelho, 2022, p. 41).

O fato do telefone utilizado por Samora Machel estar exposto no interior do Museu da Revolução denota frontalmente a importância desse espaço para a preservação da memória moçambicana. No âmbito narrativo, a peça decorre como aspecto criativo da imaginação do narrador, em seu caráter irrealista, na tentativa de investigar como se deu a comunicação entre as duas importantes figuras que simbolizam as relações coloniais entre a pós-colônia e o ex-Império. Nesse sentido, o telefone, exposto no interior do Museu, toma uma posição emblemática da iconografia do passado, apontando para “os novos desafios do espaço-tempo da contemporaneidade, todavia assombrada por *restos e rastros* da (pós)colonialidade e do(s) império(s)” (Brugioni, 2019, p. 49 - grifos da autora). Nessa constituição, a importância dada ao objeto “iconográfico do passado”, e, portanto, a essa matéria inanimada em sua interação com o humano, potencializa o seu aspecto narrativo e histórico ao mesmo tempo que o coloca como uma forma de representação da “transformação cultural, social, econômica” (Falconi, 2022, p. 243), da nação moçambicana.

Embora a categoria nacional seja também objeto de desconstrução na crítica literária das Literaturas Africanas, a obra “Museu da Revolução”, em amplo aspecto, torna-se, sobretudo, uma alegoria do país moçambicano em sua reflexão sociológica sobre o passado, apontando para aquilo que Gallo (2021, p. 107) revelou acerca do Museu da Revolução ser um alvo de “disputas sobre sua memória”.

Por outro lado, a perspectiva da transformação ambiental, ou ainda das diversas geografias reveladas pelo romance, apontam a uma visão ecológica que configura, sobretudo, o projeto literário de Borges Coelho, tornando-se um paradigma fundamental na construção estética de “Museu da Revolução”,

e apontando para aquilo que, novamente, Jéssica Falconi (2021) denominou como “matéria narradora”.

O que tentamos compreender neste artigo, pautado por uma discussão estética e teórica das recentes cartografias críticas para o estudo das Literaturas Africanas, revelou-se, na verdade, uma tarefa para pensar como o romance “Museu da Revolução” consegue abrigar em torno de sua estrutura formas narrativas que de algum modo estão articuladas em seu interior, podendo a obra, nesse sentido, ser considerada (ir)realista, anfíbia e ecocrítica. Isso ocorre pelo seu caráter de “combinação e desigualdade” (Brugioni, 2021) na representação das formas de vida na pós-colonialidade.

Referências

- BORGES COELHO, João Paulo. *As duas sombras do Rio*. Lisboa: Caminho, 2003.
- BORGES COELHO, João Paulo. *Museu da Revolução*. 1.ed. São Paulo: Kapulana, 2022.
- BORGES COELHO, João Paulo. *Indicos Índicios - Meridião*. Lisboa, Editorial Caminho, 2005.
- BORGES COELHO, João Paulo. *Indicos Índicios - Setentrião*. Lisboa, Editorial Caminho, 2005.
- BORGES COELHO, João Paulo. *Água: Uma novela rural*. Lisboa, Caminho, 2016.
- BORGES COELHO, João Paulo. *Ponta Gea*. Lisboa, Caminho, 2017.
- BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Ed. Unicamp, 2019.

BRUGIONI, Elena. Um Mundo em Destroços: ruínas, restos e escrita de si em narrativas escritas e visuais do Oceano Índico. *Via Atlântica*, 1(40), 297-332, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.i40.173605>.

BRUGIONI, Elena. Ficção Científica ou Romance (Ir) realista semiperiférico: Uma leitura de Cidade dos Espelhos. *Novela Futurista*. In: BRUGIONI, Elena; GALLO, Fernanda; ZANFELICE, Gabriela (org.). *A obra Literária de João Paulo Borges Coelho. Panorama Crítico* - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

BRUGIONI, Elena; GALLO, Fernanda; ZANFELICCE, Gabriela. Museu da Revolução: Um monumento aos anônimos. In: BRUGIONI, Elena; GALLO, Fernanda; ZANFELICE, Gabriela (org.). *A obra Literária de João Paulo Borges Coelho. Panorama Crítico* - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FALCONI, Jéssica. Para além da Nação? Outras ‘decliNações’ das literaturas africanas de língua portuguesa. *Abriu*, 10. 9-38. Disponível em: Beyond Nationhood: Other ‘Declensions’ in African Literatures | Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal (ub.edu)

FALCONI, Jéssica. Ecocrítica. In: GALLO, Fernanda (org.). *Breve Dicionário das Literaturas Africanas*. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

FALCONI, Jéssica. Matéria narrativa, Matéria narradora em Água. Uma novela rural. In: BRUGIONI, Elena; GALLO, Fernanda; ZANFELICE, Gabriela (org.). *A obra Literária de João Paulo Borges Coelho. Panorama Crítico* - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

GALLO, Fernanda. E quando o Escritor é historiador? Crítica ao “herói” moçambicano em João Paulo Borges Coelho e Ungulani

Ba Ka Khosa. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 14, n. 36, p. 105–132, 2021.

GALLO, Fernanda. História e Literatura. In: GALLO, Fernanda (org.). *Breve Dicionário das Literaturas Africanas*. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

HAROOTUNIAN, Harry. *History's disquiet: Modernity, cultural practice, and the question of everyday life*. New York, Columbia University, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*; Tradução Ricardo Cruz. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IOVINO, Serenella. Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della material. In: IOVINO, S.; FARGIONE, D. (org). *Contaminazioni ecologiche*. Cibi, nature e culture. Milano, LED, 2015a, p. 103-118.

LÖWY, Michel. The current of critical irrealism: A moonlit enchanted night. In: BEAUMONT, M. *Adventures in realism*. Oxford, Blackwell, 2007, p. 193-206.

LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. London, merlin, 1962.

MBEMBE, Achille. *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.

MEDEIROS, Paulo. O afogamento do tempo: Catástrofe ecológica, dialética e realismo alegórico em Ponta Gea. In: BRUGIONI, Elena; GALLO, Fernanda; ZANFELICE, Gabriela (org.). *A obra Literária de João Paulo Borges Coelho. Panorama Crítico*- Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SAÏD, Edward W. *Culture and Imperialism*. Vintage Books, 1993.

SAMUELSON, Meg. Forma Costeira: Posições anfíbias, mundos maiores e horizontes planetários no litoral do oceano

Índico africano. In: LEITE, Ana Mafalda; BRUGIONI, Elena; FALCONI, Jéssica (orgs.). *Estudos sobre o Oceano Índico - Antologia de textos teóricos*. Tradução de Ana Correia, Amélia Carvalho, Marie Manuelle Silva, Joana Passos. Edições Colibri: Lisboa, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

WREC (Warwick Research Collective) [Org.]. *Desenvolvimento combinado e desigual: por uma nova teoria da literatura mundial*. Trad. Gabriela Beduschi Zanfêlice. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

Tradição e modernidade na literatura: Mediações

Religiosidade na literatura moçambicana

Teresa Manjate*

Resumo

O presente artigo pretende analisar as obras moçambicanas da autoria de José Craveirinha, Paulina Chiziane (2000) e Agnaldo Bata (2023) à luz da temática e teoria da religiosidade. O termo animismo é problematizado conforme as teorias modernas de africanistas. Para o efeito, visitaram-se as teorias de Mbiti (1969), Paulin Houtondji (2010), Caroline Rooney (2006) e José Castiano (2013). Essas reflexões teóricas permitem perceber as perspectivas de representação à luz das dinâmicas das teorias de religião, religiosidade e animismo. A Metodologia usada é hermenêutica, uma pesquisa de cunho bibliográfico, que trabalha na perspectiva da análise do discurso, tendo como primeiro passo leituras para a construção de toda a investigação científica. A hermenêutica não é uma mera técnica de estudo, mas um método que pode expor, de modo profundo, a realidade e o conhecimento. O método hermenêutico é mediador no processo de interpretação dos textos.

Palavras-chave: literatura moçambicana; análise do discurso; animismo; religiosidade

* É pesquisadora sênior e docente do Centro de Estudos Africanos (CEA) e da Faculdade de Letras e Ciências Sociais (FLCS), ambos na Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique, e doutora em Licenciatura Oral e Tradicional pela Universidade Nova Lisboa.

Religiosity in Mozambican Literature

Abstract

This article aims to analyze Mozambican works by José Craveirinha, Paulina Chiziane (2000) and Aginaldo Bata (2023) in light of the theme and theory of religiosity. The term animism is problematized according to modern Africanist theories. To this end, the theories of Mbiti (1969), Paulin Houtondji (2010), Caroline Rooney (2006) and José Castiano (2013) were visited. These theoretical reflections allow us to understand the perspectives of representation in light of the dynamics of theories of religion, religiosity and animism. The methodology used is hermeneutic, a bibliographic research, which works from the perspective of discourse analysis, with readings as the first step towards the construction of the entire scientific investigation. Hermeneutics is not a mere study technique, but a method that can deeply expose reality and knowledge. The hermeneutic method mediates the process of interpreting texts.

Keywords: mozambican literature; discourse analysis; animism; religiosity

Recebido em 24/07/2024 / Aceito em 2/12/2024

Introdução

O presente artigo pretende discutir a relação entre a literatura moçambicana e a religiosidade como tema e marca culturais presentes nas obras da autoria de José Craveirinha (1995), Paulina Chiziane (2000) e Agnaldo Bata (2023).

Religiosidade é uma palavra derivada de religião. Ambos os conceitos – religião e religiosidade – são complexos, sobretudo porque as sociedades estabeleceram e ainda estabelecem critérios internos e externos para a sua designação e representação. Ao longo dos séculos houve uma tendência para nomear, classificar e representar – literariamente ou não – as religiões. O que é religião? Como se manifesta uma ou outra religião? E, por último, uma incursão sobre quem as professa, homens e mulheres, afinal sujeitos, que são agrupados e caracterizados pelas práticas que lhes são comuns, porque naturalizadas e cristalizadas. Nesta dimensão, surgiram e ainda se fazem notar designações que implicitamente as categorizam: há distinção entre religiões e seitas. Esta última designação encerra sentidos problemáticos, pois é normalmente utilizada para referir-se a manifestações adstritas a grupos que professam doutrinas e, por acréscimo, ideologias, práticas de fé divergentes da doutrina do grupo ou sistema dominantes. Assim surgem duas medidas e designações para o mesmo fenómeno ou prática. O conceito de crença rivaliza com credence, estabelecendo categorias num processo de afirmação de territórios e, sobretudo, de poder. Isto é, as crenças são formais e comumente aceites e as credences, questionadas e problematizadas, por serem tomadas como ilusão ou superstição. A designação credence, de *per si*, encerra um julgamento e uma valoração do fenómeno, mas também

de quem a pratica. É uma forma de estabelecer um diálogo ou monólogo sobre o Outro.

Os monoteístas referem os politeístas como diferentes; as religiões seculares ocidentais referem de forma diferente as religiões locais de África, Ásia e das Américas, onde as manifestações de fé, de relação com divindades se realizam de maneira diferente.

Animismo é um termo comumente usado para designar as religiões de matriz africana, no entanto, o termo a ser usado ao longo do texto é religiosidade, por ser abrangente e fazer teto a uma multiplicidade de percepções e práticas que analisam a relação do homem e da mulher com o sobrenatural, com divindade(s) e com a espiritualidade. Numa outra perspectiva, as percepções de religiosidade ligam o homem e a mulher, como sujeitos – autor, narrador, personagem e leitores – em patamares diferentes, pois afinal recebem e leem em diferentes dimensões a obra literária. Aqui, entram em linha de conta a perspectiva intertextual e interdisciplinar, que enriquecem as leituras dos textos. A intertextualidade permitirá um diálogo com o conhecimento e experiências que cada um traz e que permite a leitura dos textos. A interdisciplinaridade apela para o cruzamento dos saberes produzidos em torno da literatura e das culturas.

Caroline Rooney, estudiosa zimbabueana (2006, p. 17), critica esta designação ao afirmar que “... animismo é um termo fora de moda devido às formas etnocêntricas, universalizantes e mal informadas como tem sido usado. Pertence ao repertório de termos que visam distinguir entre o pensamento primitivo e o moderno.”¹

¹ O uso do termo animismo foi promovido por E.B. Tylor em *A Cultura Primitiva* (1871), para designar uma religião primitiva não monoteísta, de espíritos; James Frazer, em *The Golden Bough*, alinha o animismo com a magia e esquematiza o desenvolvimento intelectual. Tanto ele como Tylor foram influenciados pelo evolucionismo de Herbert Spencer, de acordo com três fases: a do animismo ou pensamento e prática mágicos; o da religião; e o da ciência. Uma das principais linhas de objecção à proposta de Frazer de uma imagem animista do mundo tem sido a de que esta constitui uma antropologia de poltrona que não se baseia rigorosamente nas especificidades dos estudos de campo, constituindo isto a reacção a ela por parte de Malinowski e dos seus seguidores (Caroline Rooney, 2006, p. 17-18).

Paulin Hountondji, filósofo do Benim, sugeriu o termo “unanimismo” como uma crítica ao gesto sintetizador que agrupa a considerável diversidade de crenças africanas como apenas uma crença unificada: uma unanimidade do animismo. Ele escreve: “[...] há um mito em acção, o mito de uma unanimidade primitiva, com a sua sugestão de que nas sociedades ‘primitivas’ – isto é, nas sociedades não-ocidentais – todos concordam sempre com todos os outros” Hountondji (2010, grifos do autor). Este estudioso tem a sua razão ao problematizar esta visão que confere uma uniformidade cultural a sociedades bastante diversas nas suas crenças e práticas. As generalizações têm sido o foco central na problematização dos estudos africanos, incluindo na literatura.

Nesta perspectiva, religião, Igreja (instituição), fé e crença são conceitos discutidos à luz de ideologias muitas vezes conflitantes. Os contextos culturais e, sobretudo ideológicos, influenciam e, por vezes, determinam a definição de religião e consequentemente de religiosidade.

Etimologicamente a palavra religião deriva do latim, podendo significando *religare* (ligar, voltar a ligar), *relegere* (reler) ou *reeleger*. Em todas as entradas lexicais – etimológicas – está presente a noção de ligação da humanidade, do ser humano (singular e plural), isto é, como indivíduo e como colectividade, com divindades, algo ou alguém superior ou transcendente. Inscreve-se, deste modo, a primeira característica da religião: a ligação do homem com seres – objectos, animais, entes, com poder sobrenatural – que determinam visões, anseios e comportamentos.

Religare significa uma desconexão e posterior ligação – *religare*. De acordo com John S. Mbiti (1969), as religiões tradicionais africanas permeiam todos os departamentos da vida,

não existe distinção formal entre o religioso e o não-religioso, entre o espiritual e as áreas materiais da vida. Não há, portanto, distinção entre a materialidade e a espiritualidade. Isto é, em qualquer lugar que o africano esteja, está a sua religião; ele a carrega para os campos onde trabalha a terra; ele a leva consigo para as festividades de vida – nascimento (“Quenguelequeze” – Rui de Noronha, s/d), atribuição de nome a um recém-nascido, (Mondlane, 1953; 1989) , casamento (Chiziane, 2002) – ou de morte, como funerais (Aldino Muianga, 2019). Para todos os lugares onde participam como sujeitos activos ou passivos, o homem e a mulher levam consigo a sua religião, a sua espiritualidade. Não é, pois, de estranhar que esta visão se reflecta nas artes e na literatura, das mais diversas formas. Na projecção do Eu e do Outro, manifestar-se-ão marcas desta religiosidade ao mesmo tempo espiritualidade, de forma espontânea, consciente ou inconscientemente, de afirmação e de resgate desta cosmogonia e, conseqüentemente, cosmovisão.

2 Entre sincretismos: religiões em diálogo ou em conflito?

Lourenço do Rosário (1987) num artigo intitulado “A oralidade através da escrita na ‘Voz Africana’” analisa uma carta retirada da colectânea de cartas de leitores publicadas por José Capela,² com o título *Moçambique pelo seu Povo* (1974).

A carta seleccionada, da autoria de Joaquim Tomaz Gombe

2 “O que se publica, a seguir, são cartas dirigidas pelos leitores ao jornal «Voz Africana». Iniciei a publicação semanal de «Voz Africana» em 2 de Junho de 1962. Este título é pertença do Centro Africano de Manica e Sofala, Beira, que, na altura, e desde há muito, não dispunha de meios para o editar. Entramos num acordo, segundo o qual, o Centro Social, Lda. (que publicava, então, o «Diário de Moçambique» e que viria a publicar, mais tarde, outro semanário, «Voz da Zambézia», e a revista mensal «Em Economia» de Moçambique) passaria a editar, de sua inteira responsabilidade, «Voz Africana». [...] Assim sendo, como se me afigura, pareceu-me dispor de uma documentação única pelo volume e inteiramente original pelo teor, capaz, por si só, de fornecer elementos para o estudo de um povo em áreas que vão desde o sociológico ao linguístico, ao sócio-económico, político, psicológico, etc.” (Capela, 1974, p.11-13).

Gombe, é tomada como uma narrativa. Isto é, ao longo da comunicação, ganha a categoria de conto. Note-se:

A carta **conta** uma história simples: um rapaz emigra do Vale do Zambeze para a cidade da Beira. Apesar de ter tido várias oportunidades com razoável vencimento, não consegue obter sucesso económico. **As razões são a não obediência aos conselhos paternos e ancestrais.** A única saída é estudar e ser incorporado no serviço militar. (Rosário, 1987, p. 187 – o sublinhado é nosso)]

A história contada estabelece muitas ligações com a literatura de tradição oral, através da sua estrutura como “uma das inúmeras versões de tradição oral que pertencem ao ciclo da emigração – o herói vai, obedece às normas e triunfa; o herói falso vai, transgredir e é punido” (Rosário, 1987, p. 187).

O texto redigido por Gombe Gombe reflecte uma sobreposição de visões do mundo que vão desde a da religião tradicional africana, configurada através do respeito pelos preceitos ancestrais, cuja desobediência tem como consequências o insucesso, como punição. Contempla também o aspecto religioso judaico-cristão

[...] Pois que verdade a lição descobrida na segunda pessoa da Santíssima Trindade, os que não obedecem aos pais não tem graças nenhuma, são pessoas mortas pela vista de Deus (Capela, 1974, p. 59).

A desobediência, segundo os preceitos cristãos, também tem as suas consequências, o castigo, reflectido no insucesso. A presença das duas religiões, de forma sincrética, está na aproximação dos ancestrais com poderes sobrenaturais a um Deus, representado pela Santíssima Trindade, pelos anjos que o “visitam” para dar conselhos, no plano onírico:

Numa noite certa fui-me dotado pelo **sonho fortíssimo**, durante toda a noite. Vinha um homem de que não conheço trazia com ele **vestida branca muito mais brilhava-se** e a cara parecia trovoada, mas **duas asas nos ombros**. (Capela, 1974, p. 59 - o sublinhado é nosso)

Esta combinação parece resultar da simbiose entre o colonial urbano e o que remanesce da cultura rural, de onde é originário o autor da carta-conto. Assiste-se, deste modo, um sincretismo religioso, ao mesmo tempo que se pode ler uma sobreposição no plano das percepções de vivências culturais entre o campo, onde imperam determinados valores como o respeito pelos ancestrais e o urbano, onde a religião cristã, ligada à “civilização”, assim dito “depois sibliza-se”, palavras do anjo que visitou Gombe Gombe “no sonho fortíssimo” (Capela, 1974, p. 60), associada à administração colonial. Encontra-se aqui uma indefinição entre as religiões mais comumente aceites, como a judaico-cristã, e aquelas que relutam em aparecer amiúde nas representações, embora de forma robusta e definitiva de cosmovisões, o que para os Estudos Culturais e Filosóficos constituem configurações epistemológicas, na perspectiva de Hountondji (2009).

Regista-se uma combinação entre crença em divindades, espíritos, ancestrais; em prática da magia e “cura” ou solução dos problemas do autor da carta-conto. A religião africana, que se distende para outras esferas da religiosidade, constitui uma fonte para aferir formas particulares da consideração dos africanos sobre questões cruciais das suas vidas – individual e comum – intelectual e espiritual (Castiano, 2013).

A relação entre o urbano e o suburbano – relativo à cidade – inscreve a identidade de cada local. A cidade da Beira é diferente de Marromeu e estas diferenças ditam a ordem da reflexão, isto

é, as representações e construções da realidade, os fenómenos subjetivos mais do que objetivos, constroem memórias, sendo que tais lembranças são fundamentais para se entenderem os valores que enformam aquele local: espaço, homens e mulher, crenças, construções sociais.

Paulina Chiziane, em *Niketche, uma história de poligamia* (2000), enceta um diálogo permanente com Deus, com vocativo, no entanto as práticas e as reflexões conduzem o leitor para outras dimensões que não unicamente a religião judaico-cristã:

Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim? Esfrego os olhos, acho que enlouqueci (Chiziane, 2002, p. 15)

No paraíso dos *bantu*, Deus criou um Adão. Várias Evas e um harém. Quem escreveu a bíblia omitiu alguns factos sobre a génese da poligamia. Os bantu deviam reescrever a sua Bíblia. (Chiziane, 2002, p. 40)

Fomos a um curandeiro, um curandeiro bom. Ele acusa-te. Diz que foste à busca da vingança, sem saber que era morte que compravas. (Chiziane, 2002, p. 212)

Em paralelo à questão discursiva, como expressão (quase) banal, o texto regista uma visão muito específica de Deus. Ao mesmo tempo que é protector – “Deus meu, socorre-me. Aconselha-me. Protege-me”. (Chiziane, 2002, p. 31) –, esse mesmo Deus é humanizado, questionado, culpabilizado – “A culpa toda é de Deus e não da Luísa” (p. 57). Há um cristianismo *contraditio in terms*. Tais contradições justificam-se, pois segundo José Castiano (2013, p. 85-87), na perspectiva das religiões tradicionais africanas, é Deus quem deve servir ao Homem e não o Homem servir Deus, como na tradição cristã e islâmica. O Homem africano recorre a Deus quando precisa d’Ele para

justificar as suas actividades ou actos; dito em outras palavras, o pensamento religioso no contexto africano, seria o *reflexo* de práticas e de desafios que o homem tem na vida e não, em primeira linha, um caminho para um futuro melhor e prodigioso no paraíso colocado para além das nossas vidas. Afigura-se como processos de conquista e da emancipação de crenças, práticas, símbolos que conformam a relação entre o homem, a mulher, das comunidades representadas com a sua ligação com aquilo que se escolhe ou se aprendeu que as divindades são: seres de protecção ou de punição, por afastamento ou por desobediência.

3 Incursão pelas raízes

As oralidades, nas suas dinâmicas, envolvem o verbo, a palavra dita, e outros elementos como as mentalidades, as percepções do mundo – visível e invisível – circundante, os imaginários. É ainda vista, pois, como um sistema de comunicação não somente entre os homens, mas também entre esses e o sagrado ou o que se pretende sacralizar. É um sistema que se organiza a partir da modulação da voz, mas que, ao mesmo tempo, a transcende; é capaz de evocar e reforçar os traços genealógicos da comunidade e de perpetuar os saberes herdados das gerações passadas.

Ah! Outra vez eu chefe zulo
eu azagaia banto
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis
pragas de gafanhotos invasores
Eu tambor
[...]
Eu Tchaca
Eu Mahazul e Dingana
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do

Tinhlo
Eu insubordinada árvore da Munhuana
Eu tocador de presságios nas teclas das timbila chopos
Eu caçador de leopardos traiçoeiros
Eu xiguiu no batuque
E nas fronteiras de águas do Rovuna ao Incomáti
Eu-cidadão dos espíritos das luas
carregadas de anátemas de Moçambique.
(Craveirinha, 1995, pp. 29-31)

Este poema de Craveirinha apela para muitos sentidos: primeiro para o resgate de uma identidade rasurada aqui resgatada e cantada. Através de objectos – azagaia, tambor, batuque, ossinhos mágicos do tinhlo, mbila chope – o poeta valoriza este património, destacando-os. Segundo Gilberto Matusse,

Craveirinha lança mão a vários atributos da africanidade /moçambicanidade, nomeadamente a negritude, o meio geográfico e os valores da tradição daquilo que se refere como “minha terra”. Digamos que, ao afirmar a pertença a essa terra que se define por esses atributos, o poeta também se identifica e se define pelos mesmos (Matusse, 1997, p. 188).

Ao mesmo tempo, parece inscrever uma prece, uma recitação ritualizada, muito comum de evocação dos antepassados, o “kupahla”, entre os Tsonga, libação, em português. Sob a forma de descrição genealógica, um dos géneros da tradição oral, numa mescla entre a História e a religião ou religiosidade, estabelece uma conexão – passado, presente e futuro – inscrita através da vida e da menção dos antepassados, afinal ancestrais, no sentido mais religioso do termo. Este ritual consiste em evocar os espíritos dos antepassados como forma de os imortalizar, de lhes pedir protecção e de inscrever a sua força, em variadas dimensões, através da palavra. Tchaca, Mahazul, Dingana, Zichacha são símbolos de força e da resistência na região Austral

de África. A sua condição de mortos é a mesma que tinham em vida. Após a morte, os homens continuam homens, as mulheres continuam mulheres (Mulago, *apud* Adriano Langa, 1992, p. 24-25). Consequentemente, os fortes e os heróis continuam fortes e heróis, na perspectiva de uma continuidade ou da ligação entre o mundo dos vivos e o dos mortos. E os objectos ganham vida: azagaia, tambor, tinhlolo (ossinhos mágicos da adivinhação) são símbolos, objectos que, através da personificação ou prosopopeia, assumem a identidade do eu poético (ou sujeito de enunciação). O “Eu” presente em cada verso projecta esse sentido. É uma forma de sacralização de símbolos profanados e diabolizados pelo colonialismo.

Segundo Hampâté Bâ (2010), de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma *visão religiosa do mundo*. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório/invólucro de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objecto de uma regulação, rituais ou práticas ritualizadas que podem variar segundo as etnias ou regiões.

Em *Nas Bordas do arco íris*, de Agnaldo Bata (2023), há um conflito entre o novo e o antigo. O autor é jovem, o contexto em que decorre a história é moderno, mas as práticas em representação apelam às referidas como “antigas”.

Na província de Inhambane, um projecto social é desenhado por uma Organização Não Governamental com financiamento francês, “Eau pour la nature”, para prover água a um distrito

que é assolado por uma seca prolongada. O referido projecto falha de forma “inexplicável”. Gabrielle Galliard, activista francesa, chega a Moçambique para averiguar as causas do fracasso. Esta busca leva-a a mergulhar num passado, onde ela se vê imersa na complexa história de uma família, afinal sua, que residiu no distrito onde o projecto fora implementado. Ela vê-se obrigada a desenterrar um passado aparentemente esquecido. Para encontrar a resposta pretendida, Gabrielle percebe que terá também de questionar acerca da sua própria identidade e acerca das suas (in)certezas sobre a sua vida e, sobretudo, das suas origens. Vivencia-se um processo de “purificação”, de afastamento de elementos profanados, como o conflito familiar e o distanciamento dos ancestrais.

Manjate, outra personagem importante na história contada, antropólogo, na Universidade Eduardo Mondlane é ostracizado pelos colegas e até pela universidade pelas teorias que defende. Ele defende uma aproximação às visões defendidas pela comunidade em causa. Afinal, uma visão condenável aos olhos de uma universidade de prestígio. Há, aqui, uma crítica velada às universidades africanas/moçambicanas, por se distanciarem do conhecimento local. Apesar de todo o progresso, ainda estamos muito longe de atingir aquele que consideramos ser o nosso objectivo final: um processo autónomo e autoconfiante de produção de conhecimento e de capitalização que nos permita responder

às nossas próprias questões e ir ao encontro das necessidades tanto intelectuais como materiais das sociedades africanas. O primeiro passo nesse sentido seria talvez formular “problemáticas” originais, conjuntos originais de problemas estribados numa sólida apropriação do legado intelectual internacional e profundamente enraizados na experiência africana (Houtondji, 2009, p. 128, sublinhados do autor).

A visão ocidental – preconizada pelas instituições de saber e de produção de conhecimento e a ocidentalizada procuram caminhos que só a religião tradicional africana pode resolver e, na lógica do enredo, resolve.

No dia da missa geral dos Ngoenhas, com o apoio da curandeira Elisa, os membros daquela família foram dar o devido descanso ao Mbogane e comunicaram aos espíritos que finalmente encontraram a outra filha de que eles faziam referência e ela estava presente naquela missa. Joshua queimou alguma ervas doces e picantes, despejou um pouco de rapé e uns goles de vinho e de aguardente junto da grande mafurreira, agradeceu aos espíritos por terem protegido e guiado a sua filha até à casa e prometeu nunca mais perder contacto com ela. (Bata, 2023, 151)

O conceito de missa, *Mhamba ya misa, xirilo*, tem um destinatário bem preciso e os restantes mortos do clã “participam” (Langa, 1992, p. 70). Este ritual encerra uma dinâmica própria que coloca em contacto universos distintos. Os vivos dependem destes rituais de (re)conciliação com os mortos. No final, os vivos se reconciliam com os mortos e vivem em harmonia e os mortos ancestrais – desempenham o seu papel de protectores dos vivos e guardiães da harmonia entre os dois universo.

Poder-se-ia ainda referenciar *Chitlango, filho de chefe*, da autoria de Eduardo Mondlane (1990), como exemplo em que a literatura representa essa comunicação viva entre dois universos: o vivo, o dos ancestrais, e o do cosmos.

Ei, Ei, um escorpião lá dentro! Esta criança é doída. Vai atrair sobre nós maldições e iras. Que os nossos antepassados tenham piedade de nós! Daqui a pouco agarra um camaleão, animal, o animal que traz a morte nos olhos (Khambane & Clerc, 1990, p.8)

Este gesto (pillar um escorpião) não só pode afectar a família como a comunidade. Nesta perspectiva, há gestos que afectam quem realiza o acto, mas também a comunidade, como é o caso do pequeno Chitlango ou da Gabrielle Galliard, activista francesa que retorna a uma pátria desconhecida, mas contribui para colocar um ponto final em problemas aparentemente antigos, irresolvidos.

Em “O Nascimento de Seeiso³” (Mondlane, 1953) temos exemplo dessa comunicação com os antepassados, num gesto de uma religiosidade profunda:

Assim que voltou a reinar o silêncio na sala, a minha Avó continuou as suas súplicas aos espíritos dos antepassados “Mais uma vez vos peço pelo novo bebé na família. Sabemos que um de vocês que quer voltar e viver, de novo, no nosso seio. Quem é, não temos maneiras de saber neste momento. Mas sabemos, sem dúvida alguma, que o protegeram ao longo de todos os perigos do nascimento, dar-lhe-ão saúde e força para enfrentar esta parte mais difícil da sua existência”. Aqui ela parou, e pegando num recipiente cheio de cerveja de mapira, sorveu, enchendo a boca com esta bebida e, em seguida, cuspiu sobre um recetáculo que tinha sido colocado na base do altar e continuou a sua prece.

Chamo a tua atenção, Khambane. Tu és o Espírito mais velho e mais sábio de todos. Ajudaste no parto de todas os filhos que tivemos até hoje. Todos os que partiram estão contigo aí. Não temos que vos pedir. É vossa responsabilidade cuidar de todas estas pequenas coisas delicadas com que nos honrara. Sejam como a boa Águia protectora que sempre foram. (Mondlane, 2007, 57/58)⁴

³ Título Original “The Birth of Seiso”(Eduardo Mondlane, 1953).

⁴ O texto foi inicialmente publicado na Revista Yeoman, da Oberlin College, em 1953 e posteriormente publicado pela esposa Janet Monlane em *Ecos da tua voz*, em 2007, em Maputo, pela editora Njira.

É uma prece, numa combinação de voz, gesto e, sobretudo, crença na ligação entre os vivos e os ancestrais. Langa (1992, p. 71-72) descreve este ritual como culto dos *tinguluve*: “O mais importante dos *tinguluve* é o avô ou o bisavô paterno. Para eles vão as maiores diferenças durante o grande sacrifício ou cerimonial regular do tempo fresco, *nhamba ya hombe*” (Rita-Ferreira, *apud* Langa, 1992, 74). A Avó, sempre com letra maiúscula, inscreve a força institucional que lhe é inerente. Ela aparece como guardiã da ordem e da ligação de dois universos: o material, dos vivos, e o imaterial, onde habitam os mortos, os espíritos protectores da família; ela apazigua os espíritos dos ancestrais, louvando-os e pedindo protecção para os vivos. Simultaneamente, ela passa um legado para os presentes que observam, esperando que, num futuro, possam realizar os mesmos rituais com sabedoria e precisão. Inscreve-se, assim, um processo de entrega de instrumentos que garantem um processo de continuidade (Manjate, 2023).

Através do cerimonial realizado como descrito em *Nas Bordas do Arco Íris* (Bata, 2023), os ancestrais desavindos num passado longínquo têm força para compor uma história. A sua reconciliação abre portas para uma nova história.

Em jeito de conclusão

A formação do ser humano está profundamente ligada ao lugar onde ele habita, que o envolve desde o ambiente natural (paisagem natural), até as influências que ele recebeu no processo de socialização primário e secundário. Estas influências formam o carácter individual e social. Ele se constrói num dado território e de busca, pretendendo ser ele mesmo nesse espaço, passando a

se conectar com outros indivíduos e com elementos que passam a fazer parte de seu cotidiano. Neste processo encontram-se aspectos de sua formação, tais como: a língua, a cultura, a arte, a religião, as normas sociais, etc.

Para se entender essa questão é preciso refletir sobre alguns elementos importantes, tais como: a formação dos valores de um determinado lugar em relação à formação étnica ou de elementos externos à etnia. Igualmente, é necessária uma sincera e objetiva reflexão sobre a importância dos valores culturais. Certamente que esse debruçar epistemológico sobre a construção dos espaços locais obedece aos valores culturais puros de um grupo que recebe constantes influências do contexto social. A literatura e as outras artes, embora produtoras desse universo, são também produtos destas vivências, experiências e conhecimento. A religiosidade, definida de maneira plural e, por vezes, contraditória, reflecte-se de maneira dinâmica nas literaturas africanas, particularmente na literatura moçambicana.

Referências

AAVV (Coord. Manuel Ferreira) *Literaturas africanas de língua portuguesa: Compilação das comunicações apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Julho de 1985* /Lisboa: ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

CAPELA, José. *Moçambique pelo seu Povo*. 2ª edição, Porto: Afrontamento, 1974.

CASTIANO, José P. *Referenciais da Filosofia Africana: em Busca da Intersubjectivação*. Maputo: Leya, 2013.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.

CRAVEIRINHA, José. *XIGUBO*. Maputo: AEMO, 1995.

HOUNTONDI, P. J. Conhecimento de África, Conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. In: *Epistemologias do Sul*. (org.) Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses. Coimbra: Almedina, 2010.

LANGA, Adriano. *Questões Cristãs à Religião Tradicional Africana – Moçambique*. Braga: Editora Franciscana, 1992.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2020.

MATUSSE, Gilberto “A representação literária de identidade na literatura moçambicana: Craveirinha”. *Scripta*. Vol.1, no I, p. 185-195, Belo Horizonte, 1997.

MANJATE, Teresa *Mulher Negra e Ancestralidade*. Organizador(es): Josildeth Consorte, Santana Marise de. S. Paulo: Selo Negro, 2023.

MBITI, John S. *African Religions and Philosophy*. 2nd edition. Oxford: Heinemann, 1990.

MENEZES, R.; GOMES, E. “Seu funeral, sua escolha”: rituais fúnebres na contemporaneidade. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 54, n. 1, p.90-131, 2012.

MONDLANE, Eduardo. *The Birth of Seiso*. *Revista Yeoman*, da Oberlin College, 1953.

MONDLANE, Janet *Ecos da tua voz*, Maputo: Njira, 2007

MUIANGA, Aldino. *Os Funerais de Mubengane*. Maputo: Cavalos do Mar, 2019.

OLADIPO, Olusegun. *Religion in African Culture: Some Conceptual Issues*. In: WIREDU, Kwasi (ed.). *A companion to African Philosophy*. Tradução por Asafe de Almeida Alves.

Malden, Oxord, Victoria: Blackwell, p. 355-363, 2004.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Gender epistemologies in Africa: gendering traditions, spaces, social institutions and identities*. New York: Palgrave Mcmillan, 2011.

ROSÁRIO, Lourenço. “A oralidade através da escrita na *Voz Africana*” In: *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE, 1987.

A poesia que media e resiste: uma análise de *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa

Carlos Oliveira Kubernat*

Newton de Castro Pontes**

Edson Soares Martins***

Resumo

O presente estudo busca, por meio da análise de três poemas da obra *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, investigar as relações de sentido que se estabelecem na poesia que configuram ao poeta a capacidade de traduzir uma realidade distante da realidade dos leitores. Para isso, recorreremos ao pesquisador Nazir Ahmed Can, que conceitua esse procedimento como “mediação criativa”. Além dele, as teorias de Friedrich Schiller e Theodor Adorno sobre a criação poética são fundamentais para compreendermos como Noémia de Sousa consegue, esteticamente, representar uma voz coletiva; uma individualidade que toca uma percepção universal em Moçambique; e, por fim, uma articulação entre o lírico e a sociedade através da linguagem.

Palavras-chave: Noémia de Sousa; Sangue Negro; poesia; Adorno; Schiller.

* Universidade Regional do Cariri - URCA, Mestrando em Letras, <https://orcid.org/0000-0002-4221-9460>.

** Universidade Regional do Cariri - URCA, Doutor em Teoria da Literatura, Professor Adjunto de Teoria da Literatura da URCA, <https://orcid.org/0000-0002-9960-0019>.

3 Universidade Regional do Cariri - URCA, Doutor em Letras, Professor Associado de Literatura Brasileira da URCA, <https://orcid.org/0000-0001-8375-960X>

The poetry that mediates and resists: an analysis of *Sangue Negro*, by Noémia de Sousa

Abstract

By analyzing three poems from Noémia de Sousa's work *Sangue Negro*, this study aims to investigate the relations of meaning established in poetry that give the poet the ability to translate a reality far removed from that of the readers. To do this, we resorted to the researcher Nazir Ahmed Can, who conceptualizes this procedure as "creative mediation". In addition, the theories of Friedrich Schiller and Theodor Adorno on poetic creation are fundamental to understanding how Noémia de Sousa manages, aesthetically, to represent a collective voice; an individuality that touches a universal perception in Mozambique; and, finally, an articulation between the lyricist and society through language.

Keywords: Noémia de Sousa; *Sangue Negro*; poetry; Adorno; Schiller.

Recebido em 26/07/2024 / Aceito em 2/12/2024

A literatura africana, de maneira geral, sofre com um problema comum: tentar escrever para um Ocidente que tem dificuldades extremas de compreender um conjunto de culturas que a imaginação ocidental historicamente homogeneizou como inferiores, primitivas e bárbaras. O pesquisador Nazir Ahmed Can, inclusive, compara essa dificuldade com o trabalho de um tradutor que tenta encontrar em seu repertório maneiras de explicar elementos vivos do seu cotidiano ou momentos marcantes da sua história e cultura a um leitor distante. A esse processo, o autor denomina “mediação criativa” (Can, 2020, p. 15). Noémia de Sousa, conhecida como “mãe dos poetas moçambicanos”¹, destacou-se por sua produção literária mediadora e emancipatória durante o período de colonização do continente moçambicano, sendo uma escritora relevante para entendermos como se deu a gênese da poesia produzida em Moçambique.

Sangue Negro foi publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos em 2001, 50 anos após o período em que Noémia de Sousa reduziu significativamente a sua produção poética. O título nos fornece indícios do eixo que norteia a poesia da autora. Entretanto, engana-se quem pensa que a obra se restringe a um eixo temático comedido. A título de maior detalhamento, a obra divide-se em seis seções poéticas: “Nossa voz”; “Biografia”; “Munhuana 1951”; “Livro de João”; “Sangue Negro”; e “Dispersos”, respectivamente. Tal divisão aponta uma abrangência de temas discutidos pela autora em sua poética, o que nos convida à seguinte reflexão: como uma única obra pode variar entre diversos temas, inclusive sociais, sem perder sua coerência temática? Em que medida essa variedade de temas em um contexto de dominação afeta as percepções da obra e da autora entre seus leitores? Essas indagações surgem ao pensarmos na poesia de Moçambique e, na tentativa de respondê-las, fomos buscar a resposta em uma das principais obras que marcam o esboço de uma formação literária moçambicana.

¹ Essa nomeação foi enunciada pelo escritor Nelson Saúde no prefácio da obra de Noémia de Souza, *Sangue Negro*.

A voz coletiva de Noémia de Souza

Nossa Voz

Ao J. Craveirinha

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...
Nossa voz, irmão!
nossa voz atabaque chamando.

Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança
nossa voz farol em mar de tempestade
nossa voz limando grades, grades seculares
nossa voz. irmão! nossa voz milhares,
nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
nossa voz gorda de miséria,
nossa voz arrastando grillhetas
nossa voz nostálgica de impis
nossa voz África
nossa voz cansada da masturbação dos batusques de guerra
nossa voz negra gritando, gritando, gritando!
Nossa voz que descobriu até ao fundo,
lá onde coaxam as rãs,
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
da simples palavra ESCRAVIDÃO:
Nossa voz gritando sem cessar,

nossa voz apontando caminhos
nossa voz shipalapala
nossa voz atabaque chamando
nossa voz, irmão!
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!

6/8/1949 (Sousa, 1988, p. 33-34).

O poema *Nossa voz* é o primeiro da obra de Noémia de Souza. É válido destacar, em primeiro plano, que a macroestruturação da obra pode ser utilizada como construtora de sentido. Assim sendo, é interessante pensar como a relação entre o título da primeira seção da obra, que também é o título do seu primeiro poema, aponta para uma posição comunitária. A autora opta por iniciar a sua obra pela seção em que os poemas estão relacionados à voz moçambicana, quase se colocando como uma porta-voz de um país que anseia por mudanças constitucionais em sua organização. Outro aspecto relevante é a quem Noémia dedica o poema a ser analisado aqui: José Craveirinha. Tal dedicatória invade o conteúdo do poema; o eu poético se utiliza do vocativo “irmão” quatro vezes, sempre após o termo “nossa voz”, apontando para um discurso mais direto, como se ele fosse direcionado explicitamente para José Craveirinha. Entretanto, o que nos intriga é justamente essa ambiguidade intencional, na qual o eu poético parece se direcionar estritamente a um único sujeito, mas ao mesmo tempo é um porta-voz de todo um país.

O poema tem 38 versos distribuídos desproporcionalmente entre 6 estrofes. O termo “nossa voz” é recorrente durante todo o poema, iniciando 28 dos versos. Como efeito de sentido, “[...] a repetição em geral é apontada como intensificadora de determinado traço criando expectativa e tensão. Mais que expectativa e tensão, ela gera o próprio significado” (Micheletti,

1997, p. 158). Pensando à luz do contributo da pesquisadora brasileira, a voz aqui não é simplesmente o intermédio de um discurso emancipatório, ela é o próprio significado ativo da resistência; a voz moçambicana é interpelada, confrontada, silenciada, mas resiste e torna-se o próprio significado de superação da opressão, pois agora é uma voz “nossa”, com elemento de pertencimento. Outro elemento que, aliado à repetição, alavanca tal chave interpretativa, é que, em todas as recorrências do termo, “nossa voz” sempre aparece como sujeito da oração; por vezes seguido de adjetivos positivos ou negativos, verbos, outros substantivos, mas é sempre *sujeito*. É possível constatar isso em: “Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara” (p. 33); “nossa voz ardente como o sol das malangas” (p. 33); “nossa voz arrastando grilhetas” (p. 34); “nossa voz que descobriu até ao fundo [...]” (p. 34). Noémia, portanto, não apresenta aqui uma voz estática, inerte; ao contrário: é uma voz dinâmica, representativa, que sempre está associada ao plano da ação, característica do sujeito da frase.

Ainda pensando a análise através da ótica da sintaxe, é interessante destacar uma característica marcante do poema quando se faz o uso recorrente da expressão “nossa voz”. Por mais que seja possível identificar a expressão como sujeito das orações, nem todas essas orações constituem uma organização sintática coerente. Em “nossa voz cansada da masturbação dos batuques de guerra” (p. 34) é possível encontrar uma estrutura sintática regular, com sintagma nominal, sintagma verbal e sintagma nominal. Entretanto, em “nossa voz milhões de vozes chamando” (p. 34) encontra-se uma perturbação da forma sintática usual. Não se trata de uma estrutura sintática que segue forma linear, nos parece mais uma justaposição de sintagmas

nominais que culminam em um verbo na forma de gerúndio. A utilização da justaposição aponta, em determinado nível de interpretação, uma contiguidade sem a necessidade de conectivos, o que alavanca o efeito de sentido quando pensamos nessa voz e nessas outras milhões de vozes em conjunto, como se unificadas: são diversos coletivos que juntos formam uma massa unificada que clama. Mas essa união não “clama” em sua forma encerrada e fechada, ela está “clamando”; o verbo está colocado na forma nominal que indica continuidade: a voz ultrapassa as barreiras do individual e atinge o coletivo, que por sua vez ultrapassa as barreiras da inércia e atinge o movimento; é mais um recurso do eu lírico para englobar essa voz representativa.

A metrificação é outro elemento de análise importante para o estudo do poema em questão, principalmente quando pensamos nessa desproporção encontrada, primeiramente, na estruturação dos versos nas estrofes. A quantidade de sílabas poéticas contidas nos versos destaca-se por sua irregularidade durante todo o poema, tendo versos com 5 sílabas: “nossa voz, irmão” (p. 33); versos com 11 sílabas: “nossa voz farol em mar de tempestade” (p. 33); versos com 9 sílabas: “nossa voz apontando caminhos” (p. 34); e até versos com 16 sílabas: “nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando” (p. 34). Em um contexto usual, onde a regularidade impera, os versos irregulares acabam se destacando da métrica; os poetas com capacidade estética mais refinada, utilizam-se dessas irregularidades para destacar partes específicas e alavancar o efeito de sentido da obra. Nesse caso, existe uma subversão a essa técnica: diante de tamanha irregularidade, o regular se destaca. Noémia de Sousa aponta para um contexto tão marcado por ataques, opressões e turbulências que a pacificidade e a “normalidade” são inconsistentes, quase inexistentes.

O pesquisador moçambicano Francisco Noa, em seu artigo “Noémia de Sousa: a metafísica do grito”, pensa a noção de coletividade associada à relação que ela mantém com o passado:

Atentando, entretanto, na forma como o futuro e o presente condicionam a voz poética que se configura como consciência plural, obviamente com um sentido coletivo e partilhado, é, contudo, na sua relação com o passado que tudo se radicaliza em relação à forma como essa mesma voz se apresenta. Trata-se, pois, de uma subjetividade envolta num manto de uma nostalgia envolvente, emergindo ativa no exercício reconstruente conduzido pela memória [...] (Noa, 2016).

Com o verso “nossa voz nostálgica de *ímpis*” (1988, p. 34), Noémia configura a voz como uma memória marcada pela opressão armada colonial. O termo *ímpis*, na língua Zulu, falado principalmente na África do Sul, mas também em Moçambique, significa homem armado, o que dialoga com essa noção de coletividade arraigada ao passado colonial; o sentimento nostálgico deixa de significar necessariamente algo positivo para tecer uma ambiguidade com o período violento e negativo da história. A escolha da autora em manter o termo referente ao branco opressor na língua originária eleva o aspecto de resistência ao colonialismo; a recusa à língua portuguesa acentua o elemento da coletividade que se articula através da língua. A associação do termo com o adjetivo nostálgico corrobora a concepção proposta por Noa: é na relação com o passado que essa voz se torna mais intensa e definida em sua manifestação.

Impis, contudo, não é a única palavra que destoa da escrita em português utilizada pela autora. O sétimo verso do poema se escreve assim: “nossa voz lança de Maguiguana” (p. 33). Maguiguana Kossa foi um dos principais representantes na luta anticolonial em Moçambique; comandou o Reino de Gaza,

localizado ao sul do país, em um dos momentos mais críticos durante a guerra de resistência do país antes da colonização portuguesa. Tal consideração histórica nos ajuda a compreender o poder que o eu lírico atribui a essa voz coletiva. A voz é mais do que um representante de Maguiguana, o que já teria demasiada força simbólica em sua constituição; a voz é a própria lança de Maguiguana, é o instrumento letal, uma arma de defesa utilizada por um dos líderes da resistência do país. A voz que antes estava marcada por um “homem armado”, que se recordava da opressão sofrida, recorda também da resistência oferecida aos portugueses: é um elemento que transita no tempo e no espaço.

Outro termo que nos gera inquietação durante a leitura, está localizado no quinto verso do poema: “nossa voz ardente como o sol das *malangas* (p. 33, grifo nosso). Malanga é um bairro de Maputo, capital de Moçambique, entretanto não nos parece satisfatório compreender o uso da palavra como uma referência direta ao bairro ou uma região, mas a indicação da existência da localidade certamente nos faz refletir sobre a importância do termo para a construção da identidade local. Um jornal de Moçambique intitulado “Jornal domingo”, em uma reportagem do ano de 2014 que compara a feira de Malanga localizada no bairro referido acima à uma vila com o mesmo nome localizada a alguns quilômetros da capital, faz referência ao significado do termo: “Mas, ainda em torno do nome ‘Malanga’, para a população de Maputo e Gaza, este significa ‘Verão’” (Domingo, 2014). A associação do termo com a palavra “sol” e o adjetivo “ardente” torna-se evidente; a voz, interpretada dessa maneira, tem uma intensidade maior, soa até como violenta e potente, tal qual o calor do verão. Entretanto, essa não é a única interpretação possível para compreender a palavra “malanga”. No livro *O*

mineiro moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra em inhambane do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique, é possível encontrar duas menções do termo analisado em uma canção de trabalho intitulada *Em Vulukwani*, local de recrutamento de trabalhadores para a África do Sul.

No Vulukwani, yoo!
Na Machava
Na *Malanga*
Os homens sofrem (First, 2015, p. 62, grifo nosso).

“Na Malanga” aparece como possibilidade de tradução do termo “N’walanga”, seguido da afirmação “Os homens sofrem”, o que remete a um local de trabalho forçado, um local de martírio dos homens de Moçambique. O termo compreendido dessa maneira reconfigura a interpretação do poema. O sol não é mais um símbolo de força, passa a ser causa de sofrimento a aqueles homens que foram obrigados a trabalhar na Malanga. O efeito de sentido altera-se, a voz ainda tem um poder similar a compreensão anterior, mas ganha contornos de representatividade, ainda mais acompanhada do pronome possessivo que engloba a voz de todos aqueles que sofreram de alguma maneira as sequelas da colonização.

No último momento do poema, em sua última estrofe, dois termos parecem se complementar para potencializar o significado de retorno à ancestralidade proposta pelo eu lírico: xipalapala e atabaque. O primeiro deles, “a “xipalapala” (o berrante), cuja função é convocar todos para a reconquista das próprias raízes” (Secco, 2003, p. 356-7) expande a capacidade potencializadora da voz, pois tem como fundamento elevar o volume natural, fazendo com que ela ecoe ainda mais alto, somando-se ao

convite da reconquista. Atabaque, por sua vez, é um instrumento de percussão muito utilizado em religiões de matriz africana.

“É impossível entender a realidade africana sem entender o atabaque”. A afirmação é de Pe. Antônio Aparecido da Silva, Pe. Toninho, teólogo negro que há vinte e três anos se dedica a causa dos afrodescendentes, inclusive participou dos APNS (Agentes de Pastoral Negros) desde a sua criação. Segundo ele, o atabaque é a grande chave de leitura para entender a racionalidade africana. De outro lado, o atabaque é também um mistério, ou seja, é o som do mistério, que antecipa toda a realidade. Os africanos, tanto os bantos quanto os nagôs, costumam dizer que no princípio era o atabaque; e o atabaque era o som, era a musicalidade de Deus anunciando a sua presença. Na verdade o atabaque constitui o ponto inicial a partir do qual as coisas criadas terão um entendimento e um sentido. (Bina, 2006, p. 72).

A voz “atabaque chamando” então se torna o princípio, é um retorno ao começo, representa a necessidade de retornar ao período onde não havia o contato com as lutas coloniais. A repetição, outra vez, é importante para entendermos o posicionamento como elemento da construção de sentido no poema. A oração “nossa voz atabaque chamando” é um dos poucos termos que se repete três vezes na obra, e em posições estratégicas: na primeira estrofe, na estrofe do meio e na última estrofe. Tal organização parece apontar que esse entendimento primordial da “racionalidade africana”, como denomina Bina, engloba a poesia e nunca se desliga da voz que o eu lírico, pois, em nenhuma das vezes que a expressão aparece é afastada de “nossa voz”.

Assim como nas outras estrofes do poema, na última há a presença do termo “nossa voz” repetidas vezes. O que nos aponta de diferente em relação às outras partes é o fato de todos

os verbos da estrofe estarem na forma de gerúndio. O ganho do uso do gerúndio já foi discutido aqui anteriormente, entretanto o efeito de continuidade presente em toda a parte final do poema, eleva o resultado dessa forma verbal. A voz, sujeito ao qual todos os verbos respondem, está sempre em continuidade, seus efeitos ultrapassam a barreira da forma poética e ecoam até mesmo quando o poema acaba, o que é impulsionado pela repetição do verbo “clamando” que encerra o poema. A capacidade que Noémia tem de unir forma e conteúdo para desenvolver os efeitos de sentido dentro do texto, afirmam a capacidade estética da autora.

A expressão “nossa voz”, portanto, é central para a interpretação do poema. Octávio Paz, em sua obra *Signos em rotação*, define o seguinte: seja épica, dramática ou lírica, “[...] condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. (Paz, 2009, p. 38). A voz, durante todo o poema, pode ser entendida como uma imagem. Ela aproxima realidade distantes, transita por diversos tempos e espaços, destacando, justamente como propõe Paz, a pluralidade do real. Essa pluralidade é usada por Noémia para representar uma realidade marcada pela perturbação do repouso: ora sendo utilizada como ferramenta de defesa, ora sendo usada como instrumento de evocação, outra vezes como meio de organizar o sentimento de revolta, a voz está sempre sujeita à multiplicidade de elementos gerados pela própria vida. Não perde, contudo, a sua unidade original. Tendo em vista que “[...] a imagem diz o indizível [...]” (Paz, 2006, p. 44), é bastante produtivo para o eu lírico utilizar-se de tal artifício quando se trata de uma literatura, como discute Nazir

Ahmed Can (2020), que busca mediar criativamente a explicação de elementos característicos da sua realidade, história e cultura a um leitor quase sempre distante. Por isso o entendimento da “nossa voz”, repetidamente referida no texto, como uma imagem é bastante proveitoso.

Outro elemento que merece realce são os contrastes carregados de sentido no mesmo verso encontrados no poema *Nossa voz*. Podemos encontrar no texto: “Nossa voz ergueu-se *consciente e bárbara*” (p. 33, grifos nossos); “Nossa voz *molhada* nas cacimbadas do *sertão*” (p. 33, grifos nossos); “e acendeu *luzes* de esperança em almas *sombrias* de desesperados” (p. 33, grifos nossos); “nossa voz *gorda* de *miséria*” (p. 34, grifos nossos). A ideia de antítese sempre salta aos olhos quando identificamos, em uma mesma frase, dois termos cujos significados são aparentemente opostos. O que se diferencia aqui, entretanto, é que os termos, por mais que semanticamente apontem uma contradição, sintaticamente não são tratados como opostos. “Consciente e bárbara”, no primeiro exemplo, estão ligados por uma conjunção aditiva, o que aponta um acréscimo na camada de interpretação da voz. Não se trata de uma voz dualista, que transita entre ser algo e, em outro momento, deixar de ser o que era e passar a ser outra coisa. Ela é *ao mesmo tempo* “consciente e bárbara”; é ciente da sua capacidade, do seu dever e carrega consigo um elemento incivil, menos consciente e mais instintivo, o que garante, quando somadas as duas características, uma capacidade de resistência maior a essa voz. Nas outras expressões, o eu lírico conecta os elementos semanticamente opostos através de preposições, estabelecendo relações entre as palavras. A segunda oposição remete a uma voz que cresceu em um lugar árido, mas mesmo assim encontrou

onde se banhar, provavelmente devido a luta e a resistência do povo moçambicano, ainda mais quando se pensa na dedicatória a José Craveirinha, poeta importante para fomentar a “nossa voz”. A terceira parece se aproximar mais com a ideia de antítese: a voz surge como geradora de esperança, tem papel ativo, apoiado pelo uso do verbo, nessa capacidade de encontrar caminhos revolucionários em lugares não propícios. Mas não apenas isso, existe também um jogo de luz e sombra associado a esperança e desespero, respectivamente. Tal associação aparece posteriormente em ““Nossa voz lua cheia em noite *escura* de *desesperança*” (p. 33, grifos nossos). E, por fim, o contraste parece sugerir uma passagem do interior, que se refere às luzes dentro das almas, para o exterior, onde temos as vozes unidas, das almas já iluminadas, como círculo de luz na noite. O coletivo de vozes gera uma iluminação nas almas solitárias, que eleva a voz ao patamar da esperança. A última das oposições traz uma ideia paradoxal. A miséria já compõe tão habitualmente o cotidiano moçambicano que preenche o interior da voz; a recorrência entulha, mas não completa: o sentimento de falta, então, só pode ser representado através da voz.

A busca coletiva do “eu lírico”

Poema

A Mana Irene, com admiração

Mãe:

Era noite e havia uma lua enorme,
como um balão enorme assoprado no ar,
quando me passou um grupo à porta,
um estranho grupo de olhos visionários,
sacudindo sacas esfarrapadas,

de pés gretados cobertos de lama dos caminhos
e bocas rasgadas entoando canções...
Um grupo estranho como eu nunca vi,
trazendo homens e mulheres e crianças.
E vinham de longe,
vinham mesmo do fundo da vida
que mo diziam suas bocas brandindo revoltas
que mo diziam suas canções salgadas de esperança
que mo diziam seus olhos onde visões selvagens coalharam.
Passou-me à porta este grupo banhado do luar
da morna noite de África.
E trouxe-me consigo todo um mundo esquecido
e recordações familiares
de palmares dormindo no fundo do pensamento
de visões verdes de bananais e fogueiras semi-extintas...
E um vento de monção as espevitou e sacudiu
e riscou relâmpagos nos céus negros do olvido...
E uma artéria estremeceu em mim
e logo todas as artérias palpitarão dolorosamente
e o sangue me aqueceu e borbulhou e gritou: IRMÃOS!

Mãe:

Por que foi que me encerraste na alvenaria
desse quarto fechado a todo o mundo,
por que me ergueste muros protectores
e me separaste de meus irmãos
e me vestiste de camadas de sedas
e me ataste fitas azuis no cabelo?
Porquê, Mãe?
Por que me defendeste no egoísmo do teu amor
e me afastaste do perigo do lá fora?
Oh, Mãe, por que me arrancaste à Vida?
O teu egoísmo transformou-me em cadáver
de laços no cabelo e vestidos de seda
e paredes de alvenaria servindo de jazigo...
E eu queria, oh queria ir, nua, no grupo estranho
que me passou à porta,
soltando ao luar canções salgadas de esperança
e cabeças se desgrenhando ao vento...
Queria rasgar as sedas nas piteiras dos caminhos,
endurecer os pés na lama “copulada” dos trilhos
despedaçar os laços dos cabelos aos ventos do Índico!

Mãe:
queria erguer minha voz doce e trêmula
junto ao corpo seguro, feito de mil clamores físicos,
do grupo maravilhoso que me passou à porta!
Quería derrubar meu jazigo de alvenaria
queria descer aos trilhos lamacentos,
queria sentir o aguilhão da mesma revolta,
queria sentir esse gosto indefinível de luta,
queria sofrer e gemer e lutar
para conquistar a Vida!

Oh Mãe!
Por que me roubaste tudo isto?

10/10/49 (Sousa, 1988, p. 63-65)

O segundo poema a ser analisado aqui, intitulado *Poema*, dialoga com a discussão que Adorno elabora em seu ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”. O pensador alemão discute a relação entre o individualismo, comumente atribuído a postura lírica, e o universalismo na poesia. Para ele:

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. (Adorno, 2003, p. 70)

No poema, o eu lírico manifesta indignação com a posição social que ocupa. A revolta gradativa se revela através de questionamentos destinados à mãe, que o blindou do “perigo do lá fora”. Não se trata, entretanto, apenas de uma posição pouco participativa e não revolta: o eu lírico se enxerga encarcerado em uma posição social; não se identifica com suas vestes destoantes e dissidentes em relação ao grupo que

passa, com o estado de espírito disfuncional. Dialogando com as noções de Adorno, o eu lírico perdeu, segundo ele mesmo, sua unidade natural que lhe confere a vida, agora expressa um desejo ávido de integrar-se ao corpo do movimento; só assim conseguiria restituir-se à vida. É válido ressaltar a elevação da voz moçambicana como uma característica marcante da obra de Noémia; repetidas vezes a autora menciona “a voz” que, diferentemente da ambiguidade provocada no primeiro poema, agora é definitivamente coletiva. Além disso, é uniforme, por isso a marcação do artigo singularizante, e é assim que o eu lírico atinge a sua universalidade, partindo do desejo individual de integrar o coletivo.

As vestimentas no poema aparecem como um elemento significativo que contribui para o afastamento do eu lírico do universo ao qual ele gostaria de pertencer, como vemos no sexto e sétimo versos da segunda estrofe. Nos primeiros versos desta estrofe, podemos encontrar palavras que remetem semanticamente ao enclausuramento, entre as quais destacamos: “encerraste”, “fechado”, “muros”, “separaste”. É válido destacar que a posição dos termos na poesia exerce um papel importante na construção de sentido do texto. A rima, por exemplo, ao combinar os vocábulos semelhantes no final das orações, consegue trazer uma espécie de foco para o encerramento dos versos, o que marca a importância do posicionamento dos termos na estrutura poética. Nesse caso, existe uma organização dos termos que remetem ao enclausuramento no meio dos versos iniciais, o que gera uma expectativa no leitor de que o mesmo movimento ocorrerá nos versos subsequentes. É assim que o eu lírico consegue trazer a sensação de que existe uma equivalência de sentido

entre “quarto fechado” (p. 63) e “fitas azuis” (p. 63), por exemplo. Essa correspondência é ainda mais acentuada quando observamos as estruturas sintáticas semelhantes entre as frases iniciais e as duas orações finais, teoricamente distintas em relação à semântica. As “camadas de seda” são revestimentos que se posicionam para comprimir e esconder o corpo, gerando a sensação de enclausuramento. O tecido escolhido também representa muito para a separação entre o eu lírico e o grupo que vinha lá fora. A seda é um tecido que remete à uma raridade, a um produto pouco acessível que demarca posições de status social, que é utilizado aqui não apenas para confirmar o corpo, mas para delimitar visualmente a posição do eu lírico em relação aos outros.

O poema é composto por 5 estrofes. É possível perceber, no entanto, a existência de três movimentos diferentes: o primeiro composto pelas estrofes 1 e 2; o segundo por parte da estrofe 3; e o último pela parte final da estrofe 3, e pela estrofe 4. Na última e menor estrofe do poema, temos um retorno ao segundo movimento. O primeiro movimento é marcado pela observação do eu lírico em relação ao grupo que passa. Existe quase uma contextualização que apresenta o problema, é marcante a presença da descrição do ambiente e do grupo como uma unidade. Quando o grupo parece aproximar-se do eu lírico, na segunda estrofe, há a identificação dele com as pessoas que passavam, o que nos leva ao segundo movimento do poema. A revolta com a progenitora vem à tona; o eu lírico começa a refletir sobre as atitudes da mãe e a questioná-las; a proteção da mãe, ao invés de acolher, aflige, pois causou justamente a separação entre o eu lírico, que agora estranha a sua posição social, e o grupo com o qual ele se identifica. No último movimento, temos novamente

a repetição sendo um elemento crucial para a construção de sentido na poesia de Noémia de Sousa. Ela ressurgiu através do verbo “queria”, que marca uma mudança do estado revoltado e questionador para um estado de projeção de desejo. O eu lírico sente vontade de pertencer àquele grupo e elenca desejos e atos que teria se assim fosse. A conjugação verbal é importante nesse processo de entendimento, pois o pretérito imperfeito tem como fundamento se referir a uma atitude que aconteceu no passado, mas que ainda exerce influência no presente; o desejo não se encerrou quando o grupo terminou de passar, ele se mantém com o seu enunciador.

Ainda nesse mesmo movimento, no final da terceira estrofe é possível perceber uma atitude desejada que corrobora a tese da vestimenta como um símbolo de ruptura do enclausuramento. O desgarrar das roupas torna-se um sinônimo de libertação, pois a imagem do vento traz consigo esse ar de desencarceramento. Isso é ainda mais elevado com a ideia da nudez; não se trata de uma substituição de vestimentas, mas sim o abandono completo delas. Esse lugar idealizado pelo eu lírico contrasta completamente com a insatisfação no segundo movimento, principalmente quando observamos os verbos que se articulam com as vestimentas. O rompimento com esse lugar enclausurado vem através do “rasgar” e do “despedaçar” as vestes que eram antes atribuídas a esse lugar de estranhamento por parte da personagem. Não basta apenas retirá-los, é necessário destruí-los, atingindo assim o rompimento completo.

A revolta do eu lírico com sua vivência surge a partir do contato com o grupo que passa a sua porta, esse contato, por conseguinte, gera uma identificação gradativa que culmina na exclamação: “IRMÃOS!” (p. 64). O sentimento de falta

gerado no eu lírico, pode ser entendido articulado à noção psicanalítica de separação:

[...] O que define o sujeito e permite que ele saia da alienação – ou seja, que se separe – é aquilo que lhe falta, que constitui o seu desejo. Para que haja a falta, o sujeito vai ser operado por dois significantes, possibilitando, com a separação, que caia um objeto inexistente e alucinado, a (objeto pequeno a). É, então, pela função do objeto a que o sujeito se separa, deixa de estar ligado à vacilação e à indeterminação do ser ao sentido que constitui o essencial da alienação. A separação é a busca da parte perdida do ser. [...] (Bruder, 2007, p. 519).

Ao ver o grupo passando na rua, há uma alteração do rumo da história do eu lírico. Tal associação torna-se pertinente quando pensamos que o título do capítulo em que o poema analisado se encontra chama-se “Biografia”. O sujeito agora se depara com a falta, pois não consegue pertencer ao que deseja. A noção de desejo fundamenta-se na repetição do verbo “queria”, que denota o rompimento com o sujeito anterior: domesticado, doutrinado, educado por sua mãe. A quebra da alienação acontece quando o sujeito percebe aquilo que lhe falta, quando ele observa o grupo “de olhos visionários” (p. 63) que caminha com propósito, exigindo revolução, ocupando um espaço de inquietação. É então que o eu lírico se vê diante de “todo um mundo esquecido/e recordações familiares” (p. 63); o grupo traz consigo, além da luta e resistência, a história do povo moçambicano. A alteração na história do eu lírico, então, acontece na medida em que o grupo passa e carrega com ele parte de quem o sujeito é, sendo, portanto, a separação o elemento central desse sentimento de falta gerado na poesia. Agora o que lhe resta é, segundo Adorno, restabelecer o contato

com a sua própria natureza e, segundo Bruder, buscar a parte perdida de seu ser.

O insílio em Noémia de Sousa

Sangue Negro

Ó minha África misteriosa e natural,
minha virgem violentada,
minha Mãe!

Como eu andava há tanto desterrada,
de ti alheada
distante e egocêntrica
por estas ruas da cidade!
engravidadas de estrangeiros

Minha Mãe, perdoa!

Como se eu pudesse viver assim,
desta maneira, eternamente,
ignorando a carícia fraternamente
morna do teu luar
(meu princípio e meu fim)...
Como se não existisse para além
dos cinemas e dos cafés, a ansiedade
dos teus horizontes estranhos, por desvendar...
Como se nos teus matos cacimbados
não cantassem em surdina a sua liberdade,
as aves mais belas, cujos nomes são mistérios ainda fechados!

Como se teus filhos — régias estátuas sem par —,
altivos, em bronze talhados,
endurecidos no lume infernal
do teu sol causticante, tropical,
como se teus filhos intemeratos, sobretudo lutando,
a terra amarrados,
como escravos, trabalhando,
amando, cantando —
meus irmãos não fossem!

Ó minha Mãe África, ngoma pagã,
escrava sensual,
mística, sortilêga — perdoa!

À tua filha tresvairada,
abre-te e perdoa!

Que a força da tua seiva vence tudo!
E nada mais foi preciso, que o feitiço ímpar
dos teus tantãs de guerra chamando,
dundundundundun-tâtã — dundundundun — tâã
nada mais que a loucura elementar
dos teus batuques bárbaros, terrivelmente belos...

para que eu vibrasse
para que eu gritasse,
para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe!

E vencida, reconhecesse os nossos elos...
e regressasse à minha origem milenar.

Mãe, minha Mãe África
das canções escravas ao luar,
não posso, não posso repudiar
o sangue negro, o sangue bárbaro que me legaste...
Porque em mim, em minha alma, em meus nervos,
ele é mais forte que tudo,
eu vivo, eu sofro, eu rio através dele, Mãe!

25/2/49 (Sousa, 1988, p. 140-142).

O último poema a ser analisado aqui intitula-se *Sangue Negro*, que denomina a seção em que ele está inserido e o nome da obra completa de Noémia de Sousa. Esse texto, assim como o anterior, tem a presença do vocativo “Mãe”, repetidas vezes. Entretanto, enquanto no primeiro o termo parece estar mais relacionado à progenitora do eu lírico, aqui aparece se referindo à África. A comparação entre ambos torna-se quase inevitável devido a essa repetição do termo, mas o que destoa

entre os vocativos utilizados em ambos os poemas é a presença dos pronomes possessivos, em *Sangue Negro*. Enquanto em *Poema*, só há a presença de dois pronomes possessivos, e apenas no terceiro movimento, o que reforça a ideia do pertencimento apenas no lugar idealizado, aqui em *Sangue Negro* temos a presença de vinte e quatro pronomes possessivos em todo o poema. Os pronomes possessivos, como já é sabido, indicam a ideia de posse do sujeito em relação ao objeto ou a pessoa. Entretanto, em determinados contextos, eles também podem ser utilizados para estabelecer relações, sejam elas de proximidade ou de distanciamento. Quando o eu lírico enuncia no primeiro verso, por exemplo: “Ó minha África misteriosa e natural” (p. 140), existe a construção de uma relação de proximidade, de pertencimento àquele lugar; desde o primeiro verso da poesia, o vínculo entre ele e o local já é estabelecido.

A irregularidade das estrofes e da métrica permanece nesse último poema, o que parece caracterizar um estilo da autora, utilizado como efeito de sentido em sua obra. No poema em questão, encontram-se onze estrofes com quantidade de versos bastante díspar entre elas. A estrofe que mais se destaca por essa característica da quantidade de versos é a terceira, com apenas um verso: “Minha Mãe, perdoa” (p. 140). Primeiramente, a quantidade diminuta de versos apresenta um elemento de análise importante: na poesia, a estrofe tem um papel importante na estrutura composicional e, conseqüentemente, na construção de sentido do texto. Não se trata de afirmar que cada estrofe compõe uma parte isolada do poema, pois implicaria em atestar um engessamento da forma, onde o autor perderia parte das possibilidades criativas dentro do texto, justamente o oposto que se espera de Noémia, pois já vimos anteriormente esse

recurso na compreensão dos movimentos analisados no poema anterior. A estrofe, ainda assim, organiza o poema à sua maneira específica, o que nos faz entender que a opção por separar versos específicos em estrofes específicas não ocorre de maneira acidental. Então, o pedido de perdão isolado em um verso, nos parece um recurso de destaque, ainda mais quando se observa que ele é o único verso isolado em uma estrofe em todo o poema. Compreendemos, assim, a necessidade que o eu lírico tem de enfatizar o seu pedido de desculpas, como se a dívida que ele tem com a África seja bastante alta. A possível explicação para tal dívida, pode ser entendida na estrofe anterior, em que o eu lírico percebe-se longe da sua natureza, da sua terra. Esse lugar de apreço e pertencimento foi perdido, o que gera o pedido de desculpas. É interessante observar o movimento contrário ao do poema anterior, quando pensamos na figura materna a que o eu lírico se refere. O intuito aqui não é mais de questionar a mãe e o lugar que ela o colocou, mas sim de tentar se aproximar dela novamente. Mas isso ocorre não por uma mudança atitudinal do eu lírico, mas sim da alteração da figura materna. O movimento é oposto, mas o fundamento é o mesmo: se reconectar com suas raízes. Tanto em *Poema* como em *Sangue Negro* percebe-se um eu lírico alheio a sua própria terra, o que nos remete à citação de Adorno e ao desejo de restabelecer a conexão com o seu natural. O pesquisador Nazir Ahmed Can discute esse elemento do distanciamento entre o sujeito e a terra como um elemento central para o entendimento do campo literário moçambicano. É necessário adiantar, entretanto, que o pesquisador pensa essa teoria mais articulada com textos em prosa mais recentes, mas não deixa de ser uma noção fundamental para compreender o campo literário em sua completude e complexidade, que é o

objetivo do trabalho. O autor discute que essa distância se dá a um nível coletivo, do indivíduo para a comunidade, e se dá muitas vezes a partir de um distanciamento temporal. São personagens normalmente desalinhadas no espaço e no tempo e apresentam uma espécie de desconforto inaugural: esse “[...] exílio dentro de casa, ou o *insílio*, termo que designa o estranhamento vivido no próprio país, convida-nos a repensar as relações que se estabelecem entre produtores e representações.” (Can, 2020, p. 31, grifo nosso). Nota-se marcadamente esse estranhamento espacial através da menção às ruas da cidade, onde deveria ser um local de acolhimento, mas essas estão tomadas por *estrangeiros*. Mas existe ainda outra camada de complexidade nessa estrofe: a sensação de separação com seu espaço não tem prazo curto, pois as ruas estão “engravidadas” por estrangeiros; as futuras gerações estão predestinadas à manutenção da segregação, que gradativamente se tornará um espaço de repulsa ao eu lírico.

O poeta e filósofo Friedrich Schiller, em seu *Poesia ingênua e sentimental*, ao falar sobre o estado ingênuo, dialoga com essa perda da harmonia com seu estado natural. O professor Pedro Sússekkind organiza bem a ideia do ingênuo, proposta pelo poeta:

Aquele primeiro modo caracteriza os gregos, esse povo que “podia viver com a natureza livre sob seu céu feliz”, já que seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes ligam-se diretamente à “natureza simples” que é reproduzida em suas obras poéticas (Schiller, 1995, p. 55). [...] Por isso, aos “nossos” olhos, o modo de ser natural dos gregos é *ingênuo*, ou seja, ele representa uma vitória da natureza sobre a cultura, despertando assim um amor carregado de nostalgia. (Sussekkind, 2011, p. 12, grifo do autor).

Ao analisarmos o poema *Sangue Negro* de Noémia, é possível destacar esse caráter ingênuo a que se refere Schiller. O

desejo de retornar ao seu estado natural, ao que se era antes da chegada dos estrangeiros, é marcado por expressões que remetem justamente a esse sentimento nostálgico. Por isso a quantidade de pronomes possessivos que buscam estabelecer uma relação de proximidade com a mãe África, e os diversos pedidos de perdão durante o texto; o eu lírico busca a conexão com seu modo de ser natural, busca reatar a noção de afetividade e familiaridade com o espaço que ocupa, característica marcante, como vimos também nas outras análises, da escrita de Noémia de Sousa.

Considerações finais

A poesia de Noémia de Sousa é fundamental para compreendermos o desenvolvimento da literatura em Moçambique, principalmente por ser uma das autoras das primeiras gerações de escritores locais. Uma geração que não foi importante não apenas para a formação da literatura nacional, mas também da política, da crítica e do sentimento de nacionalidade, até hoje não bem desenvolvido no país. Esses escritores faziam da literatura uma espécie de diário político, de diário estético, que sempre funcionou como resistência à colonização.

É certo que essa é uma característica bastante marcante da literatura produzida não só em Moçambique, mas no continente africano em si. Mas o que diferencia Noémia de Sousa é como ela consegue alavancar o efeito de sua obra através de representações imagéticas, com recursos estruturais, com uma linguagem que oscila entre o português e as línguas origens, como se fosse uma espécie de recusa a rendição completa da dominação cultural. É uma poesia que une forma e conteúdo para nos apresentar uma obra esteticamente merecedora de atenção, não só da crítica literária, mas do público leitor.

O presente estudo buscou, através das suas análises, pensar a experiência literária moçambicana através da perspectiva de uma autora que participou ativamente do processo de formação da literatura. Com isso, tentamos projetar uma espécie de singularidade da produção de Noémia, que busca, boa parte do tempo, um retorno com o estado natural do sujeito, uma reconexão com suas raízes que já sofriam tentativas de apagamento pela colônia portuguesa. A capacidade mediadora, para usar o termo proposto por Can, da escrita de Noémia faz com que sua escrita consiga contribuir para uma perspectiva menos Ocidental do continente africano. Existe, então, um papel social importante atribuído a essa literatura, tendo em vista que, através de imagens degradantes e percepções vazias sobre a África, a tal perspectiva Ocidental contribui para a ideia de que “as características naturais (como a cor da pele) determinam a superioridade ou a inferioridade dos seres humanos” (Can, 2020, p. 20). É a partir dessas concepções que conseguimos entender como uma poeta que praticamente encerrou sua produção há mais de 70 anos, tem tanto apreço por boa parte da crítica moçambicana. A poesia de Noémia de Sousa media, para tentar traduzir à um leitor distante marcas internas deixadas por um período colonial violento, e resiste, para reafirmar a capacidade e força do “sangue negro”, que atravessa tempo e espaço unido ainda da mesma necessidade: lutar.

Referências

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 65-89.

Azares da “Malanga” de Majune. Jornal domingo, Maputo, 1 de Março de 2014. Disponível em: <https://www.jornaldomingo.co.mz/reportagem/azares-da-malanga-de-majune/>.

BINA, Gabriel Gonzaga. *A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros*. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Programa de Pós-graduação em Teologia, Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2006.

BRUDER, Maria Cristina Ricotta; BRAUER, Jussara Falek. A constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 12, n. 3, p. 513-521, 2007.

CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.

CENTRO de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique. *O mineiro moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra em Inhambane*. Coord. Ruth First. Recife: Editora UFPE, 2015.

MICHELETTI, G. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). *Filologia e Lingüística Portuguesa*, São Paulo, n.1, p. 151-164, 1997.

NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016. Disponível em: <https://www.kapulana.com.br/noemia-de-sousa-a-metafisica-do-grito-por-francisco-noa/>.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, 2007.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. *Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes*.

SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 350-367, 2003.

SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos, 1988.

SUSSEKIND, Pedro. Clássico ou romântico: a reflexão de Friedrich Schiller sobre a poesia na modernidade. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 30, p. 5-19, 2011.

Revista *Msaho* (1952)*, *dança, canto e poesia:* registros de/sobre uma nova escritura para a lírica moçambicana

Luciana Brandão Leal**

Resumo

Virgílio de Lemos idealizou a primeira publicação da Revista *Msaho* (1952), que contou com contribuições de textos assinados por ele, ortônimo, por seus heterônimos, além de outros poetas e intelectuais moçambicanos. *Msaho* propõe um “ritmo novo” para a lírica moçambicana, reivindicando os valores culturais africanos, em consonância com os movimentos da negritude e do pan-africanismo. Este artigo apresenta diversos registros do poeta Virgílio de Lemos e de seus heterônimos para o projeto da Revista *Msaho* (1952). A análise aqui proposta extrapola o primeiro número publicado e apresenta ideias que motivaram a concepção desse importante projeto literário. Muitos textos (poéticos e editoriais) não foram apresentados no primeiro e único número da Revista, sendo editados, posteriormente, na Antologia *Jogos de Prazer* (2009). Esses registros contribuem

* Dados extraídos do livro: “Virgílio de Lemos & seus heterônimos: poesia em trânsito” (LEAL, 2023). Um exemplar digitalizado da Revista *Msaho* (1952) foi apresentado nos anexos da tese de Luciana Brandão Leal e incluído, posteriormente, nesse livro. Ter acesso a esse exemplar foi uma conquista importante do período de pesquisas em Lisboa, pois apresenta ao público leitor a revista em sua concepção inicial e única. A cópia foi feita a partir do original, em papel amarelo, como os papéis dos primeiros registros dos poemas verticais de Noémia de Sousa. Como dado informativo: Há duas cópias da Revista *Msaho* (1952) disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa, Calouste Gulbenkian, mas não podem ser manuseadas pelos leitores, pelo fato de serem exemplares raríssimos; entretanto, o acesso foi permitido após confirmado o vínculo de pesquisadora visitante da Universidade de Lisboa. Explícitei a importância de trazer ao Brasil uma cópia digitalizada de *Msaho*, dado fundamental para o meu trabalho, uma vez que ela representa um marco na concepção poética de Virgílio de Lemos e do projeto literário de Moçambique. Gentilmente, o bibliotecário responsável atendeu aos meus reiterados apelos, fez uma cópia digitalizada da revista e salvou em *pendrive*, já que eu não poderia, em hipótese alguma, retirá-la da biblioteca para levá-la a uma gráfica (com digitalização). Esse empenho tornou possível divulgar a Revista *Msaho* no Brasil, em sua imagem original, trazendo ao público a modernidade gráfica e a proposta vanguardista que este empreendimento literário representou (e representa) no cenário da literatura moçambicana do século XX. A Revista *Msaho* (1952) está disponível para acesso e *download* pelo link: <https://drive.google.com/file/d/16H6VrboosVTIbHoqDWXn3jPB6jZmpjA/view?usp=sharing>.

** Pós-doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ. Professora adjunto IV na Universidade Federal de Viçosa, campus Florestal.

para o real e amplo entendimento da importância desse empreendimento para as letras moçambicanas.

Palavras-chave: Moçambique, Modernidade, Poesia, Revista Msaho, Virgílio de Lemos.

Revista *Msaho* (1952), dance, song and poetry: records of/about a new writing for Mozambican lyric

Abstract

Virgílio de Lemos created the first publication of Revista Msaho (1952), which included contributions of texts signed by him, his orthonym, his heteronyms, as well as other Mozambican poets and intellectuals. Msaho proposes a “new rhythm” for Mozambican lyrics, claiming African cultural values, in line with the blackness and pan-Africanism movements. This article presents several records of the poet Virgílio de Lemos and his heteronyms for the Revista Msaho project (1952). The analysis proposed here goes beyond the first published issue and presents ideas that motivated the conception of this important literary project. Many texts (poetic and editorial) were not presented in the first and only issue of the Magazine, being later edited in the Antologia Jogo de Prazer (2009). These records contribute to a real and broad understanding of the importance of this enterprise for Mozambican letters.

Keywords: Mozambique, Modernity, Poetry, Msaho Magazine, Virgílio de Lemos.

Recebido em 03/04/2024 / Aceito em 3/12/2024

Sob a forma escrita, a produção literária moçambicana se sedimentou, a partir da década de 1940, por meio de periódicos publicados por escritores e intelectuais; em geral, de contestação ao colonialismo, a exemplo do *Itinerário* (1941-1955). Os escritores moçambicanos buscaram no jornalismo, além de uma atividade profissional, um meio de divulgação da literatura produzida nesses espaços. Fonseca (2007), a propósito, explica que o jornalismo se tornou o meio de difusão de textos e manifestos, além de veículo de expressão e contestação no qual intelectuais e escritores protestavam veementemente contra a máquina colonial. Assim, os jornais impressos e as revistas literárias foram os mais efetivos e presentes instrumentos usados para a exposição das ideias anticoloniais, verdadeiros representantes do pensamento social e importante lugar de resistência exercida de diferentes formas, modificando-se ao longo do tempo e refletindo as realidades políticas, históricas e sociais. A escrita jornalística foi uma das formas mais utilizadas pelos intelectuais moçambicanos para fazerem com que suas ideias circulassem junto à população, a seus pares e a outros intelectuais das demais colônias.

Nesse contexto de proximidade entre a imprensa e literatura, nasce a revista *Msaho* considerada, por historiadores e críticos literários, como “movimento” significativo de contestação dos códigos culturais estabelecidos. As poesias escritas nesse período defendem a cultura e os valores africanos, veiculam ideais do pan-africanismo e dos movimentos da negritude. Esses textos manifestavam traços de uma poética considerada por Manuel Ferreira (1977) a expressão “da voz real de Moçambique” (Ferreira, 1977, p. 79). *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. Nos cadernos literários de *Itinerário* e *Mshao*, há textos e poesias marcados(as) por temas mais universais, de natureza mais subjetiva, e outros(as) nos(as) quais se discutem questões sobre a realidade social e política da colônia, que apontam, sobretudo, as injustiças e a violência praticadas e legitimadas pelo sistema colonial. Para Francisco Noa (2017), a geração de intelectuais e escritores dessa época se empenha em construir feições da moçambicanidade a partir de estratégias de afirmação de identidade.

A revista *Mshao*, idealizada por Virgílio de Lemos, cuja primeira (e única!) edição data de 1952, contou, também, com contribuições de Noémia de Souza, Alberto de Lacerda, Duarte Galvão, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches, Reinaldo Ferreira, Cordeiro de Brito e Domingos Azevedo, intelectuais contrários à opressão e à discriminação dos negros. “*Mshao* começou com um número que foi ruptura, mas, ao mesmo tempo, ‘um teste’. Queríamos saber como o governo de Moçambique e a censura, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE, iriam reagir” (Lemos, 1999, p. 152).

Mshao propôs um “ritmo novo” para a poética moçambicana: “poesia de língua portuguesa, barroca, crioula ou poesia da mestiçagem” (Lemos, 2009, p. 606). Esse empreendimento representa, portanto, uma nova estética literária, alimentada pelo forte desejo de que “possa vir a ser de igualdade, fraternidade e liberdade” (Lemos, 2009, p. 606).

Os primeiros exemplares da revista foram impressos em papel amarelo, escolha que evidencia a modernidade e a transgressão desse empreendimento literário. Considerando-se

a carga simbólica dessa cor, a opção pela cor amarela exacerba a angústia. Como os poemas verticais de Noémia de Sousa, também escritos em papel amarelo, os poemas da revista *Msaho* demonstram desespero e, ao mesmo tempo, revolta. Em editoriais escritos para a revista, que não foram publicados na época, Virgílio de Lemos estabelece os preceitos fundamentais que norteariam a sua produção literária, refletindo sobre o papel do intelectual colonizado e sobre a produção artística proveniente dos seus espaços.

Virgílio reafirma, aí, e em sua obra, à sua maneira, a luta dos negros nos Estados Unidos da América e na África, fazendo referências aos criadores da Negritude e a figuras emblemáticas desse movimento, como Aimé Césaire, Léon Damas, Léopold Sédar Senghor e Langston Hughes – “quem põe o dedo na ferida”: “A luta não parou nem vai parar” (Lemos, 2009, p. 605). A sua luta, assim proposta, é, essencialmente, a da palavra, que, “sendo desespero e solidão, sendo indignação e revolta” é “palavra musical, palavra de ironia e humor, aquela que traduz as arbitrariedades do poder” (Lemos, 2009, p. 605). Para manifestar a força da palavra poética, Virgílio de Lemos salienta a importância do *jazz* e do *blues* negro norte-americano, dos pata-patas e kwelas das minas do Rand, da musicalidade dos povos chope, das poesias e músicas tradicionais arraigadas na oralidade dos povos makwas e de outros do centro e do norte de Moçambique.

Msaho era “movimento, ritmo, canto, dança, poesia, um hino à cultura chopi do Sul de Moçambique” (Lemos, 1999, p. 151). Essa revista se insere na trajetória de resistência já marcada pelos jornais *O Brado Africano* e *Itinerário*. *Msaho* foi um hino à negritude e propôs a ruptura com a literatura

colonial. Nessa perspectiva, segundo Lemos, “*Msaho* pretendia uma visão aberta, liberta de preconceitos e militâncias estigmatizadas” (Lemos, 1999, p. 153).

Nessa edição de *Msaho*, os poemas escritos por Virgílio de Lemos são atribuídos ao heterônimo Duarte Galvão, que também escreveu vários outros poemas com o mesmo título, com o objetivo de evocar as propostas de *Msaho*, cujo teor revolucionário já se anuncia em “Msaho 1”. Nesse poema-manifesto, os versos vêm entre parênteses, como se fossem descrições, explicações acerca dos ideais que motivaram o projeto político-literário:

Msaho 1

(msaho, ritmo, estética
sobretudo ética
de um movimento,
novas sobrevivências
contra o sobreviver,
o tédio a concentração
dentro e fora
do espaço colonial
caleidoscópico cultural
antropofágico
à maneira dos paulistas
modernistas
lúdicos arcos,
enfunadas velas
na busca d’espacos
não visitados do corpo
e da alma,
incoerência e lucidez
na vertigem, msaho)
(Duarte Galvão *IN*: Lemos, 2009, p. 202)

Inspirados pela proposta cultural antropofágica, à moda dos modernistas brasileiros, Virgílio de Lemos, Augusto Santos Abranches e Reinaldo Ferreira conceberam e publicaram o

primeiro número dessa revista que guarda, ainda hoje, sua feição modernista. Os versos do poema “O tempo de *Msa*ho”, assinado por Duarte Galvão, reiteram a busca por uma visão independente, liberta de preconceitos e padrões pré-estabelecidos: “A última revolução / sou eu destino / nómada que busca a ficção / de teus gritos corpo / contra corpo / no desgarre da ideia / Liberdade” (Galvão *In*: Lemos, 2009, p. 66). Ao explicar as intenções e as propostas da revista, Virgílio de Lemos destaca:

Msa

ho seria a grande ruptura, fundando, com avidez devoradora, uma antropofagia cultural, à maneira dos modernistas de São Paulo, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e também outros poetas das vanguardas europeias da América Latina, da África, da Rússia, da Ásia, da China, do Japão, do mundo todo. Ora, Msa

ho seria, como seu nome indica, movimento, ritmo, canto, dança, poesia, um hino à cultura chopi do sul de Moçambique. Conhecíamos os marimbeiros de Zavala, seus cânticos e sinfonias. Era preciso começar a valorizar os chopis, sempre criticados e vilipendiados pelos shanganes, os quais também não poupavam os rongas. Tínhamos que afastar o poder colonialista. Em suma, Msa

ho era um hino à negritude. (Lemos, 1999, p. 151).

Embora os poemas de Virgílio de Lemos publicados em (e sobre) *Msa*ho sejam atribuídos ao seu heterônimo Duarte Galvão, o poeta esclarece: “publiquei poemas de Duarte Galvão, mas quem assinou o editorial e refletiu acerca dos objetivos da revista fui eu, Virgílio de Lemos. A ideia de *Msa*ho foi minha” (Lemos, 1999, p. 152). Nesse momento, Virgílio conclama para si a atitude política empenhada perante a sociedade e a cultura moçambicana, reiterando que o homem Virgílio compartilha os ideais propostos pela revista *Msa*ho e defende a abertura da literatura moçambicana à literatura universal. Com essa

declaração, ele também comprova que o objetivo da revista não era apenas propor novos parâmetros estéticos. Como toda grande poesia moderna, a sua intenção era criar um discurso contra-ideológico, “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (Bosi, 1977, p. 144) Pretendia-se, então, intervir socialmente e politicamente, lutando pela liberdade e pela expressão do homem colonizado, além de inaugurar novos ares para a poesia moçambicana, cosmopolitizando-a.

O poema “Negro” integra a primeira edição de *Msaho* e é assinado por Duarte Galvão. Seus versos contundentes, transcritos abaixo, apresentam a postura reflexiva sobre cenas cotidianas do homem/trabalhador negro em terras moçambicanas. A discurso encenado no poema pode ser dividido em três seções: (1) a menina branca que dorme e sonha; (2) o negro, que vela o sono da “dona menina”; e (3) o cotidiano de outros homens negros, que exercem trabalho forçado, massacrados pelas agruras da escravidão. Dividido entre o sonho e a realidade, o negro “espreita a vida”, sente atadas as suas mãos e a sua alma. Vejamos os versos desse poema:

Negro

Ao Rui Gouveia

Dorme a menina
enquanto o escravo vela
e enquanto ela sonha,
ele espreita a vida
no limiar da janela.
Como seus irmãos
que cruzam a estrada
e arrastam grilhetas
ele sente esmagadas
suas mãos e sua alma
Como seus irmãos

aprendeu a esconder
a dor da sua dor.
Aprendeu a sofrer
e a sorrir sem rancor
Seus olhos vão postos
na dona menina
que sonha e sorri
e pensam na cor
que Deus deu a pele
da dona menina
e é causa da dor
da dor infinita
dos negros escravos
que são seus irmãos
e arrastam na estrada
pesadas nas mãos
mil saudades loucas
feitas na tragédia.
Dorme a menina
enquanto o escravo vela
e enquanto ela sonha
ele espreita a vida
no limiar da janela.
(Duarte Galvão in *MSAHO*, 1952, p. 02)

O poema de Duarte Galvão suscita a problemática do homem negro que é, segundo Hamilton, “o elemento essencial em qualquer consideração honesta da realidade do Moçambique colonial” (Hamilton, 1984, p. 19). Tem-se a denúncia da subordinação do povo moçambicano, que é privado de sua liberdade e subjetividade. Como um animal acorrentado, “ele espreita a vida”, enquanto “a menina sonha (e sorri)”. Em um movimento duplo de prisão / liberdade, negro / branco, colonizado / colonizador. A janela pela qual o negro espreita o tempo e o espaço é metáfora da possibilidade de se vislumbrar outras formas de vida; mas, através dela, o escravo vê o cotidiano de seus irmãos negros explorados, humilhados, arrastando as grilhetas que lhes são impostas.

Mesmo parecendo desfrutar de uma condição privilegiada em relação aos outros, esse negro é metonímia da exploração e da violência colonial, encontra-se em posição semelhante à de seus “irmãos” negros, porque também está privado de sua subjetividade e de seus sonhos. Apesar de os outros negros / escravos estarem sujeitos a provações ainda piores do que as dele, tendo seus corpos mutilados pelo trabalho forçado, o negro/ escravo do poema não se liberta de sua condição de prisioneiro/ colonizado em relação à menina branca. Como seus irmãos, o negro aprende a suportar as dores cotidianas, as dores do corpo e da alma; resignado, ele se acostuma a esconder “a dor da sua dor”. Irônicamente, o eu lírico conclui: “aprendeu a sofrer / e a sorrir sem rancor”. A interpretação do poema faz lembrar o que diz Fanon (2005), quando o estudioso afirma que a questão étnica está no cerne de toda violência e exploração da ótica colonial. Enquanto vela o sono da menina branca, o negro sente o peso e a dor em sua pele negra, a “dor infinita” compartilhada por seus irmãos. Naquele contexto, a cor da pele legitima a exploração e a prisão. A retomada dos mesmos versos da primeira estrofe, no final do poema, transmite a ideia cíclica, de continuidade e de perpetuação da violência colonialista.

Duarte Galvão também se reafirma como a face mais contemporânea de Virgílio de Lemos, quando assina os ideogramas concretistas publicados em *Jogos de Prazer*. Vários desses ideogramas se referem às propostas da revista *Msaho*, exaltando suas particularidades: *Msaho* – som, movimento, amor, música, palavras em papel amarelo. “*Msaho* contra o ‘*status quo*’”, “*Msaho* contra impérios” são frases dispostas visualmente em outro ideograma. O gosto pela articulação da imagem e da palavra aguça no leitor a compreensão por meio

dos diversos sentidos; assim “a denúncia sobre a violência da sociedade colonial acaba por ser uma espécie de ‘texto trincheira’” (Leite, 2009, p. 27).

Se Duarte Galvão apresenta em seus poemas uma feição contestatória e assume a identidade de *Msafo*, cabe ao heterônimo Bruno dos Reis assinar cinco dos seis editoriais previstos para as futuras edições da revista, que não foram publicadas. Nas poesias de Duarte Galvão, enunciam-se e encenam-se os preceitos que Bruno dos Reis anuncia, criticamente, nos editoriais já citados. Em suma, a ideia era difundir a “literatura embrionária” (Reis *In*: Lemos, 2009, p. 605) – sendo ela a poesia de várias regiões de Moçambique e do exterior – da subjetividade e da diáspora.

A tão sonhada abertura para a poesia moçambicana – evolução do processo embrionário no qual se encontrava naquele momento – aconteceria ao longo de décadas, porque, segundo Virgílio de Lemos, era preciso caminhar com avidez, mas com humildade, uma vez que: “as nações demoraram séculos a construir-se através do mundo” (Lemos, 2009, p. 606). Pela voz de seu heterônimo Bruno dos Reis, prossegue, nestes termos: “Aqui devemos acelerar as pontes de respeito e ligação entre o português e as línguas maternas, respeito pelas culturas de cada um dos povos, minorias e majorias que constituem o xadrez étnico e cultural” (Reis *In*: Lemos, 2009, p. 605).

Os anexos da antologia *Jogos de Prazer* trazem os editoriais, até então inéditos, assinados por Virgílio de Lemos e pelo seu heterônimo Bruno dos Reis. Esses textos foram escritos para serem publicados em números da revista *Msafo* que não chegaram a ser lançados, porque a censura proibiu a circulação do seu caderno literário, mas também pela falta de recursos para a sua impressão e distribuição. Além de considerar o lugar do

poeta nos cenários político e social do país, os textos tratam dos parâmetros que norteariam a nova poesia moçambicana, singular e universal. Sobre isso, Virgílio de Lemos escreve: “A poesia em Moçambique será uma poesia liberta de todas as amarras [...] Ela não poderá ser apenas uma poesia de militância e protesto” (Lemos, 2009, p. 604).

As palavras desse heterônimo sugerem “abrir as janelas dentro e fora deste Moçambique [...] Abrir as janelas de par em par. Bater as portas malcriadamente” (Reis *In*: Lemos, 2009, p. 606). Os versos do poema “Fecho e Abertura”, assinado por Bruno dos Reis, transcrito a seguir, retomam os parâmetros aqui apresentados:

FECHO E ABERTURA

No amor há sempre dois por vezes três
e no entanto somos mais circunstancialmente
Reinaldo e Holderlin Sá Carneiro e Rilke
O’Neil e Cesariny Álvaro Campos e Withman
Ricardo Reis Caeiro e Pessoa
no alado olho do piscar d’olhos
quebra cabeça do borboletejar da poesia
voz de msafo – reabilitação de um tempo por desvendar!
(Reis *In*: Lemos, 2009, p. 38)

Nesse movimento de abertura para o “outro”, a literatura e, especialmente, a poesia teriam uma função essencial. Nos espaços coloniais portugueses, a poesia escrita em língua portuguesa poderia ser uma nova proposta de mudança. O heterônimo virgiliano caracteriza o espaço da literatura, nestes termos:

Poesia da vida quotidiana, poesia neo-realista, poesia sensacionalista, dadaísta, surrealista. Poesia que vem da oralidade abraçada à música. Poesia dos trovadores.

Poesia da revolta. Sejamso sobretudo poesia. Diálogo com o outro, sendo para começar diálogo com o outro dentro de nós. À maneira de Shakeaspeare, Camões, T. S. Eliot, Mário de Andrade, Oswald, Drummond de Andrade. (Reis *In*: Lemos, 2009, p. 608).

Bruno dos Reis trata a poesia como “força motriz” para mudança social; não aquela poesia que cultua o exotismo ou que está relegada somente ao plano decorativo, mas a “poesia de revolta”, emancipatória, que possa contribuir, efetivamente, para a transformação social e do próprio homem, “dignificando a imagem de um país e de uma língua no mundo” (Reis *In*: Lemos, 2009, p. 608).

Nota-se uma reflexão cuidadosa sobre a função da poesia e da literatura, bem como do lugar do poeta no espaço moçambicano: “a voz de quem reclama igualdade de direitos, fraternidade e amor” (Reis *In*: Lemos, 2009, p. 610)

Sobre a revista *Msafo*, Bruno dos Reis escreve: “*Msafo* será, sem pretensões, a busca de uma nova luz. Uma outra palavra. Sendo poesia de solidão e desespero, será uma poesia de revolta, de protesto, mas de ironia e de humor” (Reis *In*: Lemos, 2009, p. 606).

Assim como os múltiplos significados atribuídos à palavra *Msafo*: “canto”, “espetáculo musical de várias orquestras de timbila” e “dança orquestral acompanhada de canto”, e as várias propostas da revista idealizada por Virgílio de Lemos, a poesia de Bruno dos Reis traz influências da música e do canto. Márcio Seligmann-Silva, a propósito do que afirma Diderot sobre a Pintura, reitera que a Poesia está na interseção entre a Música e a Pintura:

Para ele [Diderot] a pintura teria a qualidade de poder mostrar [...] a ação no seu [...] momento impressionante; ela estaria numa situação diferente da poesia e da música, que representariam o seu objeto com os signos-hieróglifos. Na poesia, [...] as coisas “sont dites & représentées tout à la fois”, são ditas e representadas ao mesmo tempo. Ela estaria numa situação intermediária entre a pintura e a música, pois ela seria capaz de *descrever* o seu objeto, enquanto “a música suscita com dificuldade uma ideia”. Mas nem por isso, ou justamente devido ao fato de ela constituir um meio tão “pouco preciso” – mas que não deve deixar de ser imitação da alma ou da natureza –, mesmo assim, a música é a arte para a qual Diderot – antecipando também nisso os românticos – reservou o dom de maior influência sobre os seus receptores. (Seligmann-Silva, 2011, p. 41).

À luz desse trecho de Seligmann-Silva, a leitura do poema “Msaho da música luminosa” ganha novos contornos interpretativos. Seu título faz referência à música e à imagem, qualificando, sinestesticamente, o movimento *Msaho*. Vejamos:

MSAHO DA MÚSICA LUMINOSA

De carne e osso meu coração
é antes de mais
o desejo:
voz do vento
lira das tempestades
no teu rosto
insuspeito fulgor
das águas que desenham espaços
de pedra e a música greco-oriental
do prazer. No meu assalto
ao teu corpo
meus golpes são
punhais
de vertigem, deleite
de iluminado
bruxo.
(Galvão *In*: Lemos, 2009, p. 65)

Esse poema traz metáforas que se articulam diretamente com os sons: “voz do vento”, “lira das tempestades”, “música greco-oriental do prazer”. Nesse contexto, Virgílio de Lemos, manifestando influência de poetas simbolistas, considera a Música como parte inerente da Poesia – som e grafia do desejo –, aproximando-as. “uma nova luz”, capaz de revitalizar e reinventar a palavra poética.

Na Literatura, o poema “Receita para fazer um poema Dadaísta”, de Tristan Tzara, estabelece que, ao contrário da poesia apegada à tradição, a estética dadaísta louva a poesia latente, baseada no niilismo e que repudia convenções sociais, estéticas e linguísticas. O discurso dadaísta privilegia o fluxo constante de imagens caóticas e remetem à desordem do pensamento humano, como se constata, por exemplo, no poema abaixo, de inspiração dadaísta:

[...]

Eu, msaho, movimento
apelo (solenemente)
única tábua de salvação
pra revolução da moral
A MASTURBAÇÃO
a um, dois e três,
pra lixar suas excelências
empenhados na utilização
da mão / mãos
desviadas das suas funções
prò mport-export
dos vinhos contra açúcares
no estilo moderno
da dominação das almas
a troco
de CIVILIZAÇÃO.

Eu, msaho, movimento apelo prò osso génio
e intuição
e para uma descida aos infernos

convidarei Artaud e Dali Tapies e Tzara
que podem captar em desenho
negro e branco
este “sistema de valores”
que me deixa confundido
e perplexo.
(Galvão In: Lemos,, 2009, p. 209)

Arauto da estética de *Mshao*, Duarte Galvão propõe uma revolução erótica: “A MASTURBAÇÃO / a um, dois e três”. Apela aos artistas Artaud e Dali, Tapies e Tzara – contraventores, também, do sistema de valores que o deixa perplexo. Esses quatro artistas são reconhecidos na Arte universal por terem perfis anárquicos bem ao gosto da estética dadaísta. Virgílio de Lemos, em vários momentos, alude ao Dadaísmo, demonstrando estar em conformidade com os preceitos dessa poética de vanguarda, tanto nos aspectos conceituais quanto na forma de composição do poema “mshao DADA”. Os poemas em evocação a *Mshao*, sobretudo, são os que mencionam diretamente o movimento DADA, confirmando que essa revista fora um empreendimento “lírico, radical, moderno, sem fronteiras, nem barreiras” (Lemos, 2009, p. 204).

Os versos transcritos a seguir, de “mshao DADA”, com título grafado em letra minúscula e evocação ao movimento dadaísta em letras garrafais, é escrito em evocação a *Mshao* (movimento mais que revista, sempre poesia), assinado por Duarte Galvão, e ilustram o impulso precursor da modernidade na proposta de Virgílio de Lemos:

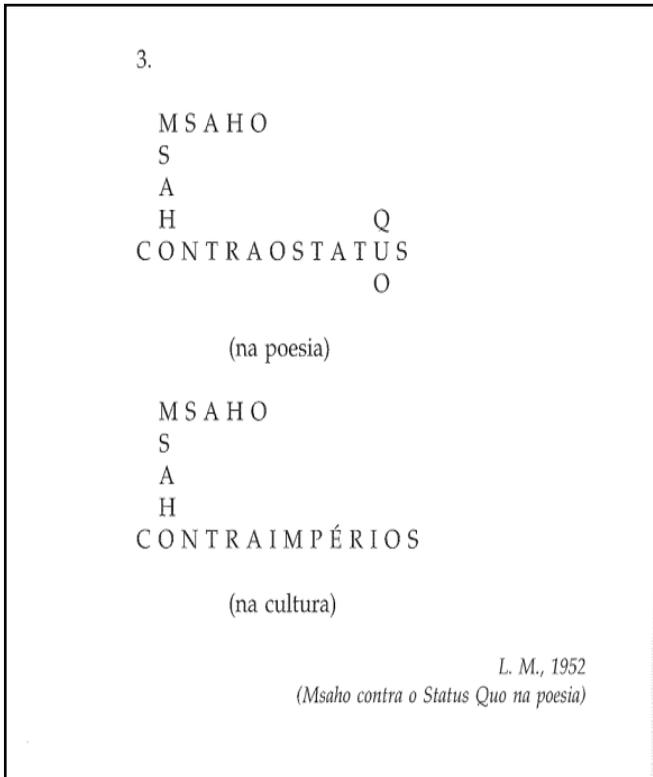
msaho DADA
msaho quimoéne – makwa
swahili
msaho da poesia
chopi DADA
alternativa TZARA
[...]
Mallarmé Duchamps
Fragmentos
Lautreamont Leiris
Ball Ernest &
Tzara eroticus
Moçambicanis
msaho
de raízes aéreas
de ilha em ilha
mar
descentralizado DADA.
(Lemos, 1999a, p. 30-31)

Duarte Galvão evoca influências de culturas africanas: “quimoéne”, “makwa”, “swahili” e “chopi”, com a proposta de retomá-las, em um impulso de vanguarda, para sua reconstrução nos moldes dadaístas. A partir da intertextualidade proposta, nota-se que a força da tradição passa pela reconfiguração dos movimentos de vanguarda, com(o) uma proposta antropofágica visando fazer com que dali surgissem novos parâmetros identitários para a poesia moçambicana. O discurso poético, novamente, evoca vários nomes do movimento dadaísta, além de trazer à cena enunciativa personalidades importantes dos outros movimentos de vanguarda e da arte moderna. O texto evidencia as opções estéticas de Virgílio de Lemos, afeito à destruição de códigos culturais pré-estabelecidos, em consonância com a estética DADA, cujo impulso de destruição objetiva a revitalização estética da Arte e da Literatura. Para tanto, a revolução inicia-se no campo da linguagem – pela

decomposição da sintaxe e da forma, além das associações livres. Não há uma linearidade lógica para a leitura do poema; as referências vão se sobrepondo de forma caótica e se intensificam as sensações de ruptura e fragmentação, que se opõem à forma poética tradicional.

Os poemas concretos de Duarte Galvão evocam, sobretudo, a proposta da revista *Mshao*, reiterando o teor inventivo desse experimento literário. Como se sabe, as propostas dessa revista vão muito além do concretismo; entretanto, é sintomático que a maioria dos poemas concretos escritos por Virgílio e assinados pelo seu heterônimo mais engajado esteja relacionada à temática de *Mshao*.

Os teores político e social, também presentes em muitos desses poemas, evidenciam o compromisso subversivo da lírica virgiliana frente ao cenário de violência do mundo colonial. O caráter militante dessas criações está, de certa forma, em consonância com a definição utilitária da poesia concreta; mas, para além disso, demonstra o seu poder de acompanhar os novos discursos de manifestação política, como evidencia, por exemplo, o poema transcrito a seguir:



(Galvão *In: Lemos, 2009, p. 216*)

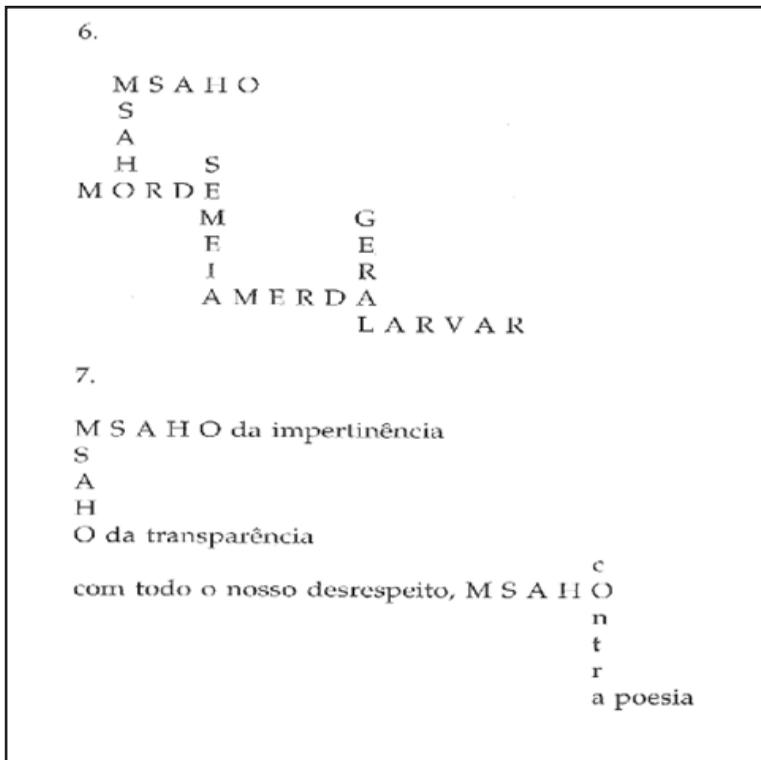
Nota-se, nesse poema, que a forma encerra a experimentação vanguardista e está vinculada ao contexto. A imagem rearticula as propostas de *Msafo*: “contra impérios”, contra o “*status quo*”, relacionando-as à poesia e, também, à cultura.

Aí, Lemos explora a espacialidade das inovações tipográficas aliada à poesia, e constrói uma série de ideogramas que foram publicados na antologia *Jogos de Prazer*. O ideograma consiste em “um modo restrito – como uma continuidade ou um motivo visual e fônico que se repete no poema e que substitui o tema semântico ou estribilho” (Aguilar, 2005, p. 184). No terceiro ideograma da sequência assinada por Duarte Galvão, a palavra *Msafo* se transforma em uma “palavra-coisa” e o espaço gráfico

constitui a estrutura para a intencionalidade do poema, uma vez que a palavra se transfigura em “objeto”, na medida em que se torna imagem e se materializa em forma de poema.

É preciso ler esses discursos à luz do empenho estético-político de Duarte Galvão e seus contemporâneos, idealizadores da revista *Msafo*, no contexto moçambicano de 1952. Fato curioso é que, enquanto o “Manifesto da Poesia Concreta”, redigido por Haroldo de Campos, só foi publicado em 1956 – ano que marcou o início do movimento no Brasil –, Virgílio de Lemos cria seus ideogramas, antecipa essa estética no cenário da literatura de seu país, assumindo a proposta que nascera na Europa, no início do século XX, e, ao articular palavra e imagem, demonstra estar em consonância com o pensamento de seus contemporâneos.

Leia-se, a propósito, o sexto poema da série em evocação a *Msafo*:



(GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 118)

O olhar do leitor examina esse texto em várias direções, saltando de um signo a outro, o que permite a multiplicidade e a simultaneidade de leituras. “MSAHO MORDE”, “SEMEIA A MERDA GERAL”, “IR A MERDA GERAL”, “A MERDA LARVAR” são algumas possibilidades de leitura do primeiro eixo do discurso. As múltiplas associações possíveis confirmam o que afirma Gonzalo Moisés Aguilar: “O significante é imagem e o signo um nó material de relações” (AGUILAR, 2005, p. 208). O discurso enunciado nesse poema concreto de Lemos subverte, incisivamente, os parâmetros políticos, sociais e culturais vigentes em seu país. O desejo desse poeta é destruir e ridicularizar toda a estrutura marcada pelo colonialismo, pela

opressão e pela violência que amordaçam e silenciam as vozes moçambicanas. A “contra-poesia”, poesia da impertinência e da transparência, poesia de denúncia e reivindicação, “com todo nosso desrespeito”, fará ecoar as vozes de poetas, intelectuais e artistas, além do coro de toda a nação moçambicana, como um grito de resistência contra o peso das relações de barbárie estabelecidas em espaços cindidos pela violência.

Reiteradas vezes, Virgílio de Lemos resgata a metáfora de “raízes aéreas” em seus poemas. Esse conceito é fundamental para a compreensão da lírica desse poeta em trânsito e, também, para compreender o projeto da Revista *Mshao* (1952). Virgílio diz das “raízes aéreas” ligadas ao Oceano Índico – conceito que Ana Mafalda Leite (2013) retoma como “raízes índicas”. No conhecido poema “Estalo da Língua” (Lemos, 1999, p. 132), essas raízes aéreas são metáfora e metonímia do alcance da linguagem, dos hibridismos, das diásporas. Também, recém-citado poema “msaho DADA”, as raízes aéreas se espalham em ramificações de múltiplas conexões culturais, alcançando influências diversas, das culturas moçambicana, ocidental e universal:

Moçambicanis
msaho
de raízes aéreas
de ilha em ilha
mar
descentralizado DADA.
(Lemos, 1999a, p. 30-31)

O conceito de “raízes aéreas” vai ao encontro do pensamento de Glissant, quando explica a noção de Relação e explicita a ideia de movimento, a confluência de culturas, a proposta de uma “Identidade Relação” articulada a partir de uma raiz-

rizoma, que se conecta a outras raízes, forma que se “irradia” e se “dispersa”. O mesmo impulso que está implícito na noção de Relação determina outros impulsos culturais, deslocando-os e transformando-os. De fato, as “raízes aéreas” – imagem reiterada poeticamente – tornam-se bastante significativas na lírica virgiliana, porque resgatam, metaforicamente, os “trânsitos” desse escritor moçambicano e de suas propostas estéticas.

Referências

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005. (Título original: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*.)

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*, 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

COUTO, Mia. O pouco do tudo. In: LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999. p. 15-17.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Afrodicções: matéria de poesia. CONGRESSO INTERNACIONAL DE

LUSITANISTAS - AIL, 1999, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/afrodiccoes.html>. Acesso em: 08 out. 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Bordas, margens e fronteiras: sobre a relação Literatura e História. *Scripta*, PUC Minas, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-102, jul./dez. 1997.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa*: percursos da memória e outros trânsitos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, set. 2007.

GLISSANT, Éluard. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução de Enilce Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Simone Caputo. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 16, p. 29-46, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

LABAN, Michel. *Moçambique*: encontro com escritores. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. 2.

LEAL, Luciana Brandão. Virgílio de Lemos: poesia em trânsito. Tese de doutorado. 241fl. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. Poesia moçambicana, ecletismo de tendências. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 23, ano 13, p. 139-142, 2006b.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-*

Coloniais. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus*: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999a.

LEMOS, Virgílio de. Jogos de prazer. *Virgílio de Lemos & heterónimos*: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*: Moçambique como invenção literária. Lisboa: Caminho, 2002.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas*: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos. Rio de Janeiro: ABE Graph; Barroso Produções Editoriais, 2003.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Afeto & Poesia*. Ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Travessia e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias às distopias contemporâneas). *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS, n. 1, p. 91-113, 2002.

SENGHOR, Léopold Sedar. *Liberté I: Negritude et Humanisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO, 2001.

Configurações da modernidade em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto*

Rayniere Felipe Alvarenga de Sousa**

Maria Perla Araújo Morais***

Resumo

Este artigo objetiva analisar as configurações da modernidade no romance *Terra sonâmbula* (2007), de Mia Couto. Por modernidade entendemos um conjunto de processos que agrupam atitudes ligadas ao contexto histórico, político e social de países na condição de colonizadores e de colonizados, estando em evidência a realidade moçambicana reconstituída, esteticamente, por Mia Couto. Nesse caso, percebemos a manifestação das colonialidades instituídas pelo controle das narrativas, bem como as tentativas de interrupção no círculo disposto. Para o alcance da substância teórica do estudo, recorreremos às leituras de Octavio Paz (1984), Michel Foucault (1987), Walter Benjamin (1989; 1936), Anthony Giddens (1991), Anatol Rosenfeld (1996) e Susan Sontag (2008). Com Nelson Maldonado-Torres (2023), expandiremos o debate conceitual para a modernidade/colonialidade e a decolonialidade – concepção necessária para o entendimento da colonialidade

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Sua primeira versão foi apresentada como trabalho final da disciplina “Literatura e Modernidade”, ministrada pela Profa. Dra. Ana Paula de Souza no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT). A revisão crítica oportunizou o ajustamento da pesquisa (sendo imprescindível o agradecimento pelas sugestões propostas), posteriormente, atingiu o formato submetido à *Scripta*, levando em consideração os recortes, as revisões e os devidos acréscimos.

** Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutorando em Estudos de Linguagem. Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6758-1618>.

*** Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professora da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), atuando como professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), na linha de pesquisa Literatura, Sociedade e Identidades. Coordenadora do Projeto de Pesquisa intitulado “As margens olham o mar: diálogos coloniais e pós-coloniais nas literaturas africanas de língua portuguesa, brasileira e portuguesa”. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9860-1706>.

em territórios subjugados pelos processos de exploração e de controle do Ocidente. *Terra sonâmbula* apresenta a trajetória de personagens marcados pelas questões do período de guerras experienciado em Moçambique, dos quais destacamos a Guerra de Independência de Moçambique (1964 – 1974) e a Guerra Civil Moçambicana (1977 – 1992). O romance é capaz de perceber a modernidade pelo viés duplo, tanto como tema, quanto como traço estrutural: as narrativas atravessadas dos narradores, as guerras de libertação, o padecimento dos moçambicanos, a imbricação de diferentes formas de constituição discursiva (como a introdução dos cadernos de Kindzu) e a resistência à colonialidade são resultados obtidos por intermédio das reflexões aqui desenvolvidas.

Palavras-chave: modernidade; *Terra sonâmbula*; Mia Couto

Configurations of modernity in *Terra sonâmbula*, by Mia Couto

Abstract

This article aims to analyze the configurations of modernity in the novel *Terra sonâmbula* (2007), by Mia Couto. By modernity we understand a set of processes that group attitudes linked to the historical, political and social context of countries as colonizers and colonized, with the Mozambican reality reconstituted, aesthetically, by Mia Couto being in evidence. In this case, we perceive the manifestation of colonialities instituted by the control of narratives, as well as attempts to interrupt the arranged circle. To reach the theoretical substance of the study, we resorted to the readings of Octavio Paz (1984), Michel Foucault (1987), Walter Benjamin (1989; 1936),

Anthony Giddens (1991), Anatol Rosenfeld (1996) and Susan Sontag (2008). With Nelson Maldonado-Torres (2023), we will expand the conceptual debate to modernity/coloniality and decoloniality – a necessary concept for understanding coloniality in territories subjugated by Western processes of exploration and control. *Terra somâmbula* presents the trajectory of characters marked by the issues of the period of war experienced in Mozambique, of which we highlight the Mozambican War of Independence (1964 – 1974) and the Mozambican Civil War (1977 – 1992). Being able to perceive modernity from a double angle, both as a theme and as a structural feature: the intersecting narratives of the narrators, the wars of liberation, the suffering of Mozambicans, the overlapping of different forms of discursive constitution (such as the introduction of notebooks *Kindzu*) and resistance to coloniality are results obtained through the reflections developed here.

Keywords: modernity; *Terra sonâmbula*; Mía Couto.

Recebido em 26/06/2024 / Aceito em 26/11/2024

Introdução

Terra sonâmbula (2007) é uma produção romanesca que revela configurações da modernidade em sua constituição. Portanto, o objetivo do presente artigo é investigar os aspectos da modernidade no romance de Mia Couto, levando em consideração seu primeiro lançamento, em 1992, ano marcado pelo fim do período de guerras no território moçambicano e pelos seus desdobramentos.

Para analisar o romance, acionamos autores que investigam a questão da modernidade como um conceito e, posteriormente, como um princípio estético, influenciando o “fazer literário”. Por essa razão, as referências teóricas estão presentes nas considerações de autores que investigam os pontos citados, dos quais podemos mencionar: Octavio Paz (1984), Michel Foucault (1987), Walter Benjamin (1989; 1936), Anthony Giddens (1991), Anatol Rosenfeld (1996) e Susan Sontag (2008). Com Nelson Maldonado-Torres (2023), será possível o trânsito e o diálogo entre esses pensadores e uma literatura de língua portuguesa produzida em Moçambique.

Vale ressaltar que os pensadores não contemplam o prisma do romance moderno em sua completude, por isso compreendemos que as óticas são constituídas por limitações. As concepções sobre a modernidade não possuem um consenso teórico; sabemos das discrepâncias epistemológicas existentes sobre o conceito. Em linha gerais, acreditamos nas representações sobre a modernidade originadas a partir do século XVII, sob as alcunhas da expansão e das materialidades de poder, tendo um desenvolvimento nas diferentes formas de colonialidade – que não cessam com o passar do tempo, mas sim, se adaptam às novas formas de opressão e de funcionalidade.

Dessa forma, a modernidade é constituída por um pensamento colonial, dicotômico e eurocêntrico, revelando a sua colonialidade. Nesse sentido, podemos pensar o romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, como um constructo a partir dessa ideia que associa modernidade/colonialidade, uma vez que há o retrato da resistência e das posturas combativas no enredo do romance, além de uma tentativa de interrupção dos círculos de dominação, e as guerras encenadas no romance ilustram o caráter apontado.

Os personagens enfrentam os problemas vinculados às guerras de libertação presentes em Moçambique, o trânsito da dupla de errantes Tuahir e Muidinga ilustra uma parte desses dilemas por sobrevivência num mundo destruído e firmado pelos pilares da colonialidade. A modernidade chega ao território do país com todos os mecanismos de opressão e de destruição estabelecidos pelo colonialismo. Ao encontrarem um ônibus queimado com corpos no mesmo estado, eles se deparam com vários objetos no interior de uma mala, dentre eles os cadernos de outro personagem, Kindzu. Eles trazem à narrativa novas vozes que narram, de maneira coletiva, os impactos sentidos pelo processo de instauração da modernidade/colonialidade no território. Então, intentamos conduzir nossa reflexão a partir da falta ocasionada, nas abordagens sobre o romance moderno, principalmente, pela ausência daqueles produzidos em países atingidos pelo processo de colonização, como é o caso do contexto moçambicano de Mia Couto, o que nos levará a nos atentarmos para a estrutura do romance e para os efeitos estéticos produzidos pela escrita miacoutiana.

Sobre a descontinuidade da modernidade

Conforme Anthony Giddens (1991), podemos denominar a modernidade como uma série de eventos da experiência humana vivenciados na Europa (a partir) do século XVII. No período renascentista, as navegações ultramarinas foram o grande empreendimento, com alargamentos para muitas áreas das circunscrições humanas, como a construção do conhecimento, as relações sociais e econômicas, uma vez que as expansões e as demarcações de poder transitam entre o enriquecimento de parte do construto social e a exploração de povos, tendo em vista os processos de subjugação oriundos deles.

A proposta do autor tem uma visada que dialoga com a filosofia e com a verve epistemológica, portanto, estamos diante da abordagem da modernidade enquanto fenômeno conceitual, principalmente, no que diz respeito ao caráter descontínuo da história: um redirecionamento das discussões para o debate em torno da ineficácia dos discursos da chamada “pós-modernidade”, refutando a ideia de uma continuidade, de um fio condutor bem delimitado.

Afinal, com base na percepção evolucionista, a história pode ser narrada de modo linear, por isso, Giddens (1991) destaca a imprescindibilidade de uma desconstituição do enredo histórico – um passo importante para a ótica analítica da modernidade. Porém, conforme a visão derridiana, a desconstrução não é uma ação desorganizada, mas sim, uma reorganização de acordo com o contexto estabelecido.

Com isso, atentamos para as três particularidades que Giddens (1991) apresenta como traços distintivos das perspectivas tradicional e moderna: a rapidez das instalações

das mudanças, a natureza das transformações e o que podemos definir como as vicissitudes das instituições modernas. Vale ressaltar que a descontinuidade se instaura como ponto fulcral da modernidade, rompendo os protocolos de funcionamento dos processos desempenhados e dos constituintes das tradições.

A modernidade como conteúdo e como tema

Anatol Rosenfeld (1996) conflui com o pensamento de Giddens (1991), essencialmente, ao refletir acerca da estrutura dos textos que estabelecem conexões e/ou são constituídos pela questão da modernidade. Em comparação aos feitos da pintura moderna, o movimento está presente também na literatura, porque “[o] romance moderno nasceu no momento em que [...] começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (Rosenfeld, 1996, p. 80).

Notamos uma confluência com o pensamento de Susan Sontag (2008), quando ela organiza a quebra cronológica, a partir da ideia que interpretamos como “refuncionalização” do tempo. A narração linear, por exemplo, permanece com sua existência demarcada na literatura, mesmo quando os contextos são “anticronológicos”. Concordamos com a percepção da autora, por conta da reorganização constituída no tempo da narrativa ou no tempo suspenso, exemplo materializado por Marcel Proust em sua busca incessante pelo passado, ocorrendo uma contaminação da atmosfera, o que proporciona ao leitor a transferência das sensações presentes no universo literário.

Um ponto que nos desperta interesse é a tendência de Giddens (1991) e de Rosenfeld (1996) a não defenderem uma fuga ao que percebemos como “compromisso com a realidade”,

em outras palavras, o que Rosenfeld (1996) indica como o “mundo empírico”. A tônica do chamado “empirismo” ganha novos contornos, pelo fato de que uma das vertentes de produção de países com histórico de colonialidade lida com a narrativa literária como uma forma de elaboração do trauma colonial.

O que defende Rosenfeld (1996) é o fato de que, na modernidade, da qual a colonialidade é um fenômeno representativo, a realidade é tão chocante, violenta e absurda, que muitos escritores começaram a buscar procedimentos narrativos que dessem conta de expressar, na forma, a radicalidade dessa experiência. Isto é, entender a insuficiência de uma narrativa realista tradicional para dar conta da complexidade das experiências da modernidade/colonialidade. Entendemos que, ao transpor questões da realidade para o campo literário, automaticamente, o autor nos leva a lidar com a ideia de criação, mas, na narrativa literária de países marcados pela colonialidade, a noção de compromisso ganha outros contornos, promovendo novos debates – as narrativas são demarcadas pelas consequências do choque da modernidade/colonialidade, como pontuou Nelson Maldonado-Torres (2023).

Conforme os pressupostos defendidos por Maldonado-Torres (2023), diante do estreito laço que envolve a modernidade e a colonização, apenas recusar a hegemonia da modernidade ocidental não é suficiente para questionar o que ele aponta como “ethos colonial”. Nessas circunstâncias, a perspectiva da “colonialidade” no chamado mundo moderno não instaura uma prática exclusiva de determinados períodos históricos.

Então, Maldonado-Torres (2023) defende o uso da expressão “modernidade/colonialidade” para circunscrever a continuidade do que Foucault (1987) aponta como “alma

moderna”. Concordamos com a ótica do autor e a retomamos com o intuito de especificar a finalidade do percurso teórico adotado, percebendo os constructos do romance moderno para estabelecer um diálogo com romances produzidos em contextos de colonialidade. Assim, tratamos como modernidade os feitos presentes na materialidade textual, mas não nos descuidamos de que a abordagem requer também o tratamento do discurso.

Ainda sobre a constituição do romance, Sontag (2008) também o defende como espaço de narrativas, porque o romance conta algo, no entanto, seguindo os requisitos literários e concebendo a obra por meio de moldes (da forma, do “fazer literário” como constructo). Para ela, um princípio formal do romance é a imprescindibilidade de uma história para ser narrada, o que não garante o atendimento dos requisitos, tampouco a sua concretização.

Rosenfeld (1996), por sua vez, defende a concepção de arte moderna como um processo e um procedimento, uma vez que a modernidade está presente na obra como tema e como traço estrutural, conforme pontuamos anteriormente. Dessa maneira, “[a] visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra” (Rosenfeld, 1996, p. 81). Logo, partimos do pressuposto da modernidade como um delineamento presente na literatura ao encenar o tempo, pelo fato de que:

[a] irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. [...] A narração torna-se assim padrão plano cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal (Rosenfeld, 1996, p. 83).

Os esforços do autor fundamentam a “desrealização” presente nas narrativas modernas, o desmonte das concepções também acionadas por Giddens (1991), sobretudo, pela aura da tradição. Em Rosenfeld (1996), ganham destaque os apontamentos que tendem à fuga da “plasticidade” nas obras, do “congelamento” e da “linearidade” constituídos no “fazer literário”, o que sistematiza o traço moderno com atribuições estéticas específicas, de acordo com as configurações da modernidade em contextos de colonialidade.

A modernidade como choque e seus desdobramentos

O filósofo Walter Benjamin experiencia o aditamento da modernidade, Benjamin (1989) indica o trauma, a memória e as massas urbanas como elementos próximos. Diante da modernidade e do horror que o “progresso inevitável” causa e guia os seres, “o choque se torna norma” (Benjamin, 1989, p. 110). Trata-se do mesmo choque capaz de petrificar o homem que segue o velho descrito como decrépito, o mesmo choque que torna os indivíduos meros autômatos, criando a multidão como um conglomerado de seres apáticos no conto de Edgar Allan Poe, “O homem na multidão” (1840).

Em continuidade, “[...] é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta [Charles Baudelaire], nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética” (Benjamin, 1989, p. 113). Ao comentarmos sobre a modernidade, devemos nos lembrar de que ela nos brinda com alguns grandes nomes, como Charles Baudelaire, Paul Celan, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e o próprio Edgar Allan

Poe. Todos partem de grandes centros¹ e suas obras trazem, como consequência, elementos como a multidão (fruto da heterogeneidade e da falta de uniformidade moderna) e o *flâneur*, figura que transita pelas passagens dos grandes centros urbanos, integrando-os, mas numa condição à parte, desempenhando uma tendência vouyerística do ritmo frenético e frio das cidades, típicos da sociedade modernizada.

De maneira distinta, a modernidade/colonialidade pode ser percebida pela chave de leitura da violência. Para a abordagem, Foucault (1987) nos auxilia com a noção de “microfísica do poder”, o tensionamento para o viés punitivo sendo um traço fulcral da “alma moderna”. Tal noção pode ser um caminho ou uma possibilidade de caminho para o estudo do sujeito da/na modernidade, porque:

[a] história dessa microfísica do poder punitivo seria então uma genealogia ou uma peça para uma genealogia da “alma” moderna. A ver nessa alma os restos reativados de uma ideologia, antes reconheceríamos nela o correlativo atual de uma certa tecnologia do poder sobre o corpo. Não se deveria dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos – de uma maneira mais geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. Realidade histórica dessa alma que, diferentemente

¹ O estudo dos traços e do romance moderno, por intermédio da análise e do diálogo com as produções dos autores citados, não deve ser o suficiente para a definição da modernidade. As tentativas argumentativas apontam para uma das concepções possíveis, o que não deve ser excluído dos debates, porém necessitamos expandir o *corpus* de análise para compor o máximo de reflexões com o intuito de compreender (ou de elaborar o choque da modernidade). Dentre os autores referenciados temos nomes que enfrentaram o advento de regimes totalitários, porém não intentamos reduzir e/ou comparar experiências traumáticas. As entradas por menções à modernidade e à modernidade/colonialidade são entradas que funcionam, nesta análise, como indicativos dessas distinções teóricas.

da alma representada pela teologia cristã, não nasce faltosa e merecedora de castigo, mas nasce antes de procedimentos de punição, de vigilância, de castigo e de coação. Esta alma real e incorpórea não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder (Foucault, 2013, p. 31-32).

A correção (a punição de um ato considerado falho) prevê uma reconfiguração, o estabelecimento da interrupção no ciclo de extraordinariedade causado pelo erro (o erro como conduta seria o comportamento desviante, o ordinário, então, a postura de obediência), uma vez que ela “desvirtua” as configurações sistematizadas pelo poder. Para Foucault, as relações de dominação são antecedentes básicos para a existência da humanidade, uma vez que a figura de um outro indivíduo, marcada pela posição de superioridade, é um elemento fundamental no processo de regulação e de disciplina. O autor refere-se ao contexto como “a arte de punir”.

Entre escombros e lutas em uma terra inquieta

Em *Terra sonâmbula*, temos histórias entrecruzadas e vozes que narram as agruras de uma vida marcada pela destruição e pelas consequências da modernidade/colonialidade no território africano. Tuahir, Muidinga e Kindzu são nomes que figuram no relato marcado pela tônica das lutas que emergem dos escombros da Guerra de Independência de Moçambique (1964 – 1974) e da Guerra Civil Moçambicana (1977 – 1992).

Em sua dissertação, Alessandra Pardini (2012) indica o vínculo estabelecido entre os espaços físico e geográfico na

narrativa. Para ela, as relações não são dadas ao acaso, uma vez que o Moçambique de Mia Couto é uma terra permeada pela destruição e pelos encontros de gerações distintas, ambas atingidas pelos efeitos da guerra. Por isso, concordamos com a pesquisadora quando ela afirma que:

[m]etaforicamente, o sonho de transformação social que embalaram (sic) a Guerra de Libertação e o nascimento do país para o mundo, sobreviveu até mesmo quando esse desejo foi sufocado violentamente pelo conflito armado – a denominada Guerra Civil – que arrastou a nação recém independente (sic) a um cenário avassalador, intensificando suas misérias e contribuindo ainda mais para o seu empobrecimento (Pardini, 2012, p. 49).

Acrescentamos que as interações em prol da transformação social não se restringem aos campos físico e geográfico, mas atingem também a noção temporal como uma consequência dos contextos suscitados no texto. Conforme explicitamos, surgem alguns efeitos do meio ao qual os personagens estão expostos, por isso, a imprescindibilidade do estudo das marcas estéticas no romance é ratificada.

Nesse sentido, os andarilhos² Tuahir e Muidinga buscam abrigo diante da necessidade de fuga impulsionada pelo avanço dos níveis de violência e pelas condições de vida, porque “[n] aquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras” (Couto, 2007, p. 9). No título do capítulo de abertura do romance (“A estrada morta”), a escassez de transeuntes e de habitantes causa uma relação opositiva aos relatos dos grandes centros urbanos

² Seres marginalizados socialmente, forçados ao deslocamento por condições políticas, sociais e históricas. Quando a arte do romance adentra a modernidade, esse tipo de personagem ganha espaço no romance, conforme apontam os pressupostos benjaminianos: momento em que o romance deixa de ser uma arte da burguesia.

(delimitados pelo intenso fluxo de pessoas, por mais vazias que sejam as suas existências), por isso:

[a] paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os vivos se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte (Couto, 2007, p. 9).

Percebemos uma prosa extremamente poética, repleta de personificações e de metáforas sinestésicas visuais e gustativas. Sendo assim, o hibridismo dos gêneros literários, a entrada da poesia na narrativa é traço da modernidade romanesca, sendo muito bem efetivado por Mia Couto. O próprio título do romance indica um estado de sonambulismo da terra esboroadada, terra que se demarca pelo trânsito como alternativa para a sobrevivência daqueles que nela vivem. A trajetória da dupla é marcada pela incerteza e pode ser lida como uma alusão aos conceitos apresentados anteriormente (descontinuidade, ruptura e choque, por exemplo), pelo fato de eles serem privados de parte de seu passado, pelas mortes e pela destruição, principalmente Muidinga, que tem sua memória apagada por um curandeiro, a mando de seu companheiro e tutor. A ideia de tradição ancestral, da presença do retorno como novo começo, pauta as nossas percepções, como destacado:

[u]m velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho (Couto, 2007, p. 9).

Como comentado, os efeitos dos episódios tornam os personagens “bambolentos”, o que não os impede de investir em mudanças como a sua única tarefa. Sobre isso, enfatizamos também uma noção do tempo próxima daquela apontada como “anacrônica”, o tempo da narração faz referência aos eventos históricos moçambicanos, no entanto, por meio do jogo com os três tempos, efetiva-se a espera, que é mencionada no texto pelo advérbio “adiante”, ou seja, sempre mediante uma projeção.

A suspensão ou a “brinciação” de um novo tempo

Em Moçambique e em outros países com histórico de colonização, o futuro se torna possível quando a elaboração do passado é desenvolvida no enredo. Pensamos que uma relação com Octavio Paz (1984) pode contribuir para o assentamento das ideias, quando ele afirma que uma possibilidade de resistência às mudanças impostas seria o retorno, o regresso aos momentos pretéritos. Acreditamos na associação dessa ideia ao contexto moçambicano, principalmente, porque:

[o] remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura. Desta forma, o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e o seu recomeço, é a degradação do passado arquetípico e é a sua ressurreição. O fim do ciclo e a restauração do passado original – e o começo da inevitável degradação. [...] nosso futuro é por definição o que não se parece nem com o passado nem com o presente: é a região do inesperado, enquanto o futuro dos antigos mediterrâneos e dos orientais desemboca sempre no passado. O tempo cíclico transcorre, é história; igualmente, é uma reiteração que, cada vez que se repete, nega o transcurso e a história (Paz, 1984, p. 28).

O movimento do futuro tido como o “inesperado” ou, ainda, a questão da “restauração” do passado tratados no texto teórico não estão desalinhados do romance – pelo contrário, desempenham funcionalidade primordial no enredo de *Terra sonâmbula*. As “brincadeiras” de Muidinga são utilizadas pelo jovem como forma de reconstituir o mundo, após uma experiência de quase morte, motivada pelo quadro da doença ocasionada pelo consumo de mandioca, a conhecida “mantakassa”: “[o] menino estava já sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda a cabeça” (Couto, 2007, p. 10).

A “brincadeira” funciona como uma readequação de Muidinga ao mundo dos humanos – traço que, simbolicamente, pode aludir ao contexto moçambicano de luta pelo retorno ao passado, aos momentos anteriores ao advento da modernidade/colonialidade. Assim, “[o] velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninoou outra vez. Esta segunda infância, porém, fora apressada pelos ditados da sobrevivência” (Couto, 2007, p. 10).

Por extensão, os ensinamentos de Tuahir podem ser interpretados como uma espécie de ajustamento às novas demandas sociais, históricas, culturais e políticas no período pós-guerra. Uma oportunidade de dar vida ao que estava desenganado por ela, nas palavras do velho para o jovem, isso é esclarecido: “[v]ocê nem tem estória nenhuma. Lhe apanhei no campo, ganhei pena de lhe ver aranhaçar, com pernas que já nem conheciam andamento...” (Couto, 2007, p. 35). Portanto, Tuahir constrói uma nova realidade para o seu companheiro de jornada, uma vez que manipula, com auxílio de magia, a memória de Muidinga.

Isso conflui com o que a pesquisadora Júlia de Sousa Neto (2013) investiga acerca da ancestralidade em *Terra*

sonâmbula. A “brinciação” pode ser ligada aos movimentos indicados por ela como forma de resgate cultural, histórico e religioso para uma concepção das práticas moçambicanas posteriores aos feitos coloniais. Essencialmente, porque “[n]a literatura africana de língua portuguesa, percebemos a influência direta do processo de reversão iniciado pós-movimento de independência” (Sousa Neto, 2013, p. 15).

Em suma, a estudiosa apresenta uma série de elementos que tendem para uma espécie de contaminação do texto literário em relação ao conteúdo histórico, o que não percebemos como um condicionamento que anula o teor literário, mas como ela pontua: ocorre uma “[...] projeção das questões e pontos de vista que configuram esse ambiente” (Sousa Neto, 2013, p. 16). Assim, a estudiosa demarca a ficcionalização como uma chance de elaboração do choque causado pela modernidade/colonialidade.

A escrita como instrumento de recriação ou um lampejo para o futuro

Os cadernos de Kindzu são encontrados pela dupla de personagens no momento de sua caminhada. Alegoricamente, o ato de encontrar uma mala com suprimentos e com o material textual no interior de um ônibus com corpos carbonizados traz à tona o teor do romance: o resgate de memórias com o objetivo de constituir o passado (ou reconstituí-lo) para criar um futuro, um futuro incerto. É quando “[o] jovem retira os caderninhos. Guarda-os por baixo do seu banco. Não parece pretender sacrificar aqueles papéis para iniciar o fogo” (Couto, 2007, p. 13) que emerge a voz de Kindzu, intercalando seus escritos aos

capítulos do romance, integrando-o e atribuindo densidade ao coro de vozes da narrativa. Com isso,

[a] personagem Kindzu, por exemplo, não se satisfaz em apenas viver no seu mundo e experimentar o ritmo cotidiano da vida. Ele deseja entender como é a vida, compreender se, por trás da tradição, do culto dos antepassados, há uma explicação mais plausível e racional para o que está acontecendo com seu país. Kindzu percebe que a guerra fez mudar o cotidiano do seu povo e com isso acarretou, igualmente, mudanças na geografia das pessoas e do mundo onde elas vivem. Esse sentimento mostra o deslocamento, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo (Sousa Neto, 2013, p. 20).

Tanto se percebe essa verve no personagem que, em seu primeiro caderno, Kindzu empreende a tarefa mencionada: “[...] pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente” (Couto, 2007, p. 15).³ O personagem tenta reorganizar o tempo, respeitando (ou retomando) as tradições descentralizadas pela modernidade/colonialidade.⁴ A figura de Taímo compreende um saudosismo, um respeito às origens, por meio de suas recordações ele reflete que:

[n]esse entretempo, ele nos chamava para escutarmos seus imprevistos improvisos. As estórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo. Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho. [...]

E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo,

3 A leitura do trecho indica a eterna ambivalência entre o desejo de esquecer para seguir adiante (com base na noção nietzschiana) e o prazer do passado (por uma perspectiva proustiana). Elementos densamente demarcados em *Terra Sonâmbula*.

4 Acreditamos na seleção de uma das incongruências da modernidade: apesar da força de apagamento da tradição, ela talvez perca a centralidade, mas continua resistindo, sendo um requisito para a existência da própria modernidade.

estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. Recordo meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírio. Anunciava um facto: a Independência do país (Couto, 2007, p. 15-16).

As modificações suscitadas comprovam a noção temporal alterada, porque “[o] tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios” (Couto, 2007, p. 17). O que nos faz retomar a perspectiva de Benjamin (1936), sobre as narrativas serem próximas do trabalho artesanal, conectando a prática aos trabalhos tradicionais, até então ameaçados pela tradição moderna, como bem pontuou Paz (1984). Afinal, com a modernidade, não se tem mais “uma forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 1936, p. 221).⁵

O viés da criação como fuga do apagamento e como construção da nova narrativa se estende à leitura dos cadernos de Kindzu. Ao retomar, encenar e ler os escritos, a dupla de andarilhos constitui a “pulsão de brinciação”, questão tomada por empréstimo com o intuito de adaptação ao contexto de análise a partir da percepção de Susi Frankl Sperber (2002, p. 266), com seu conceito de “pulsão de ficção”, sendo uma das necessidades essenciais do ser humano, mediante o princípio da “efabulação” – ligada ao “[...] imaginário [que] cria um contexto de ação, personagens, relações, projeções do vivido. Projeta o evento historicizável (diacrônico) para fora de si, em um constructo a rigor ficcional (e neste momento sincrônico)”.

⁵ Apesar dos receios pessimistas benjaminianos (de que a arte do romance moderno apagaria a tradição), o tradicional continua encontrando espaço no romance moderno e contemporâneo.

Além disso, “[I]er os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão” (Couto, 2007, p. 35). Ademais,

[...] o velho improvisa um xifefo, solta um pano vermelho. Apanha um ramo de palmeira e inventa uma vassoura. Varre o interior do machimbombo enquanto canta. O miúdo desfolha os cadernos sorridente. O velho se recriava, igual ao seu antigo emprego. E é como se o próprio Muidinga estivesse sentado na estação, aguardando o próximo comboio. Tuahir vai juntando os resíduos do queimado numa velha panela. Depois, sai do autocarro e espalha as cinzas pelas terras em volta.

- *O que está a fazer, tio?*

- *Estou semear este adubo. É para amanhã quando chover. Continue, filho. Não pare de ler* (Couto, 2007, p. 138).

O destino tomado pela metáfora do ébrio guiado por uma pessoa com deficiência visual encerra o último caderno do personagem e corrobora a linha argumentativa em torno da escrita como uma forma de desvelar o passado, salvar pela memória, o que, por si só, acarreta um esquecimento, um apagamento intrínseco ao movimento da rememoração, mas, como percebemos no trecho referenciado, projeta-se a ideia do tão comentado futuro: a esperança de chuva para o próximo dia, conforme as falas de Tuahir no trecho mencionado. Dessa maneira:

[p]or meio do jogo estabelecido entre os relatos contidos nos cadernos de Kindzu e a leitura de Muidinga é que se organiza o tecido ficcional de *Terra sonâmbula*. É nesse sentido que vislumbramos a preocupação da personagem Kindzu em registrar as narrativas orais e os rituais moçambicanos, os conflitos armados e os conflitos pessoais. Na mesma proporção, Muidinga representa o elo da escrita formal com a tradição oral. Assim, investigamos a ancestralidade como modalidades da experiência humana, trabalhadas pelo discurso das personagens, narradores e vozes presentes na narrativa. Entretanto, elegemos Kindzu como a

personagem que estabelece o paralelo entre o escritor, aquele que se imortaliza em seus escritos, e o ancestral, aquele que alcança a imortalidade por seus atos e atitudes em função da comunidade em que vive e para a qual presta serviços (Sousa Neto, 2013, p. 29).

Podemos, inclusive, associar a “brinciação” como uma instância da “pulsão de ficção”, da criação como método de salvação e de projeção para o futuro, um futuro ancestral, uma vez que os escritos estão conectados à terra, à história da terra: “[...] as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra” (Couto, 2007, p. 204). Com isso, a escrita embasa também a noção de “desrealização” de Rosenfeld (1996), mesmo que em moldes distintos, como a análise comprova, o que confirma também a visão de Sousa Neto (2013) sobre o trânsito de Kindzu entre tradição e modernidade. Afinal, a escrita é uma dessas marcas – uma escrita da terra, Tuahir, Muidinga e Kindzu são a terra.

Realidades, sonhos e tradição

Em “A lição de Siqueleto”, quarto capítulo do romance, ocorre uma situação que altera o arco narrativo da dupla de personagens, pois eles são capturados e mantidos como prisioneiros, porém pela astúcia dos dois, conseguem ser libertos. Na ocasião, o velho Siqueleto mostra-se inquieto com o andamento dos eventos da guerra. Devido às palavras otimistas de Tuahir, Siqueleto guia os dois personagens pela floresta, para que, assim, Muidinga escreva o nome do velho no tronco de uma grande árvore. Em determinado momento do romance, a conexão

entre os saberes antigos e a natureza ganha densidade, porque “[e]le queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore” (Couto, 2007, p. 69).

Em continuidade, temos mais uma passagem que comprova o teor da relação com o tempo, a proximidade de Siqueleto com a natureza: no primeiro momento, pela inscrição na árvore; no segundo momento, pela metamorfose do velho em algo minúsculo, porque o personagem “[...] mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele vai se definhando [...]” (Couto, 2007, p. 69). Nesse contexto, Everton Micheletti explica uma possibilidade de junção entre os planos da realidade e do sonho, sendo que:

[e]sses processos de transformação, de modo geral, são próprios da imaginação humana, podem compor o universo mítico e mágico-religioso e, de modo mais específico, caracterizar tanto o animismo como o que é próprio do sonho. Pode-se entender sobre os elementos e esses processos, também, que é possível passar de uma forma a outra, que a esperança tem esse aspecto do sonho, que a nação, por exemplo, pode passar do caos à harmonia (Micheletti, 2016, p. 143).

Com base em Micheletti (2016) e nas exposições analíticas, observamos que o romance é atravessado por metáforas, outro caso próximo e acrescido ao presente discurso é o arco narrativo do velho Nhamataca. No quinto capítulo, “O fazedor de rios”, ainda tomado pela morte de Siqueleto, Muidinga segue reflexivo ao indicar que “[c]om ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas

todo mundo que desaparecia” (Couto, 2007, p. 84). Era a morte de uma ancestralidade que sucedia, com bem defendeu Benjamin (1936), ao dissertar sobre as questões da morte da narrativa. Nesse ponto, reafirmamos o que Anita Moraes defende:

[t]alvez possamos pensar que o discurso da modernidade, na construção de seus “outros”, funcione à maneira da identidade rácica, como delineada no romance coutiano. Seu suposto avesso, o discurso da tradição, incorreria no mesmo mecanismo de recusa do “outro”, apenas invertendo-se o sinal (o mal estaria do lado do supostamente moderno). Importa, contudo, notar que, no âmbito do discurso da modernidade, o tradicional costuma ser associado à imutabilidade, inflexibilidade e repetição; o moderno seria, então, o modo aberto à transformação, à renovação. Além disso, o africano seria associado ao tradicional, de maneira que qualquer mudança seria esperada como consequência da interferência do modo de vida ocidental. Penso que Mia Couto empenha-se justamente em questionar tais associações (Moraes, 2018, p. 112-113).

Então, os questionamentos das pesquisadoras são contundentes, levando em consideração os esforços materializados neste estudo em constituir uma análise que perceba as marcas da tradição e da modernidade/colonialidade como constituintes dos eixos temático e conteudista. Percebemos o velho Nhamataca como um personagem que tomou para si a tarefa de perpetuar a missão de seu pai, construir um rio com suas próprias mãos, intervir no meio como uma forma de salvação, como um rasgo na existência dura que enfrentava. Iniciou seus trabalhos cavando no quintal de sua casa, o buraco tomou proporções gigantescas a ponto de ruir a construção e despertar a opinião dos familiares em relação à sanidade do personagem.

Tuahir e Muidinga acompanham o processo de construção do grande fosso e auxiliam o velho nos trabalhos, até que, em

determinado momento, o rio ganha forma e toma vida, o rio passa a existir, devido a uma chuva torrencial. As águas possuem uma significação muito forte para a reflexão em torno do romance, afinal: “[...] nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes. A prova era o seu nascimento. Agora, ao gerar um rio, Nhamataca paga uma dívida para com um tempo mais antigo que o passado [...]” (Couto, 2007, p. 87).

O rio é a imagem do futuro que aponta a ideia de avanço, águas correntes que levam o passado e anunciam o presente. O destino de Nhamataca estava costurado ao destino de seus pares com a sua batalha, com o intuito de saldar dívidas ancestrais em tempos pretéritos, tanto que sua animação por ver a obra concluída, o grande rio em curso, motiva-o a entrar nas águas e a cena é retomada aos solavancos pela dupla de andarilhos, acrescentando mais uma passagem de densidade e de sensibilidade na caminhada dos dois personagens:

[o] velho e o moço querem assegurar o corpo do covador, mas a corrente, redemoníaca, cresce em fúrias desordenadas. E Nhamataca desaparece, misturado nas súplicas dos outros, o trovejar dos céus e o gorgolejar do rio, seu descendente. Tuahir ainda segue a tentar vislumbrar sua reparição mas as margens se esboroam, fareladas. O leito se iguala ao resto da savana, as terras fugindo na torrente. Se houve obra de um homem foi apenas um rio de pouca dura (Couto, 2007, p. 89).

Por mais que os esforços não tenham sido poucos, inclusive de uma coletividade ao contaminar o ambiente na missão de criar o rio, não foram suficientes para fazê-lo durar. Num instante, Nhamataca foi tomado e consumido pelas águas que tanto o alegraram e o guiaram à constância do empenho em sua atividade braçal. Assim, “[m]orreu um homem que sonhava, a terra está triste como uma viúva” (Couto, 2007, p. 89).

Dessa forma, ocorre a consolidação de mais um episódio das consequências da hegemonia moderna, não acreditamos na sobreposição de perspectivas que atestem a linha ocidental como percepção assertiva e superior, delegando as culturas, as diferentes organizações comunitárias e as cosmogonias ancestrais à subalternidade, à subjugação. Pelo contrário, intentamos a construção de um exercício crítico acerca dos processos de contato entre as tradições ancestral e moderna/colonial.

Tendo em vista que os pontos de enfrentamento são perceptíveis pela forma da narração atribuída ao conjunto de vozes que dão fluência ao enredo de *Terra sonâmbula*, questionamos a percepção de Anita Moraes (2018) ao defender que são dissolvidas as diferenças entre a tradição africana e a tradição moderna. Por essa razão, notamos influências da narrativa moderna, mas com configurações distintas das literaturas produzidas nos grandes centros urbanos. Trata-se de elementos que permeiam o “fazer literário” moçambicano, como a herança das culturas orais tão frequentes no continente africano, para mencionarmos apenas um exemplo.

No entanto, concordamos com a noção de que “[n]ão se trata, portanto, de produzir sínteses entre África e Europa, mas de produzir radicais deslocamentos e torções” (Moraes, 2018, p. 114). Assim, os cadernos de Kindzu são traduções dos anseios de um personagem inquieto diante do “progresso inevitável” da modernidade benjaminiana, percebida em contextos africanos pela atuação e pela efetivação do projeto colonial, tratando-a como configurações da modernidade/colonialidade.

Nesse sentido, encaminhando a análise para uma conclusão, temos alguns elementos narrativos que ainda merecem destaque: a personagem Farida, ao contrário das indicações anteriores

acerca de Kindzu, busca uma nova terra, ela anseia pelo novo. Presa num barco, demarca, com sua atitude, a situação do tempo com grandes intervenções externas na tradição: o sofrimento que ela sofre com o choque guia-a para a vida na condição de exilada.

A mulher encontra-se isolada, angustiada pelo filho desaparecido, conta com a ajuda e com o suporte de Kindzu para encontrá-lo, mas as tentativas são frustradas. Além disso, não participa diretamente dos eventos de guerra, porque está no processo de exílio em alto mar, à espera da posteridade, tanto que há um interesse em informações sobre os eventos experienciados em Moçambique:

- Essa guerra há-de acabar?

[...] Farida queria conhecer mais: saber o motivo da guerra, a razão daquele desfile de infinitos lutos. Lembrei as palavras de Surendra: tinha que haver guerra, tinha que haver morte. E tudo era para quê? Para autorizar o roubo. Porque hoje nenhuma riqueza pode nascer do trabalho. Só o saque dava acesso às propriedades. Era preciso haver morte para que as leis fossem esquecidas. Agora que a desordem era total, tudo estava autorizado. Os culpados seriam sempre outros (Couto, 2007, p. 104).

Interpretamos a disposição à parte de Farida como um anseio para um lugar distinto do ocupado, a vida no barco (sem o seu filho) constrói a imagem da mulher perturbada pelo contexto vivenciado, indicando um paralelo de contrastes, sem delimitar um nível de hierarquia ou de sobreposição. Afinal, do choque causado pela colonialidade emergem casos como o de Farida. Lida como louca por sua insistência em uma causa perdida, do reencontro com o filho desaparecido, a personagem em alto mar, em deslocamento, no entre-lugar, não participa da guerra, ela está suspensa (na condição maternal e no sentido geográfico): não pode ser mãe sem o filho.

Retomando Micheletti (2016), trata-se de uma vivência no labirinto, na eterna dúvida entre o ir e o ficar, uma vez que ambas as escolhas parecem não atingir o objetivo: a mudança. Em síntese, Farida em sua condição de exílio, Tuahir e Muidinga em sua trajetória na estrada morta e Kindzu, por meio de seus cadernos, são alguns personagens que ganham ênfase nas percepções que envolvem as configurações modernas em *Terra sonâmbula*, dando fluência e materializando os impactos da modernidade/colonialidade na proposta estética de Mia Couto, nos termos apontados por Maldonado-Torres (2023).

Conclusão

O direcionamento do presente artigo deu-se a partir da distinção entre as concepções de modernidade e de modernidade/colonialidade. Por isso, mencionamos o que pode ser considerado um dos caminhos interpretativos da modernidade como conceito e como fenômeno estético – percebido nas narrativas por meio de questões conteudísticas e temáticas.

No objeto de análise, *Terra sonâmbula*, notamos um quadro interpretativo da modernidade com seus desdobramentos, identificada como modernidade/colonialidade, a partir da defesa de Maldonado-Torres (2023). Afinal, necessitamos compreender algumas relações que se materializam em textos literários produzidos em países marcados pelas relações de colonialidade. O personagem Kindzu queria um mundo sem injustiças sociais, mas a sua morte na estrada não foi suficiente para fazê-lo sucumbir, principalmente, por conta da reverberação de seus escritos nas leituras, encenações e perpetuações feitas por Muidinga e de Tuahir, dando voz e vazão às histórias que

remetiam ao saber marcado pela oralidade e pela ancestralidade que aquele personagem representava.

A modernidade/colonialidade como tema, nos países com história de colonização, pode ser encenada como resistência, não à modernidade como novo, mas à tentativa de consolidação hegemônica dos aspectos culturais, históricos e sociais do Ocidente (como uma instituição superior), atravessando os processos de racialização que se aditam na concepção humana, desde os “avanços” europeus.

Por sua vez, como conteúdo e base estética, temos elementos como: a quebra da noção de linearidade, estendida ao campo espacial e geográfico; os experimentalismos, múltiplas vozes que dividem o centro narrativo; a expansão dos moldes da própria narração, como o acréscimo dos cadernos de Kindzu entre os capítulos do romance, evidenciando os aspectos da modernidade marcada pela colonialidade em *Terra sonâmbula*; a prosa extremamente lírica e repleta de personificações e metáforas sinestésicas; e, por fim, a própria discussão colonial/decolonial, que, junto à persistência da tradição, só é possível porque o romance, como forma de arte, atingiu a maturidade e a modernização, contrariando as expectativas que se tinha a seu respeito, sendo capaz de contar histórias a partir das quais se pode estabelecer críticas, reflexões e problematizações de qualquer natureza e sobre qualquer tema.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire [1939]. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas (Volume III)*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José

Martins Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. O narrador [1936]. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre política e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991, p. 8-52.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2023, p. 27-53.

MICHELETTI, Everton. *Os (des)caminhos da nação: um estudo comparado do espaço em Terra sonâmbula e Mãe, Materno Mar*. 2016, 270 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

MORAES, Anita. “Somos índicos!”: Notas sobre a questão identitária em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. *Remate dos males*. Campinas, v. 38, n.1, p. 100-115, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8651494/18116>. Acesso em: 20 jun. 2024.

PADINI, Alessandra. *Terra sonâmbula, O último vôo do Flamingo e O outro pé da sereia*: letras do sonho, páginas da Terra

em Mia Couto. 2012, 122 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico). Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *In: PAZ, Octavio. Os filhos do barro: do romantismo às vanguardas.* Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984. p. 15-36.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe.* Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. Ed. São Paulo: Globo, [1840] 1999.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In: ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto.* 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SONTAG, Susan. Ao mesmo tempo: o romancista e a discussão moral. *In: SONTAG, Susan. Ao mesmo tempo: ensaios e discursos.* Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 146-159.

SOUSA NETO, Júlia. *Terra sonâmbula à luz da ancestralidade.* 2013, 72 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras. Pontífica Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2013.

SPERBER, Susi Frankl. Efabulação e pulsão de ficção. *Remate dos males.* Campinas, v. 22, n.2, p. 261-289, ago./dez. 2002. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636168/3877>. Acesso em 20 jun. 2024.

Literatura e outras artes

A cinematográfica híbrida de *Kmêdeus*: diálogos interartísticos entre dança, pintura, música, coreografia, literatura e cinema

Carmen Tindó Secco*

Resumo

Este artigo pretende analisar o filme *Kmêdeus*, do cineasta cabo-verdiano Nuno Miranda, a partir de reflexões acerca do sincretismo cultural característico de Cabo Verde e, também, da correspondência das artes recorrentes na narrativa fílmica. A intertextualidade – entre dança, música, coreografia, pintura, literatura e cinema – discute, crítica e artisticamente, a história cabo-verdiana, ao mesmo tempo que aponta para a resistência cultural dessas ilhas atlânticas. O filme, a partir do diálogo interartístico e das ações do protagonista, um artista popular considerado “lunático” por grande parte da sociedade da cidade de Mindelo, capital da ilha cabo-verdiana de São Vicente, põe em questão o conceito de “loucura” e as heranças coloniais que ainda subsistem na história de Cabo Verde.

Palavras-chave: cinema; diálogos interartísticos; história; Cabo Verde.

* Pesquisadora PQ- nível 1 A do CNPq desde 22/12/2023. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ a partir de 25 de maio de 2023. Aposentou-se como Professora Titular de Literaturas Africanas em 31 de janeiro de 2022. Continua a atuar na Pós-Graduação, pesquisando, ministrando disciplinas e orientando no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, na área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Possui Pós-Doutorado na UFF com estágio na Universidade Politécnica de Moçambique (2009-2010). <https://orcid.org/0000-0002-6649-2971>.

La Cinématographie hybride de *Kmêdeus*: dialogues interartistiques entre danse, peinture, musique, chorégraphie, littérature et cinéma

Abstract

Cet article vise à analyser le film *Kmêdeus*, du cinéaste capverdien Nuno Miranda, à partir de réflexions sur le syncrétisme culturel caractéristique du Cap-Vert et, également, à partir de la correspondance des arts récurrents dans le récit cinématographique. L'intertextualité – entre danse, musique, chorégraphie, peinture, littérature et cinéma – aborde de manière critique et artistique l'histoire du Cap-Vert, tout en pointant du doigt la résistance culturelle de ces îles de l'Atlantique. Le film, basé sur le dialogue inter-artistique et les actions du protagoniste, un artiste populaire considéré comme « fou » par une grande partie de la société de la ville de Mindelo, capitale de l'île cap-verdienne de São Vicente, remet en question le concept de la « folie » et les héritages coloniaux qui existent encore dans l'histoire du Cap-Vert.

Keywords: cinéma; dialogues interartistiques; histoire; Cap-Vert.

Recebido em 26/07/2024 / Aceito em 3/12/2024

Nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas são levitas do mesmo templo. (Souriau, 1983, p.14).

O tema da correspondência das artes já foi alvo de vários estudos, cujas concepções variaram através dos tempos e em função de diferentes pontos de vista. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, as artes eram dicotomizadas em espaciais (a pintura, a escultura e a arquitetura) e temporais (a poesia, a música e a dança). Atualmente, essa dicotomia já foi, em grande parte, ultrapassada, e isso se deve, entre outras contribuições, às dos estudos de Lessing e de Etienne Souriau, para quem: “As artes plásticas contêm um tempo essencial, sendo as artes rítmicas tão espaciais quanto as ditas artes do tempo.” (Souriau, 1983, p. 14).

Hoje, a maioria dos estudiosos das artes sabe que essas “nunca são apenas intra-estéticas” (Geertz, 1999, p. 146), pois se entrelaçam não só por meio de fios visíveis presentes nas inter-relações semânticas entre textos literários, composições musicais e telas pictóricas, mas também por invisíveis elos que estabelecem, com e entre os objetos artísticos analisados, uma interconexão de sentidos, cuja interpretação faz aflorarem significados submersos, inscritos no inconsciente histórico e no imaginário cultural dos contextos sociais onde se geraram as referidas obras de arte.

Neste artigo, analisaremos, a partir de reflexões acerca da correspondência das artes, *Kmêdeus* (2020), do realizador cabo-verdiano Nuno Miranda e do produtor Pedro Soulé, documentário produzido pela Kriolscope, apresentado no Festival de Cinema de Rotterdam com lotação esgotada. A intertextualidade – entre dança, música, coreografia, pintura, literatura e cinema –, recorrente no filme, discute, crítica e artisticamente, a história cabo-verdiana, ao mesmo tempo que aponta para a resistência cultural dessas Ilhas atlânticas.

Na nova vaga de cinema em Cabo Verde, muitos filmes são produzidos com câmeras e suportes digitais, havendo uma ruptura em relação às formas mais tradicionais de filmar e uma diversidade de abordagens do contexto histórico, cultural e social de Cabo Verde. Com as modernas tecnologias e os recursos dos atuais aparelhos de telefone celular, surgem documentários de criação, como, por exemplo, o filme *Kmêdeus*.

Os documentários de criação têm uma proposta híbrida: trazem dados da realidade social e/ou cultural, mergulhando, também, na fantasia, no inconsciente coletivo e nas artes em geral. Este tipo de documentário parte de um dado ou acontecimento real e efetua um trabalho informativo, sem, entretanto, abrir mão do estilo autoral: “[...] uma mensagem real elaborada segundo uma visão única, original, pessoal sobre a realidade. Trata-se de uma obra de autor. Para este tipo de realização, a escolha da premissa e a elaboração da mensagem real são definidas, estruturadas por um pensamento e uma estética particulares. (Jespers, 1998, p. 175).

Kmêdeus se constitui como documentário de criação, sendo um longa de 52 minutos. Pode ser classificado como cinema de autor, na medida em que o olhar da câmera é perpassado pela subjetividade do realizador, havendo, além de críticas e reflexões, entrelaçamentos interartísticos, diálogos entre arte e história, entre arte e filosofia. O protagonista, interpretado por António Tavares¹, é o Kmê Deus (= come Deus), cabeça de peixe e corpo de homem, apresentando-se, assim, também como um ser híbrido. É um “excêntrico”, um “sem-teto” de Cabo Verde. De acordo com o produtor Paulo Soulé, é uma figura da ilha de São Vicente, uma personagem conhecida por muitos como “louco”, porém, por outros, como “grande artista”: dançarino, grafiteiro, pintor. O documentário

¹ António Tavares é coreógrafo cabo-verdiano, bailarino, investigador, músico, desenhador e agitador cultural. É também diretor artístico do Centro Cultural do Mindelo e do espaço Bombu Mininu, na ilha de São Vicente, em Cabo Verde.

se debruça sobre a linha tênue existente entre arte e loucura, ou seja, entre ser “artista” e ser “louco”.

O cenário do filme é Mindelo, capital da ilha cabo-verdiana de São Vicente, cidade alegre, musical, cheia de artistas, carnaval e humor próprios do arquipélago de Cabo Verde. *Kmêdeus* é cinema moderno, valendo-se de experimentalismos vários, entre os quais: coreografias rítmicas, musicais; performances corporais de dança; estruturas teatrais; grafitismo; pintura; entrevistas a escritores, artistas e intelectuais cabo-verdianos; fotografias; vídeos históricos; símbolos religiosos; penteados rastafári. O viés cinematográfico é questionador do social e das artes, tanto surpreendendo o espectador com formas artísticas inovadoras, quanto repensando o passado histórico colonial de Cabo Verde e a sociedade mindelense atual, com seus desfiles carnavalescos e tradições populares, com seus artistas e intelectuais, cujas obras, muitas vezes, põem em questão certos preconceitos ainda existentes no contexto insular cabo-verdiano.

Dividido em três atos, o documentário se realiza estruturalmente de forma teatral: ato I, intitulado “Kmêdeus e outros lunáticos”; ato II, “Cinema, o espaço da fantasia, da imaginação”; ato III, “Memórias e a História”. Como demonstraremos a seguir, no primeiro ato, os conceitos de “loucura” e arte serão discutidos de modo transgressor e estético; no segundo, a enunciação fílmica, historiando o surgimento do cinema cabo-verdiano, realiza uma metalinguagem cinematográfica; no terceiro, a história de Cabo Verde é revisitada por uma perspectiva decolonial.

Ato I: “Kmêdeus e outros lunáticos”

Kmêdeus, “lunático” para uns e filósofo para outros, vive na cidade de Mindelo. Nasceu na ilha de Santo Antão, em frente

à ilha de São Vicente, tendo sido pescador durante anos. Por isso, tem profunda ligação com o mar, com os peixes. Usa uma máscara-cabeça de peixe. Em Cabo Verde, todos têm ligação com o mar. A escritora Dina Salústio, em várias palestras, já declarou diversas vezes que Cabo Verde é um país-mar. Assim, a máscara utilizada por *Kmêdeus* metaforiza as profundezas do inconsciente e do oceano, os dramas causados pela insularidade no Arquipélago, onde a maioria da população sofre um processo de hibridação, pois são seres pertencentes tanto à terra quanto ao mar. O documentário também assume uma forma híbrida, um estilo que mescla várias linguagens artísticas: filma as paisagens, o grafitismo produzido por *Kmêdeus* (Figura1), as performances dele como dançarino, sempre usando a máscara de peixe.

Figura 1



Fonte: *Kmêdeus*, 2020, 4' 09''

O filme alterna performances rítmicas de *Kmêdeus* com paisagens características do Arquipélago, com telas de pintores de Cabo Verde, com vídeos históricos e com a gravação de

entrevistas feitas a várias personalidades cabo-verdianas que dão suas opiniões: os pintores Manuel Filgueiras, Tchalé Figueira, cineastas, jornalistas, intelectuais, escritores, entre os quais Germano Almeida (Figura 2) que comenta acerca da recorrência de pessoas consideradas “loucas” nas ilhas cabo-verdianas.

Figura 2



Fonte: *Kmêdeus*, 2020, 4' 09"

O escritor Germano Almeida, vencedor do Prêmio Camões de Literatura em 2018, diz o seguinte: “Em Cabo Verde, há muita gente “descompensada”. Ele e outros entrevistados referem-se à existência de muitos “doentes mentais” nas ilhas cabo-verdianas, entre os quais: Kmêdeus e o conhecido “Pão-Pão, Queijo-Queijo”. Germano atribui isso à emigração. Em Cabo Verde, muitos querem partir e, ao mesmo tempo, ficar. Há essa busca constante, há um desejo desassossegado de trânsito e movência para ultrapassar a insularidade. Para alguns dos entrevistados, a loucura é uma forma de vencer o confinamento insular, tornando-se, dessa forma, um espaço de liberdade, imaginação e criatividade.

Assumindo sempre essa linha tênue entre a loucura e a arte, buscando entender como estas se interligam, o filme traz cenas

da vivência de *Kmêdeus* na sociedade mindelense e apresenta o que pensam artistas e intelectuais cabo-verdianos a respeito do assunto. Muitos destes consideram, como Michel Foucault, a loucura uma criação do próprio homem, caracterizando-se pelo modo como as sociedades se relacionam com o que designam como “louco”, pois o conceito de doença mental, de acordo com o pensamento foucaultiano, passou a ser ajuizado, no Ocidente, desde o Renascimento, por mecanismos de exclusão e silenciamento.

Segundo Foucault, os loucos, na Idade Média, pertenciam de certa forma ao horizonte social, pois havia uma experiência trágica da loucura que os conectava ao mundo como aqueles que dizem a verdade de forma extravagante, uma experiência que dava a eles o lugar da revelação. Isso quer dizer que a loucura tinha uma linguagem aceita socialmente, mesmo com suas particularidades. Não era ainda uma exclusão da linguagem e da sociedade, pois aos loucos cabia um discurso específico e um lugar específico (as estradas, as naus dos loucos) em relação aos outros. (Motta, 2006, p. 163).

A loucura, desse modo, apesar de interdita e silenciada, expressa, de acordo com Michel Foucault, uma consciência crítica que não pode ser inteiramente ignorada socialmente. É isso que o filme de Nuno Miranda põe em discussão, interrogando, criticamente, quais seriam as fronteiras entre o discurso da arte e o dos considerados “loucos”.

A consciência crítica da loucura viu-se cada vez mais posta sob uma luz mais forte enquanto penetravam progressivamente na penumbra suas figuras trágicas. [...] Essa experiência trágica subsiste nas noites do pensamento e dos sonhos, e aquilo que se teve no século XVI foi não uma destruição radical, mas apenas uma ocultação. A experiência trágica e cósmica da loucura

viu-se mascarada pelos privilégios exclusivos de uma consciência crítica. (Foucault, 2008, pp. 28-29).

A análise de Foucault acerca da experiência trágica da loucura conclui ser esta de tal modo aceita, que consegue, sempre, passar, por intermédio da própria linguagem, alguns conteúdos críticos em relação à sociedade. Assim, o discurso dos considerados “loucos” traz, em suas alegóricas manifestações, questões que não podem ser totalmente apagadas, apontando, de modo decisivo, para problemas sociais e culturais a serem revistos e repensados.

O documentário de Nuno Miranda é elaborado de forma livre, alternando entrevistas, trechos da peça de dança contemporânea produzida pelo coreógrafo e dançarino António Tavares. Projeta imagens de arquivos da vida da cidade do Mindelo, vídeos que registram memórias do passado histórico e do cotidiano presente, pinturas de diversos artistas e grafitismos de Kmêdeus. Cria, dessa maneira, um filme-ensaio, cuja proposta é pensar a arte e a loucura, a dança e a música, o cinema e a história de Cabo Verde, a partir do contexto mindelense.

A participação do coreógrafo e bailarino António Tavares como protagonista do filme é importantíssima. Ele é o responsável pela elaboração criativa da performance rítmica capaz de captar não só a vida e os costumes cabo-verdianos, como as crenças e o mundo interior de Kmêdeus. Atraídos pela musicalidade e pelos movimentos do dançarino (Figura 3), os espectadores são levados por uma viagem pela cidade do Mindelo, em cujo cenário desfilam grupos carnavalescos da ilha de São Vicente com suas músicas, danças, tradições. O filme, trazendo à cena paisagens típicas da ilha de São Vicente e aspectos fundadores da cultura do Arquipélago de Cabo Verde, se institui como veículo de busca da multifacetada identidade cabo-verdiana.

Figura 3



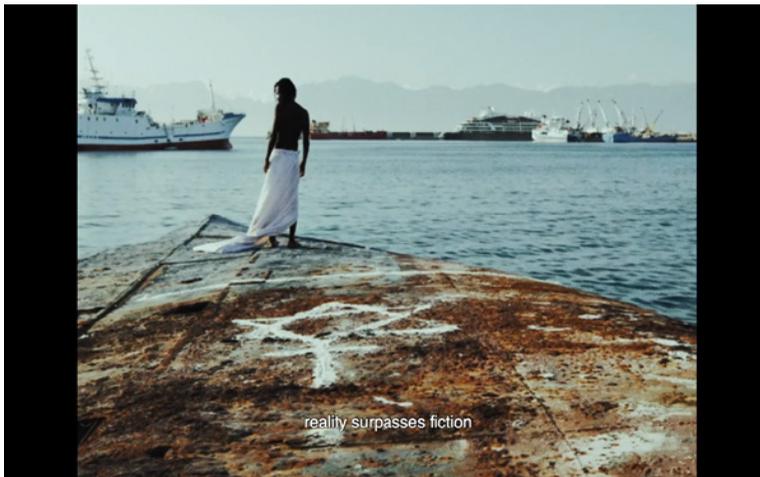
Fonte: *Kmêdeus*, 2020, 20' 07"

Em entrevista concedida a Carina Branco², António Tavares expõe suas concepções ideológicas e estéticas acerca do papel da dança em Cabo Verde. Esta é pensada por ele sempre relacionada à questão da descolonização. Segundo Tavares, seu país aguarda uma “revolução corporal” para se livrar das heranças coloniais. Para o coreógrafo, a dança vai além da performance artística, pois é, também, filosófica, política e utópica. E complementa: “Nós dançamos para não morrermos. [...] O nosso corpo está ainda nas grilhetas da dúvida, do medo [...] Todo o meu trabalho é como se estivesse a tatuar o meu corpo, eu vou dos pés à cabeça a perguntar.” (Branco, 2022). Alerta que os cabo-verdianos são seres “mutilados pela saudade e pelo medo permanente da perda” (Branco, 2022). Declara, ainda, ser necessária uma “revolta” para desmontar o pensamento colonial e afirma: “é preciso abolir essas dúvidas e medos existenciais e a desconfiança contínua e permanente de que não somos capazes” (Branco, 2022).

² Branco, Carina. Entrevista a António Tavares (2022). Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/programas/convidado/20220326-cabo-verde-n%C3%B3s-dan%C3%A7amos-para-n%C3%A3o-morrermos> Acesso em 03/07/2024.

Kmêdeus, durante anos, foi pescador em sua ilha natal, Santo Antão, e, portanto, tem sua identidade profundamente vinculada ao oceano. Na cidade do Mindelo, torna-se dançarino, grafiteiro, coreógrafo, artista. Muitos o consideram “louco” por possuir várias personas. António Tavares interpreta essas facetas, passando aos espectadores muitas questões a serem repensadas, inclusive a ideia de que a vida na sociedade cabo-verdiana, devido a inúmeros problemas, se revela, por vezes, tão surreal, que, em Cabo Verde, “*the reality surpasses fiction*” (Miranda, 2020, 26’46”), conforme adverte, na cena final do primeiro ato, a frase em inglês (Figura4) postada abaixo da estrela de David:

Figura 4



Fonte: *Kmêdeus*, 2020, 26’46”

Ato II: “Cinema, o espaço da fantasia, da imaginação”

O segundo ato projeta na tela o monte Cara, que deve seu nome ao fato de seu recorte lembrar um rosto humano

contemplando o céu; é o *ex libris* da cidade do Mindelo, metonímia de uma das faces da plural identidade cabo-verdiana: no caso, a mindelense. O mar, o Porto Grande, a paisagem do Monte Cara, em plano aberto, expressam, logo à saída, qual é o lugar de fala do filme: a história, a geografia, a diversidade identitária e o imaginário cultural de Cabo Verde.

O filme *Kmêdeus* representa essa procura de resistência cultural das memórias da cidade do Mindelo, capital da ilha de São Vicente. Por causa do Porto Grande, a ilha de São Vicente, desde seu passado recente, sempre foi considerada cosmopolita, pois recebia viajantes de várias partes do mundo. Nuno Miranda explora o espaço de São Vicente. Mostra Cabo Verde como um “paricentro”, ou seja, um espaço equidistante de três continentes: África, América e Europa.

Na sequência desse passeio visual pela cidade do Mindelo, a câmera, valendo-se da técnica cinematográfica do *zoom*, focaliza o prédio do primeiro cinema mindelense: o Éden Park, inaugurado em 1922. Germano Almeida declara que esse cinema era cosmopolita: trazia e apresentava o mundo aos cabo-verdianos; era um espaço de imaginação, de fantasia que retirava, momentaneamente, Cabo Verde da insularidade e o projetava para fora, alimentando sonhos de evasão. O filme aborda a história do cinema em Cabo Verde. Nesse sentido, se filia a uma estética metacinematográfica, podendo ser considerado uma metafilmografia, na medida em que pensa ideológica e esteticamente os rumos da sétima arte nas Ilhas.

Vários artistas, escritores, pintores, cineastas são entrevistados e dão, também, suas opiniões sobre a importância do cinema para a cidade e para o carnaval de Cabo Verde. O pintor Tchalé Figueira (Figura 5), por exemplo, questiona:

“Quem é louco no carnaval?” Para ele, carnaval é crítica, abre espaço para quem não tem lugar na sociedade. Inverte a ordem habitual das hierarquias sociais.

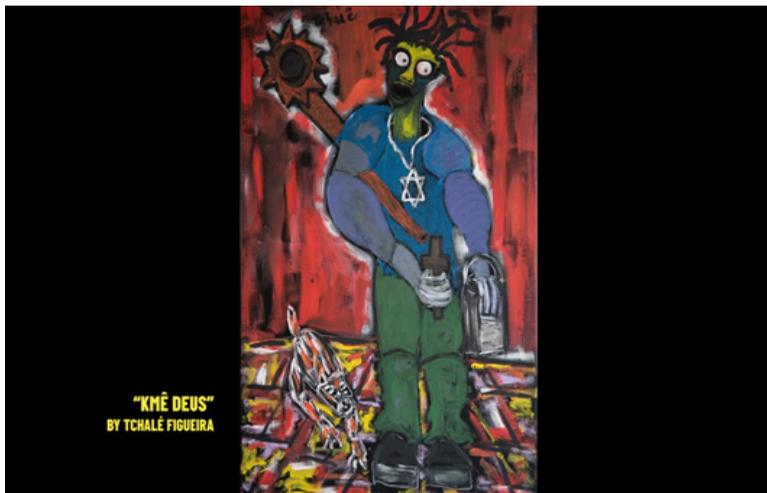
Figura 5



Fonte: *Kmêdeus*, 2020, 30'55''

O pintor exprime em suas telas figuras irreverentes, expressionistas, de cores fortes e aparência, por vezes, grotesca, que fazem críticas políticas contundentes. Tchalê Figueira representa em suas pinturas os dramas humanos, o cotidiano de São Vicente. Na tela (Figura 6) a seguir, da varanda de sua casa, olha a rua e pinta o Kmêdeus, cuja religiosidade se revela pelo cabelo rastafári e pelos símbolos híbridos da religião rastafári: a estrela do judaísmo ao pescoço e a cruz do catolicismo na mão direita.

Figura 6



Fonte: *Kmêdeus*, 2020, 37'17''

Kmêdeus, em suas pinturas e no grafitismo, realiza sempre a junção dessas duas insígnias religiosas: a cruz de Cristo e a estrela de David. O filme *Kmêdeus* evidencia o sincretismo religioso e cultural de Cabo Verde. A “loucura” de Kmêdeus pode ser compreendida como uma forma de questionamento e Tchale Figueira capta bem isso em suas telas. Ele é um artista crítico. Questiona o catolicismo trazido pelo colonialismo que subjogou, na África, vários territórios, povos, etnias, e que desenhou e impôs “o mundo que o português criou”. Há, desse modo, questionamentos, nas entrelinhas do filme, ao lusotropicalismo, teoria propugnada por Gilberto Freyre em alguns de seus livros, como em *O Mundo que o Português Criou*, no qual defendia uma perfeita adaptação do homem lusitano ao mundo tropical. Segundo Freyre, nenhum conquistador se adaptara e criara uma civilização tão promissora e tão igualitária quanto os portugueses. Essas ideias freyrianas são constestadas veementemente por muitos estudiosos, entre os quais, por exemplo, Michel Cahen,

para quem, a noção de lusotropicalismo parece ainda “reproduzir a ideia de que a colonização portuguesa foi diferente e melhor do que outras colonizações [o que] não enriquece o presente, nem contribui para a compreensão do passado” (Cahen; Matos, 2018, p.4), além de encobrir os efeitos opressores da colonização portuguesa, cujas ações maléficas foram as de tentar apagar, inteiramente, os colonizados, tratando-os como “outros”, sem voz, sem cultura e sem história.

Ao fazer essas críticas, o filme *Kmêdeus* põe em questão a teoria de que a portugalidade fazia parte da identidade cabo-verdiana em razão do forte processo de assimilação ocorrido, ali nas Ilhas, durante o período colonial. Para desfazer essa ideia da portugalidade, o documentário dá ênfase às características cabo-verdianas, dando visibilidade a paisagens, figuras, melodias e demais traços profundamente vinculados ao universo cabo-verdiano: vento, mar, som, música, insularidade, *sôdade*. Assim, as mornas e demais canções de Cesária Évora, reconhecidos ícones de Cabo Verde, são também lembradas no filme, em diálogo com outros ritmos cabo-verdianos.

A música para Cabo Verde é identidade, entendida como “espiritualidade carnal”. É “*carnavalis*”: festa da carne e do mar. No Ocidente, durante a Idade Média, os “carros navais”, barcos grandes, levavam os loucos para alto mar, para se perderem e serem excluídos socialmente. Observamos, assim, que carnaval e loucura se associam desde tempos bem remotos. No carnaval, os instintos reprimidos vêm à tona. A música e a dança exorcizam traumas e fantasmas de cada um.

Também o poeta, escritor, ensaísta martinicano Édouard Glissant, autor do livro *Poética da Relação*, é referido no filme, pois, teoricamente, propõe o que define como “pensamento-arquipelágico” e como “política da relação”, conceitos que, por analogia, podem ser aplicados ao filme *Kmêdeus*.

A estética, a política e a ética, em Glissant, estão na direção da ruptura da identidade raiz, a qual congela e violenta o Diverso. A aventura do pensamento do autor consiste em dizer a beleza que falta ao mundo, nomear a violência da história, provocar ao mundo uma utopia e dialogar com “Todo-o-Mundo” na disputa por imaginários a partir do arquipélago.

[...] Os arquipélagos são definidos por Glissant como postos de vigia, a junção de tais arquipélagos permite a visão do “Todo-o-mundo”, sendo esse a totalidade realizada dos dados conhecidos e desconhecidos do universo. [...] O autor dos arquipélagos persiste na defesa de um “pensamento-arquipelágico”, o qual se configura no horizonte de confluências de culturas e alianças.

[...] O arquipélago é uma das possibilidades de instauração da Relação, por ser um espaço constituído de narrativas, histórias e culturas. O pensamento do arquipélago no horizonte do Diverso, da mundialidade, é uma categoria muito presente no pensamento de Glissant. Na discussão do filopoeta relacionam-se a ciência e o sonho, a ficção e a utopia, o imaginário e o real. Portanto, esta é uma das características de um pensamento de libertação. A filosofia da relação acolhe o paradoxo, não busca uma síntese. Os elementos diversos são colocados em relação. A relação é a quantidade infinita de todas as particularidades em questão. (Santos, 2018, p. 71)

Diversas cenas do filme *Kmêdeus* exibem imagens aparentemente desconexas, cujas associações o espectador é quem tem de tecer, criando, como Glissant propõe, uma “poética das relações” capaz de inspirar semelhantes reflexões a respeito do arquipélago de Cabo Verde. Nuno Miranda opta, assim, por um documentário-criação, que, na linha do cinema-poesia de Pasolini³, opera com a exploração das potencialidades lírico-subjetivas do cinema, sem, entretanto, abrir mão de colher

³ Consciente intelectual de esquerda, Pasolini cunhou o conceito de cinema-poesia, nunca se restringindo a simbolismos individualistas. Sempre se preocupou com o social, embora este não fosse expresso de forma direta, referencial, mas, sim, por meio de metáforas e metonímicas poéticas. Para ele, “o cinema abarca uma realidade sensível que ultrapassa os limites do racional, ou seja, da lógica habitual, o que explica sua profunda qualidade onírica e também sua absoluta e imprescindível concreitude objetiva” [Pasolini, Pier Paolo. “Il Cinema di Poesia” (1965). In: *Emperismo erético*. Milano: Garzanti, 1995].

imagens objetivas, retiradas da realidade ao redor. Para ele, com base no conceito do cineasta italiano, o cinema-poesia é resultado de combinações entre imagens apreendidas objetivamente da sociedade e imagens oriundas de sonhos, memórias e desejos subjetivos alojados no inconsciente cultural coletivo.

Ato III: “Memórias e a História”

Este ato, como os anteriores, apresenta uma estrutura teatralizada. Há nele várias artes em interação. A arquitetura da cidade é filmada. Há um “misticismo jocoso” nas pinturas e grafitismo de Kmêdeus. Há o caos, a magia, a vida, o som do vento, a imaginação criadora. Nuno Miranda, por intermédio das diversas atuações de Kmêdeus, busca a plural e multifacetada identidade cabo-verdiana sempre em constante movimento e transformação. As variadas personas do protagonista almejam exprimir o hibridismo cabo-verdiano. Cabo Verde é uma das zonas de maior mestiçagem no mundo.

O filme também ressalta o “instinto de sobrevivência” do homem cabo-verdiano. Dançando, Kmêdeus realiza várias performances. Respira ofegante, expressando, alegoricamente, a asfixia imposta aos cabo-verdianos pelo colonialismo. Suas respirações são uma denúncia, constituindo-se, assim, como forma de resistência à opressão colonial. Ar é vida. O teórico camaronês Achille Mbembe aborda, em um de seus textos, o direito que todo ser tem de respirar. É um direito de todos os homens e dos seres vivos, sejam animais ou vegetais.

[...] contra tudo o que condena a grande maioria da humanidade à paragem prematura de respiração, tudo o que ataca fundamentalmente as vias respiratórias, tudo o que, na longa duração do capitalismo, confinou

segmentos inteiros de populações e raças inteiras a uma respiração difícil, ofegante, a uma vida pesada. Mas para daí sair é preciso ainda compreender a respiração, para lá de aspectos puramente biológicos, como aquilo que nos é comum e que, por definição, escapa a qualquer cálculo. Falamos, assim, de um direito universal de respiração. [...] É preciso então compreendê-lo como um direito fundamental à existência. (Mbembe, 2020)

Há, também, no documentário, a projeção de vídeos que registram a presença histórica do colonialismo no passado das Ilhas, como ocorre, por exemplo, aquando de uma visita a Cabo Verde de Craveiro Lopes (Figura 7), Presidente de Portugal na época. Com olhar crítico, a câmara denuncia o poder colonial português de outrora apoiado pelo catolicismo, focalizando padres e bispos, ao lado do administrador de Cabo Verde, na recepção à visita presidencial.

Figura 7



Fonte: *Kmêdeus*, 2020, 41' 30''

O povo cabo-verdiano, sem consciência da opressão colonial, ergue bandeiras, celebrando Portugal. O Presidente Craveiro Lopes desfila em carro aberto, sendo aclamado pela população. Entrecortando a projeção deste vídeo, há cenas da

já mencionada respiração ofegosa de Kmêdeus, representando a sufocação exercida pelo colonialismo português em relação a Cabo Verde e às suas outras colônias na África.

A descolonização foi um movimento contrário ao colonialismo. Mas, infelizmente, mesmo após as independências na África, muitas colonialidades persistiram no imaginário das antigas colônias africanas, pois muitos colonizados assimilaram valores europeus. Contemporaneamente, há em várias artes a proposta da teoria decolonial⁴, que se caracteriza como um “contramovimento”, cuja meta é denunciar essas colonialidades remanescentes, combatendo o racismo e a subalternização de povos e grupos marginalizados durante séculos, como foram muitos negros africanos escravizados. O filme adota esse movimento-contra, ou seja, uma perspectiva decolonial que põe em questão o colonialismo, o racismo. O grafitismo e as danças de Kmêdeus vão trazendo lembranças e construindo alegorias. A respiração do dançarino, difícil e sôfrega, revela, corporalmente, um alegórico questionamento ao despotismo colonial. O filme funciona, assim, como espelho crítico da história. Evocando imagens cruéis do colonialismo, mostra que estas podem ser estilhaçadas, repensadas e exorcizadas para nunca mais se repetirem historicamente.

A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus “lapsos”. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que, após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor (...). A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo

4 Conceito de Anibal Quijano (final dos anos 1990), que repensa a descolonização ocorrida após as independências dos países latino-americanos, tendo em vista a permanência de atitudes colonialistas, o que também acontece em relação aos países africanos colonizados por Portugal, entre os quais, por exemplo, Cabo Verde, onde diversas colonialidades persistem, conforme evidência o filme *Kmêdeus*.

discurso é completamente insuportável: não significaria isso que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade? (Ferro, 2010, pp. 31-32)

Máscaras e fantasias do carnaval são usadas, no filme, para fazer a catarse de traumas históricos do tempo colonial. O escritor cabo-verdiano Aurélio Gonçalves, um dos entrevistados pelo realizador Nuno Miranda, diz: “Conhece-te a ti mesmo primeiro para, depois, poder te mostrar aos outros.” (*Kmêdeus*, 2020, 48’ 45”). Há, no documentário, um mergulho na história e na cultura de Cabo Verde, dando a conhecer a nação aos cabo-verdianos, que, durante tanto tempo, não tiveram direito ao próprio território natal.

Há, desse modo, no filme *Kmêdeus*, uma constante procura de afirmação da diversidade identitária cabo-verdiana, metonimizada pelo coljão (o vicentino puro); pela coladera, um dos ritmos cabo-verdianos típicos; pelas mornas, outro ritmo característico do Arquipélago. O cabelo de *Kmêdeus* é rastafári⁵. No Rastafarismo, os penteados (*dreadlocks*) se revelam sinais de hibridação, sendo formas sagradas de resistência.

Hoje, após décadas de perseguição, o movimento [Rastafári] é reconhecido em todo o mundo graças ao *reggae* e a seu maior expoente, o falecido cantor jamaicano Bob Marley [...].

Originário da zona rural da Jamaica na década de 1930, o movimento rastafári começou como uma mistura de duas ideologias aparentemente não relacionadas. Primeiro o cristianismo, que viu um ressurgimento nas áreas pobres do país durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX graças ao trabalho de missionários, muitos deles americanos.

5 Religião judaico-cristã afrocêntrica, originária da Jamaica, nos anos 1930, entre descendentes de africanos escravizados que reverenciavam Haile Selassie I (1892-1975), último imperador da Etiópia, pois acreditavam ser ele reencarnação de Cristo ou encarnação de Jeová (Jah). Para os rastafáris, Haile Selassie I seria o messias negro que libertaria os afrodescendentes em diáspora pelo mundo e os devolveria à África.

Por outro lado, começaram a surgir movimentos nacionalistas negros que incentivavam as pessoas a olharem para África, com a intenção de regressarem à terra de onde foram desenraizados. Uma das vozes mais influentes do “Pan-africanismo” foi a do pensador jamaicano Marcus Garvey [...]. Garvey foi um dos primeiros pensadores a promover a ideia de amor próprio entre a população negra. Ele mesmo resumia seu lema de “Um Deus, um objetivo, um destino”, com uma expressão icônica que usava para encerrar seus discursos e que o movimento rastafári adotou como saudação: “*One love*”, “um amor”, um único amor. (Abuchaibe, 2024).

Fundado, politicamente, na visão revolucionária de Marcus Garvey, o Rastafári combina cristianismo e judaísmo com uma consciência pan-africanista, a qual almejava unir os negros de todo mundo, os repatriando para a África. Conceituado, assim, como manifestação político-religiosa, foi um dos movimentos negros de resistência ao racismo e ao colonialismo mais influentes do século XX. Os rastafáris possuem uma cosmovisão profundamente afrocêntrica e anticolonial, o que, a nosso ver, estabelece conexões com a proposta ideológica, estética e ética do filme *Kmêdeus*, com a atitude irreverente do protagonista e com as posições políticas e artísticas do coreógrafo António Tavares e do realizador Nuno Miranda que contestam o racismo, o colonialismo e propõem uma luta constante pela resistência cultural cabo-verdiana.

A coreografia no (do) documentário trilha o viés do cinema-poesia; rompe com a cinegrafia clássica e traz as artes para interagirem entre si. Deixa em aberto aos espectadores as associações e interpretações de cenas e *flashes* aparentemente desconexos. A performance corporal de *Kmêdeus* expressa, também, o corpo urbano de Mindelo. É uma coreografia híbrida

que, como já dissemos anteriormente, entrelaça várias artes e discursos: cinema, pintura, dança, literatura, música, teatro, arquitetura, fotografia, entrevistas, depoimentos. O realizador Nuno Miranda, em uma entrevista sobre o documentário, declara que mescla o consciente (as opiniões de personalidades artísticas de Cabo Verde: as de Germano Almeida, Aurélio Gonçalves, Manuel Filgueiras e as de um cinéfilo que colecionava cds) com o inconsciente (as performances artísticas de António Tavares; as pinturas de Tchalé Figueira; os grafites e danças de *Kmêdeus*; os depoimentos de Tchinda, uma transsexual considerada “louca” pela população local).

O filme tem várias camadas: revela a insularidade; denuncia a fome; relaciona estas com a “loucura”; exhibe paisagens de São Vicente: o mar, o Monte Cara. Traz diversas memórias, danças, o carnaval de Mindelo, o humor e a alegria cabo-verdiana. Aponta também a tristeza, a *sôdade*. Expõe pinturas; recorda criticamente os sofrimentos do passado colonial. E se encerra com um ritmo típico de Cabo Verde: uma nova coladera, o que implica questionamento, uma vez que, em geral, os temas mais abordados por esse tipo de música cabo-verdiana são sátiras, críticas sociais, relatos jocosos, temas lúdicos e, mais recentemente, composições de caráter político. Há no filme *Kmêdeus* uma forte dicção ideológica de crítica aos traumas deixados pelo colonialismo. Através das artes, da dança, da pintura, do teatro, do cinema-poesia, da música, o filme propõe um exercício de desmontagem e libertação dos males coloniais.

Retomando a epígrafe com que abrimos nosso texto, encerramos a leitura do documentário *Kmêdeus*, concluindo que tanto o dançarino coreógrafo, como os pintores, os escritores e o realizador do filme são “levitas do mesmo templo” (Souriau,

1983, p. 14), uma vez fazerem dos diálogos entre suas respectivas artes expressões de um compromisso ético, estético e ideológico de resistência em relação à cultura e à história de Cabo Verde.

Referências

ABUCHAIBE, Rafael. Rastafári, o movimento religioso que começou na Jamaica e se espalhou pelo mundo graças ao reggae e Bob Marley. *BBC News Mundo*. Londres, 16/03/2024. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4nqe5ee89lo> Acesso em 09/07/2024.

BRANCO, Carina (entrevistadora). Cabo Verde: nós dançamos para não morrermos (entrevista feita ao bailarino e coreógrafo António Tavares). *Site RFI*. Mindelo, 26/03/2022. Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/programas/convidado/20220326-cabo-verde-n%C3%B3s-dan%C3%A7amos-para-n%C3%A3o-morrermos> Acesso em 03/07/2024.

CAHEN, Michel; MATOS, Patricia Ferraz de. Introdução a novas perspectivas sobre o luso-tropicalismo, *Portuguese studies review*, v. 26, n.1, p. 1-7, janeiro-junho de 2018.

COELHO, Teixeira. A arte não revela a verdade da loucura, a loucura não detém a verdade da arte. In: ANTUNES, Eleonora H.; BARBOSA, Lucia Helena S.; PEREIRA, Lygia Maria de F. (org.). *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: Edusp. 2002.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flavia Nascimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva. 2008.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura, sociedade. *In*: MOTTA, Manoel Barbosa (org.). *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREYRE, Gilberto. *O mundo que o português criou*. Belo Horizonte: Usina das Letras, 2010.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 2.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Portugal: Porto Editora, 2011.

JESPERS, Jean Jacques. *Jornalismo televisivo*. Trad. Rita Amaral. 1.ed. Coimbra: Minerva, 1998.

LESSING, G. E. *Laocoonte, o sobre los limites de la pintura y la poesia*. Trad. Enrique Palau. Barcelona: Editorial Ibéria, 1957.

MBEMBE, Achille. O direito universal à respiração (Texto original publicado em francês em <https://aoc.media/opinion/2020/04/05/le-droit-universel-a-la-respiration/> em 05/04/2020). Tradução de Ricardo Moura. Disponível em: <https://medium.com/textura/o-direito-universal-%C3%A0-respira%C3%A7%C3%A3o-8929b9882d20> Acesso em 11/04/2020.

MIRANDA, Nuno (realizador); SOULÉ, Pedro (produtor). *Kmêdeus* (documentário, 52'). Mindelo: Kriolscope, 2020.

PASOLINI, Pier Paolo. “Il Cinema di Poesia”(1965). *In*: *Emperismo erético*. Milano: Garzanti, 1995, p. 168-169.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber – eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos. A Filosofia da Relação de Édouard Glissant: Uma breve introdução. *Ideação*, revista do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia da

Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, v.1, n. 48, p. 62-77, jul.-dez.de 2023.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de M. Cecília Queiroz de Moraes Pinto e M. Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

Morna e coladeira: elos poéticos e musicais

Sílvio Rodrigo de Moura Rocha*

Resumo

Este artigo se propõe a um estudo comparado entre a canção cabo-verdiana “Nha cancela ka tem medida”, de Pedro Rodrigues, interpretada, em momentos distintos, por Cesária Évora e pelo trio Coladera, formado por músicos do Brasil, de Portugal e de Cabo Verde, e poemas cabo-verdianos de diferentes gerações que compõem o cânone daquele país. Nesse contexto, almejamos analisar a interface entre a morna, a coladeira e a poesia de Cabo Verde, especialmente pela predominância, nos textos selecionados, de um pensamento sobre a terra e a cultura nacional. Percebe-se, a partir da análise semiótica da canção (Tatit, 1997) e do seu cotejamento com os poemas, o quanto a “caboverdianização temática” (Santilli, 2007), explícita ou implicitamente, gesta, a partir do conteúdo, o caminho estético que os textos artísticos percorrem em Cabo Verde, seja pela língua escrita, seja pela palavra cantada. Desde os poetas ainda românticos até a morna/coladeira revisitada pelo trio musical aqui referido, passando por Jorge Barbosa e David Hopffer Almada, a semântica telúrica e a musicalidade dos textos apontam na direção da reafirmação do ritmo e da oralidade como elementos fundadores da cultura e da poesia cabo-verdiana.

Palavras-chave: Cabo Verde; Morna; Coladeira; poesia; canção.

* Professor da Cedaf, escola técnica vinculada à UFV - *campus* Florestal. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC

Morna and coladeira: poetic and musical bonds

Abstract

This paper proposes a comparing study between Cape-verdean song “Nha cançera ka tem medida”, by Pedro Rodrigues, performed, in different times, by Cesária Évora and by trio Coladeira, formed by musicians from Brazil, Portugal and Cabo Verde, and Cape-verdean poems from different generations that compose the canon from that country. In this respect, we aim at analyzing the interface among morna, coladeira and the poetry from Cabo Verde, specially by prevalence, in the selected texts, of a thought about the land and national culture. It is possible to realized from the semiotics analysis of the song (Tatit, 1997) and from its comparison with the poems, how much, the “theme cape-verdeanization” (Santilli, 2007), explicit or implicitly, originates, from the content, the aesthetic way the artistic texts range in Cabo Verde, by the written language or by the sung word. Since the poetics still romantics until the morna/coladeira revisited by the musical trio here referred, passing through Jorge Barbosa and David Hopffer Almada, the natural semantic and the musicality of texts point to the direction of restatement of rhythm and orality as founders elements of Cape-Verdean culture and poetry.

Keywords: Cabo Verde; Morna; Coladeira; poetry; song.

Recebido em 31/07/2024 / Aceito em 26/11/2024

Introdução

No ano de 2012, vários cadernos de cultura dos veículos de imprensa de Minas Gerais divulgavam com entusiasmo a estreia de um projeto musical chamado Coladera, anunciado, em seu site oficial, como um trabalho que “celebra a ponte cultural entre Brasil, Portugal e Cabo Verde num diálogo baseado em violões, percussões e vozes”. Assim, “o nome do projeto faz referência ao ritmo popular cabo-verdiano coladera, nascido da morna, por sua vez originada de ritmos como o fado português e o lundum angolano, e influenciada pelo samba, pela rumba e pela cumbia”¹. A descrição assinada pelos autores do projeto chama a atenção pela quantidade de mesclas que apresenta, do ponto de vista das nacionalidades, das influências musicais e rítmicas, além da presença de artistas de países distintos formando um só corpo musical.

É importante destacar que o trio Coladera teve formações diferentes a partir de sua estreia. Desde o início, mantêm-se os líderes do projeto: o brasileiro Vítor Santana, mineiro de Belo Horizonte, e o português João Pires, estudioso de música cabo-verdiana. Além desses dois músicos, o projeto contou com a presença de dois outros percussionistas em seu curso: inicialmente, o pernambucano Marcos Suzano e, mais recentemente, o cabo-verdiano Miroca Paris. Essas formações corroboram a polifonia e a polirritmia que os álbuns do Coladera carregam, fundindo a música cabo-verdiana a outras sonoridades, e foram, inclusive, motivos de turnê em várias cidades do Brasil, de Portugal, da Espanha, da Holanda, dos Estados Unidos. O vínculo musical com Cabo Verde se reafirma tanto pela rítmica da

¹ Descrições presentes no site oficial do projeto Coladera: <https://coladera.com.br/sobre/>. Acesso em 31 jul. 2024.

morna e da coladeira, quanto pela presença de Miroca Paris, que acompanhou, por mais de uma década, turnês de Cesária Évora pelo mundo, além da aclamada cantora pop Mayra Andrade, que funde música eletrônica com ritmos nativos cabo-verdianos.

Neste artigo, pois, destacaremos a canção “Nha cançera ka tem medida”, de Pedro Rodrigues, que compõe o repertório do trio, e que ficou conhecida em Cabo Verde na voz de Cesária Évora. Portanto, almejamos analisar a interface entre a morna, a coladeira e a poesia cabo-verdiana, a partir de uma das canções gravadas pelo trio em seu primeiro álbum, especialmente pela predominância, no texto, de um pensamento sobre a terra e a cultura nacional.

A canção

Em “Nha cançera ka tem medida”, já na introdução (sem letra), segue-se um movimento melódico ascendente, como uma anúncio, uma evocação de um povo que será, logo em seguida (quando houver letra), nomeado de “nha gente” (minha gente). A versão aqui analisada considera a apresentação ao vivo disponível no *Youtube*, gravada em espetáculo do Coladera na Espanha (conforme link em pé de página²). No vídeo, fica fácil visualizar os movimentos da mão esquerda de João Pires e de Vítor Santanta nos violões, durante o solo da introdução: em geral, das casas da esquerda para as da direita e das cordas mais graves (de cima) para as mais agudas (de baixo). Essa movimentação reforça o tom de evocação a que nos referimos, pois passionaliza-se conforme o percurso rítmico-melódico da música é gestado em direção ascendente.

² Canção “Nha cançera ka tem medida”, na versão do grupo Coladera: <https://www.youtube.com/watch?v=WCZ6qX9DBzA>

Além disso, ao mesmo tempo em que essa melodia introdutória se constitui, a percussão de Miroca Paris mantém a célula rítmica básica de uma coladeira, com dois toques curtos em notas graves, enquanto outras células mais divididas são executadas em tambor mais agudo, gerando a dinâmica rítmica aliada aos instrumentos harmônicos e, posteriormente, às vozes que entoam a letra.

A passionalização melódica da introdução (Tatit, 1997) é consonante tanto com a melodia que acompanha a letra da canção, que se mostra tensa, com notas agudas e duradouras, quanto com o próprio conteúdo verbal do texto. Desse modo, a canção trata de um sujeito lírico cansado, distante de sua terra e dolorido pela saudade:

Oh nha guente
Nha cançera ka tem medida
Oh nha guente
Oh qu'afrota qu'm passa
Oh nha guente
Trinta ano di Sao Tomé
Leva'm familia dixa'm mi sô
Cu'nha tristeza e nha sodade
(Rodrigues).

No trecho anterior, quando melodizado, percebe-se como o conteúdo passional manifesta-se, de modo imitativo, também no estrato musical da canção, marcado pelo cansaço, pela desesperança, e motivado pela distância espacial e afetiva de Cabo Verde. Na estrofe citada, o gesto passional é potencializado pela acentuação e extensão dos termos finais das frases e, especialmente, pela duração da nota que materializa a sílaba “da” de “sodade”.

Segundo Luiz Tatit,

a configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. Todas as canções românticas possuem essas características próprias do processo de *passionalização*. (Tatit, 1997, p. 103).

Na primeira estrofe da canção, em consonância com a teoria proposta por Tatit (1997), o “estado passional” do eu lírico, distante de sua terra, compatibiliza-se, pois, com a frequência e a duração das notas, principalmente nos pontos em que as vogais, pela força que assumem perante as consoantes, projetam-se em direção à extensão do som, de maneira a evocar a dor e o sofrimento causados pela saudade.

Além disso, há também um vocativo inaugural, cuja remissão é sempre ao outro, assinalando uma inscrição do eu no espaço do outro - e com o outro. Não é meramente um “tu”, é um povo do qual o eu lírico faz parte, embora esteja distante de sua família e de sua terra. Nota-se, ainda, que o eu lírico parece não estar sozinho por mera escolha, mas porque sua família fora levada e ele, por consequência, vive alijado em São Tomé, longe de Cabo Verde. Daí a (re)afirmação do sujeito inscrito na e pela terra, por meio do notável tom telúrico que a poesia caboverdiana assume desde a revista *Clareza*. Maria Aparecida Santilli, por exemplo, indica que a “caboverdianização temática” estava na raiz do pensamento claridoso: “os escritores claridosos

procuraram chegar a esta autoimagem a partir de um processo de consciencialização, ou seja, de auto-re-conhecimento e auto-revalorização que no primeiro número da revista já se delineou” (Santilli, 2007, p. 23).

Assim como a poesia, a morna também carrega essa conexão temática com a terra, já que, conforme entrevista de Filinto Elísio, citada por Geni Brito (2021), “a morna é plural e diversa, e centra-se na relação do ilhéu e do apego deste ao arquipélago, da saudade agravada pela insularidade e diasporicidade (...), pelo sentimento de amor e de perdas” (Elísio *apud* Brito, 2021, p. 2). Geni Brito ainda reforça que

seus elementos nascem da vontade do poeta de expressar as marcas identitárias que unem os habitantes do arquipélago e os cabo-verdianos da diáspora. A poesia e a musicalidade dos versos trazem à tona os sentimentos do fundo da alma do povo, ou seja, a manifestação de sua alegria e dor, da incerteza ou da esperança. (Brito, 2021, p. 2).

Na versão do grupo Coladera, embora sem perder a passionalização a que já nos referimos, essa canção assume musicalidade mais alegre do que na versão original gravada por Cesária Évora³, tanto pela velocidade do ritmo quanto pela entonação melódica mais aberta, com notas um pouco menos duradouras. Podemos levantar duas hipóteses para esse fato: a de que a interpretação de Évora ainda se mantém mais próxima das tradições e das dores que a diáspora provoca, uma vez que, geracionalmente, Évora está imersa no tempo dos movimentos coloniais, ainda em luta pela independência, além de que a cantora é cabo-verdiana, diferentemente dos novos intérpretes, Vítor Santana e João Pires; ademais, podemos pensar que, dada

³ Canção “Nha cencera ka tem medida”, na versão original de Cesária Évora: https://www.youtube.com/watch?v=uTA_kjckivM

a geração dos artistas, marcada pela cultura pop e pela ampliação dos territórios além-mar, a transformação da morna de Évora em coladeira seja um modo de transportar a canção tradicional para um espaço contemporâneo onde o passado colonial possa ser visto por olhos já independentes e também pela interpretação atual ser de artistas de outros territórios.

Vale frisar que, na versão do Coladera aqui analisada, o cantor, multi-instrumentista e compositor Miroca Paris assume o canto em alguns momentos da canção, e, justamente nesses momentos, a sua interpretação se aproxima do modo entoativo como Évora já havia consagrado a peça cancional, embora sem retornar à morna, pois mantém a coladeira como centro rítmico. Releve-se que Miroca, assim como Évora, é cabo-verdiano, razão que corrobora a hipótese antes levantada, em relação ao pertencimento do sujeito que enuncia, ainda que de modo intervalar, entre o tom da morna e o ritmo da coladeira. Exemplarmente, Miroca entoa o trecho melódico de “Cu’ nha tristeza e nha sodade” em tom mais dolorido do que o de Vítor Santana, exatamente no ponto mais grave da melodia, em que “sodade” encontra a frequência mais baixa das vozes melodizadas. Essa compatibilização entre o conteúdo verbal da letra da canção e os desenhos melódicos que a materializam (Tatit, 1997) presentificam o discurso saudoso do eu lírico, de modo a significar ainda mais o tom telúrico e nostálgico que a canção assume desde seu título, inscrevendo o enunciado lítero-melódico no campo da enunciação cabo-verdiana.

Note-se que a inscrição da subjetividade também se faz por meio da escolha do crioulo como língua para a composição e a interpretação, língua dominada por Miroca, inserindo-o, ainda mais, no ambiente da nação. Há de se notar que o seu

compositor, Pedro Rodrigues, nasceu em Cabo Verde, mas, precocemente, mudou-se para Angola, aos cinco anos, em movimento migratório característico dos artistas e intelectuais do país. Nesse sentido, a composição em crioulo denota certa intencionalidade ao escolher a língua como cerne identitário da nação, como forma de atar, ainda mais, a forma e o conteúdo da canção ao espaço ao qual ela se refere.

Oh oi oi
Nhos leva'm ca nhôs dixá'm
Cabo verde é qu'é nha terra
'M qu'rê volta ma'm ca podê
C'atcha ninguem pa da'me di mon
(Rodrigues).

Em crioulo, o eu lírico afirma, categoricamente: “Cabo verde é qu'é nha terra”, distanciando-se, ao menos nativamente, de São Tomé, o lugar onde se encontra isolado e de onde deseja partir para (re)encontrar o que lhe causa “sodade”. Em entrevista publicada no site Cabo Verde & a Música, originalmente concedida ao jornal Voz di Povo, em 1986, o compositor Pedro Rodrigues relata um pouco sobre o contexto enunciativo de construção da canção, quando esteve internado em um hospital de São Tomé:

ao lado da cama onde estava, vejo um indivíduo muito atento, a olhar para mim, que a certa altura me pergunta, também em crioulo, se eu era cabo-verdiano. Respondi que sim, mas que vivia em Angola. Então ele fez-me um pedido dramático: que eu comunicasse às autoridades cabo-verdianas o seu único desejo – morrer em Cabo Verde. Ele já estava em São Tomé há mais de 40 anos, sem nunca ter ido à pátria. No dia seguinte, quando acordei e olhei para o lado, o homem estava morto” (Rodrigues, 1986)⁴.

⁴ Entrevista publicada em <https://www.caboverdeamusica.online/pedro-rodrigues%ef%bf%bc/>.

O contexto motivador da canção está intimamente ligado com a sua musicalidade passional, de evocação telúrica, e com o conteúdo dramático de um sujeito em sofrimento, saudoso da pátria e próximo da morte. Destaca-se o fato de que o próprio compositor, em expressão adverbial inclusiva, realça que o homem lhe relata tudo em crioulo – isto é, na língua em que se identifica com a pátria. Assim, essa coladeira (originalmente, uma morna, na voz de Cesária Évora) relaciona-se com um discurso diaspórico, com uma voz além-mar que, pela palavra e pela musicalidade, procura retornar às décadas em que viveu na terra natal. Seja de modo mais celebratório da terra, como na versão do grupo, seja de modo mais dorido, como na versão de Évora, “Nha cançera ka tem medida” mantém enunciação e enunciado conectados com o desejo de rever uma terra perdida, de transpor a “afrota” e a “saudade agravada pela insularidade e diasporicidade” (Elísio *apud* Brito, 2021, p. 2).

A canção e a(s) poesia(s)

Esse subtítulo, titubeante entre o singular e o plural, procura tensionar se a canção, por si só, já não carrega o que tradicionalmente é nomeado de poesia. Historicamente, especialmente em países onde o lugar da canção popular tem mais alcance do que o da poesia escrita, há uma linha hierárquica que separa a poesia de livro (dominada por camadas mais intelectualizadas da população) das letras de canção (representadas por artistas mais próximos das camadas populares). Assim, embora a canção ganhe mais destaque midiático, a poesia acaba tendo mais destaque acadêmico, circulando em espaços mais elitizados. No Brasil, por exemplo,

essas distinções só foram sendo problematizadas a partir da década de 1960, quando o Tropicalismo, retomando propostas do Modernismo de 1922, começa a tensionar os limites entre o erudito e o popular, a exemplo da interpretação de “Domingo no Parque” no Festival da Record, em 1967, quando Gilberto Gil fundiu berimbau, violão, banda de rock e orquestra nos arranjos de sua canção premiada. De modo análogo, a revista *Clareza*, em seus variados números, propunha um pensamento crítico sobre Cabo Verde que procurava expandir o processo de reconhecimento e auto-revalorização de seu povo sobre si mesmo.

Nesse sentido, não é raro que os poemas cabo-verdianos mencionem a morna, a coladeira, o funaná, o batuko ou mesmo se baseem no modo de construção desses ritmos e, por consequência, de suas canções, para a gestação de seu percurso poético. Assim, a partir do conceito de “expanded field”, proposto por Rosalind Krauss (1983), e hoje já tomado de empréstimo por outros e outras tantas teóricas, como Florencia Garramuno e Ana Paula Kiffer (2014), é importante pensarmos que os limites entre as formas artísticas contemporâneas não podem mais ser tão delimitados como já o foram antes do século XXI e dos “modernismos” que se espalharam pelo globo. Aliás, talvez esses limites só tenham existido nas teorias e críticas, porque inúmeros são os artistas que, pelos séculos, tensionaram essas balizas em suas formas estéticas e que se apropriaram de outras semioses para a construção de seus textos.

Em Cabo Verde, o poema “Canto a Cabo Verde”, de David Hopffer Almada, artista contemporâneo, nascido em 1945, é um exemplo dessas apropriações:

Quero
Um canto diferente
Para CABO VERDE!

Quero
Uma canção diferente
Para estas Ilhas
Para este País.
Para este Povo!

Já não somos
O Flagelados do Vento Leste...
Dominámos os ventos!
Já não somos os contratados
Como animais de carga para o Sul...
Conquistámos a dignidade de Gente!

Por isso
É preciso que se cante
Uma canção diferente
A Cabo Verde...
Por isso
Vou cantar
De forma diferente
Um novo canto
Para esta Pátria do Meio do Mar!
Vou esquecer, enterrar
Os lamentos, as lamúrias
A tristeza
De quem quer ficar
Com o destino de ter que partir!
(...)

Canto
Este dez grãozinhos de África
Postados no meio do Oceano e dos Continentes
E do meio do mar
E do meio do mundo
(...)

Canto
A tabanca de Santiago
O carnaval do Mindelo
E o “um de maio” de S. Filipe!

Canto
A alegria deste Povo
Do funaná
Do batuque
Da morna
E da coladeira!

Sim
Quero
Um novo canto
Para Cabo Verde
Um novo canto
Para este País
Que pedra a pedra
Se está a construir
Que lentamente
Do nado do passado
Vigorosamente
Se levanta para o futuro!
(Almada, 2023, p. 98-105).

A ideia de que a poesia é uma expressão do canto é, ao mesmo tempo, comum, genuína e paradoxal. Comum porque, desde os registros gregos, há a ideia de que os poetas cantam, inspirados pelas musas, o que é também largamente reiterado, exemplarmente, na épica de Camões e de tantos outros poetas posteriores, mormente até os fins do século XIX. Genuína porque, também desde os *aedos* gregos, poesia e canto são irmanados, fundidos, formando uma arte que presentifica o passado por meio da oralidade, lógica que se manteve quase que intacta até o Trovadorismo provençal. Paradoxal porque, desde o fim da Idade Média, com a ramificação das ciências, artes e linguagens, a poesia e a música começaram a ocupar espaços e semioses distintas, sobretudo com a evolução dos instrumentos harmônicos e melódicos, que começavam a gestar as músicas instrumentais orquestrais. Nesse sentido, querer cantar através do

poema não deixa de soar estranho e, ao mesmo tempo, familiar. Se cantar é interpretado como louvar, como celebrar, a partir de uma extensão de sentido da lógica grega e trovadoresca, ainda soa familiar. No entanto, se cantar é entendido como melodizar o que está escrito, já pode causar certa estranheza, tendo em vista que a poesia, predominando hoje em meios escritos, pode não carregar mais a naturalidade melódica que, em outros tempos, lhe era tão orgânica.

Nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de que, em comunidades nas quais a oralidade ainda se faz predominante, a distância entre música e poesia não é assim tão acentuada. Esse é o caso das literaturas dos países africanos de língua portuguesa e mesmo de várias linhagens da poesia e da música popular brasileira, espaços onde poetas compõem letras de canção e onde compositores publicam obras literárias. Assim, o desejo do poeta David Hopffer Almada de, pela voz lírica, cantar “Uma canção diferente / Para estas Ilhas / Para este País. / Para este Povo!” (Almada, 2013, p. 98), reflete esse lugar híbrido que escrita e oralidade, poema e canção ocupam nos espaços africanos. As repetições de termos, a insistência na presença do verbo “quero” e, principalmente, “canto” no início das estrofes ressoam o ritmo grave dos tambores, marcando o tempo forte a cada início de compasso (ou de estrofe).

Ademais, a remissão explícita ao funaná, ao batuque, à morna e à coladeira demonstram o desejo de, pelo poema, evocar os ritmos que fixam Cabo Verde às suas tradições e que, ao mesmo tempo, projeta “Estes dez grãosinhos da África / Postados no meio do Oceano e dos Continentes / E do meio do mar” para o mundo. Interessante, nessa mesma estrofe, no último verso, o desejo lírico de colocar a nação no “meio do

mundo”, isto é, de reconhecer sua centralidade, adversa ao eurocentrismo que, até antes da independência, era prevalecente nas ilhas. Essa aspiração já vinha sendo antecipada, em forma e conteúdo, desde a primeira estrofe, com “Quero / Um Canto diferente / Para CABO VERDE!” (Almada, 2013, p. 98). Assim como na segunda estrofe, as letras maiúsculas mostram o quanto o discurso é incisivo e ansioso pelo reconhecimento da maioria das “Ilhas”, do “País” e do “Povo”, com reiterados pontos de exclamação (!). Assim, o desejo não é só por uma canção/poesia diferente, mas por uma Cabo Verde diferente, onde “Já não somos / Os Flagelados do Vento Leste...”, porque, conforme o eu lírico, “Já dominámos os ventos!”. Isto é, o povo antes dominado, agora é que domina as artes, as vontades, o seu próprio destino, não mais flagelado.

Em outro poema, o poeta mantém essa mesma semântica de aspiração pelo futuro, já marcada no título ambíguo da coletânea “Cabo Verde de esperança”:

Ilhas de Cabo Verde

Verdes de nome
Castanhas de rosto
Quais grãos de pedra
Ao mar azul lançadas
Das entranhas do negro continente
Vomitadas
Adormecidas no oceano
Abraçando o mundo
Mirando o futuro
Cheias de esperança
Prenhas de amor
São as Ilhas
De Cabo Verde chamadas!
(Almada, 2013, p. 116).

Além da esperança, do desejo da ilha “prenha de amor”, reitera-se a estética da letra maiúscula no substantivo comum “ilha” e da exclamação ao fim do verso que nomeia Cabo Verde, consoante com a outra poesia que canta a terra. Essa semântica e essa estética, além da constante referência à canção, à morna, segundo Geni Brito (2021), são incessantes na poesia cabo-verdiana desde as poesias mais românticas, de fins de século XIX e início de século XX, a exemplo do poema “A morna”, de Pedro Cardoso:

A morna, verbo ou cantiga,
A quem saiba sentir,
Trava ao gosto doce-amargo,
De delícias punir.

A morna quem a inventou
Foi um poeta de aquém Mar,
Numa tarde roxa e amena
Ouvindo a onda murmurar.

Na sua morna cadência
Canta a mágoa e a alegria,
Dos éstos da Alma Crioula
É a rubra sinfonia.

(...)

A morna nasceu de um beijo
De cálidas vibrações
Numa só fundindo as almas
De uma Bárbara e um Camões!
(Sobrinho, 2017, p. 178-179).

Aqui, com versos bem definidos em quartetos e rimas em posições previsíveis, condizente com um projeto romântico, a voz lírica constrói uma poesia que evoca a musicalidade, a sonoridade da morna fundida à sonoridade do mar, inscrevendo o indivíduo e a poesia na sinfonia da terra e das ondas do mar.

Citado também por Brito (2021), Jorge Barbosa, em 1935, refere-se à morna e “ao canto como a voz de sua gente, uma voz que ecoa sentimentos relativos à distância e à nostalgia, tão marcantes no ilhéu” (Brito, 2021, p. s/p):

Morna
Desassossego,
Voz da nossa gente,
Reflexo subconsciente em nós
Das vagas ao longo das praias;
Das aragens
Que trazem um sorriso bom
Às equipagens
Dos barquinhos à vela
(Barbosa *apud* Brito, 2021, s/p).

Chama-nos a atenção o fato de que um ritmo musical marque presença tão constante na poesia escrita em Cabo Verde, desde os fins do séculos XIX até as primeiras décadas do século XXI. Obviamente, essa ligação originária da morna com a nação, por meio do canto da terra, do mar e da alma do povo, são explicações para essa característica da poesia produzida em Cabo Verde. No entanto, além disso, entendemos que a negação à artificial dissolução entre os gêneros poéticos e as semioses artísticas sejam motivos ainda mais contundentes para que, em comunidades onde prevalecem a oralidade e a integração holística com a terra, as artes não encontrem espaço para se manifestar de modo apartado. As hibridizações e fusões são naturais nesses espaços, são formas que restauram tradições e presentificam uma “literatura que se faz intermediada pela apreensão de elementos de culturas” (Fonseca, 2008) que, conforme Maria Nazareth Soares Fonseca, citando José Miguel Lopes (2003), “têm no ouvido e não na vista o seu órgão de percepção por excelência” (Lopes *apud* Fonseca, 2008, p. 91).

Considerações finais

Nos textos aqui analisados, percebe-se o quanto a “caboverdianização temática” (Santilli, 2007), explícita ou implicitamente, gesta, a partir do conteúdo, o caminho estético que os textos artísticos percorrem em Cabo Verde, seja pela língua escrita, seja pela palavra cantada, passionalizada. Desde os poetas ainda românticos até a morna/coladeira revisitada pelo trio musical aqui referido, passando por Jorge Barbosa e David Hopffer Almada, a semântica telúrica e a musicalidade dos textos apontam na direção da reafirmação do ritmo e da oralidade como elementos fundadores da cultura cabo-verdiana.

É importante perceber que, entre as diferentes gerações, mesmo que a temática da terra permaneça, o tom assumido pelos artistas ganha novas formas e desejos. A nova versão da canção “Nha cançera ka tem medida”, por exemplo, tem entoação e ritmo mais celebrativos do que a primeira versão gravada por Évora, a qual mantém o tom dolorido e nostálgico mais evidente na melodia e na rítmica. Entre as poesias, verifica-se também que o poeta contemporâneo David Almada não canta o flagelo, a seca, a dor, porque ele deseja “um canto diferente” um “novo canto” para “O carnaval do Mindelo / E o ‘um de maio’ de S. Filipe!”.

Em décadas anteriores, nos tempos coloniais, as interdições às expressões da terra eram altamente marcadas, tanto pela força coerciva da colônia quanto pelo fato de que os próprios autores eram formados a partir de certos valores desse colonialismo. Se as remissões à melancolia da morna predominavam nas poesias dos artistas do período colonial, hoje esse modo parece esgotado, e a referência à alegria da coladeira e à força do batuko são ainda mais evidentes, tanto que esse é o mote assumido pelo trio Coladera ao rever e reviver a canção eternizada na voz de

Cesária Évora, artista marcada pela opressão e pelo contrato colonial. Assim, percebe-se como as manifestações artísticas cabo-verdianas, revisitadas em tempos e espaços distintos, encontram modos também distintos, na palavra, no canto e no ritmo, de enunciar a terra a partir dos valores e desejos que gestam os objetos artísticos de cada geração.

Referências

ALMADA, David Hopffer. *Cabo Verde de Esperança*. Praia: Artemedia, 2013.

BRITO, Geni Mendes de. A morna como expressão identitária cabo-verdiana. *Revista Athena*, [S. l.], v. 16, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4342>. Acesso em: 21 mar. 2024.

BRITO, Geni Mendes de. A morna e sua expressão lírica. In: Silva, Agnaldo Rodrigues da; Brito, Geni Mendes de; Gomes, Simone Caputo. (org.). *Literatura e cultura de Cabo Verde: navegando pelas ilhas e pelo mundo*. São Paulo: Pontes Editores, 2021. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/Morna_e_sua_expresso_lrica.pdf-cabo-verdiana/1563-geni-mendes-de-brito-morna-e-sua-expressao-lirica. Acesso em 21 mar. 2024.

CESÁRIA ÉVORA – Nha cancera ka tem medida [Official Video]. Vídeo. Publicado pelo canal Lusafrica, 6 jun. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uTA_kJcKivM. Acesso em 26 dez. 2024.

COLADERA – Nha kancera ka tem medida [HD]. Vídeo. Publicado pelo canal Jon Scullard, 5 mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCZ6qX9DBzA>. Acesso em 26 dez. 2024.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana Paula. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GOMES, Simone Caputo; PEREIRA, Erica Antunes. *Literatura cabo-verdiana: seleta de poesia e prosa em língua portuguesa*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. Hal Foster, The Anti.Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. New York, New York Press, 1983.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, p. 265-310.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Cabo Verde: ilhas do Atlântico em prosa e verso*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SOBRINHO, G. R. Eugénio Tavares: *Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia*. 1ª. Edição. Janeiro de 2017. Editora: Pedro Cardoso- Praia. Cabo Verde.

RODRÍGUES, Pedro. *Nha cancera ka tem medida*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/cesaria-evora/343745/>. Acesso em 21 mar. 2024.

RODRÍGUES, Pedro. *Entrevista concedida ao jornal Voz di Povo*, em 31 maio 1986. Disponível em: <https://www.caboverdeamusica.online/pedro-rodrigues%ef%bf%bc/>. Acesso em 17 out. 2023.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

**Estudos de G neros em
suas várias perspectivas**

Da Cosmopercepção ao Mulherismo: a poética afro-moçambicana em “*Cães à estrada e poetas à morgue*”, de Deusa d’ África

Sávio Roberto Fonsêca de Freitas*

Resumo

Nossa proposta é desenvolver uma análise do livro *Cães à estrada e poetas à morgue* (2022), da escritora moçambicana Deusa d’África. Para fundamentar nossas reflexões sobre o referido corpus, vamos nos ancorar nos posicionamentos críticos de Paulina Chiziane (2013) sobre escrita moçambicana de autoria feminina, de Clenora Hudson-Weems (2020) sobre mulherismo Africana e de Oyeronké Oyewumi (2021) sobre cosmopercepção. A poesia da escritora moçambicana Deusa D’África mostra um exercício *continuum* do projeto de moçambicanidade a partir de um discurso que se organiza no feminino no sentido de territorializar uma produção literária que, fora de Maputo, ecoa ao ritmo do xitende e dissemina um mulherismo afro-moçambicano cuja agenda de discussão se volta para a condição da mulher. Para o desenvolvimento da discussão, vamos nos ater à análise dos poemas “A língua da mulher”, “A costureira” e “Querida Disney”.

Palavras-chave: cosmopercepção; mulherismo afro-moçambicano; Deusa d’África

* Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor Associado 3 de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV-Mamanguape) e do PPGL-UFPB(Campus I-João Pessoa). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2006). Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, Campus I - CCHLA, João Pessoa, na área Literatura e Cultura, linha de pesquisa Memória e Produção Cultural. <https://orcid.org/0000-0001-7541-3377>

From Cosmosense to Womanism: Afro-Mozambican poetics in *Cães à estrada e Poetas à morgue*, by Deusa d'África

Abstract

Our proposal is to develop an analysis of the book *Cães à Estrada e poetas à Morgue* (2022), by the Mozambican writer Deusa d'África. To base our reflections on the aforementioned corpus, we will anchor ourselves in the critical positions of Paulina Chiziane (2013) on Mozambican writing by female authors, Clenora Hudson-Weems (2020) on African womanism and Oyeronké Oyewumi (2021) on cosmoperception. The poetry of the Mozambican writer Deusa D'África shows a continuous exercise of the project of Mozambicanity based on a discourse that is organized in the feminine in order to territorialize a literary production, which outside of Maputo, echoes to the rhythm of xitende and disseminates an Afro womanism -Mozambican whose discussion agenda focuses on the condition of women. To develop the discussion, we will focus on the analysis of the poems “A língua da mulher”, “A costureira” and “Querida Disney”.

Keywords: cosmoperception; afro-Mozambican Womanism; Goddess of Africa.

Recebido em 12/08/2024 / Aceito em 04/12/2024

Considerações iniciais

O objetivo deste estudo é desenvolver uma análise do livro *Cães à estrada e poetas à morgue* (2022), da escritora moçambicana Deusa d'África. Para fundamentar as análises vamos nos ancorar nos posicionamentos críticos de Paulina Chiziane (2014) sobre escrita moçambicana de autoria feminina, de Clenora Hudson-Weems (2020) sobre mulherismo Africana e de Oyeronké Oyewumi (2021) sobre cosmopercepção. A poesia da escritora moçambicana Deusa D'África mostra um exercício *continuum* do projeto de moçambicanidade a partir de um discurso que se organiza no feminino no sentido de territorializar uma produção literária que, fora do centro de Maputo, ecoa ao ritmo do xitende e dissemina um mulherismo afro-moçambicano cuja agenda de discussão se volta para a condição da mulher. Para o desenvolvimento da discussão, vamos nos ater à análise dos poemas “O violino de Sara”, “A língua da mulher” e “Querida Disney”.

A escolha da coletânea de poemas em questão se dá porque nos apresenta uma voz poética originária de uma cidade chamada Xai-Xai, inserida em um território fora da província de Maputo, cujo cenário literário é predominantemente marcado pela autoria masculina. A escrita de Deusa d'África é vista como um ato político encorajador para as jovens meninas que já militam contra os casamentos arranjados pelos pais, para os jovens poetas entusiasmados com a arte de escrever textos de criação e para os estudantes secundaristas, os quais se motivam para fazer, da literatura, um movimento de protesto e libertação.

É interessante recordar uma mesa redonda marcante que ocorreu em agosto de 2011, em Brasília, como parte do V

Seminário Internacional Mulher e Literatura, o qual homenageou escritoras africanas e afro-brasileiras. O tema em debate era “Palavra e Poder: representações literárias”. A mesa foi liderada pela Professora Laura Padilha (UFF) e pelas escritoras Odete Semedo (Guiné Bissau), Sónia Sultuane (Moçambique) e Vera Duarte (Cabo Verde). Todas as autoras destacaram as dificuldades de ser mulher e artista da palavra em seus países de origem. Ficou evidente, na altura, que o machismo continuava sendo um desafio para as mulheres nos países africanos de língua portuguesa. No entanto, houve um certo desconforto por parte das escritoras em se rotularem como feministas, o que surpreendeu muitos pesquisadores na época, já que a crítica feminista era o principal foco de reflexão do seminário.

Depois do referido evento, voltamos às nossas instituições de ensino com a reflexão a ser explorada sobre a resistência de algumas escritoras africanas à rotulagem de feministas. Assim, muito se refletiu sobre um feminismo africano, feminismo negro, femismo de quarta onda, manifestações de subversão feminina no continente africano, correntes de pensamento pós-coloniais, críticas africanistas feitas por mulheres, literatura de resistência feminina, vozes autorizadas, estudos subalternos; em outras palavras, a produção literária das mulheres africanas foi oferecendo caminhos para a formação de categorias que compõem o mapeamento literário dessas mulheres, em um constante estado de transformação epistemológica.

Durante a pandemia de COVID-19, muitos debates e conversas foram estimulados pelos encontros virtuais entre pesquisadores e escritores africanos. Essas interações buscaram questionar os posicionamentos eurocêntricos e colonizadores em relação à África, bem como discutir as perspectivas

epistemológicas da comunidade afro-brasileira. Em uma dessas ocasiões, especificamente na Live da Mauren, em 09/05/2020, ao abordar o tema da Religião e Áfricas, a poeta baiana Anajara Tavares nos chamou a atenção para considerar o conceito de “Mulherismo Africana”, com base nos estudos da professora norte-americana Clenora Hudson-Weems (2020), para quem

Embora muitas acadêmicas adotem o feminismo sem críticas (o conceito teórico estabelecido baseia-se na noção de que gênero é primário na luta das mulheres contra o sistema patriarcal), a maioria das mulheres Africana em geral não se identificam com o conceito em sua totalidade, e, portanto, não se veem como feministas. É certo que a priorização do empoderamento feminino e das questões de gênero pode ser justificável àquelas que não foram atormentadas pela impotência das diferenças étnicas; no entanto, certamente este não é o caso para as mulheres Africana. (Hudson-Weems, 2020, pp. 37-38)

Clenora Hudson-Weems (2020) introduziu, nos finais da década de 1980, o conceito conhecido como Mulherismo Africana. Esta ideologia é destinada a abranger todas as mulheres de ascendência africana. Sua base está na cultura africana e no afrocentrismo, focando nas vivências, batalhas, necessidades e vontades das mulheres da diáspora africana. Ao contrário do feminismo e do mulherismo de Alice Walker, o Mulherismo Africana destaca as realidades e injustiças sociais relacionadas à raça com maior ênfase. Esse movimento tem como objetivo central a África e, até em sua nomenclatura, a África é o ponto focal, refletindo a cosmopercepção africana (Oyëwùmí, 2021) como capacidade de dar nome à real existência das pautas das mulheres. O propósito de Clenora Hudson-Weems ao criar essa ideologia específica para mulheres africanas e afro-descendentes foi diferenciá-las das conquistas dos intelectuais africanos, do feminismo e do feminismo negro.

À medida que aprofundamos nossa leitura sobre o Mulherismo Africana (Hudson-Weems, 2020), passamos a compreender as posturas críticas de escritoras africanas em relação ao rótulo de feministas. A discussão abordada por autoras como Paulina Chiziane, Dina Salústio, Odete Semedo, entre outras, concentra-se nas especificidades dos países africanos, regiões onde a colonização gerou violências relacionadas a raça, classe e gênero. O Mulherismo Africana tem, como foco, a valorização da ancestralidade, o respeito à diversidade étnica e religiosa, questões como casamentos precoces, estrutura familiar, humanitarismo, democracia, direitos humanos, igualdade de gênero, poligamia, monogamia, aborto, fome, seca, invasões estrangeiras em regiões rurais, consciência ambiental, políticas parentais, ações afirmativas e inclusivas. Em suma, são temas políticos de extrema relevância para homens e mulheres que habitam o continente africano e para aqueles em diáspora africana.

Neste contexto, arriscamos afirmar que, na coletânea de poemas *Cães à estrada e poetas à morgue* (2022), Deusa d’ África já antecipa uma voz poética mulherista potencializadora de temas relevantes ao reconhecimento de uma moçambicanidade que se faz no feminino e se amplifica a partir de uma cosmopercepção africana de mundo (Oyèwùmí Oyewumi, 2021, pp.69-70), a qual ativa sensações corporais em suas várias possibilidades de interpretação política para além das categorizações ainda essencialistas defendidas pelo feminismo ocidental.

O conceito de cosmopercepção, epistemologicamente pela socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí Oyeronkè Oyewum (2021), nos permite dialogar situações moçambicanas concentradas na África. Sobre a literatura moçambicana de autoria feminina,

o conceito nos leva a discussões sobre: mulherismo afro-moçambicano, ancestralidades, filosofias africanas, e concepções de mundo pensadas a partir da sacralização da natureza. A cosmopercepção é uma epistemologia inclusiva de descrição de um modo de ver mundo aberto às múltiplas possibilidades de existência de matriz africana. A moçambicanidade, então, passa a ter uma relevância ímpar por parte das mulheres escritoras que apresentam Moçambique a partir de um olhar descolonizado e multifacetado, sendo cosmopercepção um princípio teórico cuja corporeidade se manifesta na linguagem literária a partir de todos os sentidos humanizadores.

Desse modo, *Cães à estrada e poetas morgue* (2022) é uma obra que nos permite discutir o Mulherismo Africana e seus efeitos cosmoperceptivos em relação ao feminismo ocidental. A voz poética nos leva a várias reflexões sobre amor, ódio, fome, seca, desenvolvimento social, a morte, a vida, a sobrevivência, as doenças, a guerra, a natureza humana, o meio ambiente, a política, a identidade, as religiões, a fé, a renúncia, a solidão, o humanitarismo, o companheirismo, o patriotismo, a poesia, a narrativa, a ficção, a literatura; todos os temas vinculados a modo africano mulherista de (re)conhecer Moçambique como um universo multifacetado na cena literária de língua portuguesa, que exercita uma luta contra o memoricídio (Duarte, 2002, p.16), o qual tem, como objetivo, apagar as memórias e a cultura de um povo que foi colonizado. Deusa d'África milita incansavelmente contra diversos memoricídios na província de Gaza. Ser mulher escritora negra moçambicana em um território dominado por homens que seguem a cartilha da ocidentalização de gênero é um caminho, no mínimo, espinhoso, uma vez que o sistema patriarcal vai

punir as mulheres que não se predispõem à subserviência doméstica comum em um território de dominação masculina.

Por que a literatura moçambicana ainda é espaço de combate?

Os tempos de agora nos fazem pensar sobre como tantas manifestações do caos, a saber, pandemias, guerras, crimes ambientais, neocolonialismo invasor, novas ditaduras, feminicídios, racismos, homofobia, transfobia, negacionismos, necropolítica, vêm levando a humanidade a se (re)construir por meio de muitas desconstruções que nos levam a combater, resistir, sobreviver e, emergencialmente, criar estratégias plurais de agregação social e política humanitaristas. Mais uma vez, a literatura se torna o espaço de comunhão solidária para fazer refletir sobre o mundo escatológico que nos submetem a aceitar antidemocraticamente.

A literatura moçambicana contemporânea vem, por meio da produção literária de escritores e escritoras da geração século XXI, territorializando uma literariedade que faz emergir discussões tensionadas pelas mais diversas relações de raça, classe e gênero. A poesia combate de José Craveirinha (1922-2003) e Noémia de Sousa (1926-2002), nomes recorrentes para a sinalização de inspiração e respeito na poesia na contemporaneidade, por serem considerados o pai e mãe dos poetas na fase nacionalista da literatura moçambicana, é uma fonte precursora inesgotável. Estes poetas deram vida a vozes que, pela sinfonia dos tambores, evocavam a liberdade pelas tantas invasões feitas por uma colonização portuguesa e por uma cumplicidade traidora por parte dos moçambicanos.

Nasce emergencialmente uma fase neo-combate na literatura moçambicana. Esta fase surge para reivindicar o lugar de uma literatura de protesto estético e ideológico frente aos novos rumos de discussão que a arte vem tomando no mundo e, cada vez mais, hasteando uma bandeira de humanitarismo que une ativismos políticos, ativismos ambientais, feminismos, negritudes, movimentos LGBTQIA+, antropofagismos contemporâneos, escatologias, religiões, filosofias, antropologias, psicologias e várias maneiras de se discutir estratégias de sobrevivência diante de uma era apocalíptica, orientada pelo caos do existir.

Com base nestas colocações acima, a literatura moçambicana de autoria feminina não pode ser mais lida como uma produção isolada e acanhada, como nos tempos das lutas de libertação e da guerra civil, quando as mulheres eram muito mais invisíveis e violadas das mais diversas formas pelos colonizadores e pelo machismo moçambicano. Nesse sentido, a pauta da infância na literatura moçambicana aparece como uma preocupação no que tange à formação intelectual das crianças, as quais precisam entender as novas pautas de batalha de uma país que ainda convive com várias formas de exploração endógenas e exógenas. Buscar um equilíbrio na literatura se torna uma missão urgente:

Uma literatura equilibrada se desenha com a pluralidade de vozes dos seus escritores. A voz das mulheres não morreu, mesmo esmagada pelo peso das tradições, que encerram os seus doces acordes na solidão das cozinhas. Nem sucumbiu perante a tirania do patriarcado e das suas religiões fanáticas. Ela sobreviveu e se foi afirmando, com escritoras irreverentes, que quebraram o mito ao longo das gerações: foram elas a Clotilde Silva, Noémia de Sousa, Lília Momplé, Lina Magaia. Novas mulheres foram escrevendo, publicando como

gotas de água no oceano. O número de escritoras vem crescendo gradualmente, com mais pujança, provando ao mundo que a literatura feita por mulheres é uma linha contínua, essencial, não pode morrer, e nunca se deve calar. (Chiziane, 2014, p. 11-12)

O fragmento acima é retirado do prefácio intitulado *O canto do Futuro*, escrito por Paulina Chiziane para o livro *A voz das minhas entranhas* (2014), de Deusa d’África. Percebemos que a mãe dos escritores contemporâneos nos dá aqui vários subsídios para pensar sobre uma literatura feita por mulheres e, inevitavelmente, entrega-nos o projeto estético e ideológico que a mesma nomeia como o “canto do futuro”: uma literatura desenhada pela pluralidade de vozes; poética da sobrevivência; escrita irreverente; e uma literatura feita pelas novas mulheres. Nesse projeto, encontramos a escritora Dércia Sara Feliciano Tinguisse, conhecida na roda das escritoras moçambicanas como Deusa D’África e nascida em Xai-Xai, província de Gaza, aos 05 de Julho de 1988. É mestre em Contabilidade e Auditoria e, atualmente, é professora na Universidade Pedagógica e na Universidade Politécnica, em Moçambique. É Coordenadora Geral da Associação Cultural Xitende, é palestrante, ativista cultural, promotora do direito à leitura e mentora do projeto Círculo de leitores. É colunista do Jornal *Correio da Palavra*, da revista portuguesa *InComunidade* e do Jornal Literário *Pirâmide*. É autora das obras *A Voz das Minhas Entranhas* (poesia), editado pelo Fundac em 2014; *Equidade no Reino Celestial* (romance) e *Ao Encontro da Vida ou da Morte* (poesia), pela Editora das Letras de Angola, em 2016.

Deusa d’África é líder do Grupo Xitende, o qual já pode ser considerado com um movimento de poesia de resistência cultural em Moçambique. Esse grupo se insere como um dos

maiores colaboradores para o entendimento do que é a fase neo-combate na literatura moçambicana. A poesia publicada por este grupo ainda é de difícil acesso no Brasil, o que nos chega é disponibilizado pela própria Deusa d'África, considerada pelos xitendes com a Rainha de Gaza e como madrinha dos poetas novos. Homens e mulheres que compõem este grupo realizam anualmente o Festival de Poesia de Xai-Xai, o qual reúne muitos novos escritores que ainda não possuem tanta visibilidade no país. Vale ressaltar que a atual gestão da AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos) não vem dando a devida importância à produção destes escritores pelo fato de não fazerem parte de um seleto grupo que vive em Maputo. Nesse sentido, a fase neo-combate também tem, como objetivo, dar visibilidade aos escritores e às escritoras que são segregados e invisibilizados por questões políticas de classe e gênero.

***Cães à estrada e poetas ao morgue* e o impacto mulherista afro-moçambicano**

Cães à estrada e poetas ao morgue (2022) é uma coletânea em que podemos constatar o amadurecimento de um projeto estético e ideológico do mulherismo afro-moçambicano na literatura por parte da escritora Deusa d'África. Esta coletânea de poesias e micronarrativas poéticas funciona com um soco no peito do conservadorismo patriarcal moçambicano. A escritora traz à baila temas como: morte, fome, guerra civil, corrupção, sexo, pornografia, machismo, inconformismo social, militância, infância roubada, ingenuidade induzida, dentre outros que perturbam a mente do público leitor em relação ao caos natural da contemporaneidade:

A produção lírica desta poeta não é um acalanto que embevece o leitor; também não é uma expressão poética-amorosa que comove os mais sensíveis; tampouco é simplesmente um amontoado de palavras obtusas com pretensão artística. Nada disso: a poesia de Deusa d’África é um golpe de azagaia. Ela desosssega, perturba, rouba a paz, tira-nos a letargia. (Riambau, 2022, p.7)

Concordamos com posicionamento da pesquisadora Vanessa Riambau, quando categoriza a poesia de Deusa como um golpe de azagaia e nos encorajamos a acrescentar que ela faz dos versos combustível para inflamar a mente de quem recepciona a sua arte. Se há uma pretensão na voz poética da referida poeta é colocar em desconforto toda uma hipócrita estabilidade comportada do existir. Na esteira desse pensamento fica a questão de como a infância é pensada em seu rebento poético:

As crianças nas escolas aprendem a realizar trabalhos de pesquisa em pornografia, todos os manuais de consulta que procuram para os seus deveres de casa são pornográficos, os links visitados para pesquisa cibernética são também pornográficos. (D’África, 2022, p. 15)

O fragmento acima corresponde ao Prólogo homônimo ao título da coletânea. Fica então uma sugestão da escritora em relação a que propósito leva as crianças ao estudo, à investigação, à busca do conhecimento, ao aprimoramento da leitura, ao letramento crítico e literário. Sendo Moçambique um país ainda muito machista, notamos, por parte de Deusa, neste prólogo, uma preocupação com a educação primária e secundária das crianças, assim como também a educação doméstica. A pornografia, aberta nas páginas virtuais da internet, torna-se um vírus que ameaça o

estágio da doçura de ser criança: meninos e meninas começam a vida sexual muito cedo, por terem acesso muito precoce ao entendimento do corpo como um objeto de prática sexual sem sentimento e sem valores. Vejamos como essa preocupação aparece nos poemas a seguir.

O violino de Sara

Cortaram os tendões do violino de Sara!

Artistas desta cidade são inoperantes
não trabalham, não comem, mas tocam e cantam,
sobre a canção do violino da Sara

Sara, menina apumada.
Pai educado comprou o violino.
Pai zeloso matriculou a Sara na escola portuguesa.

Sara não faz unhas em gel pra tocar violino
Sara não usa perfume *Carolina Herrera*
pra se juntar aos tocadores e aprender a tocar
o seu violino
com gente que cheira ao perfume de marca suor.

Sara não penteia seus longos cabelos
que inundam o pente e os móveis de antipatia
pra sorrir com tocadores de violino, gente que
cheira a pobreza.

Cortaram os tendões do violino de Sara!

Artistas são vira-latas
não levam jeito gratuito
nem comprado pra nada.
Não conhecem Drummond
nem versos rasgados de Deusa d'África
porque pai só recebe pra comprar arroz e óleo
quando pode um *smartphone* e Go tv
e não livros que causam tédio.
Mas tocam, violinos que não compram.

Arrastaram o violino de Sara
Tocaram a noite inteira em Magoanine.

Vizinho intolerante tolerou as unhas do tocador.
Vizinho intolerante tolerou a música da *EDM*
na rua sem lua de Magoanine
pelas unhas com sol de tocador.

Toca e toca o violino sem parar
não há tarifa nem licença pra impedir o espetáculo
do violino
porque todos pagam a crescente tarifa da
electricidade lunar
para que o violino toque alumando a cidade de medo.

Tocaram os tendões
violino sangrou
violino chorou
violino gritou
vizinho tentou acudir chamando a lei e ordem
mas a lei e ordem não tem unhas pra tocar
as unhas não tem esmalte para se exibir em
espetáculos
telefones para chamar a manicura não tem saldo
nem tinta na esferográfica pra anuir a saída do
pessoal ao espetáculo
e parar as ondas do violino que toca sem parar
em Magoanine.

A cidade chorou pela canção adentro.
Os tendões cansaram de tocar e arreventaram.

Cortaram os tendões do violino de Sara!
(D’África, 2022, pp. 22-23 – Grifos da autora)

O poema acima traz a menina Sara, que vive em um bairro periférico chamado Magoanine. O violino representa a ligação da menina com a poesia, com a arte, com a escola, com a vontade de se fazer notar em um território onde prevalece o machismo, a ignorância, a violência, a antipatia, a intolerância, o choro, a

lei, a ordem. O refrão “Cortaram os tendões do violino da Sara!” perpassa o poema como que uma nota destoada, que se configura como um desalinhamento musical do instrumento, mas também como uma azagaia afiando as possibilidades de interpretações camufladas nas entrelinhas dos versos. Sara é uma menina aprumada, que possui um pai educado e que a matrícula em uma escola portuguesa. Tais informações comprovam o colonialismo que envolve a estória que se canta no poema. O próprio violino já coloniza o verso, que se fratura com o corte dos tendões. O canto moçambicano não se alinha às notas clássicas do violino, muito pelo contrário, o corte dos tendões entoa um impacto muito mais próximo ao ritmo xitende em que se inserem *os versos rasgados de Deusa d’ África*. A educação portuguesa não corrompe a moçambicanidade de Sara, a qual não se alinha ao estereótipo de mulher eurocentrada, como se pode notar por meio do encadeamento dos versos “Sara não faz unhas de gel pra tocar violino/ Sara não usa perfume Carolina Herrera...”, ou seja, Sara não é uma menina economicamente privilegiada.

Ao insistir no corte dos tendões do violino, a poeta mostra que meninas não podem se deixar comprar, ou invadir, ou ser possuídas por uma sociedade que só privilegia artistas vira-latas. Através de Sara, Deusa marca seu território poético de militância e de humanização frente ao caos desumano em que se insere a sociedade moçambicana. Sara representa a criança pobre de periferia que pode se fazer notar por meio da arte. Fazer esta denúncia no poema é um ato mulherista. A menina Sara pode ser a personificação da escritora Deusa no poema, uma mulher que usa a poesia para chamar a atenção de uma coletividade feminina ainda refém de um machismo colonizante e destoante em relação ao tom do ritmo que se toca e se quer no poema.

O mulherismo afro-moçambicano entoa uma voz poética a se cosmoperceber e ativar o corpo feminino como um espaço de diálogo com o mundo.

A língua da mulher

A mulher com a língua
lambe o mundo inteiro
até que se faça humano.

A mulher lambe a noite escura
e limpa com saliva a sua fuligem
com as mãos sobre a pele da noite
esfrega o tecido epitelial até a lua se render
ao labor e brio de tamanha limpeza com
delicadeza.

A mulher lambe o bojo de todas as madrugadas
na terra
com seus estilhaços impregnados na pele
fina do dia
com saliva espumante transparece-se o rosto
da manhã.

A mulher lambe o chão do lar e esfrega com
língua de aço
o soalho da velha casa como se os insectos não
poisassem,
ela lambe a terra adentrada na casa até dardejar
a tijoleira impecavelmente.

A mulher lambe a ferida de seus filhos até sarar
e cura todas as dores do mundo.

(D'África, 2022, p. 38)

Costumamos dizer que Deusa é uma nova Lina Magaia, só que trocou o fuzil pela palavra combate; é uma das poucas mulheres que tem um livro prefaciado pela escritora Paulina Chiziane. Vemos, nos versos da referida escritora, muito do tom erótico de outras mulheres moçambicanas, só que com um veneno feminino da transgressão.

A figura da mulher aparece aí associada a múltiplos papéis e dimensões: mãe, esposa, criança, heroína, amante, trabalhadora e prostituta, todas elas dando forma e vida a um vigoroso caleidoscópio social e humano, fruto das experiências e da imaginação criativa e irreverente do sujeito poético. (Noa, 2017, p.95)

Concordamos com o que diz o pesquisador moçambicano Francisco Noa (2017) sobre a irreverência do sujeito lírico feminino na poesia moçambicana, o que é basilar para se entender a voz envenenada de Deusa d' África. O título do poema acima citado já mostra toda a ousadia da poeta, "A língua da mulher", o qual pode despertar múltiplas interpretações. O verbo *lamber* dá uma conotação extremamente erótica ao poema, é "como se" a língua lambesse a folha em branco e as palavras tomassem forma por meio da liquidez da saliva. A boca, a voz e o corpo se misturam no poema por meio de uma performance de um beijo transgressor. "A mulher com sua língua/lambe o mundo inteiro/ até que se faça o humano": estes versos mostram o mulherismo afro-moçambicano escancarado da voz poética: a língua que lambe o mundo pode ser a própria genitália feminina em estado de cosmopercepção, que com seus lábios absorve os embriões que gestam o mundo, o humano aqui se faz pela escatologia da palavra dominada pela língua da mulher. "A mulher lambe a noite escura": este verso sinaliza o domínio sobre os mistérios noturnos, a noite muitas vezes é o momento em que a mulher precisa estar pronta para servir, mas aqui a voz poética sugere o controle feminino sobre o desejo, tema que já se configura como um traço específico da escrita de Deusa d'África.

Um aspecto que não pode deixar de se mencionar neste poema é a repetição anafórica do verbo *lamber*, comprovando o movimento cosmoperceptivo da língua no poema, desde o primeiro

ao último verso: *lambe o mundo, lambe a noite, lambe o bojo das madrugadas, lambe o chão do lar, lambe a terra adentrada, lambe a ferida dos filhos*. Colocar a saliva é sacralizar a voz da ancestralidade, é se fazer reconhecer pelas sinestésias, como se pode notar neste verso “com saliva espumante transparece-se o rosto do amanhã”, ou seja, a saliva é o elemento genético que, neste poema, pode representar a hereditariedade poética moçambicana.

Os versos “A mulher lambe a ferida de seus filhos até sarar/ e cura todas as dores do mundo” trazem uma conotação de cura e libertação por meio da poesia. Logo, podemos dizer que Deusa d’ África não optou pela fuga do real em sua poesia (CHAVES, 2006, p. 139), reconhecendo que a força de sua palavra poética acolhe os caminhos gerados pela poesia que critica o seu tempo e sua terra.

Deusa d’ África é uma das vozes de mulher que mais ataca o território dos homens, e mesmo quando reivindica a territorialidade moçambicana, encontra espaço para escrever versos cortantes como a ponta de uma zagaia:

Querida Disney

Princesas pretas têm oiro e tronos
são belíssimos anjos de se ver em seus reinos
tem amor humano no peito igual aos outros
tem vida e roteiro digno de se contemplar
tem dentes de luz que alumiam a noite
tem estrelas enormes ao seu olhar angelical
tem história, sorriso, vida e alma, também.
No retoque da história carcomida pela censura
matam reis e os reinados editando a história
para remover os negros do que os pertence na
alusão feita
instigando a pequenada negra a reconhecer as
princesas de outras cores.
(D’ África, 2022, p. 56)

O poema cima traz o uso da poesia ao exercício da função da literatura infantil, de educar brincando, através da linguagem simples e acessível às crianças, divertir ensinando para que o bem prevaleça e se resignem do mal. As princesas negras representam um empoderamento feminino de reorganização do mundo para conviver com várias diversidades. O sorriso é trazido como uma terapia para a cura do mundo através de suas diversificadas cores, tais como a vida e a luz. É o sorriso como a luz que ilumina o planeta e comprimido para a alma humana, que nos abre as asas para que, através da paz que nos proporciona, possamos exercer o nosso voo que simboliza a nossa liberdade. A cura do mundo, através do sorriso, da verdade que deve prevalecer em todos os momentos da vida, da conquista de sonhos por via do empenho e trabalho, provocam uma leitura de mundo mulherista afro-moçambicana, antirracista, democrática e humanizadora.

Considerações nada últimas

A análise dos poemas acima nos permite sinalizar que o mulherismo Africana de Clenora Hudson-Weems (2020) e as reflexões de Oyèrónké Oyěwùmí (2021) sobre cosmopercepção são epistemologias que possibilitam a consolidação da agenda da mulher africana, a qual é totalmente distinta da do feminismo ocidental, por conta da escancarada insistência na hierarquização de raça, classe e gênero. O contraste entre os diferentes tipos de feminismo e o mulherismo africana tem a ver com o fato de que o feminismo se concentra nas mulheres e no seu empoderamento; o mulherismo africana é uma agenda de empoderamento racial de matriz africana. Essa ideologia é construída nos seguintes princípios: auto-nomeação, autodefinição, centralização na

família, harmonia com os homens, plenitude, flexibilidade de papéis, adaptabilidade, autenticidade, irmandade genuína, compatibilidade masculina, reconhecimento, ambição, nutrição, força, respeito, etarismo, maternidade e ancestralidade.

Nesse sentido, *Cães à estrada e poetas ao morgue* é um divisor de águas para a produção literária de autoria feminina em Moçambique, principalmente pelo modo como a voz poética de Deusa d’África trata temas de extrema urgência para Moçambique, especificamente sobre as pautas das mulheres de Gaza. Ressaltamos aqui os poemas que tocam no tema do mulherismo afro-moçambicano e da cosmpercepção de mundo, mas vale dizer que a coletânea é realmente conduzida pelo lume da azagaia e pela força inflamável da poesia, ao ponto de nos fazer pensar sobre o caos em que o mundo se encontra. Os poetas declinam ao morgue e nos levam junto, fazendo crer que a palavra poética humanizadora que canta para o futuro é uma possibilidade emergente de nos reerguer com seres humanizados.

Referências

CHAVES, Rita; Macedo, Tânia. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CHIZIANE, Paulina. *O canto do futuro*. In: D’África, Deusa. *A voz das minhas entranhas*. Maputo: Ciedima, 2014.

D’ÁFRICA, Deusa. *Cães à estrada e poetas à morgue*. Maputo: Alcance Editores, 2022.

DUARTE, Constância Lima. *Memorial do Memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história*. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.

HUDSON-WEEMS, Clenora. *Mulherismo Africana*. Tradução de Wanessa A.S.P. Yano. São Paulo: Editora Ananse, 2020.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.

OYEWUMI, Oyeronke. *A invenção das mulheres*. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

RIAMBAU, Vanessa. *Poesia como azagaia: a poética-manifesto de Deusa d'África*. In: *d'África, Deusa. Cães à estrada e poetas ao morgue*. Maputo: Alcance Editores, 2022.

A construção coletiva das masculinidades no conto “Nós matámos o cão tinhoso”, de Luís Bernardo Honwana

Vanessa Riambau Pinheiro*

Resumo

O propósito deste estudo é analisar as representações performáticas coletivas das masculinidades no conto emblemático do autor moçambicano Luís Bernardo Honwana, “Nós matámos o cão tinhoso”, texto integrante do livro homônimo publicado em 1964 e considerado o marco da prosa moderna moçambicana. Para realizar a análise das performances masculinas presentes neste conto, parto do princípio de que existe uma construção no imaginário social que define as formas de masculinidades hegemônicas (Connell, 2013) que serão performadas individualmente ou preferencialmente em grupo (Butler, 2003), geralmente baseadas na naturalização da violência e da agressividade (Welzer-Lang, 2023) como legitimação social e diferenciação do modelo feminino de comportamento (Welzer-Lang, 2023), cujas representações serão evidenciadas na análise do conto supracitado. Em consonância a Welzer-Lang, a socióloga portuguesa Sofia Aboim acredita que a(s) masculinidade(s) é (são) observada(s) como uma relação de dupla dominação: “a da masculinidade sobre a feminilidade e a de determinado tipo de masculinidade (hegemônica) sobre os outros.” (Aboim, 2008, p. 274). Dessa forma, o estudo será

* Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É doutora pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Área de Estudos Literários. Atualmente coordena o Grupo GeÁfrica na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como Professora Associada na graduação e na pós-graduação. Integra também o CEsa - Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. Orcid: 0000-0003-3137-2328 .

desenvolvido a fim de demonstrar as diferentes formas de opressão presentes na performance heteronormativa padrão de masculinidade presentes no texto de Honwana, bem como suas consequências nas ações dos personagens analisados.

Palavras-chave: masculinidade; coletividade; performance; Luís Bernardo Honwana; literatura moçambicana.

The collective construction of masculinities in the short story “Nós matamos o cão tihoso”, de Luís Bernardo Honwana

Abstract

The purpose of this study is to analyze the collective performative representations of masculinities in the emblematic tale of the Mozambican author Luís Bernardo Honwana, “Nós matamos o cão tihoso”, a text that is part of the book of the same name published in 1964 and considered the landmark of modern Mozambican prose. In order to analyze the male performances present in this story, I start from the principle that there is a construction in the social imaginary that defines the forms of hegemonic masculinities (Connell) which will be performed individually or preferably in a group (Butler), generally based on the naturalization of violence and aggressiveness (Welzer-Lang) as social legitimation and differentiation of the feminine model of behavior (Welzer-Lang), whose representations will be evidenced in the analysis of the aforementioned story. In line with Welzer-Lang, the Portuguese sociologist Sofia Aboim believes that masculinity(ies) is observed as a relationship of double domination: “that of masculinity over the others.” (Aboim, 2008, p. 274). In this way, the study will be developed

in order to demonstrate the different forms of oppression present in the heteronormative performance of masculinity present in Hownana's text, as well as its consequences in the actions of the characters analyzed.

Keywords: masculinity; collectivity; performance; Luís Bernardo Hownana; Mozambican literature.

Recebido em 14/07/2024 / Aceito em 04/12/2024

1 Alguns apontamentos teóricos

Há décadas, temos acesso a estudos substanciais a respeito do gênero feminino e suas limitações sociais. Em pesquisa anterior (Pinheiro, 2020), ao falar sobre as evoluções teóricas obtidas a partir dos estudos de gênero, observei que a imposição de determinados expedientes biológicos femininos (como a maternidade, por exemplo) justificaram, por muito tempo, o papel secundário imposto socialmente à mulher e toda a espoliação que lhe foi imputada. Consoante Grossi (2004), a fim de manter a hegemonia masculina, o sistema patriarcal criou estratégias para manter a *persona* feminina como objeto simbólico e de efeito decorativo; desta feita, a divisão social do trabalho foi estabelecida a partir da solidificação da dicotomia entre homens e mulheres e do assujeitamento feminino. Ao homem foi reservado o espaço público, de prestígio e reconhecimento financeiro, enquanto à mulher foi relegado o espaço privado, de baixa remuneração e invisibilidade. Com o falacioso discurso da diferença biológica como critério hierárquico, os papéis sociais foram instituídos como se fossem naturais, e a mulher foi destinada à função de cuidar dos filhos e da casa.

As instituições tidas como relevantes e influenciadoras na sociedade, por seu turno, auxiliaram neste processo: a família, a Igreja e a mídia contribuíram diretamente no processo que levou à desigualdade entre os gêneros (Grossi, 2004, pp. 15–16). Na obra *Feminismo para os 99%*, um manifesto, de Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019), as autoras abordam essas abissais diferenças entre os tipos de feminismo. Consoante as autoras: “As influentes sufragistas brancas fizeram reclamações explicitamente racistas depois da

Guerra Civil dos Estados Unidos, quando os homens negros obtiveram o direito ao voto e elas não”. (Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 76). O antirracismo tornou-se pauta do feminismo a partir de meados do século XX, quando teve sua consolidação. Diversas outras pautas também foram levantadas a partir de outros movimentos, como o Mulherismo Africana, Oxunismo e Transfeminismo, entre outros.

Ainda assim, se a constatação desses fatores que subsidiaram o patriarcado pode servir para ilustrar determinados comportamentos sociais, por si só ela não basta para o estudo das construções das masculinidades, sob pena de incorrer na mesma lógica observada por Beauvoir (1970) quando constatou que a mulher seria o Outro do homem. Ora, se o feminismo francês limitou as reivindicações feministas a um grupo restrito de mulheres brancas burguesas europeias e hoje temos vários tipos de pesquisa mais abrangentes pautados no feminismo negro, transfeminismo e afins, como poderemos intuir que essa ampla gama de representações femininas se situa, como polo opositor, em dissonância ao “Homem”, como uma entidade abstrata e homogênea?

Apesar de perceber a limitação dessa perspectiva, acredito, entretanto, que exista uma lógica imperativa que subjaz a ambas as representações de gênero e que opera, ainda que de modo distinto, como meio de opressão e subjugação, e que tal circunstância ocorre de duas formas principais:

- na dominação patriarcal, que relega às mulheres a condição subalternizada em relação aos homens e cujos critérios de valoração feminina são postos em xeque pelos mesmos homens que operam nessa lógica e que dominam as estruturas sociais, por consequência;

- na padronização de um comportamento viril heterossexual bélico que exclui e vilipendia os atores sociais que não correspondem a esse padrão. Nesse caso, o patriarcado fortalece-se na diferenciação de comportamentos tidos como “femininos”. Aqui vale ressaltar que não se trata apenas – ainda que também – da discriminação homossexual, mas da reiteração de uma determinada ontologia masculina que se legitima, principalmente, a partir da violência e da escassez de afetos.

Vale destacar que o vocábulo ‘masculinidade’, presente no título deste estudo, está sendo usado no plural, pois busca abarcar todas as masculinidades que envolvem não só a masculinidade hegemônica adotada em sociedades patriarcais heteronormativas, mas também aquelas que essas sociedades consideram dissidentes, ou seja, aquelas que desestabilizam o controle patriarcal.

O autor congolês J. J. Bola define masculinidade como uma estrutura hierárquica que coloca os homens “em uma situação de vantagem garantindo a eles poder, privilégios, direitos e acesso a recursos em vários domínios e contexto (...) e nos informando sobre os papéis que (...) devem assumir, ao mesmo tempo em que dirá as realidades materiais de cada um”. (Bola, 2020, p. 27). Compreendendo masculinidade como uma representação social do gênero masculino, é válido refletir que esse arcabouço se trata antes de um corpo político do que simplesmente de um corpo biológico. Neste sentido, me filio ao pensamento de Judith Butler (1990), que acredita ser também o sexo um constructo social, não apenas o gênero:

Assim, a questão não é mais sobre como o gênero é constituído por meio de uma certa interpretação do sexo (uma pergunta que faz com que a “matéria” do sexo

permaneça não teorizada), mas sim, através de quais normas regulatórias o próprio sexo é materializado? E como é que o tratamento da materialidade do sexo como um dado pressupõe e consolida as condições normativas de sua própria emergência?” (Butler, 1993).

Ainda de acordo com a filósofa, a representação de gênero encerra uma série de atos, gestos e situações que são performativos, “no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos.” (Butler, 2003, p. 194). Connell complementa aceção de Butler acerca dos papéis performativos de gênero quando afirma que

O gênero é uma forma de ordenar a prática social. Nos processos de gênero, a conduta cotidiana da vida é organizada em relação a uma arena reprodutiva, definida pelas estruturas corporais e processos de reprodução humana. O gênero é uma prática social que se refere constantemente aos corpos e ao que os corpos fazem, não é uma prática social reduzida ao corpo. [...] O gênero existe precisamente na medida em que a biologia *não* determina o social (Connell, 2005, p. 71).

Dessa forma, é possível inferir que determinados comportamentos são reiterados socialmente e associados à natureza humana, ao biológico que distingue os sexos feminino e masculino, como se a repetição dos hábitos impostos culturalmente fosse capaz de forjar uma espécie de segunda natureza humana. Os filósofos alemães Theodor Adorno e Horkheimer (1985) há muito já especulavam sobre isso, ainda que as questões de gênero não tivessem sido levantadas por eles; ainda assim, se supunha haver uma espécie de primeira natureza, que seria a natureza externa, subjugada pela técnica e pela ciência. A segunda natureza, para os autores, seria a

natureza interna, moldada pela cultura e pela sociedade, e que limita a autonomia humana. Esta segunda natureza, de cariz sócio-cultural, refletir-se-ia, portanto, em várias práticas sociais, dentre as quais destacamos a performance das masculinidades. Butler destaca a importância da reiteração nesse processo, retomada por Connell:

Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. (Butler, 2003, p. 200).

A prática que se relaciona com esta estrutura [o gênero], concebida à medida que pessoas e grupos se debatem com suas situações históricas, não consiste em atos isolados. As ações são configuradas em unidades maiores, e quando falamos de masculinidade e feminilidade estamos nomeando configurações de prática de gênero. “Configuração” é talvez um termo muito estático. O importante é o processo de configuração da prática. Tendo uma visão dinâmica da organização da prática, chegamos a uma compreensão da masculinidade e feminilidade como projetos de gênero. Trata-se de processos de configuração da prática através do tempo, que transformam seus pontos de partida nas estruturas de gênero. (Connell, 2005, p. 72)

Essa ritualística empreendida pelo exercício do gênero, por meio da performance, determina as ações a serem executadas, atuando sobre os sujeitos com força de “sanção social e tabu” (Butler, 1990, p. 3), coagindo-os a teatralizar seus atos e comportamentos, conforme as predefinições sociais, reduzindo suas identidades a contínuos mecanizados de reprodução e relegando aos sujeitos que promovem rupturas com esta lógica a margem como único espaço social possível.

Nesse sentido, a supressão identitária e subjetiva dos sujeitos, em nome de uma normatização social que não apenas os regula como os uniformiza, por meio de uma “postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora” (Butler, 2003, p. 201), ou seja, é algo que tende a ser incutido como uma espécie de normatização comportamental dos sujeitos.

Assim, o “conceito de masculinidade é falho porque ele essencializa o caráter dos homens ou impõe uma unidade falsa a uma realidade fluida e contraditória” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 249). Desse modo, o conceito de masculinidade recebe críticas por ter uma “concepção heteronormativa de gênero que essencializa a diferença macho-fêmea e ignora a diferença e a exclusão dentro das categorias de gênero” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 250):

O conceito de “hegemonia”, derivado da análise de Antonio Gramsci das relações de classe, refere-se à dinâmica cultural pela qual um grupo reivindica e sustenta uma posição de liderança na vida social. Em qualquer época, uma forma de masculinidade em vez de outras é culturalmente exaltada. A masculinidade hegemônica pode ser definida como a configuração da prática de gênero que encarna a resposta atualmente aceita ao problema da legitimidade do patriarcado, e que garante (ou ao menos é entendida como garantia de) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. (Connell, 2005, p. 77).

A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. Homens que

receberam os benefícios do patriarcado sem adotar uma versão forte da dominação masculina podem ser vistos como aqueles que adotaram uma cumplicidade masculina. (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245).

Considera-se hegemônica, pois, segundo Connell a masculinidade exaltada em detrimento das outras em determinado contexto sócio-histórico, ou “a configuração da prática de gênero que encarna a resposta atualmente aceita ao problema da legitimidade do patriarcado, e que garante (ou ao menos é entendida como garantia de) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres”. (Connell, 2005, p. 77).

Miguel Vale de Almeida acrescenta ao conceito de masculinidade hegemônica uma advertência: é “[...] um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador”. (Almeida, 1996, p. 3). O controle é dos homens sobre outros homens, a fim de estabelecer um padrão assertivo e homogêneo de masculinidade e de autoritarismo,

os homens assumem as posições primordiais de poder na esfera pública, dominando o governo e a política, a economia e os negócios, a educação, o emprego e a religião, e estendendo esse domínio para um nível privado e interpessoal, no lar, dentro dos relacionamentos. (Bola, 2020, p. 17).

2 A imposição do modelo homogêneo de masculinidade no conto de Honwana: a lei do mais forte e do menos preto

Apenas sob pretexto de contextualização, eis o mote do conto “Nós matámos o cão tinhoso”: havia um cão de rua, doente e cheio de feridas expostas, que era desprezado pelos alunos da escola que se situava nas redondezas onde ele perambulava, bem como também era execrado pelos demais personagens do texto (Senhor Administrador, Doutor Veterinário, Professora, etc.). A única personagem que se importava com o cão tinhoso e o protegia dos maus-tratos era uma menina tida como alguém “não muito boa do juízo”, Isaura. Ao grupo de meninos pré-adolescentes da escola é dada a tarefa de assassinar o cão a tiros, tarefa essa que foi repassada pelo Senhor Duarte, que trabalhava com o Doutor Veterinário, e que, por sua vez, agiu a mando do Senhor Administrador. Os meninos, apesar do mal disfarçado constrangimento e incômodo pela maldade que teriam que cometer, levaram o cão para o meio do mato, onde protelaram a execução da tarefa com acusações e *bullying* direcionados a Ginho, o único que manifestou claramente sua resistência à realização da ordem dada. Ao final de muita pressão psicológica, Ginho dá um tiro no cão; chega então Isaura e ela presencia, em estado de choque e contida por Ginho, a conclusão da execução do cão feita pelos demais meninos. Este cão, que no recorte da análise estabelecida é a representação do masculino indefeso, disforme e degradado, configura a tríade frágil do texto, formada por Isaura, cão tinhoso e Ginho. No final do conto, o líder da malta, Quim, se justifica perante Ginho, buscando modos de retomar a normalidade após o ocorrido.

No conto “Nós matámos o cão tihoso”, portanto, é possível observar vários tipos de imposição masculina. Inicialmente, temos aquela que se opera no âmbito social, a partir da manifesta vontade do Senhor Administrador de acabar com a vida do cão que é imposta ao Doutor Veterinário, que por sua vez delega a ordem de matar o cão dada pelo veterinário ao Senhor Duarte, seu funcionário. Ginho, como a antever a situação pela qual ele próprio passaria mais tarde, ainda comentou: “O Doutor da Veterinária se calhar não tinha vontade nenhuma de matar o Cão-Tihoso, mas como é que ele havia de fazer, coitado, se foi o Senhor Administrador que mandou?” (Honwana, 2014, p. 31). Senhor Duarte, por sua vez, incumbe os rapazes de realizar tal tarefa, dessa vez usando do artifício performativo de validação masculina. Diante de meninos que buscavam reflexos de masculinidade nos homens de mais prestígio e poder, aquela ordem, derivada de um desejo do Senhor Administrador, apoiada pelo Doutor Veterinário e afinal verbalizada pelo Senhor Duarte, pareceu ganhar contornos de honraria:

É uma coisa de malta, mesmo de malta (agora só olhava para as unhas com os olhos quase fechados por causa do fumo do cigarro). É coisa que eu com a vossa idade não deixaria de fazer, se me pedissem para fazer. Bem, vocês sabem, o Doutor mandou-me dar cabo de um cão, aquele, vocês conhecem-no, aquele que anda aí todo podre que é um nojo, vocês não o conhecem?... Ora bem, o Doutor mandou-me dar cabo dele. Bem, eu já o devia ter liquidado há mais tempo, mas o Doutor só me disse esta manhã. Bem, acontece que eu tenho visitas em casa e é bera estar agora a pegar em armas e zuca-zuca atrás de um cão, vocês compreendem, não é rapazes?... Mas eu nem me afligi porque pensei cá para comigo — que diabo, os rapazes estão sem fazer pêva e é para as ocasiões que a gente conta com os amigos — e pensei logo em vocês, porque já se vê, vocês até devem gostar de mandar uns tiritos, hem? Bem, calem-

se não digam mais, eu já sabia que vocês são malta fixe. Olhem rapazes, vocês pegam aí numa corda qualquer, procuram lá o cão e levam-no para o mato sem grandes alaridos e aí ferram-lhe uns tiritos nos cornos, que tal?... (Honwana, 2014, p. 32 – 33, grifos meus).

Observem primeiramente que o próprio Senhor Duarte não quer matar o cão tihoso e busca justificativas para sua inércia (“eu já o devia ter liquidado há mais tempo, mas o Doutor só me disse esta manhã. Bem, acontece que tenho visitas em casa e é bera estar agora a pegar em armas e zuca-zuca atrás de um cão, vocês compreendem, não é rapazes?...”). Ao delegar a função para os rapazes, em um primeiro momento ele os chama ao sentimento de validação coletiva da masculinidade (“é uma coisa de malta, mesmo de malta”/“É uma coisa que eu, com a vossa idade, não deixaria de fazer”), exaltando a malta (“eu já sabia que vocês são malta fixe”), colocando os meninos em posição de igualdade com ele (“é para as ocasiões que a gente conta com os amigos — e pensei logo em vocês”). Também se refere ao ato de matar o cão como uma diversão para os meninos, quase como um favor prestado (“vocês até devem gostar de mandar uns tiritos, hem?”). Cabe ressaltar que o pedido de Senhor Duarte possui mais impacto por ter sido feito ao grupo – no afã da validação masculina, não seria adequada a negativa da malta. Afinal, de acordo com Butler, na performance de gênero, ainda que “existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em forma do gênero, essa ‘ação’ é uma ação pública.” (Butler, 2003, p. 200, grifos da autora).

Apesar deste preâmbulo amistoso e repleto de artifícios persuasivos do Senhor Duarte, entretanto, o fato é que, ao final da conversa, este lança uma ameaça velada para reforçar a necessidade de cumprimento da sua solicitação e

do silêncio imprescindível após sua execução, o que reforça novamente as hierarquias de poder presentes em várias camadas subjacentes ao texto:

...Sim, sei que vocês gostam de dar por aí uns tiritos às rolas e aos coelhos, mesmo sem terem licença de uso o porte de arma, para não falar na licença de caça, e vocês sabem que se são apanhados por mim ou por um fiscal de caça, chupam uns meses de prisão que se lixam. Mas deixa lá que eu não levo a mal nem digo a ninguém que vocês usam as armas dos vossos pais ilegalmente. Eu só quero que não me façam essas coisas mesmo debaixo do nariz, porque tenho responsabilidades, vocês sabem. Eu não levo isso a mal, porque conheço bem a malta, mas isto não é para ser espalhado por aí, vocês não acham? De resto isto nem tinha de ser dito, porque estou a falar entre homens... (Honwana, 2014, p. 33, grifos meus).

De acordo com o pesquisador Mark Sabine (2011, p. 196), a mudança de tratamento de rapazes para homens, no final do diálogo, “aponta para o significado que a matança do cão adquire, enquanto cerimónia de iniciação a um modelo de masculinidade cruel, covarde e destituída de princípios, assumindo-se como um substituto grotesco dos elaborados ritos de passagem para a idade adulta, praticados pelas culturas indígenas.” Além disso, evidencia o período colonial no qual foi escrito o texto: o poder é das autoridades coloniais, formada por portugueses, que negam a subjetividade do colono e do negro. Por outro lado, a obediência dos meninos demonstra a sua aspiração à masculinidade “branca”, que implica “a aceitação dos valores de agressão e violência, que são apanágio da sociedade colonial” (Sabine, 2011, p. 192). Ainda de acordo com o pesquisador, o modelo de branquitude masculina perseguido pelos meninos faz com que estes ignorem os próprios pais negros que, ausentes, aparecem apenas terceirizados em ameaças nas bocas das mães:

“O que é isso? Para onde é que levas a espingarda? Anda cá! Olha que eu faço queixa ao teu pai!” (Honwana, 2014, p. 35).

A questão racial como critério de exclusão e demérito aparece também na forma como Ginho será tratado pelos colegas quando se recusa, inicialmente, a participar da execução, bem como no momento em que os meninos, já armados, se dirigem ao mato para executar o cão e encontram os “muleques do Costa”. Com a espingarda na mão, o líder da malta, Quim, expressou-se com todo o autoritarismo racista herdado do poder colonial:

Fora daqui, negralhada! — Era o Quim.

Os muleques julgaram que o Quim falava na brincadeira e não se mexeram, mas o Quim apontou-lhes a arma e repetiu:

Fora daqui, negralhada, fora daqui cabroada escura!
(Honwana, 2014, p. 36)

Ginho era uma voz dissidente no grupo masculino: “Eu tinha uma vontade danada de chorar mas não podia fazer isso com aqueles todos a olhar para mim.” (Honwana, 2014, p. 38); já fora expulso do futebol, espaço coletivo masculino por excelência; foi obrigado a levar o cão tihoso arrastado à corda, mesmo tendo sido Faruk a pessoa que havia ficado responsável por isso. Finalmente, quando tem coragem de se manifestar contrário à execução do animal, sofre retaliação por parte dos colegas: “Quim, a gente não pode matar o cão, eu fico com ele, trato-o das feridas e escondo-o para não andar mais pela vila com estas feridas que é um nojo...” (Honwana, 2014, p. 38).

De acordo com Welzer-Lang (2001), existem ambientes, que ele nomeia de “casa-dos-homens”, como futebol, caça e bar, por exemplo, que seriam fundamentais para o exercício da coação masculina adulta sobre os mais jovens e da imposição de uma determinada “educação masculinista”, que se estrutura

na reiteração de práticas como esporte e luta e também na negação de ambientes tidos como femininos, como cozinha e jardim, por exemplo. Essas práticas reiteradas obrigariam o menino “a aceitar a lei dos maiores” e “o saber ser homem”. Ainda de acordo com o autor, na casa-dos-homens “se incorporam gestos, movimentos, reações masculinas, todo o capital de atitudes que contribuirão para se tornar um homem.” (Welzer-Lang, 2001, p. 463).

Ainda que todos parecessem pouco dispostos a concretizar o ato — mesmo Quim, que incentivava e provocava a todos não tomava a iniciativa para atirar no cão —, apenas Ginho expôs a sua fragilidade abertamente. Malvina Muskat, na obra *O homem subjugado: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo*, afirma: “nossos meninos, para escapar da castração física, submetem-se à *castração dos afetos* (para virar macho)” (Muskat, 2018, p. 31, grifo da autora). Logo, a emasculação emocional seria uma consequência direta — e penosa, por que não dizer — à reprodução deste modelo hegemônico de masculinidade. A dificuldade de lidar com os afetos é uma máxima constante no imaginário heteropatriarcal. Consoante Connell, para os indivíduos de sexo masculino, “a obtenção de uma compreensão mais profunda a respeito de si próprios, especialmente, no nível das emoções, constitui uma chave para a transformação”. Essa referida “chave de transformação” se refere tanto às “relações pessoais, da sexualidade e da vida doméstica e as barreiras institucionais à igualdade das mulheres.” (Connell, 1985, p. 186).

Analfabetos emocionais e incapazes de lidar com a fragilidade de outro homem sem que com isso vejam refletidas suas próprias vulnerabilidades, a malta intensifica a violência

contra Ginho. Assim, a manifestação explícita do que todos queriam esconder irritou desproporcionalmente os demais:

Eu estou com medo – custou-me dizer aquilo porque mais ninguém estava com medo, mas foi melhor assim – eu estou com medo, Quim...

Apesar de já estar quase escuro eu via os meus sapatos a brilhar nos sítios onde o Cão-tihoso os lambia. Mesmo com o capim e tudo. O Quim e a outra malta riam-se com força e o Gulamo rebojava no capim de tanto se rir por eu ter medo. (Honwana, 2014, p. 39)

Sentimentos como piedade e temor não são aceites na “casa-dos-homens”. Assim, a partir do momento da exposição de Ginho, ocorre seu “descredenciamento” da malta, que passa a ridicularizá-lo, insultá-lo com xingamentos racistas e, como de praxe em situações dessa ordem, levantar dúvidas sobre sua sexualidade: “Tu não és macho, como a gente”, afirma Quim, e logo o apelida de “maricas” (Honwana, 2014, p. 43). Os demais continuam a barbárie, “merda para ti, caramba! Preto de merda!” (Honwana, 2014, p. 44), evidenciando também o racismo. Ginho, ao demonstrar seus sentimentos, deixa de fazer parte da malta para ser um “preto”, “toucinho”, “medroso” e “maricas”, entre outros:

As ofensas, o roubo, a ameaça, a gozação, o controle, a pressão psicológica para que o pequeno homem obedeça e ceda às injunções e aos desejos dos outros... Há um conjunto multiforme de abusos de confiança violentos, de apropriação do território pessoal, de estigmatização de qualquer coisa que se afaste do modelo masculino dito correto. Todas as formas de violência e de abuso que cada homem vai conhecer, seja como agressor, seja como vítima. Pequeno, fraco, o menino é uma vítima marcada. Protegido por seus colegas, ele pode agora fazer os outros sofrerem o que ele tem ainda medo de sofrer. Exorcizar o medo agredindo o outro e gozar

dos benefícios do poder sobre o outro é a máxima que parece estar inscrita no frontal de todas essas peças (Welzer-Lang, 2001, p. 464, grifos meus).

A horda de violências verbais continua, e vai tocando nos pontos mais sensíveis de validação masculina, quando Quim ameaça contar para todos da escola que Ginho era medroso, que teria “se borrado todo”. Sob ameaça de ridicularização ainda maior, Ginho cede e concorda em dar o primeiro tiro no cão-tinhoso, que entra em agonia. Neste momento aparece Isaura, com sua compaixão e desespero ao presenciar o sofrimento do animal. Ginho, a mando de Quim, segura Isaura para que os outros possam terminar a execução do cão. Como parte final do ritual de violência, a misoginia aparece escancarando a bestialização dos personagens: “O Quim virou-se para Isaura, que estava meio escondida no capim e com os olhos todos de fora, a olhar para a malta e a gemer: Ó tipinha, não te disseram que nós não queremos fêmea a esta hora?”(Honwana, 2014, p. 47).

3 Algumas reflexões finais

Ao longo do texto, demonstrei as formas de validação social masculina performadas no conto “Nós matámos o cão-tinhoso”; longe de demonizar Quim, o líder da malta, meu propósito foi evidenciar como a incapacidade de lidar com sentimentos — tidos como manifestações femininas pela masculinidade hegemônica — fez com que os personagens, pressionados pela necessidade de corresponderem ao padrão masculino imposto racial e socialmente, escolhessem um bode expiatório – no caso, Ginho – para descarregarem seu medo transmutado em agressividade.

Ginho, ainda que tenha tentado escapar da massa viril da malta e reagir contra o iminente assassinato do cão, sucumbiu diante da força do grupo, tendo sido, inclusive, o primeiro a acertar o tiro no pobre animal. Essas manifestações de violência da malta, que se reflete na excessiva zombaria de Ginho, xingamentos, ameaças e a dolorosa morte imposta ao cão, adquiriram o cariz de rito sacrificial para a entrada definitiva na “casa-dos-homens” de Welzer-Lang.

“Para os homens, como para as mulheres, a educação se faz por mimetismo. Ora, o mimetismo dos homens é um mimetismo de violências.” (Welzer-Lang, p. 463, 2001). Entretanto, se por um lado os meninos reproduziram e compactuaram desses ritos, o fato é que os verdadeiros disseminadores dessa agressividade são os nobres e doutos homens brancos da comunidade, nomeadamente, o Senhor Administrador, o Doutor Veterinário e o Senhor Duarte, que impingiram essa dinâmica atroz através das estruturas de poder que os salvaguardam de quaisquer retaliações — diferentes dos meninos, a quem Isaura denunciou e que seriam punidos.

Essas representações mostram a necessidade de se respeitar e conhecer as subjetividades de cada um, ademais do grupo social. Para concluir com tom esperançoso ao texto já tão duro, gostaria de lembrá-los que, décadas depois da publicação do livro de Honwana, que ocorreu em 1964, o autor angolano Ondjaki revisitou este conto, com a publicação do belíssimo texto “Nós chorámos pelo cão tinhoso”. Na narrativa, o menino Ndalú está apreensivo, bem como seus colegas de sala, com o momento da leitura do conto de Honwana em aula. O trecho da morte do cão deixa a todos os estudantes com medo de ir às lágrimas durante a leitura. Aqui, ainda há o medo da zombaria

da malta, ainda há dificuldade de expressão emocional. Mas o conflito é de outra ordem: nenhum daqueles meninos mataria aquele cão; na verdade todos chorariam/choraram por ele. E me alegra pensar que essas formas de expressão mais sensíveis e humanizadas possam ser cada vez mais inseridas nas maneiras contemporâneas de se pensar as masculinidades em África.

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

- Camarada professora - interrompi numa dificuldade de falar. - Não tocou para a saída? Ela mandou-me continuar. Voltei ao texto. Um peso me atrapalhava a voz e eu nem podia só fazer uma pausa de olhar as nuvens porque tinha que estar atento ao texto e às lágrimas. Só depois o sino tocou.

Os olhos do Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão de ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso. Houve um silêncio como se tivessem disparado bué de tiros dentro da sala de aulas. Fechei o livro. Olhei as nuvens. Na oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes.

(Ondjaki, 2007, p. 80)

Referências

ABOIM, Sofia. Masculinidades na encruzilhada: hegemonia, dominação e hibridismo em Maputo. *In: Análise Social* (187), 2008, p. 273-295.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do Sul de Portugal. *In: Anuário Antropológico* (95). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 161-190.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. *Feminismo para os 99%*,

um manifesto. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

BOLA, J.J. *Seja homem: a masculinidade desmascarada*. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BEAUVOIR, S. *O Segundo sexo: 1. Fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, J. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *In: (Ed) CASE, Sue-Ellen. Performing Feminisms, Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: The John Hopkins Press: 1990

BUTLER, J. *Bodies that matter*. Londres & New York: Routledge, 1993

BUTLER, J. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2005.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *In: Estudos feministas*. Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril/2013, 241-282.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matámos o Cão-Tinhoso*. Edição Comemorativa de 50 anos. Maputo: Editora Alcance, 2014.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, n. 1, p. 4 -37, 2004.

SABINE, Mark. Nós matámos o cão-tinhoso: A emasculação de África e a crise do patriarca negro. *Via Atlântica*, n. 17, jun 2011. Disponível em: <NÓS MATÁAMOS O CÃO-TINHOSO: A EMASCULAÇÃO DE ÁFRICA E A CRISE DO PATRIARCA NEGRO | Via Atlântica (usp.br)>. Acesso em: 01 de setembro de 2023.

MUSZKAT, Malvina E. *O homem subjugado*: o dilema da masculinidade no mundo contemporâneo. São Paulo: Sumus, 2018.

PINHEIRO, Vanessa Rimbau. As representações do corpo feminino na poesia moçambicana: dos grilhões à liberdade. *Criação & Crítica*, n. 2 p. 7, nov.2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 10 de setembro de 2023

ONDJAKI. “Nós chorámos pelo cão tnhoso”. *In: Os da minha rua*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Estudos Feministas*, n. 462, 02/2001. Disponível em: <SciELO - Brasil - A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia>, Acessado em 31 de agosto de 2023.

Estudos Pós-Coloniais

A Angola que o romance contemporâneo nos permite ouvir: silêncio e canção, corpos que flutuam, corpos que pesam em *Os transparentes*, de Ondjaki

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues*

Resumo

Partindo de pesquisa desenvolvida durante o doutorado, aproprio-me, neste artigo, da obra de Ondjaki, notadamente *Os transparentes*, para desenvolver em torno dela uma leitura crítica pós-colonial. O romance, lançado em Portugal em 2012, pela Editora Caminho, e no Brasil, em 2013, pela editora Companhia das Letras, tem como pano de fundo uma Luanda pós-independente, pós-guerra civil e pós-socialista, assinalada pelas ruínas coloniais (Stoler, 2016), pela exploração desenfreada de recursos naturais, pela precarização do acesso à moradia, ao saneamento básico e a outros direitos fundamentais de classes socioeconômicas mais vulneráveis, que bem poderiam ser designadas como subcidadãs (Mamdani, 1998). Entrecortando essa temática mais aparente, a narrativa de Ondjaki contempla outros temas sensíveis que caracterizam o cenário político e cultural pós-independência, como a violência sistemática, o ataque à diversidade de vozes e ideologias, culminando no esgarçamento do projeto político democrático utópico pré-independência – como já alertava o narrador de *A geração da utopia*, de Pepetela. Assim, interesse-me, nesta análise, pelas personagens (secundárias)

* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professora no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2192-9981>.

que modulam a relação entre voz e silenciamento, cidadania e subcidadania, a fim de refletir criticamente sobre a Angola que a literatura contemporânea nos que fazer ver e ouvir.

Palavras-chave: Ondjaki; romance angolano contemporâneo; voz; silenciamento.

The Angola that contemporary romance allows us to hear: silence and song, bodies that float, bodies that weigh in *Os Transparentes*, by Ondjaki

Abstract

Based on research developed during my doctorate, in this article I appropriate Ondjaki's work, notably *The Transparentes*, to develop a post-colonial critical reading around it. The novel, released in Portugal in 2012, by Editora Caminho, and in Brazil, in 2013, by Companhia das Letras, has as its backdrop a post-independent, post-civil war and post-socialist Luanda, marked by colonial ruins (Stoler, 2016), the unbridled exploitation of natural resources, the precarious access to housing, basic sanitation and other fundamental rights of more vulnerable socioeconomic classes, who could well be designated as sub-citizens (Mamdani, 1998). Interspersed with this most apparent theme, Ondjaki's narrative contemplates other sensitive themes that characterize the post-independence political and cultural scenario, such as systematic violence, the attack on the diversity of voices and ideologies, culminating in the fraying of the pre-independence utopian democratic political project – as the narrator of *A Geração da Utopia*, by Pepetela, warned us. Therefore, in this analysis, I am interested in the (secondary)

characters that modulate the relationship between voice and silencing, citizenship and sub-citizenship, in order to critically reflect on the Angola that contemporary literature makes us see and hear.

Keywords: Ondjaki; contemporary Angolan novel; voice; silencing.

Recebido em 29/05/2024 / Aceito em 1/12/2024

Introdução

Em 2012, vinha a público, em Portugal, *Os transparentes*, do angolano Ondjaki, que foi publicado no Brasil em 2013. Em sua estrutura, o romance é composto por oito partes, antecedidas por entradas destacadas em páginas escuras, contendo fragmentos ou sobras do todo. Essa configuração sugere semelhança com o conteúdo da narrativa, cujo enredo decorre, principalmente, de acontecimentos envolvendo as personagens que residem ou que visitam e frequentam um edifício de 7 andares, situado na Maianga, zona urbana central de Luanda, e sobre o qual é dito: “era um prédio, talvez o mundo” (ONDJAKI, 2013, p. 69). Mas antes de ter contato com esse prédio, o leitor começa as primeiras linhas da narrativa mergulhado em uma explosão, ocasião em que um mais-velho, que tem por nome Cego, pergunta a um jovem VendedorDeConchas qual é a cor do fogo. Tal resposta virá apenas nas últimas linhas da oitava e última parte do livro, quando o mais novo responde: “– é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso: um vermelho devagarinho...” (ONDJAKI, 2013, p. 398).

Como imagem refletida, forma e conteúdo, estrutura do romance e estrutura social estão espelhadas, por exemplo, na fragmentação da primeira e da última parte do livro. O que se verá entre os 7 andares do prédio e as outras superfícies e subterrâneos da cidade literária, entre as 6 partes inteiras do romance e a outra fraturada (1 e 8), entre a pergunta que abre o livro e a resposta que o encerra, – como se o início fosse o fim e o fim, como uma súplica ou um desejo ardente, fosse uma possibilidade de recomeço – são tramas e episódios complexos, nas mais diferentes camadas de uma Luanda pós-guerra civil e pós-socialismo. Sem nenhuma menção a datas, o enredo não

linear, com narrativas dentro de narrativas, enquadra diversas e distintas realidades e formas de (sobre)vivência, como se cada “estória” dentro da “estória” fosse uma janela por onde se podem enxergar as diversas formas de estar no mundo, em Angola, em Luanda.

A língua escrita do romance também expressa essa fragmentação ou essa estrutura cindida. Frases e orações são iniciadas com letra minúscula e o ponto é usado apenas na medida em que sua presença se torna fundamental para o sentido desejado ao discurso. O único caso em que são utilizadas letras maiúsculas ocorre na grafia de substantivos próprios, oriundos, todavia, de substantivos comuns e de adjetivos, escritos sem separação entre as classes de palavras, como já ocorria na ficção anos oitenta de Ondjaki. De modo geral, os nomes carregam a potência de enunciar o lugar social, político e econômico de onde se fala, a exemplo de “CamaradaMudo”, “PauloPausado”, “RibeiroSecco”, “Pomposa”, “Clara”, dentre outros. Nesse sentido, as alcunhas se vinculam a uma marca física, corpórea (como “Cego”), a uma qualidade (como “MariaComForça”) ou a algo oriundo de um episódio que baliza a biografia do sujeito de papel.

Tomando este romance para pensar a obra de Ondjaki como um todo, poderíamos mesmo afirmar que, semelhante a um prédio, a estrutura literária que se vê aqui é a mesma que se vê na ficção anos 80. Não é difícil notar as afinidades entre Vaz, o homem mais magro da Luanda dos cartões de abastecimento, e Odonato, cujo corpo é marcado e transformado pela fome; ou entre a relação com a cidade, a caminhada por suas ruas e o lirismo em personagens como Ndalú, EspumaDoMar, VendedorDeConchas e Cego. Se no final de *AvóDezanove e*

o segredo do soviético Espuma corre pela praia com o corpo repleto de pássaros, enquanto o mausoléu explode; no final de *Os transparentes*, Cego e Vendedor – abrigados no chão do bar ArcaDeNoé enquanto a cidade está em combustão devido à exploração desenfreada de petróleo – olham o céu e veem balões voando. Se Espuma faz de seu corpo uma propulsão aos pássaros, Odonato (aspirado, em sua transparência, pelo vento) voa, flutua, ganha os céus. O enredo também nos faz transitar por locais já presentes naquela narrativa, como a região central de Luanda, o Hospital Militar, o aeroporto, a Rádio Nacional, a (praia da) Ilha, o cemitério e o (distante) musseque.

O narrador de *Os transparentes*, em terceira pessoa, como se lançasse mão de uma espécie de recursividade literária, faz-nos revisitare temas, tais como a memória da passagem dos cubanos pelo país, a língua espanhola, a situação dos “gatunos”, as idas ao bar, os buracos nas ruas, os espalhafatosos (ainda que mais raros) comboios e eventos presidenciais. Permanece também o uso do lirismo e do humor (mobilizado habilidosamente pelo narrador para erigir caricaturas de figuras e instâncias políticas deterioradas), o trocadilho com vocábulos (como “Raago”, “matakú”, “rabo”), a referência ao cinema e aos filmes de kung fu, a presença de personagens das telenovelas brasileiras, como Odorico, cujo nome foneticamente se assemelha ao de “Odonato”, uma das figuras centrais do romance.

Todavia, ocorre uma inversão no sentido dos episódios que se passam na ficção anos oitenta e os que se passam na obra de 2012. Aquela nos coloca diante de um país recém-independente, em (re)construção, em processo de ressignificação de (nomes de) lugares – cheios de infâncias, quintais, ruas e carnavais. Esta cidade, assim como a primeira e a última parte de *Os*

transparentes, encontra-se agora em situação de fratura, de desconstrução, escavação e demolição. A explosão e o espetáculo pirotécnico já não têm as cores todas, os pássaros e o mar pertinho; e a luz fátua da cidade durante a noite se assemelha a um animal noturno pingando lama do corpo. Também se invertem os papéis: quem pergunta já não é um menino deslumbrado que dirigia questionamentos a António e a João sobre as perspectivas para o jovem país, mas um mais-velho que perdeu a visão em um acidente com bateria e tem uma aguçada capacidade sinestésica diante do que vê com o olfato, o tato, a audição e o paladar.

Não é possível deixar de notar, também, além do desaparecimento das cores, o apagamento de alguns hábitos que são o centro da ficção anos oitenta, como as brincadeiras de rua, que cedem lugar agora ao ambiente de uma cidade que assume a imagem de um canteiro de obras de uma grande empresa privada. Dela desaparecem as crianças como foco, as suas aventuras e as existências imaginárias, a escola e os espaços do brincar como locais por onde se experiencia e se vive a cidade. Surgem, no lugar destes, adolescentes e jovens em vulnerabilidade social, adultos desempregados e idosos em situação de abandono.

Enquanto a infância sai de foco, o tema político-econômico ganha maior proporção. Isso pode ser notado ao se acompanhar personagens como Presidente, Ministro, Assessor SantosPrancha e os fiscais DestaVez e DaOutra. Numa escala hierárquica abaixo e vinculando-se direta ou indiretamente a esse grupo, incluem-se a secretária DonaCreusa, GuardaAsCostas, motoristas, agentes policiais e de trânsito, além de um Carteiro ligado à Empresa Nacional de Correios. Juntas, essas personagens dão forma e conteúdo a uma espécie de comédia burlesca, uma sátira, que focaliza a degradação ética e moral que permeia as instituições.

Não se deixa de notar o tom jocoso empregado pelo narrador para se referir aos membros do alto escalão do governo, os quais são ridicularizados nos modos e nos hábitos extravagantes que costumam ostentar quando assumem os cargos aos quais ascendem menos por qualidades técnicas do que pelos estreitos vínculos pessoais.

As personagens são delineadas, assim, como figuras paradigmáticas das falhas morais que permeiam o ambiente político pós-independência. De modo geral, o que se vê no nível político do romance de Ondjaki é, em síntese, a sátira de um Estado em que dominam práticas de clientelismo, patrimonialismo, tráfico de influência, corrupção e má gestão dos recursos públicos em diversos níveis. Enfim, um governo que leva às últimas consequências a exploração do povo e dos recursos naturais do país, notadamente do petróleo, culminando numa explosão, num grande show pirotécnico de corrupção, desigualdade, injustiça e produção de subcidadania.

Tomando esse romance como objeto de análise, argumento neste artigo que, na narrativa de Ondjaki, a voz é tema fulcral. Não à toa a homenagem a Artur Arriscado, na personagem de ArturManRiscas, é simbólica e vem acompanhada no enredo da referência a outros sujeitos da história da comunicação, da Rádio Nacional (como o jornalista Ladislau Silva) e da música angolana. Nomes ligados à chamada música de intervenção, à resistência e ao patrimônio imaterial angolanos, às línguas e ritmos nacionais, ao semba e ao kizomba. Desde os mais jovens, nascidos quase com a independência, no último quartel do século XX, como Paulo Flores, até outros artistas cujos nomes já estão inscritos na memória cultural (Assmann, 2011) do país, tais como Waldemar Bastos, Carlos Burity, Elias Dia Kimuezo e Ruy Mingas.

Partindo dessa percepção, isto é, do modo como se dá, no romance, a modulação paradoxal entre voz e silenciamento, proponho-me aqui a uma leitura crítica pós-colonial (Brugioni, 2022; Hall, 2013), não das personagens e de temas mais centrais no enredo, mas de personagens secundárias, a fim de iluminar temática tão bem aproveitada por Ondjaki e, nela, traçar algumas reflexões críticas em torno da Angola contemporânea que o romance nos permite ver e ouvir.

A relação voz e silenciamento se apresenta, para além dessas personagens citadas, na composição da personagem CamaradaMudo, que medeia a relação entre canção e silêncio, que se dissipa em diversos episódios do enredo. A personagem (como também outras ligadas à comunicação) engendra uma memória latente de ativistas, comunicadores e músicos ligados aos episódios que marcaram o histórico 27 de maio de 1977, como os ilustres David Zé, Urbano de Castro, Artur Nunes e outras vítimas desaparecidas e/ou assassinadas em decorrência do que ficou conhecido como “Fraccionismo”, acontecimento fatídico que custou a expulsão, perseguição, a prisão, a tortura, o trabalho forçado nos chamados campos de “recuperação”, a fome, a condenação sem julgamento e a execução sumária de milhares de suspeitos, tidos como inimigos do partido – jovens, estudantes, intelectuais, artistas, antigos combatentes.

Na sequência do 27 de maio, o partido-Estado passou a censurar artistas e diversos órgãos da imprensa local (como o jornal *Diário de Luanda* e o programa de rádio *Kudibanguela*), além de impor toque de recolher obrigatório e, pelas décadas seguintes, o silenciamento de familiares das vítimas e de sobreviventes, bem como de pesquisadores interessados no tema que permanece como uma “ferida aberta” na história do

Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) e da Angola independente (Cabrita, 2011).

CamaradaMudo parece carregar em sua constituição fragmentos da narrativa em volta de 1977, ainda em suspensão. A personagem de farto bigode, que traz em seu nome um resquício dos tempos socialistas, num desconcertado vocábulo “camarada”, “recolhido” ao quinto andar de um prédio mal estruturado da Maianga, habilidoso no preparo de fogo com pouco carvão e de alimentos, passa os dias dedicado aos legumes e verduras que descasca com sua afiada navalha militar, enquanto convive com dificuldades de enxergar, com “dores no corpo, nos ossos de dentro” (Ondjaki, 2013, p. 29) e com febres crônicas decorrentes do paludismo.

Silencioso, como seu nome evoca, CamaradaMudo é, contudo, um apaixonado pela música, pela mesma kizomba que outra personagem, Edú, dança enquanto se recorda dos tempos de toque de recolher obrigatório. De seu apartamento, além da ornamentação que alude ao tema musical, ecoam ondas sonoras que traçam o percurso dos principais nomes e ritmos musicais do país e outros originários ou influenciados pela cultura negra, como o jazz. Desafortunado, apartado do mundo externo ao prédio onde habita, seu único apego é a memória musical, as sonoridades que ecoam diariamente pelo prédio, sendo também essa a sua única herança e objeto a ser salvo quando se iniciam as explosões e o incêndio que põe fim à cidade: “trazia um saco cheio de discos, alguns com capa outros sem nada e deixou seu corpo cair sobre a água” (Ondjaki, 2013, p. 391).

Mas se o silêncio da personagem pode ser lido como uma memória do passado, não deixa de ser também uma referência ao presente, quando músicos ligados sobretudo ao hip-hop, ao rap

e à música *underground* continuam a ser condenados e presos, sob pretexto da mesma narrativa que levou Nito Alves e outros a serem dizimados. Cite-se como exemplo a acusação de um suposto golpe, que teria sido planejado por 16 jovens ativistas, estudantes, professores e rappers, em 2016, contra o governo de Eduardo dos Santos (outrora membro-presidente da Comissão de Inquérito do Bureau Político do MPLA que levou à expulsão dos líderes do Fraccionismo), a nos lembrar que as relações entre passado e presente (Stoler, 2016) são como aquela agulha velha do gira-discos, a repetir composições, narrativas, ruídos.

Entre o português, o kimbundu e o umbundu: que canção resta a uma mais-velha?

Juntamente com essa memória cultural, espécie de antologia da música angolana, *Os transparentes* tematiza uma dupla barreira comunicativa: a imposta àqueles cuja língua, por longos anos silenciada pelo colonizador, agora envelhece; e aquela imposta aos cidadãos censurados, expropriados do direito à comunicação e à livre manifestação e participação política. Como parte do primeiro aspecto, Ondjaki introduz em seu romance diferentes formas culturais que capitaneiam a relação entre língua, esquecimento, memória e resistência, sobretudo a partir da encenação da oralidade. Utilizando-se do itálico para marcar falas e expressões articuladas em línguas nacionais, o romance encena a amalgamação de formas tradicionais na moderna literatura angolana, sem proceder, contudo, ao registro da escrita dessas línguas, a não ser pelo aproveitamento de um léxico aportuguesado. Assim, na Luanda babel contemporânea que aspira ao status de cidade global, com circulação de moedas

chinesa, americana, europeia, brasileira, as línguas nacionais encontram-se em situação de declínio, esquecidas por uns mais-novos, como Paizinho, e rejeitadas por outros, como Ciente, que, ao escutar a fala de AvóKunjikise, repreende-a: “–cala masé a boca com essa língua de merda que ninguém entende, nem sabes dizer bom-dia em português”; enquanto a mais-velha replica: “–cada um fala a língua que lhe ensinaram!” (Ondjaki, 2013, p. 162, grifos do autor).

Não obstante a rejeição por parte dos mais jovens e a ausência de sólidas políticas voltadas para a diversidade linguística nacional, a teimosia daqueles historicamente silenciados se destaca nas bocas de AvóTeta (falante do kimbundu), de Cego e, sobretudo, de AvóKunjikise, falante da segunda língua mais frequente em Angola, o umbundu. Assumindo-se como uma “voz que chega até o outro lado...” (Ondjaki, 2013, p. 14), esta mais-velha, oriunda do interior, com nome próprio que remete à expressão em kimbundu *nkisi* (receptáculo, orixá), persiste no uso diário da língua materna que a ela se apresenta como uma identidade, um modo de agir e de estar no mundo (inclusive “sobrenatural”), devendo ser, portanto, afetiva e espiritualmente cultivada: “*não se esquece a língua do coração. falo umbundu é para ver se os mortos ainda me estão a ouvir...*” (p. 256, grifos do autor). Afirmando ver o futuro, Kunjikise traz consigo a memória de canções e antigos provérbios.

É justamente através da voz de AvóKunjikise que, ao lamento colocado na boca de RuyMingas e que entrecorta vários trechos da narrativa, junta-se outro, nascido no Bailundo dos ovimbundu e do Soma Inene Katyavala, e que rasga o português. Trata-se de uma canção de luto, entoada primeiramente por Cego, enquanto se banha na lagoa do primeiro andar do prédio da Maianga, e

depois, pela matriarca – solitária, de olhos fechados e trêmulos, enquanto improvisa uma *performance*, batendo com as mãos na água e movendo a cabeça para os lados:

- vou cantar uma canção triste... [...]
- é a canção de uma mulher mais-velha... o marido partiu para a guerra... já foi para a guerra muitas vezes, foram muitas guerras... ela chora agora a morte do marido... há muita gente à volta dela... [...]
só ela pode cantar ou falar... esta velha tem um nome, e o nome dela é aquela-que-não-dança... que não sabe dançar... ela chora, levanta-se devagar, conta a história... de quantas vezes preparou as armas do marido para ir à guerra, quantas vezes ele prometeu que voltava... e daquela vez saiu de manhã cedo, muito cedo, não disse nada... foi embora sem dizer nada... a velha chora, canta e começa a dançar... as crianças estão espantadas... “a velha está a dançar!”; dizem em coro [...] ...só as crianças e a velha podem falar... a velha começa a dançar devagarinho, um ritmo só do corpo dela... ela chora... o meu marido foi na guerra para morrer... [...] o meu marido não me disse palavras de adeus [...] ela chora e dança pela primeira vez na vida [...] está a dançar de tristeza [...] a velha dança devagar e, sozinha, entra na cubata [...]

(Ondjaki, 2013, p. 342-345, grifos do autor).

Um ritual sem a fogueira e sem o luar da aldeia, feito nas águas, com vários instrumentos imaginários; uma autópsia, em meio aquoso, da dor, das feridas não curadas, da partida silenciosa, do adeus não dado, mas também um ritual de cura, via ritmo, pelo corpo lavado em canto-dança, lágrimas e água. Enquanto entoa o canto solo de uma anciã (com coro de crianças na versão original), cessa o jazz do gira-discos de CamaradaMudo e todos os ouvidos dos moradores do prédio e dos visitantes costumeiros (Cego e Vendedor) se unem no lamento-murmúrio. Mas ela ainda canta sozinha, em sua língua, desacompanhada dos seus e das

crianças que indicariam a renovação da língua renascendo nas bocas pueris. Canto-testemunho daqueles que viram a guerra, as muitas guerras (desde aquelas travadas no reino Mbalundu para se defender dos ataques portugueses nos séculos XVIII e XIX até as que se passaram no pós-independência), enquanto os demais ouvem, em silêncio, a voz da viúva, agora longe do planalto central de Huambo, deslocada de sua cubata, vivendo no sexto andar de um prédio muito abandonado, prestes a acompanhar o fogo do petróleo destruidor, sem conseguir falar palavra alguma, nem mesmo em umbundu.

Uma arca de Noé para guardar palavras... de poetas, jornalistas, cientistas e carteiros

O outro tópico que compõe a dupla impossibilidade de se comunicar concretiza-se, no enredo de *Os transparentes*, a partir da presença de um local simbólico, a começar pela designação “bar ArcaDeNoé”, composta pela junção do nome do dono (“um velho de idade incalculável, barba branca, corcunda suave e mãos mais antigas que o tempo”) (Ondjaki, 2013, p. 158), e do enorme freezer (arca) onde ficam guardadas as espécies alcoólicas que regam encontros e as bocas de muitos homens. Sem nunca ter sido desligado, desde a histórica data de 11/11/1975, o eletrodoméstico é alimentado por uma corrente elétrica clandestina, oriunda de uma casa onde nunca falta luz, provavelmente o palácio presidencial. Frequentado no passado por figuras como Agostinho Neto e por militares cubanos, em comemoração à vitória na batalha de Kifangondo, no presente, seu público se faz de um “conjunto de indivíduos de fronteiras de cores e origens diluídas” (Ondjaki, 2013, p. 158), que,

apenas raramente, empunham uma velha aká em *performance* para expulsar chineses de propriedade arrendada. É aí também o lugar de onde se acompanham os dissimulados discursos presidenciais, seja via Rádio Nacional, seja na TV Angolana, e onde uns restantes idealizadores e frequentadores brandem discursos, críticas e desabafos regados a líquidos alcoólicos. Mas, em tempo apocalíptico, o que esta arca de Noé, carnavalizada, alimentada por bebidas e por clandestina fonte elétrica, é capaz de salvar de um dilúvio de fogo?

Dentre as figuras mais representativas do bar, Esquerdista aí chega cedo e passa os dias a consumir cervejas a qualquer temperatura, enquanto se dedica à papelada escrita à mão que carrega em sua “cansada pasta diplomática” (Ondjaki, 2013, p. 158). Compondo seu manuscrito em tempo-espaço de naufragados ideais utópicos da nação angolana, a personagem é uma voz que alerta sobre os signos materiais da modernidade: “é preciso cuidado com o que se designa por progresso” (Ondjaki, 2013, p. 235). E completa:

– acordem, homens... [...] então o estado agora precisa que alguém do setor privado distribua a água? e nós ficamos calados, não é assim? [...] durmam enquanto vos anestesiarmos com doses de suposta modernidade!, é carros lindos, [...] é marginal nova com prédios construídos em areias dragadas sem pedir licença à Kianda, é furar o corpo da cidade [...], aqui a cidade vai ser furada, a água vai ser privatizada, o petróleo vai ser sugado sob as nossas casas, os nossos narizes, e as nossas dignidades... (Ondjaki, 2013, p. 237).

Profundamente enlutado pela morte da velha Ideologia, o filósofo-poeta de palavras e reflexões pouco consideradas pelos ouvintes do bar, como quem pressente a proximidade do evento

escatológico, busca acelerar a escrita do espólio que almeja deixar ao país, redigindo-o também em seu minúsculo cubículo, acompanhado de uma caneta, de diversas folhas amareladas, do calor da noite, de um magro copo de água, da luz de um coto de vela encarnado, derretido, semelhante à imagem de uma antiga árvore do quintal abandonado da casa no LargoDaMaianga: “é preciso escrever, deixar um legado! [...] é preciso que os mais-novos saibam do passado [...] é preciso deixar um manifesto do nosso desagrado” (Ondjaki, 2013, p. 310).

Esperançoso da possibilidade de ter, no futuro, ouvintes mais atenciosos, com audição mais qualificada, finaliza seu texto pouco antes da explosão e o leva até o bar. Aí, invadido pela tristeza dos acontecimentos que tomam a cidade, enfia o manuscrito em um saco e o guarda no fundo da arca, cobrindo-o com duas frias e hermafroditas garoupas e algumas caixas pequenas, de pouco uso.

À voz de Esquerdista se juntam outras, como as de PauloPausado, ManRiscas e DavideAirosa, também limitadas pelas estruturas do sistema. Dentre os temas de que se ocupam em seus debates quando se juntam no ArcaDeNoé ou no apartamento do jornalista da Maianga, incluem-se os projetos da Comissão Instaladora de Petróleo Encontrável em Luanda (CIPEL) e da privatização da distribuição de água. É sobretudo a partir desses profissionais emparedados, pausados, juntamente com o engenheiro Raago, que se pode inferir a baixa qualidade da democracia, em particular pelas limitações impostas ao jornalismo independente e à ciência. No campo do saber técnico vão atuar as vozes de dois jovens: Davide, angolano, cientista brilhante, com mestrado nos Estados Unidos e passagem, como colaborador, pelo departamento de Física da Universidade

de Oxford; e o colega estrangeiro, Raago. Ambos operam na tentativa de alertar sobre a ruína que advirá da exploração de petróleo no subsolo da capital.

Davide, enxergando nas relações do presente a renovação das relações do passado, notadamente entre Angola, Rússia, Estados Unidos, com alguma participação dos portugueses e de outros novos atores, ministra conferências e produz relatórios em que argumenta, com dados científicos, sobre a impossibilidade de se perfurar o corpo da cidade, retirando dela seus recursos energéticos, sem que essa seja destruída, sem que reste apenas um vácuo. A insustentabilidade do projeto da CIPEL se traduz diretamente em desabamentos que se seguirão ao chão oco, incapaz de sustentar a (vida na) cidade. Do mesmo modo agirá Raago ao compreender os riscos incontornáveis advindos das muitas interferências e mudanças no projeto inicial, feitas pelo governo, culminando no desrespeito total às normas técnicas internacionais. Os relatórios que produz são, todavia, rechaçados por Ministro, Assessor, DomCristalino, que lhe obrigam a produzir novos documentos, condizentes com os desejos do governo e dos empresários, além de lhe impor o silenciamento e a proibição de se comunicar com a imprensa estatal ou privada, sob risco de haver represálias.

A própria imprensa é reprimida, sendo-lhe infligidas todas as barreiras no acesso à informação (nada transparente). Funcionário de um grupo jornalístico em que o chefe, apesar de apresentar “ares de liberal” (Ondjaki, 2013, p. 77), não deixa de ter relação com membros do Partido, mas também não dispõe de fonte oficial do governo, PauloPausado produz notícias escritas quase sempre com base em rumores, em informantes (des)oficiais, como adjudica o chefe do jornal: “–a maka é que

ninguém diz nada, eu não consigo nada junto das fontes oficiais e vocês, que são uns bons palermas, não conseguem nada das fontes não oficiais. parecemos uns idiotas que só sabemos o que lemos nos jornais...” (Ondjaki, 2013, p. 77). Limitados, consultando noticiários internacionais, como a BBC, para ter acesso a alguma informação do cenário político nacional, os profissionais da comunicação têm de inventar arranjos que possibilitem o mínimo de acesso aos sigilosos planos e projetos do partido-governo.

ManRiscas, atuando na RádioNacional e como técnico frequentemente requisitado para fazer gravações de eventos ou reuniões importantes, inclusive assembleias da alta esfera do Partido, é quem repassa informações a PauloPausado. Este, por sua vez, busca alcançar (quase sempre sem sucesso) algum funcionário governamental, como Assessor e Ministro, a fim de confirmar oficialmente rumores e boatos. Constantemente limado, Paulo, colecionador de manchetes que ele mesmo costuma levar horas recortando para guardar em seu apartamento, é tomado por uma depressão que se agrava no decorrer dos acontecimentos. Impotente diante do peso da mão que lhe tapa a boca e a garganta, o jornalista prepara, com as mãos delicadas e dedos finos, uma saída final: como quem monta um puzzle, decide juntar as peças de sua arma comprada em 12 fragmentos trazidos da China e, regado a whisky seco, encerrado em seu apartamento, iluminado apenas com lamparinas alimentadas com azeite, o comunicador se põe à janela, a mesma de onde costumeiramente observa a cidade, à noite, mas, desta vez, aberta apenas por uma fresta, onde encaixa o cano da arma e de onde acompanha o movimento de preparação para o discurso do Presidente no LargoDaMaianga. Com um pano de veludo,

limpa o vidro frontal da mira telescópica, por onde observa os dirigentes e, no instante seguinte em que o corpo do chefe de Estado vai ao chão, o seu também tomba, como se em tempo concomitante fosse silenciada a voz política que abafava a sua voz, todas as vozes.

Ora, se o governo impõe barreiras ao jornalismo independente e à ciência, pouco provavelmente deixaria de limitar outros cidadãos, desempregados ou trabalhadores, como o Carteiro. A narrativa contrastante entre silenciamento e voz carregada por este funcionário se dá em torno das cartas sem leitores oficiais que entrega a vários sujeitos importantes com os quais se depara em seu ofício, esperando, contudo, obter uma resposta de seu chefe, aprovando a aquisição de uma motocicleta para uso em trabalho de entrega de correspondências na capital do país. Já uma vez oralmente negada e avaliando que por carta, escrita em papel azul e intermediada por mãos de influentes sujeitos, a resposta viria e com maior probabilidade de lhe ser positiva, o Carteiro só tem retorno de sua solicitação no instante em que, lançado ao chão, diante da montanha de lixo que o interdita, busca formas de chegar à sua casa. Todavia, depara-se com uma resposta sem resposta, digitada em computador e impressa: “triste, mudo por dentro, sentou-se num tronco cambuta, pousou o saco perto dos pés e pôs-se a ler a única carta oficial que lhe haviam endereçado [...] explicava a carta que tendo as entidades competentes analisado o curioso pedido tinham decidido negar a cedência do veículo” (Ondjaki, 2013, p. 373). Incrédulo, contrariado pela diferença entre a sua escrita redigida a próprio punho, em “português exigente e castigador” (p. 374), o trabalhador deixa cair ao chão, sobre a lama que lhe cobre os pés, a primeira comunicação oficial que lhe chega, enquanto segue encarando a montanha de lixo à sua frente.

Um cinema improvisado como espaço plurivocal: ensaiando imaginários de cidadania para corpos subalterizados?

Dos poucos momentos no romance em que se encena um espaço para a voz e a escuta das classes mais pobres surge no contexto do cinema GaloCamões. Arquitetada por JoãoDevagar, a ideia de uma “experimentação teatrológica, cinematografal e performática” (Ondjaki, 2013, p. 182), por ele denominada “teatro humano” (p. 182) ou “teatro moderníssimo das confissões improvisadas” (p. 209), traduz-se em rodas de conversas, realizadas no terraço do prédio da Maianga (entre cadeiras, caixas d’água vazias e antenas), em que se vai, um a um, desfiando a narrativa de si, feita em primeira pessoa do singular: “jogo de falar, de confessar [...], jogo de brincar de dizer aos outros, por alguns poucos minutos que fosse, uma verdade profunda que nos invadisse a boca, uma verdade das atuais ou das antigas” (Ondjaki, 2013, p. 183). O evento é das únicas ocasiões em que CamaradaMudo se expressa, citando o quase esquecimento de seu nome próprio, os dias vividos à espera de outro dia, enquanto se dedica ao ofício de descascador, à sua única paixão (a música) e ouve as cartas que lhe entrega e lê o Carteiro, sem que ele seja o destinatário delas. Cego fala das coisas que vê com os ouvidos e os demais sentidos e de seus laços com o jovem do Bengo: “os jovens têm velhos dentro deles... de tempos mais antigos que já aconteceram. quando você nasce, esse tempo cai dentro de você” (Ondjaki, 2013, p. 184). Por sua vez, Vendedor reafirma o afeto pelo mais-velho e conta sobre as suas formas de subsistência, permitidas e protegidas por Kianda. Paizinho, com a voz embargada, compartilha com os ouvintes a memória

da guerra e de sua mãe ida ao chão, enquanto ele corria, com fome, sede e ferida nos pés, entre os ruídos das balas dançando no ar, sem ter tempo de ir até a casa para ver os irmãos que aí estavam. Uma memória que continua a lhe assombrar: “de noite ainda estou a sonhar com esses dias de uma coisa que sempre me acontece de repetir no sonho [...] eu não consegui de gritar o nome da minha mãe... que até hoje ando a lhe procurar...” (Ondjaki, 2013, p. 185-186).

Exemplo do processo de humanização das personagens agenciado pelo romance, a passagem ressalta mais uma vez os vínculos, as tentativas destes sujeitos de papel de se tornarem menos enredados no silenciamento e na trama política e econômica ditada. Aliás, enquanto a pequena elite político-econômica é descrita no tom da comédia burlesca que o narrador adota em algumas camadas da narrativa, as personagens excluídas apresentam elevada e aguçada capacidade perceptiva e sensorial sobre o mundo. Por outro lado, esses moradores menos abastados são todos marcados por condicionamentos históricos e socioeconômicos: órfãos, de caráter duvidoso como JoãoDevagar, emudecidos, cronicamente doentes, desempregados, marginais, famélicos; com pés cristalizados, marcados por um saco de conchas nas costas ou um saco de correspondências nos ombros, por um acidente com bateria que arranca a visão; por um mbumbi ou paludismo crônico, é no corpo que os acontecimentos se inscrevem.

Mas é, de modo particular, no corpo de Odonato que se inscreve a marca que o distingue de todos os demais e que dá título à obra de Ondjaki. Último a subir ao palco improvisado do teatro humano, a personagem inicia sua fala expressando a necessidade de dizer sobre o início de si, das coisas que o

constituem: as infâncias, as brincadeiras, as escolas e as meninas; depois, a presença dos tugas e as independências; e, de um tempo mais recente, a crueldade dos dias, a procura sem sucesso por um trabalho, o desengano e o recolhimento em casa, juntamente com a falta de dinheiro, as necessidades fundamentais dos filhos, a dieta forçada. Falando de si como quem fala da nação ou do corpo da cidade, Odonato é alegoria da condição do povo, daqueles transparentes, não vistos por uns, mas justamente através dos quais se pode testemunhar as superfícies menos ostentadas da modernidade e do progresso (Mbembe, 2018a).

Portador da “doença do mal-estar nacional” – isto é, das dores da guerra, dos desentendimentos políticos externos e internos – (Ondjaki, 2013, p. 167), a personagem cujo nome remete ao da ordem dos “odonata” (*odous* – dente; *gnatha* – maxila) – espécie popularmente conhecida como libélula, ziguezague, as quais nascem e se desenvolvem em cursos d’água e passam a viver próximos a eles na fase adulta, sendo, inclusive bioindicadores da qualidade ambiental –, é marcada pela boca vazia, pela fome, que se agrava quando morre a mãe de Xilisbaba e se faz necessário organizar o ritual fúnebre tradicional. Para tanto, a família investe os últimos e inexistentes recursos na compra de alimentos que irão saciar uma mais-velha solitária vinda de Huambo. Mas é essa mesma refeição servida que expõe a precariedade das condições financeiras da família e faz com que a personagem decida por um “jejum social”: “durante o funeral, e depois das dívidas contraídas para que a senhora tivesse os merecidos comes e bebes em sua honra, Odonato emagreceu para além da penúria” (Ondjaki, 2013, p. 15).

O fragmento, trazido logo nas primeiras páginas do romance, é o bastante para indiciar os paradoxos que se seguirão

entre a mesa farta da casa de Pomposa e de PauloPausado e os pratos vazios ou com migalhas das casas de outros. Carregando o fio nutricional da ficção anos 80, aqui ainda se servem sucos aguados e sem açúcar, todavia, o quadro se apresenta ainda mais complexo, tendo desaparecido das mesas dos moradores do prédio da Maianga, dos pratos de Cego, Vendedor e do Carteiro, os bolos com meia receita, os lanches oferecidos às crianças e os pratos típicos como aqueles servidos na festa de despedida do dedo de Agnette. Para as personagens empobrecidas de *Os transparentes*, ainda que uma das principais atividades de subsistência seja a venda de alimentos, preparados como parte de uma espécie de economia solidária, são tempos de receitas feitas com restos, preparadas com doações de conhecidos que trabalham em supermercados. Tempos em que quase sempre se trabalha com fome ou com pouca comida no estômago, enquanto se oferta aos passantes um picho, um sandes e outros lanches.

Desencadeada, portanto, por uma experiência social de desigualdade, de violência, de subcidadania, a fome de Odonato é física, com efeitos diretos sobre seu corpo: dores no estômago, emagrecimento, fraqueza muscular, anemia. Tais sintomas, aliando-se aos aspectos estéticos do realismo animista e da crítica sociopolítica agenciada pela narrativa, vão evoluir para outro quadro, à medida que os eventos se acumulam: desemprego, dupla perda do filho primogênito, estado permanente de luto, injustiça e desigualdade social, impotência política, silenciamento, dores na alma, transparência e flutuação. A translucidez característica das asas dos odonata inicia-se, no corpo deste homem de papel, pelas mãos, que assumem um sentido simbólico. Outrora acostumadas ao trabalho artesanal com a madeira, são elas que começam, desde as pontinhas dos finos dedos, a transluzir, até

que o mesmo ocorra com as demais partes do corpo, exibindo por sob a pele a mecânica de seu interior, os fluxos, tendões, a pouca carne, os músculos e ossos, as feridas que se lhe marcam a alma e a dignidade, como afirma: “este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor” (Ondjaki, 2013, p. 250). Mas ainda que seja em sua anatomia que o processo de transparência se instaure, Odonato acaba se apresentando como um “nós”, como uma expressão palpável, vista a olho nu, de uma condição coletiva, plural, como revela o título do romance e a própria voz do pai de Amarelinha: “– eu sou parte deste povo! do povo angolano. o povo... [...] é uma palavra cheia de gente!” (Ondjaki, 2013, p. 133). E mais adiante: “não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (p. 190).

Cheio de gente em sua transparência social, prenehe de outros corpos famélicos e translúcidos no país do petróleo e de outros recursos naturais, é o próprio Odonato que, em ao menos duas ocasiões, explica os processos que o levaram à condição física peculiar. A primeira é durante o teatro humano, quando ele se remete ao passado, resgatando o menino que fora, como também o país que já não é, até chegar ao ponto em que as coisas se degradam e se vivencia os escombros de si e da nação sonhada. Já o segundo momento ocorre quando ele concede entrevista a uma jornalista da BBC. Aí o tom político e os condicionamentos socioeconômicos aparecem com mais clareza: o processo de transparência física, individual, que se inicia pela fome, é indicativo de outro, simbólico: a condição da cidade, que fala pelo seu corpo, um espelhando o outro. Ao passo que a cidade caminha para uma forma oca, carcomida, o corpo transparente de Odonato alcança uma leveza flutuante, que coloca seus pés fora do chão, enquanto sua mente se preserva

com uma consciência aguda e dolorosa. Como um odonata, que apresentando exoesqueleto, asas translúcidas mais eficientes do que as pernas, inadequadas para andar, a personagem ganha os céus incendiados de Luanda, infestados de balões nas cores da bandeira, como se o seu corpo transformado, vazado, sem gravidade, rasgasse no ar o símbolo da pátria, entranhando nele a sua dor, até desaparecer no alto, como a cidade desaparece em vácuo e fogo.

Antes disso, porém, este levitante pai terá de descer ao lamaçal e resgatar de uma terra vermelha o pesado filho errante.

“Este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor”: qual pátria para qual juventude?

CienteDoGrandCherokee, como outros jovens personagens da narrativa, vai carregar em seu corpo não um processo alegórico, mas uma realidade violenta que condena à ruína e ao desaparecimento. A sua condição enuncia, de modo geral, a situação de outros rapazes pobres do romance e aponta um quadro histórico que marca muitas das cidades (africanas) no século XXI, como destaca AbdouMaliq Simone (2015, p. 137, tradução nossa):

As possibilidades de reprodução social estão fechadas para um número crescente de jovens. Como tal, as ações, identidades e composição social através das quais os indivíduos buscam obter sua sobrevivência diária são cada vez mais provisórias, posicionando-os em uma proliferação de tempos aparentemente vagos e discordantes. Sem responsabilidades ou certezas estruturadas, os lugares onde os jovens vivem e os movimentos que empreendem se tornam instâncias de geografias desarticuladas – isto é, lugares subsumidos

em ordens místicas, subterrâneas ou encantadas, universos proféticos ou escatológicos, mitos altamente localizados que captam a lealdade de grandes corpos sociais, ou rotinas diárias reinventadas que estão ligadas a praticamente nada.

Para a maioria dos jovens da Luanda literária do século XXI, a capital do país se apresenta como um beco sem saída, que lhes tira as possibilidades de desenvolvimento e os conecta a uma rotina ligada ao nada. Se nas narrativas que se passam nos anos 1980 as crianças ainda sonham e a brincadeira e a imaginação ainda reinam, aqui os jovens enfrentam a ausência de perspectivas, com seus talentos desperdiçados, virando-se como podem para sobreviver. Uma juventude extraviada, marcada pela condição de marginalidade, pela ilegalidade e a errância, por presídios lotados e enterros sem velórios. Nas ruas de terra batida do Bairro Operário, por exemplo, o leitor, levado pelas andanças e desejos de João Devagar, vai se deparar com crianças a brincarem improvisando carros de lata e com adolescentes drogados refugiando-se em veículos danificados. Aí também, ainda levados pelo esposo de Maria Com Força ou por policiais em horário de expediente, o leitor adentra o prostíbulo de Avó Teta, onde se depara com as irmãs Ninon e Rosalí, cujos corpos são prostituídos, mercantilizados em “minúsculos quartos, fechados apenas por uma leve cortina escura” (Ondjaki, 2013, p. 100). Sem escola, como Amarelinha, ligadas aos serviços domésticos e a uma renda provisória, o futuro destas meninas se torna incerto, vislumbrando-se, quando muito, um casamento que lhes traga alguma promessa de estabilidade e de realização pessoal. Todavia, a julgar pela biografia de três personagens – Zé Mesmo, Ciente Do Grand Cherokee e Paizinho – as condições a que estão submetidos os rapazes não nos permitem conjecturar alguma permanência ou pertencimento.

“Delinquente profissional” (Ondjaki, 2013, p. 50), Zé é como um daqueles gatunos azarados saídos das crônicas que Ndalu narra à tia Dada, em *Bom dia, camaradas*. A existência (forjada na ilegalidade), longe de lhe trazer algum benefício, nem mesmo provisório, lança-o num universo de infortúnios que só não lhe tira a vida, apesar de constantemente ameaçá-la: “maka só, que estou só com ela, é o azar, num sei se é de nascença ou o quê, o azar anda a me acompanhar, os biznos num andam a dar certo. gamo, sou apanhado, tento gamar, me dão porrada. gamo, num consigo despachar o material” (Ondjaki, 2013, p. 50). A constatação reflexiva da personagem vai se comprovando ao longo do enredo, com suas ações produzindo em seu corpo sempre uma marca: apanhado pela população; esbofeteado na face, esmurrado e tendo as vestes rasgadas ao tentar furtar carros em fim de festa. Como se não bastasse, seu corpo carrega as inscrições de sete perfurações de armas de fogo, sem que nunca tenha entrado em coma. Na última vez, atinge-lhe uma bala perdida que o força a improvisar um atendimento no Hospital Militar. Lutando pela sobrevivência, Zé combina com a irmã de ir visitá-lo no hospital, levando-lhe roupas limpas ao leito onde ele estará, após se passar por guarda-costas de um certo Coronel Hoffman para ter direito a socorro médico. Operado, mas logo em seguida descoberto em sua farsa, o jovem tem de se evadir, fingindo-se de morto em uma viatura funerária emprestada por CienteDoGrã.

Não muito diferente de José, o filho primogênito de Odonato, Ciente, cujo nome, por antonímia, faz referência à sua condição existencial e ao seu fascínio por carros, em especial o jipe americano “grand cherokee”, leva uma vida em errância desde a adolescência. Frequentador de bar em bar, transforma-se

de sócio de discoteca, sempre atrasado, em porteiro viciado em heroína. Já na juventude, “desorientado por vocação”, abandona a casa dos pais e se insere em uma comunidade rastafári de Luanda, passando a consumir diamba e a viver de pequenos furtos de agulhas em farmácias, e de outros produtos, na praia, como telemóveis, pneus e grelhas de jipe, até ser expulso do grupo por não cumprir regras e por desviar fundos destinados às comemorações anuais – dívida que Odonato quita. Sem encontrar caminhos na capital, roda o país em ações ilegais, envolvendo-se em contrabando de diamantes junto à fronteira, na foz do rio Cunene. Todavia, continuamente sem sucesso e desorientado como partira, volta a Luanda, onde se junta ao afamado e azarado ZéMesmo em um plano que lhe marcará definitivamente a existência: a “Operação Cardoso”, isto é, um assalto a uma loja de câmbios de dólar e euro, cujo dono se encontraria em viagem a Benguela.

Teoricamente antevisto em detalhes, o plano a ser colocado em prática prevê que, após dozes horas sem consumo de drogas, Ciente, antecedido por dois homens que devem render os seguranças, invade a loja localizada nas proximidades do prédio da Maianga, procure por um cofre, use a combinação decorada e deposite em uma mochila todo o dinheiro aí guardado. Porém, o plano desastroso termina com a chegada armada do empresário Cardoso e um projétil cravado no “matako” do filho de Xilisbaba, antes de que esse consiga ter acesso ao dinheiro. Arrastando-se pela madrugada, ajoelhando-se já nos últimos metros, acaba por tombar no primeiro andar, junto às águas, este filho que retorna ao prédio da casa dos pais, para aonde disse nunca mais voltar. Carregado em seu pesado magro-corpo por Paizinho e CamaradaMudo até o sexto andar, Odonato

vê o filho ensanguentado ser depositado no chão da cozinha, enquanto AvóKunjikise se apressa em preparar um unguento e uma efervescência de folhas para cuidar do moribundo, que, na manhã seguinte, ainda terá de ser asilado pelos moradores do prédio, que se desdobram no improvisado de estratégias para distrair os fiscais e esconder a situação.

Contrariando a todos, porém, Ciente demonstra que não é encerrado no enquadramento das paredes do prédio ou da casa dos pais que deseja estar. Em sua ambição por tomar sempre um caminho que o leve adiante, a algum lugar que talvez ele mesmo não o saiba definir, o jovem, febril e enfraquecido, arrasta-se até a saída do prédio, onde cai, novamente desmaiado, até ser avistado por um grupo de seis policiais que se distraem dando pontapés, às gargalhadas, nos artigos à venda das zungueiras, e consomem sem pagar os lanches de MariaComForça. Aproximando-se do corpo desacordado, os agentes de segurança mexem nos panos amarrados à cintura de Ciente e o arrastam para a viatura policial, dando-lhe um destino mais fechado do que todos por ele até então experimentado. Inicia-se aí, a via dolorosa de um pai em busca-luta por trazer de volta à casa o filho perdido. Para tanto, haverá de marchar sob o sol de Luanda, de esquadra em esquadra, até descobrir que Ciente se encontra em uma prisão provisória, reservada àqueles sem julgamento. Aí, agentes exigirão do magro homem, ética e moralmente incorruptível, um suborno, pago com bife acebolado e batata frita, em troca de (des)informação.

Após três dias de caminhadas feitas entre o prédio da Maianga e a esquadra, levando consigo a refeição que falta em casa e que deverá ser entregue ao agente Belo, o esposo de Xilibaba e pai de Amarelinha descobre que o filho já há exatos

três dias havia sido despachado para o cemitério. Tonto e com a voz transparente diante da notícia de que deve se apressar antes de que o corpo siga para a vala comum, caso extrapole o prazo para que alguém o reclame, Odonato, na companhia de Paizinho, apanha dois candongueiros, caminha outro percurso até chegar ao portão cerrado do cemitério – situação que o obriga a pular, com seu cada vez mais leve corpo, o muro dos fundos do local.

Aqui já não se trata do cemitério Alto das Cruzes aonde Agnette vai com Ndalú visitar a campa de Mbinha, mas do Cemitério Catorze (oficialmente Mulemba) que, no plano geográfico da província de Luanda, localiza-se em zona mais distante, no município do Cazenga. No plano literário, na parte de dentro da zona dos mortos, Paizinho e o mais-velho se deparam com a “vasta imensidão de campos em repouso, com os seus pássaros esvoaçantes e as flores secas de decoração mórbida” (Ondjaki, 2013, p. 313). Aí, numa clareira sem sepulturas, em remexida terra avermelhada, o pai, ao vislumbrar “um amontoado de corpos” que repousam num fedor fétido (Ondjaki, 2013, p. 314), passa a rastrear o corpo do filho sem casa, sem atendimento médico, sem julgamento, sem velório e sem sepulcro. Antes de que identifique na margem extrema do “mar de corpos fedorentos, abraçado em moscas, o seu filho [que] repousa sobre as raízes de uma gigantesca figueira” (p. 314), o magro homem terá de travar luta corporal com um velho coveiro que surge e se impõe com mais uma barreira, até que possa, então, afagar o rosto de Ciente e derramar o seu pranto.

Inicia-se, então, mais uma jornada, uma “procissão fedorenta” rumo à casa paterna. Entre a sua tendência à transparência-flutuante e o pesado corpo do filho que se adensa e estremece a cada vez que a palavra casa é pronunciada, Odonato

terá de carregar Ciente, com a ajuda de Paizinho, entre as covas, até o portão do cemitério, onde os aguarda ZéMesmo, em um carro gira-bairros, conseguido com suas habilidades de gatuno. Daí, seguem pelas ruas esburacadas de Luanda em direção ao prédio da Maianga, onde, contando com a ajuda de quase uma dezena de homens que se juntam ao cortejo, sobem ao sexto andar. À medida que ascendem os degraus, o corpo, seguido por mulheres que se derramam em prantos, vai se tornando ainda mais pesado, até que, logo que se inicia o adiado velório na sala preparada por AvóKunjikise e Xilisbaba, os presentes testemunham o instante em que a mesa onde se encontra o corpo “*pesado na vida e pesado na morte*” (Ondjaki, 2013, p. 319, grifos do autor) se parte e este, como quem cumpre a promessa feita ao pai de nem morto voltar à casa, desce novamente até o primeiro andar, rasgando e marcando com seu exato contorno físico, em posição horizontal, as estruturas de concreto de cada um dos andares do prédio: “o chão engoliu CienteDoGrã como se a gravidade se concentrasse num grito que o condenava a descer” (Ondjaki, 2013, p. 320).

Tendendo ao subterrâneo enquanto o pai tende às alturas, Ciente é compreendido em sua decisão de rejeitar em morte o espaço abandonado em vida, sendo, então, levado, por sugestão de JoãoDevagar, para a IgrejaDaOvelhinha, onde terá, enfim, os rituais fúnebres. O evento é mais uma circunstância em que os vínculos e laços solidários entre os moradores do prédio se manifestam: enquanto uns se organizam para consertar os rasgos, as cisões deixadas no corpo do prédio, outros preparam o corpo do filho de Xilisbaba, lavando-o, cortando seu cabelo e as unhas antes de o vestir e o calçar para a cerimônia fúnebre. Do mesmo modo, antes de ir ao velório, a família e todos

os moradores do prédio, em compostura e benevolência, preparam-se para a cerimônia.

Na igreja decorada com flores de última hora e com o cardápio de comidas e bebidas para três dias, a procissão de pobres vela o filho de Xilisbaba e Odonato que repousa em caixão comprado às pressas. Finalmente encontrado e já de partida novamente, a memória do jovem errante, ao invés de ser reduzida a de um gatuno que teria deliberadamente optado por uma vida na ilegalidade, é ressignificada como a de “um homem bom, bom nas suas infâncias pelas ruas de Luanda”, onde nasceu, cresceu, foi criança e se fez jovem (Ondjaki, 2013, p. 334-335). No momento em que o pastor brasileiro conclui seu discurso e os presentes se preparam para conduzir o cortejo até o cemitério, ouve-se a voz do locutor da Rádio Nacional, anunciando uma mensagem a ser proferida pelo Presidente, como parte dos três dias de luto nacional pela morte da velha Ideologia. Segue-se às palavras do chefe da nação, em concomitância com a saída do corpo de CienteDoGrandCherokee, uma versão do hino nacional, como se, ao acaso e sem consciência, o país reconhecesse e se consternasse, ao menos uma vez, na morte, com a perda de um jovem pobre, lançado durante toda a breve vida à subcidadania.

Enquanto transcorre o velório, outro jovem que saiu para comprar flores desaparece. Tendo sobrevivido à guerra e à ausência paterna e materna que o assombra até hoje em pesadelos noturnos, Paizinho carrega consigo uma memória da Angola que foi e aviva em nós, leitores, a consciência de uma Angola que é, de infâncias órfãs herdadas de guerras ainda inscritas em carne viva, em uma juventude desprotegida e desamparada.

A nos lembrar a coleção de obituários que Noé arquiva na parede próxima à arca, o romance se fecha como um réquiem. Na família de Amarelinha, morrem a mãe de Xilisbaba e Ciente,

Odonato desaparece, restando mãe, filha e uma avó adotada. Morrem Presidente, Paulo Pausado, Ideologia (Ondjaki, 2013, p. 307-8), a cidade. Morrem os jovens, cujos corpos – sem pais, sem escola, sem hospital, sem caminhos, sem saída – marcam o asfalto, rasgam a estrutura, a coluna central das construções inacabadas de betão, como se rasgassem a imagem da nação, fraturada entre uma minúscula elite rica e uma maioria pobre, sem perspectiva de futuro. Não obstante a riqueza que se esbanja nas mesas de uns poucos, a casa-nação se converte, para muitos, em um prato quase sempre vazio, em um obituário de sonhos, de prosperidade, de igualdade. Aqueles que sobrevivem continuam clamando pela mãe, ansiosos pela casa, pelo emprego, pelo pão e a liberdade política, enquanto guardam consigo um legado simbólico, uma mensagem para o futuro, um bilhete, em parte engolida pelo Galo Camões.

Restam uma coleção de discos, um manuscrito e as águas de Kianda, dos axilunda, dos coletores de zimbo, como refúgio, como chance de sobrevivência ao fogo. O que o romance de Ondjaki evidencia, enquanto forma cultural, é a concatenação do biopoder, do estado de exceção e do estado de sítio (Mbembe, 2018b), que deixa à mostra as chagas, as mutilações e as dilacerações de uma sociedade profundamente desigual, de um Estado ausente para os mais pobres, continuamente produtor de gramáticas de subcidadania (Mamdani, 1998) aos rostos histórica e racialmente enquadrados como menos humanos. No contexto pós-guerras, neoliberal e global, tais rostos são balizados agora – menos pela cor da pele do que pela classe socioeconômica – como invisíveis, indesejados e, portanto, descartáveis, aptos a serem mais uma vez enquadrados como partes da zona do não ser, da zona da morte.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soeth (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BRUGIONI, Elena. Pós-Colonial e Decolonial. In: GALLO, Fernanda. *Breve dicionário das literaturas africanas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022. p. 215-229.

CABRITA, Felícia. *Massacres em África*. 3. ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2011.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? – Pensando no limite. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 110-140.

MAMDANI, Mahmood. *Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío*. Traducción de Isabel Vericat Nuñez. México: Siglo Veintiuno, 1998.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

STOLER, Ann Laura. *Duress: imperial durabilities in our times*. Durham/Lodon: Duke University Press, 2016.

SIMONE, AbdouMaliq. Reconfigurando las ciudades africanas. In: *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales, n. 51, enero-febrero, 2015, p. 131-156. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50933235008>>. Acesso em: 14 abr. 2024.

O útero da casa: A casa-mátria, as heranças, os heróis

Naduska Mário Palmeira*

Resumo

A partir da obra *O útero da casa* (2004), de Conceição Lima, poeta são-tomense, é possível observar o início de um projeto poético de reconstrução individual, coletivo, nacional, que perpassa, como uma obsessão, toda a obra, e cresce em desejo a cada verso. No seio (ou no útero) da casa, pode-se habitar uma sala que metaforiza a luta, a praça, pode-se locomover pela obra, sem obstáculos, no caminho plano e redondo. No entanto, tal casa é, também e ainda, sonhada, alta, sagrada, narrada fio a fio e, como poderia se esperar, inacabada: O que Conceição Lima realiza em sua obra parece-me uma trajetória inovadora para o contexto das artes literárias de São Tomé e Príncipe. Ela busca projetar, no versejar, no chão da linguagem, a terra sonhada de São Tomé e Príncipe como buscasse re-encontrar a própria Casa. Ou defrontar-se com a sua própria identidade e afetividade. Essa trajetória pode ser fruto de uma moldura histórica – que impulsionou os intelectuais das ex-colônias ao exílio (ainda que não tenha sido “forçado”, no caso da poeta) – e, de uma perspectiva ontológica – que impõe ao sujeito o ofício de permanecer e, ao mesmo tempo, partir de sua terra originária.

Palavras-chave: poesia são-tomense; reconstrução poética; liberdade; memória; Conceição Lima.

* Professora Doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro – RJ - Brasil. ORCID: 0000-0002-4886-3978

O útero da casa: home, inheritances and heroes

Abstract

From the book *O útero da casa* (2004), by Conceição Lima, a São Tomé and Príncipe poet, it is possible to observe the beginning of a poetic project of individual, collective, national reconstruction, which permeates, like an obsession, the entire work, and grows into desire to each verse. In the heart (or womb) of the house, one can inhabit a room that metaphorizes the struggle, the square, one can move around the work, without obstacles, on the flat, round path. However, such a house is also and still dreamed of, high, sacred, narrated thread by thread and, as one might expect, unfinished. What Conceição Lima accomplishes in her work seems to me to be an innovative trajectory for the context of the literary arts of São Tomé and Príncipe. She seeks to project, in verse, on the ground of language, the dreamed land of São Tomé and Príncipe as if seeking to rediscover her own Home. Or face your own identity and affection. This trajectory may be the result of a historical framework – which drove intellectuals from the former colonies into exile (although it was not “forced”, in the case of the poet) – and, from an ontological perspective – which imposes on the subject the job of remain and, at the same time, leave their original land.

Keywords: São Tomé poetry; poetic reconstruction; freedom; memory; Conceição Lima

Recebido em 10/07/2024 / Aceito em 04/12/2024

Com o intuito de traçar a possibilidade de uma leitura da poética de Conceição Lima e buscar veredas identitárias para a tentativa de uma reconstrução íntima e subjetiva da terra natal – em primeira instância – ou o retorno ao lugar originário (útero), revisito poemas, cujo *corpus* recortei devido à temática sugerida no título deste ensaio, d’*O útero da casa* (2004).

Como forma de situar a obra e clarificar a escolha da primeira coletânea de poemas publicada em livro da escritora são-tomense, esclareço: Conceição Lima marca o início e anuncia um percurso de descoberta/conhecimento do seu próprio povo em *O útero da casa*: as veredas se abrem nas obras subsequentes. Esse conhecimento depende, no entanto, “de uma substância muito mais fundamental que está ela própria sendo continuamente renovada”, como afirma Homi Bhabha, referindo-se a Franz Fanon ao se colocar contra “a forma de historicismo nacionalista que admite haver *um momento* em que as temporalidades diferenciais de histórias culturais se fundem em um *presente imediatamente legível*”. (Bhabha, 1998, p. 215, grifos meus). Disso advém o desejo de captar o movimento do tempo dessa poesia e jamais de fixá-lo: a obra é movediça, a palavra poética é fluida e, num aparente paradoxo, exata. Lima traz, no lidar com o tempo cronológico, uma possibilidade de reinventar novas temporalidades, ao sabor da conquista das ilhas por meio do movimento do corpo – feminino – e da memória: o renascer é uma maneira de quebrar o silenciamento imposto na era colonial e ampliar o olhar para o horizonte da liberdade, tanto poética quanto política.

As palavras de Conceição Lima, ao rememorarem o passado, parecem pairar sobre a paisagem da sua casa, física, e transformá-la numa paisagem metafísica, sonhada, em contínuo mover-se

entre escrever o passado, reconhecer-se no presente e reorientar o futuro (embora impreciso). Cada poema, como corpo único que os constitui, busca uma “substância fundamental” (Bhabha, 1998, p. 223), que arranca a narrativa histórica do espaço a que ela habitualmente pertencia – os governos, as elites políticas e econômicas, os homens – contudo, sem a ênfase panfletária de alguns poetas africanos que também levantaram a bandeira da independência e incentivaram os movimentos anticoloniais.

Ressalto a importância da poesia colonial independentista para a efetivação da ação nos versos de Conceição Lima. Seus antecessores são-tomenses, tais como Caetano da Costa Alegre (1864-1890), Marcelo da Veiga (1892-1976), Francisco José Tenreiro (1921-1963) – considerado o poeta da negritude da literatura africana de expressão em língua portuguesa devido à sua obra *Ilha de nome santo*, de 1942 –, Alda Espírito Santo (1926-2010), Frederico Gustavo dos Anjos (1954 –) são parte de sua matéria de construção poética e motivos de sua inspiração/execução lírica. Esses escritores e os demais poetas africanos dos países que foram colônias portuguesas contribuíram imensamente para que o chão da nova literatura pudesse, finalmente, se firmar, e abrir os caminhos, não somente para Conceição Lima, mas também para outras e outros poetas de sua época. Dessa forma, o que parece uma tensão entre a poesia panfleto e a ação efetiva de luta independentista assume forma complementar ao se constatar que a nova escrita se faz, hoje, pelos caminhos abertos por aquelas.

Na luta pela consolidação factual de uma república independente da metrópole – outra tendência da arte poética produzida em São Tomé e Príncipe após a independência, conquistada em 12 de julho de 1975 – a voz lírica, em Conceição

Lima, adota a postura de alguém que, aparentemente, *apenas* espera: a poeta “rasga sobre o pranto” (e firma no país) “o grito da imanência”, como se lê em “Ilha” (LIMA, 2004, p. 27)¹: “Em ti me projecto / para decifrar do sonho / o começo e a consequência / Em ti me firmo / para rasgar sobre o pranto / o grito da imanência.”

O que se observa, como afirma Inocência Mata (2010, p. 202), é “uma dinâmica temporal em dois movimentos: o passado e o presente em atividade rememorativa (...) pelos trilhos de uma linguagem testamentária”. Testamentária e afetiva, rememorativa e histórica, é por meio desta linguagem que Lima começa a traçar novo percurso nas artes literárias de São Tomé e Príncipe: um percurso que possui força narrativa e psicológica, e, parafraseando Bhabha, uma poética em que a ambivalência da “nação”, ou do sentimento íntimo em relação à casa ou a identidades, surge como *estratégia narrativa*, ou, segundo Stuart Hall,

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. Isto é, de forma diretamente contrária àquilo que parece ser sua carreira semântica oficial, esta concepção de identidade *não* assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. Esta concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, “o mesmo”, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. (Hall, 2014, p. 108, grifos do autor)

Na maioria dos poemas d’*O útero da casa*, o que se percebe é um desejo latente de libertação personificado, algumas vezes,

¹ Os poemas transcritos são parte da obra: LIMA, Conceição. (2004). *O útero da casa*. Lisboa, Editorial Caminho. Doravante, os poemas dessa obra serão referenciados apenas pelo número da página. Outros poemas que, eventualmente, forem citados, constarão em nota ou no corpo do texto, em conformidade com as normas da ABNT.

em homens mortos ou ossos de homens, desejo que paira sobre a paisagem insular e consolida-se sob a pele delgada das palavras poéticas, dando vida à casa – muito embora uma casa diáfana, obscura, por vezes; os poemas animam, pois, o lugar do início de tudo, de toda a vida e da esperança primeira: o útero.

O poema que rompe *O útero*, “Mátria”, corporifica o desejo da voz poética de estar desperta e consciente no retorno a casa: percebe-se, no tecido de toda a obra, a reunião de vocábulos e expressões que remetem ao campo semântico da raiz, do lugar primeiro, de onde a vida nasce e por meio do que ela se alimenta, se refaz – retomado com mais clareza n’*A dolorosa raiz do micondó*: dias subterrâneos, escombros, ventre de fruta, húmus, reabitar, por exemplo. E em “Mátria”, anuncia-se o desejo – sentimento que se abre como um universo, sustentando os pilares de toda a obra, firmada sobre o tripé casa – raiz – memória:

Quero-me desperta
se ao útero da casa retorno
para tactear a diurna penumbra
das paredes
na pele dos dedos reviver a maciez
dos dias subterrâneos
os momentos idos

Creio nesta amplidão
de praia talvez ou de deserto
creio na insónia que *verga*
este *teatro* de sombras
(Lima, 2004, p. 17)

As escolhas linguísticas apontam para uma incerteza essencial, que permeia *O útero* e as obras subsequentes: marcada por conjunções e expressões que encerram valor semântico de dúvida, a crença da voz lírica na “amplidão / de praia *talvez* ou de deserto” traz à tona os espectros da memória, solapando

a certeza anunciada pelo verbo *crer* na primeira pessoa do presente do indicativo: “*Creio* nesta amplidão / (...) / na insônia que *verga* / este *teatro* de sombras” (p. 17, grifos meus). Se o teatro mimetiza o real, temos então que a memória da casa imita e refaz, no jogo da linguagem, o caminho percorrido por um *eu* impregnado de dor e fúria, como riacho e cascata podem ser metonímias da própria vida que flui e praça, metáfora da luta e da gregriedade. Não menos importante que perceber a metáfora é também captar o dito (sem o intuito de decifrá-lo): a insônia, que *verga* o teatro – de sombras, que já é um signo de imprecisão –, mantém-no, logo, arqueado ou, se tomarmos o verbo *vergar* noutro sentido, a mesma insônia faz com que a voz poética se comova, apiede-se dele. Num jogo polissêmico, o sentimento representado permanece suspenso nos versos, que aceitariam quaisquer dos dois sentidos do vocábulo: as noites em claro tanto desenham um teatro de sombras instável, facilmente dobrável – frágil, portanto –, quanto fazem com que a voz lírica se comova, voz de quem o desejo emerge quase sempre diáfano, entre as brumas no olhar que a insônia provoca.

Com efeito, reviver a experiência do útero – local de segurança e de resistência – desperta e lúcida, entre metáforas e imprecisões, a dúvida antitética expressa na amplidão de *mar* ou *deserto*, também é alimento do mesmo desejo que move o pêndulo de toda a obra. Lê-se,

E se me interrogo
é para te explicar
riacho de dor cascata de fúria
pois a chuva demora e o obô entristece
ao meio dia

Não lastimo a morte dos imbondeiros
a Praça viúva de chilreios e risonhos dedos

Um degrau de basalto emerge do mar
e na dança das trepadeiras reabito
o teu corpo
templo mátrio
meu castelo melancólico
de *tábuas rijas* e de prumos.
(Lima, 2004, p. 18, grifos meus)

O que se encontra aqui talvez seja, pois, uma voz lírica que emerge do mar e planta a palavra na terra em que deseja reabitar, além de promover, sutilmente, a dessacralização de certos mitos de fundação são-tomenses – embora sempre em diálogo com eles – ou dos espaços em que esses mitos habitavam (praia, imbondeiros – micondó, em São Tomé e Príncipe –, praça – que é quase uma entidade solitária/solidária, não obstante repleta de completude –, obô) –, característica das novas literaturas nacionais, que surgem em territórios outrora colonizados, agora prenhes da necessidade de recriar suas próprias narrativas nacionais e identitárias. Observe-se que *praça* aparece na obra grafada ora com inicial maiúscula, ora minúscula. Aqui, ela parece ser a personificação do desejo de liberdade. Vale ressaltar que o *desejo* surgirá insistentemente neste ensaio, pois que é dele que emergem e em que se firmam os sustentáculos da obra.

É também de se notar que “prumo” é o que mede a verticalidade de um lugar ou é peso para medir a profundidade da água do mar ou do rio. A imagem da casa construída “de tábuas rijas e prumos” também evidencia a necessidade de construir o lugar sagrado, que é o “templo mátrio” e, em oposição, dessacralizar o “castelo melancólico” e sustentar o desejo de firmeza e verticalidade da construção: o olhar é para o alto, para a bandeira que se ergueria e para o poema que insiste em ser, finalmente, hasteado. Contudo, o grande sonho é de um corpo mátrio sustentado por *tábuas rijas*. Sonho e paradoxo.

Édouard Glissant, em seu ensaio “O Mesmo e o Diverso”², afirma: “chamo de literatura nacional esta urgência para cada um nomear-se dentro do mundo, isto é, esta necessidade de não desaparecer da cena do mundo e de contribuir, ao contrário, para a sua ampliação.” (Glissant, 1981, p. 2)

Muito embora ressalte a importância da ampliação, pela literatura, das leituras de mundo a partir das novas produções, o que se pode observar, sem, no entanto, configurar uma contradição em relação à leitura do crítico martiniquense, é uma escrita poética que lê, ainda, o interior de sua nação para, em outro momento, alargar as margens de sua voz – e de suas fronteiras: o mar.

Nas sendas de Glissant, pode-se afirmar que a busca da dimensão temporal das narrativas históricas não será harmoniosa: antes, a “harmonia majestosa não prevalece aqui”

Muitos dentre nós nunca frequentaram seu tempo histórico; nós apenas o provamos. É o caso das comunidades antilhanas que acedem somente hoje a uma memória coletiva. Nossa busca da dimensão temporal não será, pois, nem harmoniosa nem linear. Ela caminhará em uma polifonia de choques dramáticos, tanto ao nível do consciente como do inconsciente, entre dados e tempos disparatados, descontínuos, cuja ligação não é evidente. A harmonia majestosa não prevalece aqui, mas (enquanto para nós a história a ser feita não tiver reencontrado o passado até aqui desconhecido) a *busca inquieta e quase sempre caótica*. (Glissant, 1982, p.2 - grifos meus)

Surgem, contudo, em fragmentos em que se vão construindo identidades ao longo do discurso.

2 GLISSANT, E. *O Mesmo e o Diverso*. Disponível em.: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Acesso em 22 de junho de 2024.

Desamparado e para “exorcizar demônios”, no útero da casa, o *eu* se sente aconchegado e se entrega ao chão mátrio, não sem uma certa nostalgia e alguma dor, vislumbra, em constante busca, um caminho que seja transformado em prazer. Entregase a “A casa”, pois, ampliando-a, eliminando dela quaisquer barreiras, “(...) / Enorme era a janela e de vidro / que a sala exigia um certo *ar de praça*. / o quintal era plano, redondo / *sem trancas nos caminhos*.” (p. 19).

Dessa maneira, o olhar para a nação e a tentativa de reinventar *lugares*, neutralizar a nostalgia e, enfim, recontar a história a partir de desejos e memórias afetivas e traços que confluem para um olhar feminino, fazem com que a voz poética transforme a perda temporária da casa numa linguagem metafórica, “que transporta o significado de casa e de sentir-se em casa (...) através daquelas distâncias e diferenças culturais que transpõem a comunidade imaginada do povo-nação”. (Bhabha, 1998, p. 199). Ademais, a voz que enuncia e anuncia o desejo no poema quer-se lúcida, caso consiga transportar-se para o útero, para a casa ou “Mátria”.

A lucidez desejada pela voz lírica não exclui, entretanto, os signos do poema em dúvida ou em risco. São signos feitos mais de “vontade, de consciência e de imaginação do que pura memória.” (Bosi, 1983, p. 177).

No poema “A casa”, a que retorno, já se delineia um projeto de construção, que explode em claros/escuros e espaços que metaforizam a liberdade, além das imprecisões paralelas ao desejo de realizar o projeto de construção da casa – mátria. Observa-se, mais uma vez, a insistência em se repetir palavras e expressões – que perpassam toda a obra, impregnada de binarismos que, no entanto, se complementam – como a palavra já anunciada “projeto” (desejo que sempre se renova,

constrói-se e desconstrói-se, num movimento que sugere também a elaboração das perdas como forma de recuperar os afetos), praça (*locus* que metaforiza a luta de um povo), casa (o lugar original, o útero), perpétua (desejo de permanência em contraste com a efemeridade das identidades em curso), janela e varanda, (amplidão, liberdade), sonhar (em contraste com a impossibilidade do real/concreto), pilar e retidão (prumos, em oposição às “linhas inacabadas”), altar (sacralidade), reinvenção (sutura da identidade cerzida fio a fio),

Aqui *projectei* minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poroso
viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor dos ibiscos
para o telhado.
Enorme era a janela e de vidro
que a sala exigia um certo ar de *praça*.
O quintal era plano, redondo
sem trancas nos caminhos.

Sobre os escombros da cidade morta
projectei a minha casa
recortada contra o mar.
Aqui
Sonho ainda o pilar –
uma rectidão de torre, de altar.
Ouço murmúrios de barcos
na varanda azul.
E reinvento em cada rosto fio
a fio
as linhas inacabadas do *projecto*.
(Lima, 2004, p. 19, grifos meus)

A casa sugere, reitero, uma construção interior e afetiva, um projeto que se repete nos versos. Já se pode ler nas linhas subsequentes a “A casa” os elementos psíquicos amalgamados

à natureza das ilhas, em uma espécie de metamorfose de sentidos e de apropriação da terra. Talvez o “tu”, que ora emerge nos versos, seja a própria voz lírica – profética – em um monólogo íntimo com o seu país, em franco processo de ser reabitado, em paralelo à busca, inconclusa, da casa primeira. Lê-se, pois, “A herança”,

Sei que buscas *ainda*
o secreto fulgor dos dias
anunciados.
Nada do que te recusam
devora em ti
a *memória* dos passos calcinados.
É tua casa este exílio
este assombro esta ira.
Tuas as horas dissipadas
o hostil pressagio
a *herança saqueada*.
Quase nada.
Mas quando direito e lúgubre
marchas ao longo da Baía
um clamor antigo
um *rumor de promessa*
atormenta a Cidade.
A mesma praia te aguarda
com seu ventre de fruta e de carícia
seu silêncio de espanto e de carência.
Começarás de novo, insone
com mãos de húmus e basalto
como quem reescreve uma longa profecia.
(Lima, 2004, p. 21-22, grifos meus)

Outra vez, acolhida pela fala de Hall, a contundência do último verso encontra eco,

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso, que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações práticas discursivas, por estratégias e iniciativas

específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (Hall, 2014, p. 108-109, grifos do autor)

Retomados os termos que permeiam um campo semântico específico relacionado à matéria, à casa e, agora, à herança, cada poema constitui um pilar da construção: *memória, exílio, assombro, ira, horas dissipadas, hostil presságio, herança saqueada, quase nada, clamor antigo, rumor de promessa...* esses termos vão suturando o tecido esgarçado das identidades fixas e das ilusões perdidas, até nascerem as mãos férteis que *reescreverão* – importante notar a extensão semântica do vocábulo e seu contexto – uma profecia, não uma história. É no cerne deste discurso intenso, melancólico, impregnado de ira e de amor que as identidades serão discutidas, passando, no entanto, por um sólido processo de subjetivação e de reconciliação com o *locus* ilhéu – “este exílio”.

O momento de ascensão dos “mortos que morreram sem perguntas” autoriza o ressurgimento ou uma espécie de ressurreição d’“Os heróis” (p. 23), em versos que reúnem a obsessão da voz lírica pela busca da raiz/útero e pelo retorno à praça e, finalmente, em “1975” (pp. 24-5), a euforia frustrada marcada, contudo, pela palavra de resistência e de uma vaga esperança entrevista pela poesia. O ano da independência representa uma pausa no fluir intimista da obra, assinalado que é pela perda das ilusões, por fissuras nos pilares da casa e pela restituição, aos mortos, da palavra que lhes foi negada, do direito à pergunta contida (o que celebra, novamente, o diálogo com a poesia de Alda Espírito Santo em *É nosso o solo sagrado da*

terra. *Poesia de luta e protesto*), como se pode ler em “Onde estão os homens caçados neste vento de loucura”,

(...) Zé Mulato, na história do cais
baleando homens no silêncio
do tombar dos corpos.
Ai Zé Mulato, Zé Mulato
as vítimas clamam vingança
o mar, o mar de Fernão Dias
engolindo vidas humanas
está rubro de sangue.
Nós estamos de pé —
nossos olhos se viram para ti.
Nossas vidas enterradas
nos campos da morte,
os homens de do cinco de Fevereiro
Os homens caídos na estufa da morte
clamando piedade
gritando pela vida,
mortos sem ar e sem água
levantam-se todos da vala comum
e de pé no coro da justiça
clamam vingança...
Os corpos tombados no mato,
as casas, as casas dos homens
destruídas na voragem
do fogo incendiário,
as vidas queimadas,
erguem o coro insólito da justiça
clamando vingança.
E vós todos carrascos
e vós todos algozes
sentados nos bancos dos réus:
— Que fizeste do meu povo?...
— Que respondeis?...
— Onde está meu povo?...
E eu respondo no silêncio
das vozes erguidas
clamando justiça...
Um a um, todos em fila...
Para vós, carrascos,
o perdão não tem nome.

A justiça vai soar.
(Espírito Santo, 1978, pp. 121-2)

Faz-se, ademais, um movimento de *rasura/recuo* dos padrões representativos da colonização portuguesa e de *reinscrição/aproximação* dos homens da terra ao seio da praça. Respectivamente, lê-se “Os heróis” e “1975” (grifos meus),

Na raiz da praça
sob o mastro
ossos visíveis, severos, palpitam.
Pássaros em pânico derrubam trombetas
recuam em silêncio as estátuas
para paisagens longínquas.
Os mortos que morreram sem perguntas
regressam devagar de olhos abertos
indagando por suas asas crucificadas.
(p.23)

*

E quando te perguntarem
responderás que aqui nada aconteceu
senão na euforia do poema.

Diz que éramos jovens éramos sábios
E que em nós as palavras ressoavam
como barcos desmedidos

Diz que éramos inocentes, invencíveis
e adormecíamos sem remorsos sem presságios

Diz que engendramos coisas simples perigosas:
caroceiros em flor
uma mesa de pedra a cor azul
um cavalo alado de crinas furiosas

Oh, sim! Éramos jovens, terríveis
mas aqui – nunca o esqueças – tudo aconteceu
nos mastros do poema.
(p. 24)

Nos textos subsequentes a “1975”, a voz lírica narra a trajetória dos mitos e dos heróis são-tomenses, estes representados aqui pelos serviçais das antigas roças de café e cacau. Acerca dos mitos, diz-nos Silva,

Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heroico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura “providencial”, inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são “verdadeiros” ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funcione para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garanta uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia. (Silva, 2014, p. 85, grifos do autor)

Ao útero, pode-se também chamar “espaço” ou “criação da mítica” de fundação nacional. Se “o mito, quando cruza o limiar do poema, recupera a inocência que perdera no compromisso com esta ou aquela ideologia abstratamente considerada”, como afirma Bosi (1983, p.153), a imponente figura do Rei Amador, que pertence ao tênue limiar entre o mito e a história de São Tomé e Príncipe, retorna, despido da ideologia da construção do Estado essencial ou puro, porém utópico, na concretude das palavras, para lutar, outra vez mais, pelos homens mortos e escravizados de seu país, como se pode ler em “Segunda revolta de Amador”,

De novo as nuvens
cobrirão o pico
e os homens marcharão
sobre a planície.

De novo imprevistas
subirão as marés

para lavar dos caminhos
as folhas mortas
e os passos perdidos.
(Lima, 2004, p. 26, grifos meus)

Venho construindo uma proposta de leitura que toque o princípio da imanência como fundamento: o projeto da casa a se reabitar é íntimo e subjetivo, embora não se coloque à parte a construção mais ampla de certa “continentalidade insular” que permeia a obra – de outra forma, a *projeção* a anuncia. Ao ressurgir de entre os “escombros da cidade morta”, a “Ilha”, que é outra forma de dizer *casa-mátria-herança*, desenha-se como o lugar do princípio e do fim dos desejos, da antítese latente e insistente de projeto amoroso *versus* impossibilidade de amar. Trata-se de reabitar a casa como fora outrora e, intimamente, conscientizar-se da perda da *mátria* primeira. Afora as travas que necessitam ser arrancadas dos caminhos e, sobretudo, com a força da palavra, a voz lírica anuncia seu desejo imediatamente após e apesar de ver frustradas as lutas de Amador, em versos cuja vitalidade do *eu* se firma, “Em ti me projecto/para decifrar do sonho/o começo e a consequência/Em ti me firmo/para rasgar sobre o pranto/o grito da *imanência*.” (p. 27, grifos meus)

Observa-se que o desejo de liberdade de Amador não se concretiza e a voz poética se defronta – ou se confronta – com a utopia desfeita, a verdade da juventude, aliada à inocência e ao sonho de que tudo se pode realizar quando se é jovem, retomando o espectro da independência nos versos de “1975”, a que retorno,

Diz que éramos inocentes, invencíveis
e adormecíamos sem remorsos sem presságios
(...)

Oh, sim! Éramos jovens, terríveis
mas aqui – nunca o esqueças – tudo aconteceu
nos mastros do poema.
(Lima, 2004, p. 24)

Assim, a “verdade” inscrita no passado, bem como os sonhos dos jovens, destroçam-se e se tornam nostálgicos objetos de elaboração poética – e íntima (“aqui tudo aconteceu / nos mastros do poema”). O desejo não satisfeito de uma nação liberta aos moldes das aspirações do sujeito, que atua como uma voz para a qual convergem os sonhos do povo, é uma verdade que se coloca diante dele, nua e dolorosa, como se pode observar em “Sabemos agora”, poema em cuja essência vê-se expressa a condição da terra no seu tempo e os resultados não satisfeitos das lutas dos homens sonhadores de outrora (“diz que *éramos* inocentes, terríveis”), certeza marcada pelo verbo *saber* no presente do indicativo, na primeira pessoa do plural, e pela consciência cortante do limite,

Sabemos agora que a Praça é minúscula
A extensão da nossa espera
Nunca coube em tais limites.
(Lima, 2004, p. 28, grifo meu)

A nova sequência de poemas que se apresenta a partir deste momento da obra (“Mostra-me o sangue da lua”, “Roça” e “Proposta”) sugere uma possibilidade de reelaborar a “verdade” histórica – e suas inúmeras possibilidades –, as tentativas empreendidas pelo colonizador de se estabelecerem “verdades” legítimas e a frustração do passado, trazendo à tona uma entrega amorosa e aflita da voz lírica à terra e à luta. Para a poeta são-tomense, a demonstração do afeto se realiza na maneira de apresentar as indagações e as dúvidas, o que lhe permite

ultrapassar as restrições puramente ideológicas da poesia engajada, tão conhecida no contexto das lutas anticoloniais na África. Dessa maneira, Lima estrutura um ambiente lírico, e não menos crítico; idealizado, e não menos atento às tramas da realidade política do país, como se poderá observar em “Mostra-me o sangue da lua” (p. 29) e “Roça” (p. 30), poemas em que ou o sujeito clama pela memória dos mortos de Batepá ou dá voz aos contratados das roças, antigas empresas de café e de cacau,

Mostra-me o sangue da lua
agora que a praia cuspiu
a náusea do mar
e o nojo das rochas
petrifica os gritos que não ouvi

Mostra-me o sangue
o sangue e as veias da lua
quando as línguas decepadas
ressuscitarem
em Fernão Dias no mês de Fevereiro.
 (“Mostra-me o sangue da lua”)

e

Perguntam os mortos:

Porque brotam raízes dos nossos pés?

Porque teimam em sangrar
em nossas unhas
as pétalas dos cacaeiros?

que reino foi esse que plantámos?
 (“Roça”)

Neste contexto, a voz poética e profética com quem convive Conceição Lima olha para dentro de si mesma e encontra *a poeta*,

que, por sua vez, busca reencontrar uma identidade na terra que a gerou, em um movimento psíquico que lhe permite ver sua casa interior. As perguntas são frequentes nos poemas d'*O útero da casa*, bem como a ausência de respostas imediatas: nelas há, interditado, o grito da independência plena e uma espécie de revolta íntima, estendida aos companheiros de nação, que, afinal, ajudaram a plantar o reino, cuja essência é – e sempre será – desconhecida e indecifrável. Vale, aqui, ressaltar a reflexão de Stuart Hall, no ensaio “Quem precisa de identidade?”, ao ler Foucault,

Concordo com Foucault quando diz que o que nos falta (...) não é “uma teoria do sujeito cognoscente”, mas “uma teoria da prática discursiva”. Acredito, entretanto, que o que o descentramento exige (...) é não um abandono ou abolição, mas uma reconceptualização do “sujeito”. É preciso pensá-lo em sua nova posição – deslocada ou descentrada – no interior do paradigma. Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da *identificação*, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer. (Hall, 2014, p. 105, grifos do autor)

Hall, entretanto, afirma no decorrer de seu ensaio que “o conceito de ‘identificação’ acaba por ser um dos menos bem desenvolvidos da teoria social e cultural, quase tão ardiloso – embora preferível – quanto o de ‘identidade’” (Hall, 2014, p. 105), o que abre, a meu ver, um espaço para tratá-lo na literatura, como forma de tentar compreender, via arte, os processos de “identificação” em que se envolvem os poemas de Conceição Lima. O teórico também afirma que “a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo

nunca completado – como algo sempre ‘em processo’ (...); a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência.” (Hall, 2014, p. 106). Penso que na fissura desse conceito é que se possa “usar” a poesia, não com o intuito de explicar ou preencher as lacunas da teoria, mas, sim, elaborar uma leitura possível da condicionalidade e da construção de uma identificação.

Conceição Lima empreende a tentativa desse processo de “reconceitualização do sujeito”, visto que sua poesia possui um traço majoritariamente subjetivo, o que muda a forma de rearticular as identidades ou “identificações” e, dessa maneira, trabalhar naquela fissura: ela o faz, dentre outras maneiras que se verão adiante, com um *status* de quem reflete acerca de uma relação afetiva, representando a “mátria” como um corpo a se reabitar, por exemplo. Por isso, retomo o poema,

Um degrau de basalto emerge do mar
e na dança das trepadeiras reabito
o teu corpo
templo mátrio
meu castelo melancólico de tábuas rijas e de prumos.
(Lima, 2004, p. 17)

A questão do “pertencimento” também é discutida na construção poética da obra, e, por saber que a busca por ele oblitera os caminhos de construção identitária, Conceição Lima negocia os limites do seu “ser são-tomense”, nostálgico ainda, com a sua própria experiência diaspórica (pois viveu na Inglaterra e em Portugal), o que a faz ter um olhar privilegiado de sua terra, entre a intimidade e a distância – aludo a Zygmunt Bauman (2005) ao discutir questões acerca de cultura, pertencimento e construção identitária. Conceição Lima constrói o seu castelo com “tábuas rijas”, firmes, embora melancólico, e não apenas

busca “pertencer” à terra em que nasceu, mas compreendê-la, desvendá-la e, sobretudo, reabitá-la. Como afirma Bauman em entrevista a Benedetto Vecchi,

(...) o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e (tornamo-nos conscientes) de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento”, continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. (Bauman, 2005, p. 56, grifos meus)

Por não fazer parte de um grupo restrito de indivíduos que está fora de um contato íntimo com São Tomé e Príncipe – ainda que tenha vivido lá sem jamais cruzar outras fronteiras –, Lima é a poeta que está mais próxima de construir o relato de uma nova geração, convocar e reelaborar, em alguns poemas, uma possibilidade de reconstrução identitária, coletiva e individual são-tomense, usando como artifícios espaços metonímicos como a terra e a casa, tal qual se lê em “Poema”,

(...)
Quando à casa regressar
A pátria fugitiva

Da trouxa dos dias guardarei ainda
O murmúrio das preces e a vigília
A *obstinada memória* das águas eternas.
(Lima, 2004, p. 59)

Dando continuidade ao percurso pelas veredas da obra, o poema “Proposta” abre uma nova etapa da reconstrução histórica

ilhéu, operada “sob rasura”. A história colonial que se conta *sob a rasura*, a história de extorsões materiais e psicológicas não superada, por isso aberta à continuidade de sua leitura – ou, como descreve Derrida: “pensada no limite”, “pensada no intervalo” – é da ordem de uma presença “obliterada”, que permite a “escrita dupla”, deslocada e deslocadora,³ uma história que não pode mais ser lida da forma antiga, mas sem a qual, segundo Hall (2014), certas questões-chave não podem ser pensadas, como se pode ler,

Apaguem os canaviais, os cacauzais, os cafezais
Rasurem as roças e a usura de seus inventores
Extirpem a paisagem da verde dor de sua íris
E eu vos darei uma narrativa obliterada
Uma esparsa nomenclatura sedenta de heróis.
(Lima, 2004, p. 31)

Tem-se claramente uma *proposta* com causa e consequências bem marcadas: ao se negar/rasurar os males da colonização, tudo o que se pode ter é nada – ou sede. Da sede, advém o desejo de revisitar a história. Por essas razões, pela sede e pela obliteração das narrativas – outrora – sem passado, urge pensar a história colonial do país como protagonista de uma mudança fundamental para se tirar do esquecimento o processo de escravização, por exemplo, pois é flagrante o fato de que a maioria dos são-tomenses não profere a palavra “escravo/escravizado”⁴: prefere, por sua vez, “serviçal” ou “contratado”, o que é, na verdade, um mero eufemismo. Há de se dizer o nome das coisas para que elas se façam presentes – “Direi teu nome e tu serás”, como anuncia a voz poética

3 “Por meio dessa escrita dupla, precisamente estratificada, deslocada e deslocadora, devemos também marcar o intervalo entre a inversão que torna baixo aquilo que era alto (...) e a emergência repentina de um novo ‘conceito’ que não se deixa mais – que jamais se deixou – subsumir pelo regime anterior.” (DERRIDA, 1981, p. 42. *Apud*: HALL, 2014, p. 104)

4 N’O útero da casa, a palavra *escravo* tem apenas uma ocorrência no poema “Afroinsularidade”. Nos demais, *escravos* são referidos como *serviçais, homens mortos, heróis, línguas decepadas, morador interdito*.

em “Antes do poema” (2004, p. 49) –, para que possam ser matéria de reflexão e de mudança da perspectiva do olhar para o processo de descolonização e decolonialidade (talvez, tema para se desenvolver, um processo “contracolonial”) – e não menos para um franco processo de *identificação* ideológica do povo são-tomense com os valores portugueses no pós-1975, que insistem em fixar suas garras nas ilhas.

A mudança de perspectiva que se dá a partir de “Proposta” estende-se aos contratados que foram levados para São Tomé: surgem, neste contexto, “Daimonde Jones” (pp. 32-3) e “Kalua” (p. 34), da África do Sul e de Moçambique, respectivamente, que, no mesmo sentido da revelação histórica, aproximam-se pelo sentimento de perda de seus nomes e de suas pátrias.

Afirma Bhabha

Nesse entre-lugar [da imitação e da identificação], atua um tempo de um paradoxo colonial naquelas afirmações contraditórias do poder subordinado, pois a repetição do “mesmo” pode na verdade ser o seu próprio deslocamento, pode transformar a autoridade da cultura em seu próprio não-senso precisamente no seu momento de enunciação. Isto porque, no sentido psicanalítico, “imitar” é agarrar-se à negação dos limites do ego; “identificar-se” é assimilar conflituosamente. É do intervalo entre eles, onde a letra da lei não é assinalada como signo, que o duplo da cultura retorna de modo estranho – nem um nem outro, mas o impostor – para zombar e arremedar, para perder a noção do eu poderoso e sua soberania social. É nesse momento de “incerteza” intelectual e psíquica que a representação já não pode garantir a autoridade da cultura, e a cultura já não pode garantir que seus sujeitos “humanos” sejam signos de humanidade. (Bhabha, 2005, p. 195, grifos do autor)

Visto por esse prisma, pelo “tempo de um paradoxo colonial”, “Daimonde Jones” é uma representação daquele

que faz um deslocamento para subverter, por meio da palavra, a cultura e transformá-la em seu “não-senso”; no entanto, Daimonde Jones nos é apresentado, em princípio, como um homem sem humanidade, cujo nome e cuja “linha vertebral” o sistema extorquiou, “[um] livro obsceno que diverte a miudagem / [que] tem a idade das roças de cacau na ilha de São Tomé” (p. 32). O nome que os são-tomenses conseguiram assimilar, reinventado e silenciado, mas que “engatilha” a palavra “pat’rããõ” quando tem fome, pertence a um sujeito que sabe lutar; a palavra é arma e os vocábulos “engatilhar” e “palavra”, juntos no verso, imprimem uma força imagética que devolve ao “contratado” o signo de humanidade,

Nas minas da África do Sul
seu nome ronga ou xope ou xangane
ficou sepultado.
A sua sonoridade é hoje despojo irrelevante
Na *cruel ressurreição* chamaram-lhe Diamond.

Daimond Jones ê!⁵
Daimooooooooonde!

Este livro obsceno que diverte a miudagem
tem a idade das roças de cacau na ilha de São Tomé

Não reside em Santa Margarida nem em Porto Alegre
Nem na Aldeia Murça nem em Água Izé
O coração da cidade o *acolhe* e o *repele*

Bebe os tostões que jardina
e escarra impropérios enquanto jardina
este esquivo transeunte, vacilante hóspede
das esquinas de São Tomé

Não amaldiçoa o sistema que lhe extorquiou

5 A repetição de “ê” no final das frases em São Tomé e Príncipe é uma marca linguística. Segundo o dicionário livre saotome-putugêji, trata-se de uma partícula final, de ênfase

a linha vertebral, o nome, o caminho do Oriente
Guarda intactas velhas medidas
as mesmas distraídas esmoladas
nos bolsos de um grotesco ex-fato de ministro.

Sabe engatilhar a palavra pat’rãão quando tem fome
(Lima, 2004, pp. 32-3, grifos meus.)

No mesmo caminho segue “Kalua”, mais uma figura diaspórica, que se move, também, nesse entre-lugar cultural, “entre a *superação* e a *repressão*” (Bhabha, 2005, p. 231). A superação das perdas se dá, contudo, no nível da linguagem poética, pois que elas são irreparáveis nos níveis pessoal e psíquico, já que não há retorno possível dessas mulheres e desses homens aos seus países de origem. O que as/os sustenta é a memória, tanto em “Kalua” quanto em “Daimonde Jones”: este, “guarda intactas velhas medidas” e aquela deixa à filha a herança marcada pela língua,

Teu nome tão breve e tão outro
Sem nenhum adorno
Tua voz tão prestes, tão pouca no Budo-Budo
Tua saia de riscado, de pano soldado
Tua ração de *úchua*, teu peixe salgado
Teu jeito de dizer parana em vez de banana

Tuas mãos delgadas, meninas
Tuas mãos, tão servas, multiplicando as horas
Teu *canto de além-mar* e de ilha
Tua estatura anciã na saudade detida

E Magáida, tua filha
que nunca a *Moçambique* foi e diz *quitxibá*.
(Lima, 2004, p. 34)

Nos poemas, observando o campo lexical que os envolve, tal como: *despojo irrelevante*, *cruel ressurreição*, *extorsão*,

grotesco, em “Daimonde Jones”, e *nome breve, nome outro, voz tão prestes, tão pouca e a saudade detida*, em “Kalua”, desenham-se as identidades desconfiguradas de ambos, já amalgamadas à condição ilhéu – “vacilante hóspede / das esquinas de *São Tomé*”, no primeiro, e “Teu canto de além-mar e de *ilha*”, no segundo. E, finalmente, a herança que Kalua deixa à *filha* invoca mais um nascimento no útero são-tomense, pois, não obstante Magaída tenha nascido em São Tomé, a memória é reacendida e se volta para a terra de onde veio a mãe, Moçambique.

Compreender a construção de uma narrativa nacional e de si mesma que a poeta empreende e analisar os elos existentes entre os poemas lidos são alguns dos inúmeros temas que a obra de Lima nos oferece. Importante ressaltar que, antes de Lima, somado ao contexto de produção literária são-tomense, inclusive a poesia pós-1975, o que há escrito diz respeito à luta pela independência e a uma certa frustração pós-colonial, a uma insatisfação recorrente com os governos que se instauraram após a saída oficial dos portugueses do país e do reconhecimento de São Tomé e Príncipe como nação soberana, embora se saiba que a independência, ainda que difícil e permeada pelos fantasmas coloniais, é o maior passo que um país, que vivia sob o jugo da repressão colonial, pode alcançar. No que toca à arte da palavra, encontra-se, tal como nos demais países ex-colônias de Portugal, uma fortíssima presença da poesia panfletária e da poesia de luta e protesto, esta que se tornou patrimônio cultural de São Tomé e Príncipe devido à imponente voz de Alda Espírito Santo,

Finalmente, e deixando abertos os caminhos, no prefácio a *O país de Akendenguê* (2011, p. 9), Helder Macedo afirma: “Disse que o país de Conceição Lima é uma viagem entre a memória e o desejo, uma ilha da imaginação”. Penso que, além de ser a ilha

da imaginação, o arquipélago de Conceição Lima talvez guarde uma herança de tempos imemoriais e Áfricas tantas; o país da poeta paira sobre o desejo de arrancar os acontecimentos pós-1975 dos “mastros do poema” e levá-los ao topo, ao pico florido de salambás. Trata-se de um espaço impregnado de realidades tais que Lima, usando como estratégia uma de suas casas, a linguagem, ficcionaliza-o, narra-o, imagina-o, “explora [nele] o caos da memória”⁶. Portanto, não creio que o país da poeta (aquele que ela cria e revela em sua obra) seja tão-somente uma ilha de imaginação: mas de ação. De construção. Cada obra é mastro que espera a bandeira por hastear.

Referências

APPIAH, Kwame A. *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983.

6 GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. “Le Mème e Le Divers” (trad.: Normélia Parise.) Paris: Seuil, 1981. pp. 190-201. Cito: “Acontece que a obra não seja escrita para alguém, mas para desmontar os mecanismos complexos da frustração e das variedades infinitas da opressão.” (Em nota, Ortiz comenta: “Para desvendar o caos da história imposta. Lá onde as técnicas de expressão não são inocentes. Explorar o caos da memória (ofuscada, alienada ou reduzida a um repertório de referências naturais) não pode se fazer na clareza da exposição consecutiva. A produção de textos deve ser, por sua vez, produção de história, não enquanto desencana um acontecimento, mas enquanto ressuscita, ao nível da consciência, um panorama esquecido. A exploração não é analítica, mas criadora. A exposição tremula diante desta criação opaca, deste conteúdo contraditório, cuja convergência não é dada de saída.”

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. “Le Même e Le Divers”. Tradução de Normélia Parise Paris: Seuil, 1981. pp. 190-201.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Porto Editora, 2011.

HALL, S. “Quem precisa da identidade.” In.: HALL, Stuart; WOODWARD; Kathryn & SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. (Tomaz Tadeu da Silva (org.)). 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p 105

HALL, S. “Quem precisa de identidade.” In.: *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. (2014) 15 ed. Petrópolis: Vozes, pp. 103-133.

LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.

MATA, Inocência. *Diálogo com as ilhas. Sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri, 2008.

Literaturas africanas comparadas

Memória dos mortos – a arte comovida em excertos africanos

Edimilson Rodrigues*

Do sudário às lágrimas
restam as cinzas. (...)
Os sonhos drapejam
no coração do luto.
(Saúde, 1993, p. 60)

Resumo

O percurso de leitura ocorre através de sintéticos excertos que tangenciam a morte. Os textos selecionados, como o sudário, envolvem memórias, histórias, atrocidades em configurações variadas sobre a morte – real e comovida – em imagens evocadoras de escarificações coloniais. São variações em torno da morte, das lides sociais, que apresentam o texto literário como essência de vida perpetuada em arte.

Palavras-chave: Literaturas africanas de língua portuguesa; morte; poesia.

* Graduado em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2001), mestrado em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (2017). Professor de língua e literatura espanhola; literaturas africanas de língua portuguesa da LIESAFRO e PPGAFRO - UFMA. Investigação pós doutoral em Literatura do Século de Ouro na Universidade de Navarra Espanha/GRISO (2017/2018) e História da Arte na Universidade do Porto - CITCEM (2018).

Memoria de los muertos – arte 'comovida' en extractos africanos

Abstract

El recorrido de lectura se desarrolla a través de extractos sintéticos que tocan la muerte. Los textos seleccionados, como el sudario, involucran recuerdos, historias, atrocidades en variadas configuraciones sobre la muerte –real y conmovida– en imágenes que evocan las escarificaciones coloniales. Se trata de variaciones en torno a la muerte, las luchas sociales, que presentan el texto literario como la esencia de la vida perpetuada en el arte.

Palabras clave: literatura africana; muerte; poesía.

Recebido em 20/07/2024 / Aceito em 1/12/2024

A morte como memória

Numa trajetória de investigação, em constante contínuo, pesquisamos algumas assertivas de leituras de textos poéticos africanos, mais detidamente, sobre a encenação da morte produzida nos cinco países de língua oficial portuguesa. Essa produção doa reflexões reais e simbólicas, expande conceitos, cria categorias, fazendo do labor literário fundamento para a discussão sobre a estética da morte, na única campã que simboliza vida: o texto literário, visto que “Se os epitáfios não dizem tudo/ as pedras lembram algo sobre/ os mortos, a vida (Lemos, 2000, p. 20).

Nos seus exercícios de osmose intelectual, com o saber da vida e dos momentos históricos, as palavras dos poetas ressoam como elegia dos oprimidos, trazendo, nas suas entranhas, a estética da grande arte literária que dialoga com as variações entre história e literatura, sociologia e cultura, arte e política, revelando-a “numa alucinada estética da morte” Saúte, 1993, p. 59).

Estamos no manancial do linguístico-cultural que testemunha a língua como conquista e a poética como herança dos antepassados em profundo compromisso com o saber da ancestralidade, visto que contém uma didática dos sentidos envolta no movimento da sedução das imagens reelaboradas nas experiências pretéritas, na identidade que se constrói a cada nova redescoberta dos fragmentos negados, ocultados, ou sugeridos, mas partilhados no literário como audição do antigo estruturando o moderno, refundindo, pois, tradições, épocas, culturas, na ressonância do poético que dialoga com “o espectro da morte/ A sorte/ de todos” (Azevedo in Ferreira, 1997, p. 124), antes e depois dos contatos coloniais, sem olvidarmos que,

Para compreender a variedade das culturas contemporâneas da África, portanto, precisamos, em primeiro lugar, recordar a variedade das culturas pré-coloniais. As diferenças na experiência colonial também tiveram seu papel na configuração das diversidades do continente, mas até mesmo políticas coloniais idênticas, identicamente implementadas, influenciando sobre materiais culturais muito diferentes, decerto teriam produzido resultados amplamente variados (Appiah, 1997, p. 242).

Escrever é recorrer à memória, ao passado, às configurações diversas, nas controvérsias do social prenhe da essência das relações familiares, da solidariedade que se escorava no comunal, na partilha dos desejos, como no dos sonhos, os quais foram destruídos e vilipendiados pelos colonizadores, principalmente, na antecipação da morte. Assim, na dualidade lembrar/esquecer, viver/morrer, a escrita institui percursos, travessias outras, através do saber que se revela pelo olhar do sujeito ciente do devir, na loucura consciente da linguagem poética que ausculta a energia vital e idiossincrática do ser poeta – artífice da linguagem “esperando ainda a ressurreição dos sonhos”, (Cardoso in Ferreira, 1997, p. 254) na decantação alquímica do vir a ser.

Na forja da linguagem, observamos, desde o século XIX aos anos 90 do século XX, o sujeito poético tematizando o elemento morte, quer como partida, quer como elemento da sedução que o enlaça, vivificado no pacto da linguagem:

Vi-te passar, longe de mim, distante,
Como uma estátua de ébano ambulante;
Ias de luto doce toutinegra,
E o teu aspecto pesaroso e triste
Predeu minha alma, sedutora negra”
(Alegre in Neves, 1963, p. 29).

E mais, “quando a tua decantação deixar na alma/ o colóquio inevitável dos que vão morrer.” (Alcântara in Ferreira,

p. 185). Desse modo, poetas de tempos e espaços geográficos diferentes, não diferem do tema.

Nessa saga testemunhal, o poeta adentra as veredas da vida, com o vitalismo da morte, para demonstrar que, apesar da desilusão com o momento histórico, elabora a imagem da natureza como personagem-irmã dessa estética: “vede o que das paisagens resta:// A morte. Somente a morte” (Saúte, 1993, p. 18). Entre vida e morte, entre narração e canção, ritmada no choro das carpideiras, “Celebra-se então a hora/ os mortos abandonam os vivos/ entre sombra e luz/ nas veias finas da terra” (Tavares, 2011, p. 216) que recebem, as veias, o corpo como a cova, a semente. Nessa imagem metaforizada de esperança, observamos o dualismo entre plantar e morrer, colher e conceber, em cujo manancial está a compreensão do inseparável: homem e natureza nas veias das terras africanas. Essas são as mesmas que fazem brotar vida na metáfora da sobrevivência, mas, também, recolhem o líquido do humano – “sangrando no suor da roça da compulsão dos algodoads/ sangrando fome ignorância, desesperos, morte” (Neto in Špánková, 2014, p. 26) – como despojo inesperado nas vielas da vida.

Instrumento da contradição, o texto poético planta metáforas no signo que faz brotar o ritmo da vida, qual mediação. O texto lapidar confirma a essência da arte no dualismo da linguagem – escrever/viver: “Não temos para a morte vocação”, (Saúte, 1993, p. 58). O autor de *A Pátria dividida* (1993) realiza uma construção de sentidos que ultrapassam os anseios da denúncia, na encenação dos signos da morte extemporânea, para trazer à tona os “objetos no cenário inverossímil” que “repetem a ausência dos homens” (Saúte, 1993, p. 59).

A antítese da imagem ausência presentifica os homens na palavra, integrando o sujeito histórico que se vivifica no sujeito poético – “Os mortos mais do que os vivos, estão vivos./ Surgem, fortes, intensos, aparecem/ depurados e cheios de motivos”. (Lisboa in Saúte, 2004, p. 226).

Motivos que nos levam às lápides/elegias, às campos dos versos que litaniam com poemas da morte, em eterna certeza de sobrevivência. Nessas figuras que dualizam o sentido do viver, o poeta é contador de histórias, carpideiro errante, semeador de corpos que brotam como sementes na e da lavoura do humano, qual “Labirintos do gesto enquanto enleio e, como tal, texto sagrado” (Tavares, 2011, p. 155). Isto porque, como cicatrizes da vida, o texto literário confirma que – “No coração da noite haverá tempestade” (Chiziane in Saúte, 2000, p. 367), de palavras que fazem brotar um rio de emoção viva – a poesia sobre a morte. Só para não dizer que, das velas que iluminam o artigo, não respingou, fosforescente, resquícios de prosa-poética moçambicana.

Na imagem umbilical, o cemitério que devolve o morto ao mundo dos antepassados, através da herança das palavras, dos ritos de passagem, do constructo de sentidos dialógicos, a palavra africana como um “ex-votos”, devolve signos da cultura, semeia o humano que revive na viagem simbólica de “uns mortos e tantos por morrer” (Tavares, 2011, p. 91).

Destarte, afirmamos que os poetas metaforizam a morte em constructo identitário à natureza, como num conúbio entre seres, animados e inanimados, paisagem e paisano, conclamando outras voragens, desenhadas na matriz africana, cientes do literário na cartografia do natural:

De pura piedade os bebeu
a memória da água
que, nada retendo,
a tudo dá sepultura
(Knopfli, 1982, p. 276).

Dito assim, mostram, os poetas, as palavras riscadas por pólvoras, algumas assumindo a preservação das tradições e desvelando a violência das guerras que abreviaram a morte, como neste texto elegíaco de Nelson Saúte: “A mãe beijou a pólvora/ no sorriso morto do filho./ Despiu a capulana e cobriu-o.// E depois vestiu as lágrimas” (1993, p. 66). A poesia revela, portanto, a denúncia do social-histórico, no político-literário, atualizando a vocação incontestada da luta com a palavra – “Os mortos já não precisam de política/ porque a política dos mortos/ é terem morrido por uma política” (Cardoso in Saúte 2004, p. 448).

O texto literário, quanto à variabilidade de informações que foram captadas, no movimento de vai e vem da história, será mais significativo que as atrocidades do político, tanto por questões expressivas – o texto literário desvela sentidos ocultos do social – quanto pelo fato de que o político nunca revelará o social na sua veracidade, tão pouco o literário. O que lemos no literário – “Os mortos já não precisam de política” – está prenhe de todas as áreas do saber, e o deduzido no político, eivado de projetos e programas paupérrimos de permutas, cheios de desvios, mas nunca tão rico quanto o texto metaforicamente fértil de imagens, aparentemente simplórias: “porque a política dos mortos/ é terem morrido por uma política” que ainda vive e soterra sonhos, sujeitos e espaços.

Ao longo desse texto, as possibilidades de análises, as metáforas da morte, e tudo que se possa iluminar com elas, o

sociológico, o histórico, o artístico, o político, o filosófico, “são infinitas se descontada a dose de coerência e verossimilhança que lhes são tão caras” (Fuks, 2007, p. 11). Nessas proposições, os autores ensinam deleitando e deleitam ensinando que, o eixo temático, assim como os assuntos, é construído no universo da linguagem que evoca tradição e rebeldia, criação e invenção, que retoma a força do literário da época das lides sociais vividas pelos países africanos, como uma certa característica nuclear, a liberdade, num jogo entre prazer e beleza, desprezo e rebeldia, choque e inércia, visto que os fundamentos dos poemas, as unidades expressivas, nos despertam à reflexão febricitante, pois, “Não há como um bom choque uma vez por outra para que a inércia das nossas convicções inamovíveis se comece a inquietar de alguma forma” (Lisboa in Craveirinha, 1974, 4ª capa).

A morte *comovida*

O processo de criatividade peneira desolação – morte, festividades – vida, desse modo, a morte *comovida* é o adjetivo que nos impulsiona a decantar os textos que comovem os poetas. No entanto, esses poetas detêm o poder da palavra para definir a morte como vida. Nessa estratégia semântica, os textos, assim como “os mortos não dormem caminham/ conosco vivendo a vida que/ esquecemos” (Mendonça in Leite, 2006, p. 83), com a certeza de que, “Sob a luta e o luto. O acordar do silêncio” (Mendonça in Leite, 2006, p. 134) das palavras nos comovem.

Na artesanaria da estética lapidar, retemos que os poemas albergam os prazeres da escrita, como criação e motivos de vida, fios condutores da tradição poética da tãntos unindo passado e presente, através do canto, da melodia e do ritmo próprios

do texto poético – “Tapei o poço da morte, a cantar” (Azevedo in Ferreira, 1997, p. 123) – à procura da liberdade individual e coletiva que é uma constante no projeto literário africano. O mesmo poeta cabo-verdiano nos fala desse *textum infinitum* que se repercutirá noutros poetas de tempos distintos, impregnados do mesmo sentido de revolta e amor à liberdade, auscultando a “catástrofe das vidas que [teve] e que [perdeu]”, (Azevedo in Ferreira, 1997, p. 121), desde a chegada dos colonizadores.

Nessa circularidade (re)inventiva, o poeta vivifica o sentido da arte que “é justamente o de trabalhar essa memória, fazendo com que ela espelhe não só sua vocação estética às formas, mas a realização suprema de seu *ethos*” (Monteiro, 2011, p. 46). Em tais fractais artísticos, os poetas se atritam no rito da criação e da recriação de vidas e obras ao lembrarem das atrocidades vividas, das mortes antecipadas, das valas comuns. Decantam, pois, os textos com o compromisso e o rigor do belo, do musical e encantatório, na alquimia da palavra, no armazém de ideias que elabora o verbo como quem elabora a urna para o momento da viagem. Dessa avalanche de sentimentos, na complexidade desses fenômenos, supomos: a “arte de bem-dizer a que agrada ao coração e ao ouvido é uma das mais nobres manifestações culturais de África” (Ferreira, 1979, p. 11).

Para conseguir essa simbiose literária, no pluralismo cultural que os circunda, apresentaremos alguns excertos que dimanam a arte do bem-dizer, com a qualidade da África e dos sujeitos africanos. Sem olvidar que, nessa temática, cabem todos os países africanos, no entanto, figuramos um ou, quando muito, dois exemplos dos Cinco que nos parecem elucidativos ao que nos propomos; mas, como escolha de preferência, figura um poema completo, eivado do irônico, emblematicamente

umedecido de escarificações: “Necrologia”, de Jorge Viegas. Assim, as literaturas dos Cinco se expandem e se temporalizam na arte literária com sabores e dissabores, como metamorfose do canto e da palavra comovida:

a) Moçambique – Jorge Viegas: “Necrologia”.

Acaba de morrer
na sua residência circular
de Illinois ó Prata,
o poeta moçambicano
Jorge Viegas.
Paz à sua alma.
(Viegas *In*: Saúte e Mendonça, 1993, p. 197).

A morte, como símbolo de criatividade e ironia, como metáfora do devir de todos os homens, parece ser uma prenda que se ganha a qualquer momento, no entanto, para os africanos – “presentemente, é em sua missão que ele baseia seu direito à vida” (Sartre in Neves 1963, p. 2) –, é algo corriqueiro e contumaz, porque lutam por ela como direito à vida em conexão aos antepassados mortos. Assim, “morrer – em íntima ligação com a tradição do culto aos antepassados – não significava uma ruptura com o mundo dos vivos, pois havia a crença em um constante intercâmbio de energias entre a vida terrena e a que prosseguia após a morte (Secco, 2012, p. 70).

Temos, pois, intercâmbios e invenções criativas que fervilham – como avalanches sinestésicas – em elegias eivadas da ironia. No enigma entre lucidez e realidade, o poeta Jorge Viegas enlaça a elegia ao signo das imagens positivas, claras, transcendentais – circular, prata, alma – destruindo, assim, uma suposta carga negativa que alguns têm sobre a partida final.

O poeta, como visionário dos fatos de outros, das supostas inventivas do mundo verossímil, no poema, é

criação e criatura de sua própria arte, mais ainda, é a representação da tríade – morre, escreve e prenuncia ao mundo, não necessariamente nessa ordem, sua partida. Entre esses três sentidos, ainda que sutilmente ilustrados desde o título, a mensagem está no livro de assentamento de óbitos, o poema funciona como epitáfio do óbito e arte elegíaca do ente que a escreve, o próprio poeta “Jorge Viegas”.

Para quem ouve o texto sem as devidas escutas do poético, não infere o que está posto, na sua imanência, no subliminar: “Acaba de morrer”. A escrita, como o sexo, é uma forma de morte, uma entrega última do texto literário à campã do mundo. Morrer e escrever estão no limítrofe do ser, uns morrem quando não escrevem, outros escrevem para não fenecer.

Entre a roupagem do verbo e o verbo que veste a ironia do tema, observamos um conjunto performático do obituário que o eu poético prenuncia – “Paz à sua alma”, ou seja, espera que, pós morte, como exigência de rigor, ofertem a tão sonhada paz, ainda que para a alma. No labor da palavra, na serenidade do necrológico, o sentido de anunciar a morte antecipada critica as atrocidades bélicas. Com arguta sensibilidade de criador, o poeta projeta os noticiários com suas próprias palavras, com informações enrodilhas em arcabouços de despedidas com o mínimo necessário – “Acaba de morrer/ na sua residência circular/ de Illinois ó Prata”. O local da morte, além da imagem da diáspora, confirma “a inadiável viagem” (Patraquim, 1980), como também ratifica o sentido de que Moçambique, desde há muito, é “O país dos outros” (Knopfli, 1959).

O fato da morte ainda recente não distancia o tempo cíclico das coisas, pois, como o tempo, a casa, morada primeira, se associa ao útero como terra– “residência circular”. O necrológio

é presumido, as descrições, as coisas que o circundam, o cenário, fazem do poeta espectador, ator, diretor de sua última atuação e dramaturgo da “Necrologia”, de “o poeta moçambicano”.

Em tais desvios de linguagens, depuração de ideias, decantação da mensagem, o texto literário é senhor do tempo, artefato lúcido & lúdico, leitor privilegiado dos fatos sociais, goza da digna argúcia de arquivar os instantes no corpo do artístico, e salva do poder destruidor do esquecimento as mazelas sociais, no registro do idiossincrático: “na sua residência circular”. Assim, armazenada na memória do poeta, a “residência” eterniza a primazia do mistério das palavras decantadas do perecível, do longo como carácter mnemônico-literário. Pois, indubitavelmente, o texto de Jorge Viegas é um exercício de resistência, e, ao mesmo tempo, um estágio das travessias da existência revelado como epitáfio irônico, provocativo.

b) São Tomé e Príncipe – Conceição Lima: “A outra paisagem”.

Sei que certos poemas juntam os versos como se os
deitassem em uma vala comum.
(Lima, 2012, p. 31)

Na arguta sensibilidade do texto da autora santomense, “A outra paisagem” une, mais uma vez, poesia e rito de passagem desde o título do poema. Posto que, no ritual de repetição, os textos de vários países africanos se atritam na solidariedade da palavra, na festa da semente, mas, antes, reivindicam o poder de enterrar os seus em campos familiares, em espaços únicos, localizados (ao lado dos antepassados), individualizados (através dos símbolos, ícones familiares) e merecedores para que, noutros rituais fúnebres, na simbólica das festas datadas, possam realizar, no topônimo, outros rituais.

Na singeleza do belo denunciativo, os versos que são deitados no papel, como os corpos na vala, denunciam o jogo de objetos sem valor e sentidos como quem espargue palavras no papel, sem a argúcia do talento. O símbolo do desrespeito aos mortos – “vala comum” – se iguala a local desprezível e não desejado, donde os corpos se amontoam, são deitados, postos fora, “numa vala”. No jogo alegórico, a autora associa versos postos no corpo do papel e corpos postos na vala coletiva; daí o vigor da criação que associa vala e verso, corpo e palavra, a momentos de criação e decepção. O texto induz que os corpos sejam postos e devolvidos aos familiares, assim como as palavras são devolvidas, nas linhas dos versos, ao poema. Ambos com o rigor e compromisso aos que o criaram, ainda que, com “palavras mortas, assassinadas”, mas que, “sem cessar porém renascem/na impura voz do (...) Povo” (Lima, 2012, p. 56).

Nessa reflexão reside mais uma ambiguidade, que se constitui em função do silenciar das vozes pelo sistema dominante, mas audível pelo sistema literário quando a poeta a ressuscita – “que sem cessar renascem”. Nessa lide ambígua, o caráter da criação funciona como o despertar da consciência dos que têm os fatos temporalizados (duradouro e em compromisso com o tempo histórico) nos latrocínios coloniais, os poetas.

c) Cabo Verde – Eugénio de Paula Tavares: “Hinos I”.

Revolução ou morte! Eis o nosso dever
A paz é, já, um crime; e morrer infame, a vida!
(Ferreira, 1989, p.145)

O excerto de Tavares, na sua sensível rebeldia, traz em sua construção os mesmos dualismos que perpetuar-se-ão no albor dos séculos, em perfeita audição do social que se alastra no hinário africano: revolução/poesia, paz/e vida. Depuradas

as palavras-chave desses versos, que são, ao mesmo tempo, confrades e díspares, soam como roteiros de bordo da grande navegação humana. Nela os nautas estendem as bandeiras em cujos centros, as palavras, “Revolução ou morte!”, são emblemas de conquistas. Na luta armada com a palavra, a poeta defende a vida, mas, acima de todos os contrastes, defende a paz para todos. No entanto, na contradição das conquistas, o que parece ser merecedor do sujeito, é uma alternativa que não doa vida, mas morte prenunciada em crime.

Revela, pois, a autora, a certeza de que, na mediação, a contradição vinca sua resistência na “voz do Povo”. As frases de efeito despertam as consciências, imprimem no coloquial as imagens de liberdade e conquistas na única opção possível, revolução ou morte, que, no texto, é face da mesma moeda, “Revolução ou morte! Eis o nosso dever”.

Essas pequenas mostras são o que podemos chamar de instantâneos relâmpagos do literário, no bojo de nacos de momentos históricos, revistos desde o passado ao presente. Desse modo, a poesia, além de abordar o tempo, aborda o sujeito ao refletir sobre as palavras que, supostamente, no social, estão mortas, mas revividas no literário, através da ironia metaforizada, ou da metáfora ironizada.

d) Angola – Ernesto Lara Filho: “Quando eu morrer”

É assim que eu quero ir
acompanhado da vossa alegria
bebedeiras seguindo o enterro
as velhas carpideiras de panos escuros
quero um kombaritókúé dos antigos
que vai ser muito falado
(Lara Filho in Apa, 2003, p. 71)

Importa destacar que o autor angolano não está preocupado com a sua expiação, até porque isso não existe na cultura africana, mas com o renascimento de uma atividade da *ethos* angolana – *Komba*. Desse modo, o texto de Lara quer reviver

(...) esses cultos aos mortos (que) se iniciavam com os funerais, nos quais, frequentemente, havia muita comida, bebida e música para que os falecidos fossem bem recebidos pelos antepassados. Os parentes e amigos dos defuntos choravam antes do enterro, porém, depois, deviam dançar durante alguns dias para que a morte fosse exorcizada: a alegria dos vivos precisava continuar e devia ser passada também aos mortos (Secco, 2012, p. 68).

Num recorte histórico, a memória, ao dialogar com o tempo como mistério profundo dos sentimentos, surge como representação dos sentidos, do efêmero e do sagrado que possuíam, ou possuem, como infere o texto, modos distintos de crer no mundo, nas coisas e nas pessoas. Aqueles ainda imantados das cores, tecidos, festividades que recuperam os sentidos do crer e do fazer “dos antigos”. Pois,

Se nossos ancestrais tinham modos diferentes de crer, por que não os teriam nossos descendentes? Essa reflexão está fadada a tornar especialmente imperativa a exigência, à qual tenho voltado vez após outra, de que os intelectuais africanos façam uma interpretação crítica – o que não significa insensível – dos modos de pensar de seus irmãos e irmãs menos influenciados pelo Ocidente (Appiah, 1997, p. 145).

Como no excerto de Lara, o tempo, a história, os modos de entender a morte, a festa como rito patrimonial, o momento da despedida fúnebre, são ritos de salvação, visto que, “é como uma representação que ela salva do olvido e da ruína temporal momentos privilegiados da ação humana” (Monteiro 2011,

p. 46). Salva, assim, da ruína, a bacante do kombaritókué, “Combaditocua ou Kombaditokua”: “Cerimônias que acompanham as veladas funerárias” (Andrade, 1974, p. 259).

Os símbolos do corpo, os adjetivos substantivos, objetos da natureza, assumem o papel de personagem, ou se congratulam como presença irradiante que, em alguns casos, inovam ao apelo do “kombaritókué dos antigos” eivado de alegria, com extremo respeito aos mortos, qual milagre do contínuo, forte e certo da festividade, como no antigamente.

e) Guiné-Bissau – Hélder Proença: “Nós Somos”

Nós somos
lágrimas, suor e sangue
que desafiando mortes e séculos...
fundiram esperanças e fé
(Ferreira, 1989, p. 296)

Estamos diante de mais um artefato que esbulha a morte como contraponto à reconstituição de um passado avassalador. Escuta consciente, pois, os autores como Proença se libertam dos demônios do passado na reconstituição dos fatos que os atormentam. O sentido alegórico escapa à normalidade, com destaque para as palavras que detonam tristeza e alegria – lágrimas – definindo trabalho e exaustão – suor e sangue. Nesse estudo analítico, ainda que sem o compromisso das figuras de linguagens e dos elementos expressivos mais apurados, buscamos alguns fundamentos que “fundiram esperanças e fé”, desde o símbolo da partida inadiável.

Assumem, os escritores africanos, a simbologia dos ritos, crenças, festas relativos à morte como fato social, mitológico, e não apenas um fenômeno natural, mas um produto cultural carregado de simbologias correlacionadas (Lihache, 2010).

Essas simbologias e representações fazem parte da cultura, da sociologia dos eventos e eventos sociólogos sobre o fenecer, logo, concatenadas à solidificação da identidade do sujeito africano, à ancestralidade, às artes, aos mitos.

As unidades expressivas retiradas do corpo dos poemas, como esse que certifica a certeza do ser vivo ou morto – “Nós somos” –, definem o destino das palavras no espaço geográfico da África, definem, ainda, a retórica da morte que espelha vida desde os três elementos imbricados na tríade da (re)existência: lágrimas, suor e sangue. O primeiro, simbolicamente, determina o breve, a lágrima que, como o segundo, também tangencia o sal da vida, suor. O esforço do viver, as atrocidades do natural, fazem brotar suor, como fazem surgir as lágrimas. Assim, observamos como o instinto criativo, através das suas realizações sociais e culturais, “fundiram esperanças e fé” na denúncia das atrocidades políticas interpretadas na sensibilidade literária.

O verso, “desafiando mortes e séculos”, doa materialidades para explicar a recorrência do tema investigado ao longo do artigo, fazendo da palavra literária, instrumento de luta e expressão de rebeldia em tempos e movimentos literários distintos. Pois, como aduz Bernardo (2013),

a arte poética, à semelhança de outras materializações artísticas, pode ser encarada como construção a partir do real apreendido por cada criador. Tal concepção (sic) criativa tem-se debruçado, amiúde, sobre os problemas individuais, sociais e culturais, embora essa orientação seja mais evidente em certos períodos e em certos movimentos estético-literários do que noutros (Bernardo, 2013, p. 76).

Tais concepções de criatividade nos servem para justificar a conclusão desse trabalho que se debruçou sobre alguns problemas

do sujeito africano, em variados momentos históricos, nos quais o estético registrou “sentidos poéticos e cósmicos de metáforas e mitos associados a diferentes representações da morte” (Secco, 2012, p. 68), fazendo do literário um testemunho privilegiado do social-histórico.

Conclusão

As imagens, evocadas dos excertos, dialogam e tangenciam o imaginário social e histórico dos sujeitos africanos, doam significativas mostras do percurso da palavra dos Cinco como fundamento de compreensão dos sujeitos, da história, da memória. Temos, pois, uma poética criada na argúcia da linguagem, com consciência do fazer literário, cuja criação dinamiza o poder metalinguístico do escrever-viver poético.

Os instantâneos de memórias, como algo retirado da retina do tempo, perpetuam as contradições, nos textos selecionados, das lutas internas e externas reveladas no vigor da arte, servindo, sobretudo, para evidenciar as relações sociais e de poder, as contradições e mediações do sistema colonial. Com destaque para o carácter inventivo, as analepses textuais que localizam espaços e sujeitos, afinidades entre ações sentidas e palavras reflexivas, visto que, enquanto as ações sentidas umedecem a todos por intermédio do vivido, a palavra reflexiva estabelece elos de criação, de construção de imagens e enigmas textuais que definem o poder do poético como espaço do pensamento conceitual.

Destarte, os textos, em linhas gerais, expressam os efeitos de sociedades submetidas às experiências traumáticas. Os textos carregam contradições variadas, complexidades enormes,

fazendo interagirem, em tensão, elementos aglutinadores e dinamizadores do ecletismo de tendências.

A morte, como observamos, para além dos textos, é o instrumental básico da desordem que ordena sentidos reflexivos, e, como tal, é a base do mundo. Nela se estabelecem nascimento e vida, atrocidades que afetam o sujeito na sua transitoriedade, isto porque, indubitavelmente, ‘a morte vive’ por meio do grito do artista que transforma o trágico, no caso da morte abreviada, em espetáculo artístico da palavra, cultuado no cenário sagrado de um templo, o literário que afirma “o riso da morte/ é único/ e redondo./ como um ponto final” (Cristóvão in Leite, 2006, p. 125).

Referências

ANDRADE, Mário de. *Antologia temática da poesia africana I* – na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1974.

APA, Livia. *Poesia africana de língua portuguesa: antologia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai* – a África na filosofia da cultura. Tradução Vera Ribeiro. Revisão de tradução – Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BERNARDO, Ana Paula. *Visões do feminino: iridescências na poesia africana de língua portuguesa*. Ciências & Letras, Porto Alegre, n. 53, p. 75-94, jan./jun. 2013. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28932/1/ana_paula_bernardo.pdf. Acesso em: 13 jul. 2024.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Lourenço Marques: Edição Acadêmica, 1974.

FERREIRA, Manuel. *No reino do Caliban I*. Lisboa: Plátano

Editora, 1997. FERREIRA, Manuel. *50 poetas africanos – Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Plátano editora, 1989.

FUKS, Julián. *Histórias de literatura e cegueira*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LEITE, Ana Mafalda. *Poesia Sempre – Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: BN/Ministério da Cultura/Brasil, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

LIHAHE, Danúbio Walter Afonso. *A indizível cor da dor: morte sofrimento e reintegração em Maputo, 2010*. Dissertação (mestrado em Antropologia social e cultural) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, p. 87. Acessado em: 24 mar. 2024.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

MONTEIRO, Ângelo. *Arte ou desastre*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SAÚTE, Nelson; MENDONÇA, Fátima. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AMOLP, 1993.

SAÚTE, Nelson. *A Pátria dividida*. Lisboa: Vega, 1993.

SAÚTE, Nelson. *Nunca mais é sábado. Antologia de Poesia Moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *Travessias e margens da existência: representações da morte em textos literários de Angola e Moçambique*. Revista Navegações. v. 5, n. 1, p. 68-72, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/11075>. Acessado em: 22 jun. 2024.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *As veias pulsantes da terra e da poesia*. In: TAVARES, Ana Paula. Amargo como os frutos.

Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 261-281.

ŠPÁNKOVÁ, Silvie. *Literaturas africanas de língua portuguesa I* - Antologia de textos literários. BRNO, Masarykova univerzita, 2014.

TAVARES, Ana Paula. *Amargo como os frutos*. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

O entrelaçar entre Brasil e Cabo Verde: uma análise afropolitana de *Você, Brasil*, de Jorge Barbosa (1956)

Mary Cristina Rodrigues Diniz*

Rita de Cássia de Oliveira**

Resumo

Este estudo visa evidenciar o pensamento afropolitano presente nos versos do poema *Você, Brasil*, de Jorge Barbosa (1956), tendo em vista as relações, por vezes, de semelhanças entre Brasil e Cabo Verde, país africano que, assim como os demais países do continente, obteve sua independência proclamada tardiamente. Tal situação refletiu no processo artístico e cultural do continente que buscou sua identidade e corrente filosófica de modo a se desprender da Europa. Esta pesquisa, calcada em análises bibliográficas, traz como aporte teórico, além de Mbembe (2015), Monteiro (2020) que explicam a existência de uma filosofia diferente da filosofia de centro ou colonial de dominação e apontam o resgate de uma identidade roubada e uma identidade em construção, que, em relação ao poema caboverdiano, propõe uma reflexão acerca de uma aproximação entre países focos de exploração do período colonial, como Brasil e Cabo Verde bem como a países colonizadores como Portugal, apresentando marcadamente relações culturais, o que leva a abordagem teórica de Laranjeira (1985) e Santos (1989) que discutem acerca da literatura caboverdiana, desenvolvida e cercada por aspectos europeus, assim como a brasileira, sendo

* Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na linha de pesquisa Estudos teóricos e críticos em Literatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professora de Língua Portuguesa rede básica de ensino do município de Açailândia, Ma. <https://orcid.org/0009-0005-5211-7379>

** Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Associada do Departamento de Filosofia, do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). <https://orcid.org/0000-0001-9322-3972>

que a literatura brasileira buscou sua liberdade de pensamento, de um tecer literário, apresentando a realidade do seu povo. Este trabalho ainda busca a contribuição de estudos sobre a temática e reportagens que, assim como a corrente filosófica afropolitana, ajudaram na compreensão desse emaranhado cultural.

Palavras-chave: Afropolitanismo; Cabo Verde; Brasil; literatura.

The intertwist between Brazil and Cape Verde: an afropolitan analysis of *Você, Brasil*, by Jorge Barbosa (1956)

Abstract

This study aims to highlight the Afropolitan thought present in the verses of the poem "*Você, Brasil*" by Jorge Barbosa (1956), considering the sometimes similar relations between Brazil and Cape Verde, an African country that, like other countries on the continent, gained its independence belatedly. This situation is reflected in the artistic and cultural process of the continent, which sought its identity and philosophical current to detach from Europe. This research, based on bibliographic analyses, uses as theoretical support, in addition to Mbembe (2015), Monteiro (2020), who explain the existence of a different philosophy from the central or colonial philosophy of domination and point to the recovery of a stolen identity and identity under construction, which, about the Cape Verdean poem, proposes a reflection on a rapprochement between countries that were the focus of exploitation during the colonial period, such as Brazil and Cape Verde, as well as colonizing countries like Portugal, presenting markedly cultural relations.

This theoretical approach leads to Laranjeira (1985) and Santos (1989), who discuss Cape Verdean literature, developed and surrounded by European aspects, similar to Brazilian literature, which sought its freedom of thought and literary weaving, presenting the reality of its people. This work also seeks the contribution of studies on the theme and reports that, like the Afropolitan philosophical current, helped understand this cultural entanglement.

Keywords: Afropolitanism; Cape Verde; Brazil; literature.

Recebido em 29/07/2024 / Aceito em 1/12/2024

Introdução

Brasil e Cabo Verde são nações com muitas semelhanças culturais, ambas tiveram seu povo subjugado a um processo de dominação europeia, em que culturas ancestrais precisaram dar lugar para o desconhecido, de forma violenta. Essa relação entre esses países inspirou esta pesquisa no sentido de abordar uma análise afropolitana, de Achille Mbembe, corrente filosófica africana que pensa a África com o intuito de ultrapassar as ideias de um passado fixo e de uma identidade presa a ele, de modo a apresentar um mundo em que as pessoas sintam-se consideradas protagonistas das suas próprias histórias, não anulando as ideais afrocentristas que trabalharam rigorosamente no resgate histórico cultural de uma civilização após séculos de escravidão.

Nesse estudo, será observado o Afropolitismo presente no poema *Você, Brasil*, de Jorge Barbosa, que foi publicado em 1956, 19 (dezenove) anos antes da independência de Cabo Verde, período em que seu povo já se encontrava em movimento pró-independência e em que muitas produções literárias serviram de registros desse movimento e desejo desse povo. Alguns desses registros receberam destaque na *Revista Claridade*, veículo comunicacional em que muitos poetas e autores viram como um espaço de debate, de divulgação de suas produções já contrárias ao aspecto de produzir e pensar europeus, e em que Jorge foi “o primeiro autor individual a afirmar-se como produtor de uma nova poética, fundando assim a estética da modernidade literária caboverdiana, com a publicação de *Arquipélago*” (Santos, 1989, p. 15).

Nascido em Praia capital do país, em 1902, faleceu a poucos anos da independência de Cabo Verde, em 1971, em

Portugal, porém sua produção representa um dos marcos da literatura caboverdiana, que, assim como o *Movimento Moderno* no Brasil, buscou romper com os modelos literários europeus, valorizando a cultura viva, a memória dos caboverdianos, bem como uma relação intrínseca, chegando a ser fraternal com o Brasil, preceitos que fundamentam o Afropolitismo.

A relação entre Brasil e Cabo Verde foi evidenciada por Ribeiro Couto em uma carta ao escritor Manuel Lopes sobre uma opinião acerca das duas primeiras publicações na *Revista Claridade*:

Sr. Manuel Lopes,

Creio que é ao Osório de Oliveira que devo a remessa, que me foi feita do 1.º e agora do 2.º número de “Claridade”. Isto é, devo-a ao senhor, mas por indicação do Osório. [...] acompanho com o máximo interesse o enriquecimento literário e o “caso” histórico-social de Cabo Verde... Vejo com grande alegria que os seus poemas, como os de Jorge Barbosa e os de Osvaldo Alcântara, apresentam as mais íntimas afinidades com a poesia brasileira do chamado “Movimento moderno”, cujos livros, pelo menos nos extratos publicados na imprensa, devem conhecer. Oportunamente, e sobretudo quando reúna documentação maior, hei-de-me referir, em artigo ou em livro, a esse fenómeno de fraternidade, a tão grande distância. Salta aos olhos que a literatura do grupo de “Claridade” está mais perto do Brasil do que de Portugal (Couto *apud* Santos, 1989, p. 207-208).

Nessa carta, há uma referência às semelhanças entre Brasil e Cabo Verde e à declaração acerca de uma fraternidade que une essas duas nações pelo aspecto literário, além disso revela que a aproximação entre o fazer literário, presente nos autores da *Claridade*, em relação ao Brasil, é maior do que com Portugal. Ademais, sobre Jorge Barbosa, Ribeiro Couto ainda produziu um poema, em resposta ao que conhecia sobre o poeta caboverdiano, o qual será retomado mais adiante.

Dessa forma, este estudo tem como roteiro uma abordagem acerca do Afropolitanismo, seguida de uma breve análise da produção de Jorge Barbosa, envolvendo sua relação com escritos de autores brasileiros como Manuel Bandeira, encerrando com a análise do poema *Você, Brasil*, associando aos preceitos do Afropolitanismo presente nos versos que expõem a proximidade existente entre Brasil e Cabo Verde, enquanto países colonizados que lutam diariamente contra as chagas da escravidão e que apresentam uma cultura viva.

A filosofia africana: o Afropolitanismo de Achille Mbembe

A Filosofia é um conhecimento do pensar, do refletir sobre as diversas problemáticas existentes em uma comunidade, porém cada comunidade possui preceitos culturais que influenciam sua ação filosófica, e isso significa que cada comunidade possui uma filosofia própria. O problema é que por séculos se tinha a filosofia ocidental, europeia, como destaque e como dominante. Felizmente, embora tardio, outras filosofias que divergiam desse caráter dominante da ocidental começaram a se destacar, é o que afirma Monteiro (2020) sobre a filosofia africana.

A filosofia africana é parte do corpo do que se convencionou chamar filosofia da modernidade. Para lembrar: esse período compreende desde o movimento renascentista até o marco histórico da tomada da Prisão da Bastilha pelos revolucionários franceses, em 1789. [...] A filosofia africana é dita moderna porque desponta como crítica ao processo colonizador e escravizador iniciado a partir da expansão comercial europeia (Monteiro, 2020, p. 38).

A filosofia africana surgiu como necessária para se discutir a situação que a população africana passou a viver com o intenso processo de escravização. Logo, a filosofia africana é um exemplo de Filosofia da Libertação que se é discutido por Dussel (1977), tendo em vista que o autor enfatiza a ideia de libertação analisando o caráter de dominação de alguns grupos e o de submissão de outros. Isso porque ele toma como fundamento os conceitos de totalidade, exterioridade, alienação, mediação, proximidade e libertação. A totalidade é representada pela vontade sem escrúpulos do colonizador de possuir, o que faz se julgarem detentores do poder. A exterioridade é voltada para quem está de fora desse núcleo de dominação, o outro, o que vive sem os privilégios e por isso vivencia o processo da alienação, não sendo visto como sujeito e sim objeto de manipulação. Já na discussão sobre proximidade, observa-se uma relação do conceito com a fraternidade, não se tratando necessariamente do aspecto físico, mas do comungar do mesmo ideal. As mediações são os entes, os objetos usados para se chegar a um objetivo (Dussel, 1977, p. 35).

Nesta breve análise dos conceitos citados, ao se pensar a Liberdade percebemos haver uma crítica ao processo de colonização vivenciado por muitas nações que tiveram suas riquezas e seu povo explorados, culturas forçosamente impostas pelo colonizador que não mediu esforços para extinguir as originárias. Nessa perspectiva, Ivan Monteiro (2020), em *Introdução ao pensamento filosófico africano*, aponta uma relação ao que Dussel defende quando trata dos pilares da filosofia africana que estão calcados na diáspora negra, no conceito de Negritude e no Pan-africanismo, ponderando a história e a circunstância do povo negro em contextos que

envolvem a depredação material e cultural do continente, constituindo um ato de se fazer uma brecha numa bolha cultural construída no processo escravizatório, que assume uma postura intelectual distinta do que foi imposto como lógica dominante (Monteiro, 2020, p. 39).

Esse modo de pensar o povo africano e toda uma história inferiorizada pelo sistema colonizador passou a ser ponto fundamental de resgate de uma identidade forçosamente perdida e de uma identidade em construção, destacando-se os campos literário e político nos quais os conceitos da tríade que estruturam a base da filosofia africana não se prendem apenas ao passado desse continente, mas também às questões presentes e futuras, abrindo um espaço de discussão amplo. Dessa forma, a Diáspora negra apresenta a cultura negra que passou pelo processo de realocação e da imposição de uma cultura em detrimento da sua, o que induz um movimento de volta às suas raízes, valorizando-as; o conceito de Negritude é voltado para a ideia de identidade, na criação de uma relação de pertencimento, elo que o povo da diáspora precisa fazer para se reconectar; o Pan-africanismo é tido como um movimento de conscientização para a libertação do domínio colonialista em todas as esferas e o Afropolitanismo,

[...] uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo. É uma maneira de ser no mundo que recusa, por princípio, toda forma de identidade vitimizadora, o que não significa que ela não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infringiu a esse continente e a seus habitantes. É igualmente uma tomada de posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral (Mbembe, 2015, p. 70-71).

A citação acima, extraída de um artigo de Achille Mbembe da revista *Áskesis* (2015), aponta uma discussão

acerca do termo que é fruto dos princípios da Negritude e do Pan-africanismo, mas que possui uma essência própria, uma forma diferente de pensar a África em relação ao mundo que “deixa de ser, em si, uma ameaça”, que apresenta “uma vasta rede de afinidades”. Nesse sentido, a identidade africana não se isola ao passado, mas a um “devir” que se nutre das diferenças “entre os negros, tanto do ponto de vista étnico, geográfico, como linguístico, e de tradições herdeiras do encontro com Todo o Mundo” (Mbembe, 2014b, p. 166-167).

Desse modo, o Afropolitanismo se configura com o objetivo de relacionar a África com o mundo, mas não de modo submisso. Essa relação tem como princípio reconstruir um passado africano, marcado pelo Ocidente, primando pela descolonização, que tende a proporcionar a circulação plena entre os povos, o que pode fazer com que se tenha um conhecimento mais amplo do continente africano como um todo que possui países com características próprias, como é o caso de Cabo Verde, facilitando o acesso à modernidade.

O filósofo Achille Mbembe, africano camaronês, vê o Afropolitanismo como uma estética que analisa a África e o africano, ultrapassando “uma identidade perdida a ser reencontrada e de um constante resgate dos valores, civilizações e origens”. Nesse sentido, manter um pensamento fixo nas correntes filosóficas de resgate cultural, mantém o mundo preso a um conceito de “sujeito africano imóvel, imutável” (Dem, 2017, p. 26). É claro que não se está negando a importância que essas correntes representam.

Uma análise afropolitana mantém um diálogo constante com o Outro a partir de si e entre “mundos”, onde não nega o passado histórico de um encontro violento, mas pensa esse

passado, projetando o futuro que corresponde a uma visão para o mundo e vice-versa. Esse pensar político filosófico também se encontra presente no campo literário como será observado no poema *Você, Brasil*, do poeta caboverdiano Jorge Barbosa que tece um diálogo entre Cabo Verde e Brasil, visualizando um país no outro a partir de si.

Jorge Barbosa, poeta do arquipélago

O poeta Jorge Vera-Cruz Barbosa foi um dos precursores da produção literária de Cabo Verde com a também participação na criação da *Revista Claridade*, veículo que proporcionou a expansão dos textos literários caboverdianos para o mundo, proporcionando uma abertura do Afropolitanismo de Mbembe. Teve sua primeira obra, *Arquipélago*, publicada em 1935 e constitui um marco para o país, pois a partir dela se pode falar do Cabo Verde com consciência das realidades étnico-sociais culturais do seu povo, enfatizando uma literatura que rompe padrões europeus, pois antes disso o que se tinha era uma dependência dos países colonizadores no entender linguístico e literário portugueses. Nesse sentido, o crítico Laranjeira (1985) afirma que:

a literatura – ou melhor, a sublitteratura colonial ou colonialista, tentou sempre, em vão, manter a paternidade ou familiaridade dessa nova literatura africana, usando todos os meios ao seu alcance para reagrupá-la no redil das ovelhas inofensivas: antologando-a amputada das suas partes mais ostensivamente ofensiva, incluindo-a em contextos antológicos deturpadores da sua autenticidade ou ferocidade vanguardista, atribuindo prémios a epígonos de fácil prosódia, promovendo a ascensão de uma caterva de escritores mal pensantes e

mal escreventes, enfim, procurando submergir as novas literaturas num banho opaco de textos e infidelidades textuais, subvertendo o seu poder de trans-agressão, de produtividade, de revolta contra a possessividade metropolitana [...] (Laranjeira, 1985, p. 11).

Essa afirmação revela o perfil ardiloso do colonizador em estereotipar o fazer literário africano (de domínio de português) que tentava uma autonomia ainda sendo colônia. Nesse sentido, pensamentos questionadores, como as correntes filosóficas africanas, foram de suma importância para o rompimento com a relação de submissão que a África mantinha com o colonizador. E, em se tratando de uma Literatura Africana, ajudaram a representar o sujeito africano a partir de si, como fez Jorge Barbosa.

Logo após a publicação de *Arquipélago*, no início do ano de 1936, Jorge uniu-se a Manuel Lopes e Baltazar Lopes, que eram leitores de obras brasileiras realistas e modernas, e fundaram o movimento moderno da Literatura de Cabo Verde com a criação da Revista Claridade (Revista de Letras e Artes) que passou a ser vista como “uma revista extraordinariamente moderna para o seu tempo, antecipadora de tendências e movimentos que só muito mais tarde se revelarão em outras literaturas africanas de língua portuguesa”. (OLIVEIRA, 2012, nota 1, p. 85), evidenciando “uma cultura transnacional”, um entrelaçar cultural de tendência afropolitana (Mbembe, 2015, p. 71).

O desejo em ver Cabo Verde livre do sistema colonizador, que destruíra ainda mais o país e colocou a população em uma situação precária de vida, motivou a aproximação do fazer literário de Jorge Barbosa com a literatura brasileira, mesmo nunca tendo visitado o Brasil.

Ao assumir a afinidade com o Brasil e sua cultura mestiça e autônoma, os escritores claridosos – em processo de emergência da consciência cultural e nacional, como os irmãos africanos de Angola, Moçambique, São Tomé e Guiné Bissau – evidenciaram a determinação em refletir-se em (e por meio de) outros espelhos, mais próximos porque detentores de um itinerário histórico igualmente colonizado (Gomes, 2008, p. 112).

Nesse sentido, a literatura brasileira apresentava características muito próximas do que era vivenciado pelos caboverdianos, o que fez essa relação ser de irmandade, não fazendo sentido ter uma proximidade com Portugal, por exemplo, mas não a ignora. Essa relação retoma a noção de “circulação dos mundos”, no aspecto da imersão de um “ser-mundo” no Outro (Mbembe, 2015, p. 70). Jorge, com a criação da *Revista Claridade* e sua comunicação com poetas brasileiros proporciona essa circulação ainda de modo ingênuo.

José Osório, poeta e crítico português, declara em uma publicação na *Revista Claridade* que Cabo Verde precisava de um modelo de literatura que Portugal não podia fornecer, mas que o Brasil concedeu e completa:

As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil predispunham os caboverdeanos para compreender, sentir e amar a nova literatura Brasileira. Encontrando exemplos a seguir na poesia e nos romances modernos do Brasil, sentindo-se apoiados na análise do seu caso, pelos novos ensaístas Brasileiros, os caboverdeanos descobriam o seu caminho (Osório, 1936 *apud* Oliveira, 2010, p. 4).

As produções caboverdianas, a partir de então, passam a tratar do seu povo, da sua terra, destacando seus aspectos geográficos, sociais, econômicos, culturais, o que revela uma relação de pertencimento, coletividade e expõe um desejo

de fuga, uma fuga daquele mundo para conhecer o Outro. E, entendendo Cabo Verde como um arquipélago composto por 10 ilhas distribuídas no Oceano Atlântico, se tem a ideia de solidão que muitos cidadãos sentem por não ter outra saída a não ser ficar em seu país e lutar como pode, o que aconteceu com o Jorge Barbosa, por exemplo. Tal fato pode ir ao encontro do que preconiza o Afropolitanismo, ao entender a circulação dos mundos fisicamente, e a *Revista Claridade*, enquanto veículo comunicacional, proporcionou o encontro desses mundos.

O arquipélago Cabo Verde foi colônia de Portugal, porém seu processo ocorreu de forma diferente, as ilhas se encontravam desabitadas, ou seja, foi literalmente descoberto. O registro desse acontecimento foi evidenciado por Jorge Barbosa em *Prelúdio* (1956):

Quando o descobridor chegou à primeira ilha
Nem homens nus
Nem mulheres nuas
Espreitando
Inocentes e medrosos
Detrás da vegetação

Nem setas venenosas vindas do ar
Nem gritos de alarme e de guerra
Ecoando pelos montes.

Havia somente
as aves de rapina
de garras afiadas
As aves marítimas
de voo largo
As aves canoras
assobiando inéditas melodias.

Cabo Verde, então, em relação ao Brasil, apresenta essa diferença quanto a sua descoberta, com a ausência de povos

originários, porém o processo de exploração da terra foi igual, servindo principalmente de entreposto comercial para tráfico de escravos, o que despertou em Jorge Barbosa uma admiração pelo Brasil e pelo povo brasileiro que conquistou sua independência 153 anos antes que Cabo Verde. Jorge não conheceu o Brasil pessoalmente, não tinha condições para tanto, apenas saiu de Cabo Verde para Portugal ao final de sua vida onde foi tratar um problema de saúde, vindo a falecer pouco tempo depois.

Hoje a produção de Jorge Barbosa representa um ponto chave que abriu espaço para a produção não apenas caboverdiana, mas para todo o continente africano, uma produção com ideias que ultrapassam o teor de resgate, de valorização do sujeito e do continente, apresentando uma abertura para o mundo, principal pilar do Afropolitanismo.

Análise do poema *Você, Brasil*: diálogo poético entre Cabo Verde e Brasil através do Afropolitanismo

Leitor da Literatura Brasileira, Jorge Barbosa representou sua admiração nos poemas *Carta para o Brasil* (1956), *Você, Brasil*, *Palavra Profundamente* (1993) e *Ocorrência em Birmingham* (1993), todos com uma relação à alguma produção ou escritores como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, o que vai ao encontro com a corrente filosófica africana Afropolitanismo. No poema abaixo, observa-se uma relação entre os poemas de Jorge e Manuel como se uma correspondesse a outra.

Ocorrência em Birmingham

John
de Birmingham
Alabama
USA

entrou na tabacaria.
Foi insultado
soqueado
expulso.
Na rua
o polícia
espancou
derrubou
cuspiu
prende o desordeiro.
Negro safado!
(Barbosa, 1993, p. 148).

O poema acima apresenta uma problemática social em texto poético, apresentando o modo como o negro é tratado dentro e fora da África, com destaque para o negro que se encontra na América, mais especificamente no estado de Alabama, Estados Unidos. Ademais se observa outro ponto na escrita de Jorge Barbosa quando o eu-poético menciona apenas o primeiro nome do negro, Jonh, um nome bastante comum na região, o que dá a entender a invisibilidade que o povo negro sofre até mesmo quando se sofre uma violência em um país já independente. Essa produção, tão representativa do poeta caboverdiano, tem semelhança com o texto literário “*Poema tirado de uma notícia de jornal*”, de Manuel Bandeira (1930) no que tange à abordagem de uma situação cotidiana estruturada numa composição de versos livres.

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão [sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu
afogado.

O poema trata de um feirante morador de uma periferia que se suicidou. Numa análise mais atenta, o eu-poético menciona no segundo verso o nome do bar *Vinte de Novembro*, destacando a data da morte de Zumbi dos Palmares e quando se comemora a Consciência Negra. João tem um fim triste, não há indícios de violência como a que John sofreu, porém com relação ao seu nome há a ideia pejorativamente sexual desse homem. Além disso, assim como John, João não pode ser considerado um sujeito nomeado, tendo em vista que João é um nome comum no Brasil, assim como John o é nos Estados Unidos, mantendo a ideia da invisibilidade que ambos criticam.

Ao manter essa relação com o poema bandeiriano, Jorge Barbosa inova, relacionando um eu-poético negro com o negro que habita nos Estados Unidos, conduzindo um tecer literário transnacional, afropolitano, o que une Cabo Verde, Brasil e Estados Unidos, tratando de uma denúncia temática comum a esses países.

Como já foi apresentada de forma breve a relação da produção de Jorge Barbosa com o Brasil, com influência do pensamento afropolitano, este artigo propõe agora a análise do poema *Você, Brasil* composto por oito estrofes, publicado em 1956. No poema há uma relação entre Brasil e Cabo Verde distribuída em versos livres e brancos, expondo a irmandade entre brasileiros e caboverdianos e evidenciando a noção de transnacionalidade.

Eu gosto de você, Brasil,
porque você é parecido com a minha terra.
Eu bem sei que você é um mundão
e que a minha terra são
dez ilhas perdidas no Atlântico,
sem nenhuma importância no mapa.
Eu já ouvi falar de suas cidades:
A maravilha do Rio de Janeiro,
São Paulo dinâmico, Pernambuco, Bahia de Todos-os-
Santos.
Ao passo que as daqui
Não passam de três pequenas cidades.
Eu sei tudo isso perfeitamente bem,
mas Você é parecido com a minha terra.

Na primeira estrofe do poema, o eu-poético já começa a traçar as diferenças entre Brasil e Cabo Verde. Aponta a característica geográfica de ambos quanto à extensão, mesmo assim, evidencia no segundo e décimo terceiro versos o fato de o Brasil se parecer com a sua terra. Há no título do poema uma declaração a um vocativo, um chamamento, como se estivesse tecendo um convite ao leitor a viajar pelo Brasil através de seus versos. Nessa perspectiva, há na estrofe características da filosofia africana, no que se refere à Diáspora negra devido o eu-poético considerar o Brasil semelhante à sua terra, pois tal pilar refere-se às vivências de etnias espalhadas pelo mundo por causa da escravidão, e o Brasil foi o país que mais recebeu africanos escravizados (Monteiro, 2020, p. 41); há também um reflexo do Afropolitanismo ao modo como o eu-poético passeia pelos estados brasileiros, e, apesar de considerar sua terra sem importância, evidenciando a pobreza, nos versos há um processo de circulação entre mundos.

A segunda estrofe continua a enfatizar que há semelhança entre Brasil e Cabo Verde, agora destacando o povo em um aspecto cultural do ser, pois aponta que a formação etnográfica

das duas nações foi estruturada no processo de colonização em que o povo originário de cada um se misturou com o povo de países europeus:

E o seu povo que se parece com o meu,
que todos eles vieram de escravos
com o cruzamento depois de lusitanos e estrangeiros.
E o seu falar português que se parece com o nosso falar,
ambos cheios de um sotaque vagaroso,
de sílabas pisadas na ponta da língua,
de alongamentos timbrados nos lábios
e de expressões terníssimas e desconcertantes.
É a alma da nossa gente humilde que reflete
A alma das sua gente simples,

Nos versos 4, 5, 6, 7 e 8, o eu-poético faz uma referência à semelhança mais comum e evidente entre os dois países: a Língua Portuguesa, idioma do colonizador, que foi imposto para as línguas originárias de modo a criar uma maneira específica de comunicação que facilitasse o processo de exploração das terras para o comércio. Essa relação com a Língua Portuguesa entre os países, em que o português falado possui “sotaque vagaroso”, “sílabas pisadas”, “alongadas e timbrando nos lábios” revela que o falar de ambos possui características diferentes que envolvem marcas da oralidade de origem africana e, no caso do Brasil, indígena também. Esse ser revelado através da linguagem resgata outra característica afropolitana, o ser africano passível de mutação, uma identidade que se configura com o tempo e com as mudanças da sociedade.

Na terceira estrofe, há outra característica que relaciona Brasil e Cabo Verde pelo processo de colonização, com uma visão afropolitana:

Ambas cristãs e supersticiosas,
sortindo ainda saudades antigas

dos sertões africanos,
compreendendo uma poesia natural,
que ninguém lhes disse,
e sabendo uma filosofia sem erudição,
que ninguém lhes ensinou.

Nos versos da estrofe acima há a apresentação da religião cristã, imposta no processo de colonização, e as religiões de matriz africana que se mantiveram vivas pelo sincretismo religioso. Além disso, no sexto verso da estrofe, observa-se um destaque para a filosofia dos dois povos que existe “sem erudição”, mas que não foi ensinada, foi vivenciada pelas gerações nas narrativas orais tradicionais como forma de sobrevivência e de enfrentamento ao domínio do colonizador. Tal mistura cultural é destaque também no Afropolitanismo, pois os continentes, América e África, possuem histórias culturais que não podem ser entendidas fora do padrão da itinerância.

Na quarta estrofe observa-se outra semelhança cultural, a música, em que os sons da Morna lembram, como afirma a jornalista brasileira e pesquisadora da música caboverdiana Glauca Nogueira, “o samba-canção ou as músicas antigas de seresta” (Globo, 2012).

E gosto dos seus sambas, Brasil, das suas batucadas.
dos seus cateretês, das suas toadas de negros,
caiu também no gosto da gente de cá,
que os canta dança e sente,
com o mesmo entusiasmo
e com o mesmo desalinho também...
As nossas mornas, as nossas polcas, os nossos cantares,
fazem lembrar as suas músicas,
com igual simplicidade e igual emoção.

Os versos acima enfatizam como o eu-poético se sente ao ouvir o samba, as toadas dos negros brasileiros que se

assemelham aos sons caboverdianos. É um resgate que se faz da cultura que vive e se refaz de acordo com a filosofia africana afropolitana, que dá ênfase ao sentimento de pertencimento e de circulação entre mundos, como se os dois países fossem um.

A quinta estrofe volta a repetir o verso “Você, Brasil, é parecido com a minha terra”, apontando uma semelhança com relação ao clima, seguida de uma diferença novamente em razão do espaço geográfico:

Você, Brasil, é parecido com a minha terra
as secas do Ceará são as nossas estiagens,
com a mesma intensidade de dramas e renúncias.
Mas há no entanto uma diferença:
é que os seus retirantes
têm léguas sem conta para fugir dos flagelos,
ao passo que aqui nem chega a haver os que fogem
porque seria para se afogarem no mar...

O eu poético, ao citar as secas do Ceará, relaciona-as aos períodos de estiagem que o povo caboverdiano vive, mas aponta que os brasileiros têm outros caminhos como fuga, caminhos que os caboverdianos não possuem, tendo em vista que Cabo Verde é todo formado por ilhas no Oceano Atlântico e os desastres naturais são comuns devido a essa localização. Jorge mantém, mesmo com essas diferenças, a imersão de um país no outro.

Seguindo a análise, a sexta estrofe segue apontando características culturais entre Cabo Verde e Brasil, mais uma vez envolvendo momentos de festa:

Nós também temos a nossa cachaça,
O grog de cana que é bebida rija.
Temos também os nossos tocadores de violão
E sem eles não havia bailes de jeito.
Conhecem na perfeição todos os tons
e causam sucesso nas serenatas,
feitas de propósito para despertar as moças

que ficam na cama a dormir nas noites de lua cheia.
Temos também o nosso café da ilha do Fogo
que é pena ser pouco,
mas — você não fica zangado —
é melhor do que o seu.

A estrofe acima aponta que os caboverdianos também possuem “cachaça”, “tocadores de violão” e o “café” que afirma ser melhor que do brasileiro. Nos versos, fica evidente a valorização do poeta pelos elementos de sua terra, fazendo um passeio pelo Brasil, característica firme da visão afropolitana que vê nessa mobilidade “uma tomada de posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral”. (Mbembe, 2015, p. 70-71).

Na estrofe seguinte, há menção a um poeta brasileiro que Jorge Barbosa gostaria de conhecer e que o eu-poético apresenta nos versos com muita ternura, Ribeiro Couto:

Eu gosto de Você, Brasil.
Você é parecido com a minha terra.
O que é é tudo e à grande
E tudo aqui é em ponto mais pequeno...
Eu desejava ir-lhe fazer uma visita
mas isso é coisa impossível.
Eu gostava de ver de perto as coisas
espantosas que todos me contam
de Você,
de assistir aos sambas nos morros,
de esta cidadezinha do interior
que Ribeiro Couto descobriu num dia de muita ternura,
de me deixar arrastar na Praça Onze
na terça-feira de Carnaval.
Eu gostava de ver de perto um luar no Sertão,
de apertar a cintura de uma cabocla — Você deixa? —
e rolar com ela um maxixe requebrado.
Eu gostava enfim de o conhecer de mais perto
e você veria como é que eu sou bom camarada.

Além de Ribeiro Couto, o eu poético deseja conhecer o Brasil, seu Carnaval, o sertão brasileiro, os sambas nos morros do Rio de Janeiro, mas não pode, não tem condições para isso. Ademais, o desejo de sair para conhecer o Outro, enquanto país ou ser, não quer dizer negar o que se é, nem tão pouco seu lugar, sua história, quer dizer um sair para experienciar, conhecer, de modo a permitir uma incalculável riqueza do olhar e da sensibilidade do entorno.

Ribeiro Couto, já mencionado neste artigo, foi escritor, funcionário da embaixada brasileira em alguns países da Europa e um grande divulgador da literatura brasileira em Cabo Verde entre 1930 e 1940. Tal escritor, além da carta a Manuel Lopes sobre as divulgações das 1ª e 2ª publicações da *Revista Claridade*, dedica a Jorge Barbosa o poema *Recado para o arquipélago* (1946):

Jorge Barbosa,
em Cabo Verde te imagino
olhando o céu-triste menino

da Ilha do Sal.

Ah! Horizonte do destino!
Ah! Solidão da água amargosa!
Nascer poeta é sempre um mal
Seja onde for - Jorge Barbosa!
Águas e céu, é tudo estreito, Jorge Barbosa.
Cada um de nós leva no peito
a Ilha do Sal.

No poema acima, observa-se um sentimento de solidariedade do eu poético para com Jorge Barbosa, em que se imagina a solidão desse poeta que deseja sair de Cabo Verde, mas tem que ficar, que luta pela independência de sua nação. Nos versos do poema também há relação de proximidade, seja pelo fato de

tanto Jorge quanto Ribeiro serem poetas, seja pela semelhança cultural dos países colonizados por Portugal.

Na oitava estrofe do poema, o eu-poético expõe um desejo de também conhecer Manuel Bandeira, em quem se inspirou para escrever algumas produções já mencionadas e Jorge de Lima, médico, a quem pede uma receita poética para o tratamento de seu fígado. Em seguida, a estrofe apresenta uma característica própria do falar brasileiro com relação ao emprego de pronomes antes dos verbos, indicando uma aquisição linguística ao afirmar que falaria igual.

Havia então de botar uma fala
ao poeta Manuel Bandeira
de fazer uma consulta ao Dr. Jorge de Lima
para ver como é que a poesia receitava
este meu fígado tropical bastante cansado.
Havia de falar como Você
Com um i no si
— “si faz favor” —
de trocar sempre os pronomes para antes dos verbos
— “mi dá um cigarro!”.

Nos últimos versos, o eu-poético apresenta um sentimento de incapacidade e frustração com relação a uma possível viagem ao Brasil:

Mas tudo isso são coisas impossíveis, — Você sabe?
Impossíveis.

Esse sentimento do eu-poético revela o desejo que se tem de estar com quem compartilha seu ideal, suas lutas e um modo de pensar o colonizador, como aquele ser totalizante que influenciou a cultura africana, que a trouxe para a América e na América se manteve viva, assumindo um Pan-africanismo, um Afropolitanismo da filosofia africana que se refere à libertação do povo das amarras colonialistas e pensares presos ao passado.

A pesquisadora Elsa Rodrigues dos Santos declarou que Jorge Barbosa não se considerava culto, porém o era no desejo de apreender o conhecimento do mundo e de tecer indagações, ou seja, Jorge Barbosa possuía uma visão de mundo afropolitana. Além disso, “nessa ânsia pelo desconhecido sonhou muitas viagens, sobretudo para o Brasil, que nunca realizou” (Santos, 1989, p. 28).

Mediante ao exposto, fica a clara a relação existente entre a escrita poética de Jorge Barbosa e a filosofia afropolitana, tendo em vista que nos versos declamatórios há sempre a busca por enfatizar um sentimento de aproximação entre Brasil e Cabo Verde, valorizando as características de cada um, enaltecendo as semelhanças culturais, os valores ancestrais, mesmo apresentando um desapontamento com relação às diferenças geográficas. Ademais, a circulação entre os mundos se dá através de uma mobilidade que abre espaço para pensar o Outro a partir de si.

Considerações finais

Esta pesquisa buscou fazer uma análise dialógica entre Brasil e Cabo Verde através do Afropolitanismo, corrente filosófica africana. Para tanto, houve um estudo mais atento acerca do termo e seu sentido enquanto um pensamento estético, uma visão de pensar e ver o continente e o sujeito africanos, para então seguir para a análise da Literatura Caboverdiana através de Jorge Barbosa, com destaque para o poema *Você, Brasil* (1956).

No estudo, optou-se por um percurso que explica o Afropolitanismo de Achille Mbembe, enquanto uma forma de pensar a África em relação ao mundo que ultrapassa a busca

de uma identidade perdida não menos importante. Em seguida, passou-se a entender Jorge Barbosa como um poeta caboverdiano que ajudou a construir a Literatura de Cabo Verde, com sua contribuição na criação da *Revista Claridade*. Além disso, verificou-se uma proximidade entre a escrita poética de Jorge Barbosa e autores brasileiros, como Manuel Bandeira, no que tange ao cotidiano do negro pós independência que não só luta contra as consequências deixadas pelo processo de escravização, mas também vê nessa aproximação uma imersão cultural.

Na análise do poema *Você, Brasil*, evidenciou-se um entrelaçar cultural entre Brasil e Cabo Verde, um encontro poético entre países colonizados por Portugal, e, com essa característica comum que influenciou suas semelhanças culturais, revelou-se uma circulação entre mundos, uma transnacionalidade que se caracteriza pelo movimento e que se renova no comunicar-se com o Outro, permitindo um conhecimento amplo, mas que não nega o que foi vivido, o que foi violado que os pilares da filosofia africana buscou resgatar. Ademais, nas estrofes há um desejo de conhecimento tátil do que já se conhece e, apesar de um eu-poético decepcionado com a diferença geográfica entre Brasil e Cabo Verde, há um sentimento honroso de pertencimento à pátria.

Portanto, Jorge Barbosa, em seu tecer literário, comunga com as ideias do Afropolitano, pois, ao visualizar mundos em seus versos com suas semelhanças e diferenças, faz o movimento de devir, propiciando ao leitor um conhecimento amplo do ser-mundo.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Poema tirado de uma notícia de jornal*. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2016/04/02/poema-tirado-de-uma-noticia-de-jornal-manuel-bandeira>. Acesso em 12 jan. 2024.
- BARBOSA, Jorge. *Você, Brasil*. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/voce-brasil-dialogo-poetico-brasil-cabo-verde>. Acesso em 10 jan. 2024.
- BARBOSA, Jorge. *Prelúdio. escritos africanos de língua portuguesa.pdf*. Disponível em: https://projetos.unioeste.br/especializacao/afroindigena/docs/escritos_africanos_de_lingua_portuguesa.pdf. Acesso em 10 jan. 2024.
- COUTO, Ribeiro. *Recado para o Arquipélago*. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/voce-brasil-dialogo-poetico-brasil-cabo-verde>. Acesso em 10 jan. 2024.
- DEM, Alassana. *A construção do pensamento mundo: a partir do Afropolitanismo em Achille Mbembe / Alassana Dem.* – 2017.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofia da Libertação na América Latina*. Editora Unimep, São Paulo, 1977.
- GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde e Brasil: *Um amor pleno e correspondido*. In: _____. Cabo Verde: literatura em chão de cultura. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia, CV: Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 2008. p. 111-124.
- Jornalista brasileira realiza pesquisa inédita sobre a música de Cabo Verde*. Globo Universidade, 2012. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/04/jornalista-brasileira-realiza-pesquisa-inedita-sobre-musica-de-cabo-verde.html>. Acesso em 14 jan. 2024.
- LARANJEIRA, Pires. *Literatura Calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.
- MONTEIRO, Ivan Luiz. *Introdução ao pensamento filosófico africano*. Curitiba, 2020.
- MBEMBE, Achille. *Afropolitanismo*. Tradução: Cleber

Daniel Lamberta da Silva. 2015. Disponível em: https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74/pdf_1
Acesso em 21 jul. 2024.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Pedago, Luanda: Mulemba, 2014, 200p. (Coleção Reler África).

OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Brasil e Cabo Verde: duas margens do mesmo mar*. Navegações, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 84-87, jan./jun. 2010.

SANTOS, Elsa R. *As Máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*. Lisboa: Caminho, 1989.

SANTOS, Elsa R. *Ocorrência em Birmingham*. In: Jorge Barbosa: poesia inédita e dispersa. Lisboa, p. 148, 1993.

Noemia, Paulina e as poéticas nos tempos*

Carlos Eduardo Pinto Vergueiro Filho**

Resumo

Este artigo visa construir uma relação entre duas escritoras moçambicanas a partir dos textos presentes em *Sangue Negro* (2018), de Noemia de Sousa, e *Niketche: Uma história de poligamia* (2022), de Paulina Chiziane. Algumas categorias de análise foram elencadas para realizar a comparação: oralidades nos textos a partir das culturas endógenas; vozes poéticas, bem como a posição da narradora na ficção; experiência e contaminações do real no texto ficcional. O objetivo do artigo é dissertar sobre as permanências e mudanças na literatura moçambicana de autoria feminina em tempos históricos que vão do colonial ao pós-independência. O que aproxima as duas escritoras que viveram épocas diferentes? É possível uma aproximação da linguagem (ritmo, figuras, imagens, pontuações e outras) e das tópicas (lugar do feminino, liberdade, opressão, mundo do trabalho e outras) levantadas em seus respectivos textos? Como eles dialogam com os momentos históricos vividos pelas autoras e a formação da literatura moçambicana ao longo desse período? O texto será iniciado com um conjunto de questões para buscar possibilidades de contato visando a aproximação deles, bem como a integração com leitores de língua portuguesa. Por fim, nas considerações finais serão colocadas

* Dedicado à memória de Aglair Rossi da Silva, minha eterna vovó.

** Doutorando em Letras (USP). Mestre no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua portuguesa pela FFLCH-USP (2023). Bacharelado e licenciatura em História com produção de Iniciação Científica financiada pelo PIBIC/CEPE (PUC-SP). Pedagogo. Coordenador pedagógico na rede municipal de ensino de SP

algumas hipóteses conclusivas, assim como alternativas investigativas posteriores que podem ser desdobradas.

Palavras-chave: Noemia de Sousa; Paulina Chiziane; Literatura Moçambicana; Vozes femininas; tempos históricos.

Noemia, Paulina and times poetics

Abstract

This article aims to build a relationship between two Mozambican writers based on the texts present in *Sangue Negro* (2018), by Noemia de Sousa, and *Niketche: Uma História de Poligamia* (2022), by Paulina Chiziane. Some categories of analysis were listed to carry out the comparison: oralities in texts from endogenous cultures; poetic voices, as well as the narrator's position in fiction; experience and contamination of the real in the fictional text. The objective of the article is to discuss the permanence and changes in Mozambican literature written by women in historical times ranging from colonial to post-independence. What brings the two writers who lived in different times together? Is it possible to approach the language (rhythm, figures, images, punctuation and others) and the topics (place of the feminine, freedom, oppression, world of work and others) raised in their respective texts? How do they dialogue with the historical moments experienced by the authors and the formation of Mozambican literature throughout this period? The text will begin with a set of questions to seek contact possibilities with a view to bringing them closer together, as well as integration with Portuguese-speaking readers. Finally,

in the final considerations, some conclusive hypotheses will be presented, as well as further investigative alternatives that can be developed.

Keywords: Noemia de Sousa; Paulina Chiziane; Mozambican Literature; Female voices; historical times.

Recebido em 29/07/2024 / Aceito em 1/12/2024

Neste anoitecer sangrento de Moçambique (...)
Neste anoitecer tenebroso de Moçambique, (...)
 neste anoitecer decisivo e sinistro de
 [Moçambique,
 não me abandones !
Manda-me sempre a tua voz de abraço (...)
 Como outrora, ai ajuda-me a lutar irmão!
(Sousa, Noemia. “Grito”. *Sangue Negro*. p. 101-102)

Poligamia é uma rede de pesca lançada ao mar. (...)
 Poligamia é um uivo solitário à lua cheia. (...)
 Poligamia é um exército de crianças (...)
Poligamia é ser mulher e sofrer até reproduzir o ciclo da
 violência.(...)
Poligamia é o destino de tantas mulheres neste mundo
 desde os tempos sem memória.
(Chiziane, Paulina. *Niketche: Uma história de poligamia*.
 p. 80-81)

Cerca de quarenta anos separam duas obras imponentes na literatura moçambicana. As poéticas de Noemia de Sousa, escritas em forma de poema, e de Paulina Chiziane, em forma de prosa, se aproximam e se distanciam. Duas mulheres bordejadas à margem (Padilha, 2004) em um espaço canônico dominado por homens conseguiram cada uma em sua época ocupar um lugar importante no circuito literário. Noemia integrando jornais como *O Brado Africano* e antologias da Casa dos Estudantes do Império. Paulina com seus aclamados romances que tornaram ela a primeira mulher moçambicana a ganhar o prêmio Camões de Literatura. Mas o que aproxima as duas escritoras que viveram épocas distintas? É possível uma aproximação da linguagem e das tópicas levantadas em seus textos? Como eles dialogam com os momentos históricos vividos pelas autoras e a formação da literatura moçambicana? Serão feitos alguns comentários e análises de poemas presentes no livro *Sangue Negro* (2018), de Noemia de Sousa, e do romance *Niketche: uma história de poligamia* (2022), de Paulina Chiziane, buscando responder essas questões levantadas.

O tempo do eterno retorno e as oralidades nas poéticas

Na epígrafe, foi sugerida uma primeira aproximação de estilo: o uso da reiteração e da anáfora. Os recursos dessas figuras de linguagem são amplamente utilizados na poética de Noemia de Sousa. A função estilística no texto remete a uma repetição de imagem, isto é, quando a voz poética utilizada reitera determinada palavra ou um conjunto de palavras em reincidentes versos. O efeito poético é o retorno, é como se ela caminhasse em certo ritmo, mas em determinado momento precisasse voltar, pois a experiência com o real tarda a se transformar. No poema “Grito” (Sousa, 2018, p. 101) por exemplo, anoitece em Moçambique (ideia de mudança), mas a situação dos povos colonizados não muda. Esse efeito, que também utiliza recursos ortográficos no tamanho das letras e na pontuação, constrói um ritmo para cada estrofe, demarcando um conjunto de imagens poéticas próprias (Leite, 2020, p. 97).

No caso de Paulina Chiziane, a utilização de reiterações e das anáforas num texto em prosa tem efeitos distintos. A reiteração de palavras ou frases no mesmo parágrafo causam uma sensação de reforço do peso daquela situação nos pensamentos da narradora-personagem Rami. Em determinado trecho que promove uma nova experiência do real, a protagonista se transforma e aquele fluxo de pensamentos constante na narrativa vai ganhando novos contornos em sua intimidade. No trecho citado, referente ao capítulo onze, Rami já havia descoberto que Tony tinha cinco mulheres e estava de ressaca após uma noite de bebedeira em que descobriu que Luísa, mulher sena e amante de seu marido, tinha outro homem, amante esse que lhe foi ofertado à noite. A ideia de adultério feminino ficou-lhe nos pensamentos

e durante todo o capítulo utiliza reiteradas vezes o conceito de poligamia para buscar um sentido em sua nova vida descoberta. Enquanto em “Grito” (Sousa, 2018, p. 101) de Noemia há uma transfiguração do real, mas que causa um efeito de retorno ao *status quo*, em *Niketche* (Chiziane, 2022) anáforas e reiterações tem funções ligadas à construção da personagem.

Tanto Noemia quanto Paulina tem relações muito próximas com as narrativas orais das culturas endógenas moçambicanas. Em primeiro lugar, destaca-se o uso de técnicas narrativas, tal como a teatralização que coloca duas ou três vozes em diálogo. Noemia utiliza esse recurso por meio de marcas de pontuação (travessão, aspas, dois pontos e interrogação); alteração da flexão verbal para mais de uma pessoa, tal como no poema “Negra” (Sousa, 2018, p.65), em que existem três vozes poéticas; frases introdutórias, demarcando tempos, espaços ou pessoas; e finais conclusivos que “não acentuam a ambiguidade poética, procuram antes vivificar a função didático-emocional da mensagem narrada e sua exemplaridade.”(Leite, 2020, p. 99).

Sobre essa função exemplar, serão comentados três poemas : “Negra” (Sousa, 2018, p. 65), “Moça das docas” (*idem*, p. 79) e “Apelo” (*idem*, p.83). No primeiro, o último verso “moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE” (*idem*, p. 66) ressignifica o trato do corpo como objeto sexual e a violação empreendida por “gentes estranhas” (*idem*, p. 65), pois demarca a força feminina em produzir novas vidas, em ser ela a fonte da luz, apesar das palavras “vistosas” (*idem*), que depreciam a sua cor e seu gênero, que a esvaziam, amassam e moldam seus sentidos. A mulher negra se reergue com uma sílaba simples e iluminada no ser “MÃE” (*idem*, p. 66). Semelhante final, encontra-se no poema “Moça das docas” (*idem*, p.79), em

que a prostituição de corpos femininos altera o estado físico e psicológico das mulheres no trânsito diário do subúrbio à região portuária. O desejo onírico em tom de súplica à vida, tomada como vocativo na estrofe, tem a esperança em voltar a ser mulher “e formos novamente mulheres !” (*idem*, p. 82). Os dois exemplos dados são sentenças, se aproximando da oralidade na função exemplar e vocal no uso das letras maiúsculas e exclamação. No poema “Apelo” (*idem*, p. 83), o verso final “perpetua-a no monumento glorioso dos teus braços !” (*idem*, p. 84) soa imperioso, personificando nos braços ao mesmo que petrifica um ser inanimado simbólico “Ó África, minha Mãe-terra,” (*idem*, p. 84). Esse movimento na narrativa é também um desfecho. Uma mulher que vendia Macala foi tornada heroína ao ter um final épico em que se torna monumento para a eternidade, ou seja, é dado um novo sentido ao desaparecimento, um gesto alegórico da voz poética durante todo o poema em tirar do cotidiano, a vendedora de carvão, para tornar épico, o monumento glorioso. Portanto, o modo da oralidade em Noemia se mescla a narrativas orais moçambicanas, tanto na performance corporal (utilização do canto, da vocalidade e dos corpos como metáfora), quanto nas sentenças finais ou mesmo prenúncios próprios das culturas endógenas moçambicanas.

No caso do romance *Niketché*, apesar de presentes, as oralidades ritmam de formas diferentes. O primeiro ponto se refere à dialogicidade em como são compostos os discursos. Paulina, mesmo quando cria um alter-ego metafórico “gêmea de mim” (Chiziane, 2022, p. 149) na figura do espelho, utiliza do travessão para demarcar um diálogo, além de construir outras personagens com discursos que interferem diretamente na transformação da personalidade de Rami. Além disso, em certos

momentos, outras realizam incursões no foco narrativo, tirando o turno de fala e transpondo Rami para o lugar de escuta na história, tal como no exemplo a seguir:

No sul as mulheres são tristes, são mais escravas. Caminham de cabeça baixa. Inseguras. Não conhecem a alegria de viver. Não cuidam do corpo, nem fazem massagens ou uma pintura para alegrar o corpo. Somos mais alegres, lá no norte. Vestimos de cor, de fantasia. Pintamo-nos, cuidamo-nos, enfeitamo-nos. Pisamos o chão com segurança. (Chiziane, 2022, p. 152-153)

O uso de um discurso indireto de Mauá, uma mulher Macua, ocorre em um capítulo que demarca o momento seguinte a um trecho no romance, o qual Tony (marido de Rami) já havia sido exposto ao Niketche (dança de iniciação sexual das mulheres macuas) e fica envergonhado com a cena de nudez simultânea das suas cinco mulheres. Tony, em seguida ao gesto, decide pedir o divórcio a Rami, uma atitude que desprestigia as mulheres nas culturas endógenas moçambicanas. O discurso irruptivo de Mauá tira Rami do precipício que entendia estar. No decorrer do capítulo, os sucessivos diálogos em torno de outros costumes nos ritos de iniciação do norte (Macuas, Macondes) e da Zambézia (Sena) que versam sobre trato do corpo feminino, tal como o alongamento da genitália, tatuagens e uso de ervas afrodisíacas, fazem com que Rami se fortaleça e comece a transformar a sua relação com o amor.

Se a existência de múltiplos diálogos é uma possibilidade do gênero, tal como Bakhtin (2015) definiu na estilística que aponta a heterodiscursividade inerente ao romance, Paulina traz características próprias na linguagem criada ao urdir no texto uma série de provérbios, máximas, aforismos e mitos próprios das diferentes culturas endógenas que se mesclam nos diálogos

a fluxos de pensamentos de Rami. Considero provocativa ao leitor a escolha de um provérbio zambeziano como epígrafe do livro, pois a Província Zambeziana é a que possui o acervo mais vasto da recolha de registros de narrativas orais¹, sendo os temas casamento e convívio os mais recorrentes (Carmo, 2023). Além disso, há um fator colonial em que a Zambézia foi muitas vezes colocada como espaço da mulher negra exótica no romance colonial, vide exemplo do romance *Zambeziana* (Noa, 2015). Os capítulos são permeados por provérbios, máximas e aforismos, bem como mitos e contos de narrativas orais, dado que a narrativa de Paulina Chiziane, segundo Ana Mafalda Leite (2020, p. 201), tem como intencionalidade “a crítica e descrição de costumes, a vinculação a um sentido moralizador do ato narrativo, com caráter pedagógico, essencialmente comunitário e social, característico da oratura.”. Vejamos um exemplo de como ocorre a junção da forma fabular de Paulina e como contemporaniza as narrativas populares:

Retiramos Vuyazi da sua estática posição e dançamos com ela na lua imensa. Gravitamos no céu e descobrimos: cada estrela é uma mulher semeada no alto. A terra é de barro e tem a forma de mulher. A lua é nossa, colonizamo-la, foi nos conquistada por Vuyazi, pioneira, heroína, princesa e rainha, primeira mulher do mundo que lutou pela felicidade e pela justiça. O mundo é nosso, em cada coração de mulher cabe todo o universo. (Chiziane, 2022, p. 254)

A ressignificação do provérbio inicial “Mulher é terra” (Chiziane, 2022, p. 7), levada de forma dançante ao céu (longe da terra), bem como a mudança de sentido dado à história de Vuyazi, que foi contada pela tia de Tony (*idem*, p. 136) no

¹ Nos anos subsequentes à independência foi feita uma Campanha de Preservação e Valorização do Patrimônio Cultural em que as narrativas orais foram catalogadas a partir da origem das diferentes culturas endógenas moçambicanas.

conselho da família em que a princesa insubmissa ao rei foi estampada na lua, transformam a moral da narrativa. A guerra do amor foi vencida pela união das mulheres, que não só decidem o destino de seus corpos, mas também recriam as narrativas orais sedimentadas em culturas endógenas patriarcais, tal como o lugar de submissão da mulher, ou adulteradas pelo colonialismo português, como é o esquecimento das cláusulas de impotência sexual na poligamia que dá direito à mulher em procurar outros cônjuges. Em seguida a esse trecho, Rami está totalmente transformada em um sujeito feminino coletivo que tem a liberdade de estabelecer relações com quem quiser “dançaremos de vitória em vitória o Niketche da vida. Com nossas impurezas menstruais, adubaremos o solo, onde germinará o arco-íris de perfume e flor.” (*idem*. p. 255)

Além da oratura, Paulina polvilha seu texto com uma série de costumes, hábitos e ritos das culturas do sul, centro e norte de Moçambique. A escolha do ritual de iniciação na narrativa tem um viés de virada de chave, isto é, a menina passa a ser mulher quando o *Niketche* é dançado. Devido à nudez do ato (também presente no ritual de chamamento da chuva, o *Mbelele*), Tony - que simboliza o machangana dominante nas culturas do sul, o militar em constantes missões pelo país, o poder central, entre o passado e o presente, e o patriarcado - é tomado pela vergonha e tenta recuperar narrativas orais ligadas ao ato:

Nudez de mulher é mau agouro mesmo que seja de uma só esposa, no ato da zanga. É protesto extremo, protesto de todos os protestos. É pior que cruzar um leão faminto na savana distante. É pior que deflagar uma bomba atômica. Dá azar. Provoca cegueira. Paralisa. Mata. (*idem*. p. 125)

Logo, o campo das narrativas orais é uma batalha de sentidos no romance, em que diferentes concepções estão em disputa. Tony utiliza dessa interpretação para pedir o divórcio por “danos morais”. Rami se defende utilizando o rito de iniciação nas culturas do norte como discurso da alteridade. Nessa guerra do amor que o leitor adentra há uma transmissão de conhecimento, uma gnose sendo construída, tal como ocorre nos rituais. Portanto, a função épica na narrativa, ao construir uma jornada mítica para a heroína Rami, tem uma ciclicidade, um retorno renovado a cada capítulo, tecendo uma nova história de poligamia.

Rompendo o silêncio: Vozes poéticas e narradora-testemunha

Discutimos no primeiro tópico a linguagem de Noemia e Paulina, mas como se identifica a voz poética em Noemia e o foco narrativo em Paulina? Rami é descrita nos primeiros capítulos como uma mulher negra, de idade adulta, mãe, católica e comprometida com o casamento. Todavia, logo nas primeiras páginas um fato alterará seu estado de espírito: uma pedra jogada por seu filho Betinho em um carro. A ausência do marido para proteger a criança de uma possível represália causa uma sensação de solidão em Rami. Essa se aguça em um diálogo quando ele retorna para casa, desconfiando de estar saindo com outra mulher “Sou um rio sem alma, não sei se perdi e nem sei se alguma vez tive uma. Sou um ser perdido, encerrado na solidão mortal.” (*idem*. p. 17). A sensação de estar só lhe causa um desconforto, sendo tomada por um ímpeto em sair desse lugar para falar e ouvir outras mulheres da vizinhança. Algumas falam para ela que são

Mudjiwas, mulheres com almas de outro mundo se apossando de corpos, outras conselheiras naturalizam a situação dizendo que os homens são assim mesmo. Recorre então à sua religião “Deus meu, socorrei-me. Aconselha-me. Protege-me. Diz-me o que é o amor segundo a tua doutrina.” (*idem*. p. 29). Sem respostas, entrando em um fluxo de pensamentos do desespero, o espelho (seu subconsciente personificado no uso de travessão) desperta a dúvida “serão as outras mulheres as culpadas dessa situação? Serão os homens inocentes? Abandono o espelho que distrai a minha atenção com reflexões inúteis.” (*idem*. p. 30).

As primeiras vozes em diálogo com a narradora Rami não alteram seu estado espiritual, apenas lhe confirmam a situação descoberta: apesar de estar casada, é uma mulher como tantas outras que vive em meio à solidão. Há bastante semelhança da situação de Rami no começo do romance com o estado de espírito da voz poética contida no poema “Solidão” de Noemia de Sousa (2018, p. 114). Vejamos a primeira estrofe:

Ó solidão, não me leves por teus caminhos sombrios,
longos, longos, como braços de fome
dos dias em que secaram os rios.
Enoja-me o contacto viscoso das asas negras
dos morcegos que me roçaram o rosto.
E os céus longínquos, vazios,
saídos dum quadro surrealista de Dali
donde as estrelas desesperadas se precipitaram
- são-me hostis como o cinturão do matangulana.
(Sousa, 2018, p.114)

A que solidão se refere a voz poética construída por Noemia? Com versos metonímicos, que exploram a linguagem comparativa, os sentimentos expressos pela voz poética revelam um desencontro com o real (a fome, a violência e o absurdo) até o momento em que um travessão entrecorta a voz, recolocando

o estado espiritual a partir de uma experiência a hostilidade do cinturão de um cidadão refugiado. A noite é um momento do dia que causa a solidão, tanto pelo silêncio quanto pela situação colonial que fracionava territórios da cidade de Lourenço Marques em que determinados grupos podiam circular ou não (Cabaço, 2007). A estagnação e a prisão feminina são compartilhadas em ambos os momentos, embora no caso de Paulina o Moçambique já estivesse liberto do jugo colonial. A liberdade comedida de vozes femininas é o que une os textos.

Conforme o romance de Paulina avança, Rami estabelece outros diálogos que aos poucos alteram seu estado de espírito. Na longa conversa com uma conselheira amorosa Macua, os rituais utilizam musiro (adolescência) e mel (noivado), bem como outros fundamentais para as mulheres do norte conhecerem o amor sexual. Para Rami, de pai católico e mãe das culturas do sul fortemente influenciadas pela pressão colonial, não há escola do amor, pois as instituições colocam a mulher em um estado de total submissão às vontades do homem. Em seguida, quando já conhecia Julieta - a sua primeira rival (essa nomenclatura às mulheres de Tony será alternada ao longo do romance para irmãs) -, Rami descobre Luísa, uma mulher Sena, das culturas do complexo Zambeze. Nesse lugar, descobre que quase não há homens, são emigrantes em constante situações de guerra, logo a poligamia é tratada como forma de sobrevivência. O contato com as outras mulheres de Tony (Salué, maconde, e Mauá, macua, provenientes do norte), curandeiros, seitas e, por fim, a tia Maria (considerada a vigésima quinta mulher de um antigo rei que foi entregue pelo seu pai como forma de pagamento de dívida), lhe revelam as multiplicidades de experiências femininas, tendo como fio condutor o temor à

solidão causada pelo homem “O que querem as mulheres à volta de um só homem? Todas tememos a solidão e por isso suportamos o insuportável.” (Chiziane, 2022, p. 61)

A colocação cartográfica de mulheres pertencentes a diferentes culturas endógenas moçambicanas, buscando acolher diversas cosmogonias na construção de personalidades femininas (ritos, costumes e línguas), a multiplicidade na descrição de corpos (gordas, magras, belas, pintadas, com ancas e/ou com seios fartos, com adereços ou não), bem como as configurações das cerimônias e o papel da mulher em cada uma delas (festa de aniversário, funeral, casamento) constituem um panorama de histórias que se cruzam na cidade de Maputo, pós-guerras de libertação e civil, que estão em busca de um autoconhecimento para uma possível identidade coletiva da sua condição feminina. Sobre a relação da alteridade, como são vistas pela outra (norte/sul) e pelos homens, assemelha-se na íntegra ao poema “Se me quiseres conhecer” de Noemia de Sousa (2018, p. 40). Vejamos:

Se me quiseres conhecer,
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte.

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora a ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis,
pelos chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica,
altiva e mística
África da cabeça aos pés,
- ah, essa sou eu:

Se quiseres compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,
nos gemidos dos negros dos cais
nos batuques frenéticos dos muchopes
na rebeldia dos machanganas
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro...

E nada mais me perguntes,
Se é que me queres conhecer..
Que não sou mais que um búzio de carne,
onde a revolta de África congelou
seu grito inchado de esperança. (Sousa, 2018, p. 40-41)

Octávio Paz reúne ensaios no livro *Signos em rotação* em que pautado em Aristóteles define o poema como o “impossível verossímil” (Paz, 2015, p. 38), isto é, a linguagem poética própria desse gênero textual possui características que permitem uma lógica de reviver a experiência do real, sendo elas: o ritmo, a imagem poética e a palavra poética como produto social. Noemia consegue esse efeito utilizando alguns recursos estilísticos. Tal como comentado no tópico anterior, o uso da anáfora “Se me quiseres” (Sousa, 2018, p. 40-41) ao longo do poema é composto por uma oração subordinada condicional agregada à conjunção “se” (*idem*) que é preenchida pelo verbo “conhecer” (*idem*) no primeiro verso. O sujeito lírico logo se comporta como voz, pois tem um interlocutor a quem se dirige. A não utilização de vírgulas estabelece um ritmo de discurso contínuo até o final da estrofe. A utilização de aliterações (pedaço/pau/preto) e assonâncias (trabalhou/talhou) combinada à exclusão da pontuação, reiteram a velocidade da voz que não quer ser interrompida. Na estrofe seguinte, o uso da interjeição “Ah” (*idem*) e dos dois pontos atrelados às sucessivas imagens poéticas ligadas ao corpo em descrições (boca, mãos) ou ações (erguendo-se, implora),

realçam a linguagem oral do poema e sua função fática. Essa entoação do texto com metáforas descendentes é interrompida pelos “chicotes da escravatura” (*idem*), imagem da opressão, e as reticências, marcando um corte rítmico. A ambiguidade da situação de uma opressão com a necessidade de expor a sua cultura endógena esculpida pelo irmão maconde se realiza nos dois versos seguintes com a conjunção “e” (*idem*) que pode funcionar tanto como aditiva ou adversativa. A polissemia do sentido colonial se transforma na linguagem com o uso do corpo como sinédoque da África para retornar ao interlocutor da mesma forma como iniciou a estrofe “Ah, essa sou eu.” (*idem*). Anaforicamente, “se me quiseres” (*idem*) retorna, mas agora acompanhada do verbo “compreender” (*idem*), que tem uma tonalidade mais psicológica. O chamado com o imperativo “vem” (*idem*) atrelado ao “debruçar” (*idem*) coloca o interlocutor em um outro lugar, como alguém tombado diante da força da voz poética que, utilizando sucessivas aliteraões “no” (*idem*) nos versos combinadas às imagens musicalizadas (gemidos, batuques frenéticos, rebeldia, canção), impõe um ritmo veloz “evolando” (*idem*) sobre a noite, simbolizando a expectativa de mudança. A ideia de reviver a experiência do real é bastante transparente na última estrofe em que a voz poética nega a realidade “não sou mais um búzio de carne” (*idem*), pois há uma voz coletiva de África que não aceita mais a submissão “revolta de África congelou/ seu grito inchado de esperança” (*idem*).

No romance *Niketche* (2022), Rami passa à esfera do não se submeter à realidade a partir do conjunto de ações que advém da ida à festa de aniversário do filho de Luísa. Na trama, a ingestão de bebida alcoólica, a sequência de diálogos com Luísa e seu amante, a bebedeira que lhe leva à cama, o adultério (na

concepção de Rami) praticado com o amante dela, até o retorno à sua casa fazem nascer em Rami novas vontades, tal como dançar (*idem*, p. 79). O efeito performativo de transformação do corpo, tanto na voz poética do poema de Noemia nos muchopes e machanganas (culturas do sul diante da opressão colonial), quanto em Rami a partir de uma festa Sena (cultura da região central, ressignificando o papel da mulher nos casamentos), demonstram aproximações da condição de libertação da mulher condicionada por diferentes formulações políticas do patriarcado.

Tanto as vozes poéticas de Noemia quanto a narradora-testemunha de Paulina revertem um quadro histórico de predomínio masculino na ordem do contar. Quando se trata de narrador-testemunha, Carmo (2023) realça a raridade nos registros, mas aponta dois em que a narradora-testemunha é feminina e de etnia chope. Se em Noemia as vozes poéticas são muitas vezes coletivas, utilizando a flexão na primeira pessoa do plural, em Paulina há uma narradora-protagonista que narra em primeira pessoa do singular, utilizando dos diferentes diálogos para compor uma heterodiscursividade. Enquanto na primeira, a unidade das vozes se promovia numa luta comum diante do colonialismo, em Paulina há um movimento de lirismo íntimo, inclusive ao utilizar fluxos de pensamentos. No caso de *Niketche*, a poligamia é o centro das discussões em torno da liberdade da mulher, logo o trânsito entre fluxos de pensamento e diálogos costura vozes que, aos poucos, transformam a própria narradora. Portanto, a Rami do capítulo 43 não é a mesma que inicia o romance, assim como no poema “Solidão” de Noemia de Sousa (2018, p. 114), a voz poética das primeiras estrofes se distingue das finais “Solidão, fica-te tu com teu troféu morto/ de ímpis perdidas e desalentos./ Eu irei pelos caminhos povoados,/ altiva

e presente.” (*idem*, p. 115), pois em todos os casos a solidão feminina rompeu o silêncio.

Véus lúcidos e translúcidos do real

Vimos até aqui o quanto as poéticas de Noemia e Paulina se relacionam no campo da linguagem e das identidades femininas. Neste último tópico, nos debruçaremos sobre como o texto se relaciona ao contexto em que foi escrito, em como realidades distintas se conectam. No livro *A Magia das Letras Africanas* (2021), Carmen Lúcia Tindó Secco refere-se à Paulina como uma “exímia tecelã de estórias” (Secco, 2021,p.124), além de uma “ardilosa e intrépida na arte de destecer a História Oficial” (*idem*). A poética de Noemia é descrita por Fátima Mendonça como “historicizante” (Mendonça, 2001) de um discurso simultaneamente lírico e épico. Se em ambas a experiência do real e a história moçambicana estão presentes nos textos, como ocorrem em cada uma delas?

Em *Sangue Negro* na sessão Munhuana 1951 há diversos poemas em que as diferentes situações do cotidiano colonial são evidenciadas na perspectiva de uma voz poética próxima ao colonizado. São Magaízas que emigram para a África do Sul à procura de melhores condições de vida, prostitutas da rua Araújo que buscam sobreviver em meio à fome vendendo seus corpos, Zampunganas que limpam as latrinas, trabalhadores rurais do algodão explorados por companhias estrangeiras, entre outras condições em que os colonizados são submetidos. Vejamos o poema “Apelo” (Sousa, 2018, p. 83):

Quem terá estrangulado a tua voz cansada
de minha irmã do mato?
De repente, seu convite à ação
perdeu-se no fluir constante dos dias e das noites.
Já não me chega todas as manhãs,
fatigada da longa caminhada,
quilómetros e quilómetros sumidos
no eterno pregão: “MACALA”!

Não, já não me vem, molhada ainda da cacimba
ajoujada de filhos de resignação...
Um filho nas costas e outro no ventre
-Sempre, sempre, sempre!
E um rosto resumido no olhar sereno,
um olhar que não posso recordar sem sentir
minha pele e meu sangue desfraldarem-se, trémulos,
palpitando descobrimentos e afinidades...
- Mas quem terá proibido seu olhar imenso
de vir alimentar-me esta fome de fraternidade
que minha mesa pobre não consegue nunca saciar?

Iô mamanê, quem terá fuzilado a voz heróica
de minha irmã do mato?
Que desconhecido e cruel cavalo-marinho
a terá fustigado até matá-la?
- A seringueira do meu quintal está florida.
Mas há um mau presságio em suas flores roxas,
em seu perfume intenso, bárbaro;
e a capulana de ternura que o sol estendeu
sobre a leve esteira de pétalas
aguarda desde o verão que o filhinho de minha irmã
se venha nela deitar...
Em vão, em vão,
e um xirico canta, canta, poisando no caniço do quintal,
para o filhinho de minha irmã,
para o filhinho de minha irmã ausente,
vítima das madrugadas nevoentas do mato.

Ah, eu sei, eu sei: da última vez, havia um brilho
de adeus nos olhos ternos,
e a voz era quase um sussurro rouco,
desesperado e trágico...

Ó África, minha mãe-terra, diz-me tu:
Que foi feito de minha irmã do mato,
que nunca mais desceu à cidade com seus filhos eternos
(um nas costas, outro no ventre),
com seu eterno pregão de vendedora de carvão?
Ó África, minha mãe-terra,
ao menos tu não abandones minha mãe heróica,
perpetua-a no monumento glorioso dos teus braços!
(Sousa, 2018, p. 83-84)

O poema tem como tema a mulher trabalhadora moçambicana, uma mulher que diariamente vende *macala* (carvão) na cidade, que viaja do subúrbio afastada da cidade para vender um produto que serviria para colocar energia no fogão ou no ferro de passar dos cidadãos. Em tom elegíaco, o poema se abre com uma dúvida da voz poética “Quem terá estrangulado a tua voz cansada/ de minha irmã do mato?” (*idem*). A partir desse sumiço cotidiano de uma voz que se põe a escutar diariamente a venda de *Macala*, a qual de alguma forma sabe que a mulher vem de longe. Na segunda estrofe, expõe o fato de ser mãe e carregar dois filhos, um nas costas e outro no ventre. A voz poética permite incursões de falas durante as estrofes, parecendo da vizinhança que também nota a presença daquela mulher. Na terceira estrofe, a voz chama a sua mãe “Iô mamanê” (*idem*) num ato de súplica imaginando quem a teria torturado com o cavalo-marinho. As flores desabrochadas de uma voz de um vizinho contêm maus presságios, bem como o passarinho *xirico* que canta sozinho para os filhos abandonados que a mãe e vendedora de *Macalas* deixou. Na última estrofe, ao convocar a “África” (*idem*) como mãe-terra, a cena de ausência, fruto do colonialismo, se coloca em xeque, pois não pertence apenas à mulher vendedora de *Macala*, a cena pertence também à voz poética que comunga da mesma história e faz questão

de eternizar aquela situação para a mãe maior, um continente que contém feridas como essas “Ó África, minha mãe-terra,/ ao menos tu não abandones minha irmã heróica,/ perpetua-a no monumento glorioso dos teus braços!” (*idem*).

“Minha irmã do mato” (*idem*). É assim que reiteradas vezes a voz poética feminina se coloca no poema. Quando se observa essa partilha das dores da outra mulher, uma trabalhadora que transita todos os dias na cidade, é possível realizar uma comparação direta com o trecho do romance de Paulina em que Rami e as rivais se reúnem após uma insurgência das mulheres na festa de cinquenta anos de Tony, tornando pública a sua poligamia, causando-lhe uma vergonha que o faz se retirar. As ações ocorridas no capítulo 16 giram em torno da problemática de como se libertar de Tony ao mesmo tempo que se mantém atreladas a ele pela necessidade de sustento financeiro. Rami propõe um empréstimo para as suas agora irmãs realizarem algum ofício na cidade. Duas tornam-se ambulantes, tal qual a irmã do mato de Noemia, vendendo roupas e cereais. Outra monta um salão de beleza e a última uma adega para venda de bebidas alcoólicas. A partir das vendas, as mulheres decidem formar um xitique, prática ancestral das diferentes culturas endógenas de formar poupança. Por meio do mundo do trabalho, expondo as suas agruras nos diferentes rincões das cidades, as mulheres começam a criar vínculos para além dos matrimoniais com outras mulheres, formando espaços de narrativas do sofrimento.

Como esses dois textos se relacionam à realidade da sua época? Para responder a essa questão é necessária uma breve digressão sobre a história. Moçambique possui uma história de contato intercultural com povos do oriente, mais de vinte etnias advindas das culturas endógenas do sul, centro e norte,

islamizados e de fronteira, além da relação com o ocidente². Os movimentos migratórios gerados pelo colonialismo português agiram de forma diferente em cada região. O interesse português se tornou maior a partir da Conferência de Berlim e o Ultimato Inglês, forçando-os a estabelecer como capital Lourenço Marques no sul de Moçambique. Com diversos tipos de resistência, as populações locais, apelidadas de forma homogênea como indígenas, tiveram destruídos os seus sistemas políticos vigentes, passando por uma reorganização das estruturas sociais a partir do trabalho correcional, xibalo, e o imposto da Palhota associados a companhias estrangeiras fundamentando o processo colonial articulado a outros da África austral.

A ascensão de Salazar ao governo português gerou forte intervenção do Estado (investimento em infra-estrutura, aumento do imposto, ato colonial (1930), lei de censura (1933) e outros). A segunda Guerra Mundial gerou a necessidade em suprir os esforços na Europa, passando o governo a adotar novas medidas exploratórias em Moçambique (aumento da produção de algodão, imposto de capitação, caderneta de serviços, estatuto missionário). O efeito de todas essas medidas deixou claro que a camada dos assimilados, a qual Noemia pertencia, estava achatando. Além disso, a situação de baixa concentração de mulheres negras nas cidades até a década de quarenta sofreu uma mudança nos anos seguintes com o aumento do movimento migratório na fuga da exploração do campo e expansão do imposto da palhota. Todavia, nas cidades exerceram funções ligadas ao cultivo em pequenas hortas, machambas periurbanas ou a comercialização desses produtos alimentares como vendedoras ambulantes na cidade ou em mercados ilegais no

² O gráfico feito por Carmo (2024, p.76) é revelador da multiplicidade de etnias em Moçambique.

subúrbio. Um destaque sobre as mudanças sofridas pela época colonial foi a desestruturação familiar. Com o avanço do Estado Novo, a intensificação do trabalho no campo e o uso do trabalho masculino no deslocamento para as minas, os portos, as estradas de ferro e a construção de obras públicas, consolidou-se um processo de desestruturação do padrão familiar e um número cada vez maior de mulheres negras solteiras.

A poetisa escreve seus textos em meio a essa conjuntura que mudava o discurso para o lusotropical, modificando algumas legislações, sem alterar as condições de trabalho e a censura. A voz cansada que vende Macala no poema “Apelo” (Sousa, 2018, p. 83) é de véu lúcido, é fruto dessa história colonial, é uma mulher trabalhadora que foge do campo, do açoite do cavalo-marinho e do imposto de capitação, que sobrevive à cacimba da cidade. E Rami no romance *Niketche*?

“Precisa-se de um homem para dar dinheiro. Para existir. Para ter estatuto. Para dar um horizonte na vida a milhões de mulheres que andam soltas pelo mundo. Para muitas de nós o casamento é emprego, mas sem salário. Segurança. No tempo da operação produção, eram presas todas as mulheres que não tinham maridos e deportadas para os campos de reeducação, acusadas de serem prostitutas, marginais, criminosas.” (Chiziane, 2022, p. 141)

Em primeiro lugar, o romance se passa num período após os acordos de paz da década de 90, mas ao que tudo indica, dadas as espalhadas cenas de memória como essa, não tão distante assim dos eventos que marcaram a década de 80. Muitas dessas mulheres que emigraram para as cidades foram levadas para o Niassa na operação produção (Thomaz, 2008). Paulina traz esse trauma para a narrativa ao colocar uma memória de Rami, revelando a importância do casamento em sua época vivida. Mas qual é o sentido de trazer um tema dos costumes para a política?

Para compreender o sentido da Guerra do amor dado ao longo do romance, é necessário lembrar que o processo de independência em Moçambique foi realizado a partir da estratégia de guerrilhas que se formaram desde a fronteira com Tanzânia e rumaram a sul a partir de 1964 após a unificação de três movimentos de libertação (UDENAMO, UNAMI e MANU) em torno da FRELIMO. A vitória contra os portugueses ofuscou os conflitos internos, incógnitas não tão claras (Bragança, 1980) devido ao tom triunfalista de quem dividiu cadeiras e poderes após os acordos de Lusaka e, três anos depois, com a FRELIMO já sendo um partido único de orientação marxista-leninista. Essa urgência dos fatos e tomadas de decisões são lembradas por Rami em outro momento de resgate da memória, quando seu discurso é tomado pelas mulheres do norte e necessita inferir o motivo de não haver mais as escolas de iniciação sexual para as mulheres do sul “A nossa vida a dois não tem encantos. Por isso, mal declararam a independência gritaram: abaixo os ritos de iniciação. O que julgavam o que faziam?” (Chiziane, 2022, p. 156).

As definições de parâmetros para a República Popular de Moçambique começam rapidamente e o que se observa são diretrizes bastante embebidas de matrizes ocidentais. Sumich (2008) analisou a relação das ideologias da modernidade que a FRELIMO utilizou em seus programas de governo com a consolidação de uma elite dentro do Estado vinculada a uma herança da classe dos assimilados. O acesso a determinados espaços de poder que essa classe possuía no período colonial fez com que parte da elite frelimista herdasse modos de vida, como o consumo de mercadorias da modernidade e hábitos citadinos. Sobre a herança colonial, Paulina de forma ardilosa

constrói no capítulo 25³ um diálogo raro no romance entre Rami e sua mãe. Essa busca da ancestralidade, de quem ela é, acontece na maior parte da narrativa com Rami, seu subconsciente e outras mulheres. Todavia, nesse diálogo algo importante da sua trajetória pessoal é revelado:

- Por que nunca me falou dos feitiços de amor, mãe?
- Foi por causa da religião, filha. Por causa da cidade. O teu pai é um homem da cidade e pouco ligou às tradições. Tinha os seus princípios e só falava português.
(Chiziane, 2022, p.168)

O pai é descrito anteriormente como um homem bastante religioso. Mas nesse trecho, além disso, é também apontado que era um cidadão avesso às culturas ancestrais e só falava português, justamente a ideia sobre o assimilado do período colonial (Honwana, 2002, p. 130). A poligamia, um tema de costumes no romance, toma percursos que retroagem ao período anterior ao contato europeu. Quando se refere a características gerais do povo bantu, se caminha para modificações ao longo das épocas coloniais, explodindo em situações de memórias vividas do tempo da revolução e da guerra civil. Quando Paulina coloca o véu translúcido nas relações estabelecidas é possível observar a silhueta de questões políticas fundantes nos problemas conjugais ligados ao matrimônio. A poligamia resiste ao tempo e demarca uma identidade atrelada ao mundo feminino e masculino, tal como quando Tony diz:

Vocês são minhas, conquistei-vos. Comprei-vos com gado. Domestiquei-vos. Moldei-vos à medida dos meus desejos, não quero perder nenhuma. E tu, Rami, devias ficar do meu lado, no manejo deste gado, para isso és

3 O número 25 é bastante simbólico para a identidade de Moçambique, dado que duas datas, início da guerra de libertação e independência de Moçambique, se referem a esse número.

a primeira. Devias guiar os passos das outras. Velar pela fidelidade conjugal de todas elas. Mas cruzaste os braços e passaste para o lado delas. Contra mim, que te levei ao altar e te dei estatuto de rainha deste mulherio. (*idem*. p. 234)

O *lobolo*⁴, como marca de propriedade, e a poligamia, como algo natural ao homem, são expostos no discurso de Tony reiteradas vezes. A manifestação de um patriarcado resistente e sagaz nas argumentações também se mostrará ambíguo a partir dos pressupostos da época histórica pós-independência. A formação de um homem novo foi o conflito cultural mais agudo nos anos da República Popular. Aquino de Bragança destaca a relação Estado-partido: “várias ligações de família, de classes e de amizade fazem com que os que deviam implementar as leis do Estado não o façam porque elas vão contra os interesses que aqueles querem defender.” (1986, p. 40-41). Outro motivo dos atritos culturais está atrelado a tornar ilegal qualquer desvio ao homem novo – ser régulo, prostituição, bebedeira, ser parte de uma tribo⁵, praticar amor ao ar livre, praticar feitiçaria e outras -, desconsiderando todo o percurso de culturas endógenas. Em outro trecho do romance, as relações interpessoais em embate com as orientações políticas são reveladas por meio das memórias de Rami, que era casada com Tony na época e percebia a ambiguidade entre o que se vivia e o que se discursava. Vejamos:

No comício do partido aplaudimos o discurso político. Abaixo a poligamia! Abaixo! Abaixo os ritos de iniciação! Abaixo! Abaixo a cultura retrógrada! Abaixo! Viva a revolução e a criação do mundo novo! Viva! Depois do comício, o líder que incitava o povo aos gritos de vivas e abaixos ia almoçar e descansar em casa de uma segunda esposa. (Chiziane, 2022, p. 82)

⁴ Marca feminina de casamento como rito de passagem nas culturas do sul de Moçambique (Laisse, 2020). O lobolo, entendido por Tony no romance, é a compra de dotes feita por sua família que torna Rami a sua posse.

⁵ Expressão utilizada pela FRELIMO em Congressos, jornais e discursos oficiais.

Por trás da ideia moralizante existia uma função política translúcida a partir do conceito de legitimidade do poder, um dos grandes motivos de embate interno entre os grupos que lideraram o novo Estado (atrelados a FRELIMO) e aqueles que foram colocados na ilegalidade por estarem associados a possíveis relações com o colonialismo português (régulos e chefaturas locais). A instituição de um modelo socialista e modernizador que foi aplicado no campo por meio das aldeias comunais e machambas coletivas também está vinculado aos ideais frelimistas. Além disso, a composição social inicial da FRELIMO na guerra de libertação para aquela que ergueu o Estado também se alterou. Rami quando dança o *Niketche* sintetiza simbolicamente o poder de um militar no campo do amor:

Todas esboçamos um sorriso triste. Perguntamos umas às outras qual a razão de ser daquele encontro. Foi apenas para nos assustar. Criar mais espaço para os seus namoros, os homens gostam de variar, concluímos. Mas nós já somos uma variação em línguas, em hábitos, em culturas. Somos uma amostra de norte a sul, o país inteiro nas mãos de um só homem. Em matéria de amor, o Tony simboliza a unidade nacional. (Chiziane, 2022, p. 139)

Tony estava em todos os lugares, mas não conseguia criar laços amorosos verdadeiros com nenhuma das mulheres. Analogicamente à formação da República Popular, a ideia de unidade nacional a partir do modelo das zonas libertadas se configurou como algo semelhante e as fissuras começaram a aparecer. Segundo Geffray (1991), as chefaturas locais e autoridades linhagísticas da região de Nampula foram impedidas de participar das Assembleias do povo, substituídas por aldeões escolhidos pela FRELIMO, sendo as primeiras a demonstrar resistência à ideia de aldeias comunais e machambas coletivas

propostas como desenvolvimento da nova nação. Logo, com um Estado centralizador que encontrou diferentes barreiras para a execução das tarefas da revolução e o nascimento de um grupo armado (RENAMO) apoiado por países da África austral, em especial a Rodésia, aliada do bloco capitalista na guerra fria, muitas dessas chefaturas e autoridades locais viram na RENAMO a possibilidade de recuperar a terra natal. A linha da ofensiva revolucionária de convocação da “Unidade, trabalho e vigilância”⁶ tensionou os conflitos internos colocando qualquer pessoa sob suspeita de ser um inimigo da revolução, ser um infiltrado, contrarrevolucionário ou reacionário, incluindo os curandeiros, *Nyangas* e todos que realizavam ritos de iniciação ou de passagem em suas respectivas aldeias. O resultado foi uma guerra civil.

Voltando ao texto literário, o som que lembra de uma mina antipessoal logo no primeiro parágrafo do romance desperta a memória de Rami a esse período da década de oitenta. Tony representa a nova configuração do poder após a independência. E como Paulina vai costurando um véu translúcido do real? Vejamos outro trecho que ocorre após uma briga entre as famílias do norte e do sul devido à suposta morte de Tony:

Cá no sul, os jovens consomem droga, não vão à escola, violam mulheres e roubam carros. Alguns dos homens furiosos nesta sala foram guerreiros e libertaram o país inteiro, mas não tem eira nem beira, muito menos um pedaço de terra para construir a sua morada, vivem debaixo de uma árvore onde destilam aguardente que bebem para esquecer, traficam o sexo das filhas e vendem soruma. (Chiziane, 2022, p. 181-182)

De forma acachapante, o modelo adotado na década de oitenta teve como resultado uma parte da juventude sem anseios

⁶ Lema da FRELIMO no período do governo socialista.

não pertencente às elites. A vida citadina em Maputo, que recebeu migrantes de diferentes regiões do país, não é tão diferente das zonas rurais, além de carregada de vícios e formas de poder paralelas ao Estado centralizador. Luísa, em certo momento da narrativa, conta como conheceu Tony. Em outro, mulheres zambebianas são trazidas como exemplo das condições materiais de vida no campo e de como a cidade as recebe. Vejamos os dois trechos seguidamente:

Em pequena fui violada por soldados na mata. Não concebi, graças a Deus. Um ano depois, a minha mãe entregou-me como esposa a um velho da zona, em troca de uma manta de algodão para cobrir os meus irmãos, na altura havia muito frio. O velho era bom, era para mim o pai que nunca tive. Mas as suas esposas velhas me maltratavam e punham sobre os meus ombros todo o trabalho pesado: buscar água no rio, para uma família de dezessete pessoas, pilar o milho, procurar lenha nas savanas, produzir carvão. Fugi do velho, andei pelas matas, com frutos do campo e fui dar à cidade de Beira. Vendi sexo nas esquinas aos catorze anos. Esbarrei com maus-tratos da sociedade, dos chutes, das polícias que me meteram na cadeia vezes sem conta. Vim até à capital na boleia de um camião. Encontrei Tony numa esquina da cidade. Fizemos um filho e outro filho. (*idem*. p. 222-223)

O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses que a violaram durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, e fruto de outra violação dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial. O terceiro, outro mulato, mimoso como um gato, é dos comandos rodesianos brancos, que arrasaram essa terra para aniquilar as bases dos guerrilheiros do Zimbábue. O quarto é dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país (...) O quinto é de um homem com quem se deitou por amor pela primeira vez. (*idem*. p. 241-242)

O que esses trechos revelam? Em primeiro lugar, a condição da mulher não muito diferente das “Moça das Docas” (Sousa, 2018, p. 79) no poema de Noemia, pois Luísa é mais uma mulher que se prostitui na cidade em busca de condições materiais de vida. O segundo que, independente da época histórica e do lado em disputa, as mulheres são violadas sexualmente. A região do Zambeze passou por tantas mudanças desde a época dos prazeiros até a guerra civil que alteraram a forma como se entende a própria poligamia “Venho de uma terra onde homens novos emigram e não voltam mais. Na minha aldeia natal só há velhos e crianças. (...) Na minha aldeia, poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos.” (Chiziane, 2022, p. 49).

A batalha por um amor, grande esperança das mulheres de *Niketche*, não está de encontro com as propostas alimentadas pelo programa da FRELIMO de emancipação da mulher. A contradição está na concepção ideológica que desconsiderou os aspectos culturais das diferentes etnias:

Rejeitou igualmente as crenças e práticas tradicionais ligadas à adoração dos antepassados e à posse pelos espíritos, rotulando-as de obscurantistas e supersticiosas. Práticas como os ritos de iniciação, o lobolo (dote para a noiva) e a poligamia também foram desencorajadas e mesmo reprimidas por não estarem de acordo com as novas políticas que proclamavam a emancipação da mulher. (Honwana, 2002, p. 368)

A escrita do romance carrega uma série de referências do real. Em entrevista a Michel Laban (1994), há dois momentos em que Paulina expõe suas intenções literárias. No primeiro, responde a uma questão em torno da família na realidade moçambicana, explicando suas angústias em torno da poligamia:

E mesmo em relação à poligamia, é claro que eu não concordo com a poligamia. Numa situação de poligamia, os filhos tem todos um lar, tem todos um pai, uma mãe, não são filhos desamparados – o que não acontece nos dias de hoje. Bem, a sociedade moçambicana actual vem da poligamia e os homens ainda não estão habituados à ideia de monogamia. Então, oficialmente, para todo o mundo ver, são casados com uma mulher, mas tem sempre duas, três, quatro, e vão fazendo filhos por aí. Porque fica mal mostrar a todas as pessoas que, afinal de contas, tem mais de uma mulher, tem duas, tem três, tem filhos... Os filhos estão por aí, perdidos, não conhecem o pai, não tem ligações com a família, enfim, não tem aquele afecto da comunidade. Ficam um bocadinho sem a tal identidade – o que numa família tradicional já não acontece. São esses aspectos que eu considero importantes. (Laban, 1994, p. 976-977)

Betinho é o filho desamparado. A mina antipessoal é a memória das cisões do presente promovidas pelas guerras dos homens. Rami, uma mescla do passado colonial e das configurações pós-independência, é a mulher em busca dessa identidade. Quando Paulina é questionada sobre o porquê escrever sobre o amor, revela que “é tabu na nossa sociedade as mulheres falarem de amor!” (Laban, 1994). Por fim, quando é questionada se o ato da escrita literária é livre em seu país, responde:

Tentei fazer um trabalho neutro. Não posso utilizar o nome causador de um determinado problema, porque pode ser que esteja ligado a um círculo político e tenha um poder. É muito complicado. Não dá mesmo, é difícil. Mesmo agora com a dita liberdade de expressão, não sei o que é isso. Liberdade é para a gente escrever o que a gente sente, e ainda não existe o suficiente. (...) Não existe exemplo de intervenção da censura porque a autocensura é muito forte. Tivemos casos de repressões ligadas a outras coisas, e nós muitas vezes temos medo que nos aconteça o que aconteceu com os que tentaram desafiar as normas. (idem. p. 992-993)

Paulina revela um momento de liberdades comedidas para a escrita que remontam à década de oitenta. As formas líricas encontradas no período deixaram rastros na atualidade, pois em nenhum momento no romance Tony é atrelado à FRELIMO, apesar de toda a descrição do personagem remeter a essa figura social. O dizer com outras palavras ou autocensura como ficou conhecida é uma nova forma encontrada por poetas e escritores na literatura moçambicana contemporânea desde a geração *Charrua*.

Considerações finais

A nossa leitura é de que Paulina utilizou recursos estilísticos e uma trama sobre amor para destecer a história oficial no decorrer do romance, colocando no lugar um véu translúcido que orbita em torno das relações estabelecidas, oras sendo memória, oras sendo a transcrição direta do discurso oficial. É como se estivesse na frente dos personagens formando sombras opacas daquilo que representam, podendo ver em suas respectivas silhuetas a voz do Estado frelimista (Tony e todos os militares coadjuvantes na narrativa que reproduzem a lógica colonial), das diferentes culturas endógenas silenciadas (Rami, Julieta, Luísa, Saly e Mauá), as cocuanas que persistem trazendo a mitologia e histórias dos antepassados (Tia Maria, Conselheira amorosa), promovendo uma nova guerra, a do amor. Uma busca com forte lirismo, quase proposital de tantos fluxos de pensamento, que confronta os caminhos politizantes, repetição de palavras e gestos em discursos. O período em que escreve demonstra um certo esgotamento do discurso militante revolucionário. Todavia, Paulina não tergiversa as questões políticas de sua

época, pois provoca uma paz sem silêncios, uma unidade sem suprimir as diversidades culturais e linguísticas. Portanto, se a geração de Noemia teve a censura da PIDE como empecilho para divulgação de textos dentro de Moçambique, a geração de Paulina tem que lidar com os efeitos das guerras, das elites que compõe o poder da autocensura para se fazer existir e das novas configurações políticas surgidas no período neoliberal que afetam até os dias atuais as relações sociais internas no país, bem como as expressões literárias.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. SP: Editora 34, 2015.
- BRAGANÇA. Aquino de. O marxismo de Samora *In: Três Continentes* (Lisboa) Nº 3, 1980.
- BRAGANÇA. Aquino de. Da idealização da FRELIMO à compreensão da história de Moçambique. *In: Estudos Moçambicanos*, 1986.
- CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e Libertação*. Tese de doutorado FFLCH: USP, 2007.
- CARMO, Igor Fernando Xanthopulo. *Narrativas populares africanas: recolhas da tradição oral de Moçambique*. Tese de Doutorado FFLCH/USP, 2023.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. SP: Cia das Letras, 2022.
- GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*. Maputo: Promédia, 2002.

LAISSE, Sara Jona. *Entre Margens: diálogo intercultural e outros textos*. Maputo: Gala-Gala Edições, 2020.

LABAN, Michel. Moçambique: *Encontro com escritores*. Vols I. Fundação Eng. Antônio de Almeida. Porto-Portugal, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. RJ: EdUERJ, 2020.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2001.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. SP: Kapulana, 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação da diferença)'. In: *Scripta*: PUCMINAS, 2014.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. SP: Perspectiva, 2015.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A Magia das letras africanas: Angola e Moçambique*. SP: Kapulana, 2021.

SOUSA, Noemia de. *Sangue Negro*. SP: Kapulana, 2018.

SUMICH, Jason. Construir uma nação: ideologias de modernidade da elite moçambicana in: *Análise Social*, VOL XLIII (2º), 2008.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. In: *Revista De Antropologia- USP*. v. 51.n.1, 2008. p. 177-214.

Resenhas

ANANAZ, Kanguimbu. *En las entrañas del mar/Nas entranhas do mar*. Trad. Larissa Gonçalves Menegassi; Ignacio Rivera Pallante. Chile: Editorial Puntángelos, 2022. 44 p. ISBN: 978-956-296-204-9

Traduzir e celebrar: O mar entre África e América Latina

Rosane Maria Cardoso*

Kanguimbu Ananaz (1959) é uma conhecida ativista angolana, além de psicóloga e professora universitária. A literatura, entretanto, sempre esteve presente na sua vida e se revela na produção vasta como poeta, contista, ensaísta, romancista e participante de antologias. Como ativista social, sua participação na vida do país natal vem desde as mobilizações estudantis, nos duros anos pós-independência de Angola, culminando no golpe de 27 de maio de 1977. Daquele período, mantém-se a atuação de Ananaz na União dos Escritores Angolanos (UEA). A entidade, presidida inicialmente por Agostinho Neto, tem especial importância na divulgação de obras de autores e autoras angolanos.

Atualmente, Kanguimbu Ananaz está envolvida em desdobradas causas sociais, políticas e identitárias do país, como a defesa da cultura dos povos autóctones do Namibe. Sua presença também é efetiva em eventos sociais e literários promovidos em países da Europa e da América Latina. No âmbito da literatura, a autora, cujo nome de nascimento María

* Docente dos cursos de Letras e da pós-graduação em Letras na Universidade de Caxias do Sul/UCS e na Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC. Colaboradora do Programa de Pós-Graduação da Fundação Universidade Federal do Rio Grande/FURG

Manuela Cristina Ananaz, produziu *Seios do deserto*, *Pétalas rasgadas*, *Avô Sabalo*, *As férias de Yahula*, *Seios e ventres*, *O regresso de Kambongue*, entre outros.

Nesta resenha, destaca-se o poemário *En las entrañas del mar*. No livro, Ananaz submerge no poder da natureza, sobretudo, do mar. Contudo, para falar sobre este livro, voltamo-nos para a repercussão da obra que se sobrepõe ao seu surgimento em África.

Ocorre que *En las entrañas del mar* foi traduzido ao espanhol em 2022, por Larissa Gonçalves Menegassi e Ignacio Rivera Pallante, em um projeto da Universidad de Playa Ancha, Chile. A tradução celebra as conexões culturais e literárias entre África e América e entre Chile, Brasil e Angola, conforme relatam as professoras Juliana Santos Menezes, da Universidade Nova de Lisboa e Daiana Nascimento dos Santos, professora titular e pesquisadora do Centro de Estudios Avanzados da Universidad de Playa Ancha, Chile, vinculada ao Programa de Doutorado em Literatura Hispano-americana Contemporânea. Santos coordena a Cátedra Fernão de Magalhães vinculada ao Instituto Camões – PT.

A par desse convênio, a referida edição de *En las entrañas del mar* é bilíngue – português e espanhol – e traz um breve panorama da literatura angolana escrito por Menezes e Santos, seguido pelo prefácio do professor Geferson Santana (USP). Também há um posfácio de Édimo de Almeida Pereira (UFJF). *En las entrañas del mar/Nas entranhas do mar* distribui os versos de modo a colocar dois poemas em cada página, sendo o primeiro em português e, ao lado, em espanhol, perfazendo quatro textos em cada página.

A obra de Ananaz apresenta uma série de poemas curtos que, como indica o título, tematizam o mar. O intuito da tradução ao espanhol, contudo, está voltado para revitalizar as relações entre a mãe África em sintonia com a diáspora negra na América, a memória, a ancestralidade, a vida cotidiana:

Oh! triangular/ Oh! triangular
Batucou minha gente? ¿Batucó mi gente?
Lágrimas ao som do birimbau/Lagrimas al son del
birimbau
Oh! pescador honrado/ Oh! pescador honrado
Amo a maré alta/Amo la marea alta (Ananaz, 2022,
p.37)

Nesse enlace entre continentes, Ananaz não se exime, como não poderia deixar de ser, tendo em vista a diáspora forçada, de temáticas mais duras, como a escravidão que marcou profundamente a vida dos dois lados do mundo. No entanto, como salienta Santana no prefácio, junto à memória traumática também está a delicadeza e a admiração por aqueles e aquelas que passaram a vida trabalhando junto ao mar:

Marisqueiras/Marisqueras
Mão calosa e calejadas/ Mano calosa y agrietadas
calejadas palmas/ agrietadas palmas
oceano banha seus corpos/océano baña sus cuerpos
de afetos e ternuras/de afectos y ternuras
(Ananaz, 2022, p.30)

Ainda considerando o propósito da construção da obra como um modo de celebrar as conexões entre América Latina e Angola – é possível encontrar, nos textos, as tantas referências que em obras literárias escritas aqui e lá, a ancestral relação entre o mundo marinho e o cotidiano humano, presente, por exemplo, em Jorge Amado, Cecília Meireles, García Márquez, Pablo

Neruda, e tantos outros escritos em América Latina.

Quanto ao resultado, já sabemos que traduzir não é um trabalho simples. Nem mesmo a proximidade dos idiomas – português e espanhol, no caso – amenizam a árdua tarefa de preservar a beleza do texto original. Justamente por isso, a tradução da obra revela-se primorosa, na medida que o grupo de tradutores logra manter o que é mais caro no texto de Ananaz. Ali estão a perfeita conciliação entre imagens e palavras, sons e ritmos, alinhados, ainda, com as simbologias atinentes ao mar e suas nuances.

Quanto à tradução propriamente dita, a proposta vai ao encontro do que pondera Mittmann (2003) que vê no tradutor alguém que produz sentidos, em meio ao processo dialógico que se estabelece entre autor e leitor/tradutor. Na base desse trabalho, estão o respeito pela essência polissêmica do texto literário e a ética em respeitar a voz do autor e/ou da autora: “Na interface em que se encontra, o tradutor/leitor fará escolhas que definirão os resultados de seu trabalho e serão fundamentais para a imagem e a recepção da obra de um autor estrangeiro no novo sistema literário” (Montemezzo; Cardoso, 2021, p.2).

Octavio Paz (2012) em conhecido ensaio de 1971, comenta as dificuldades da tradução, ao mesmo tempo em que insinua que traduzir é natural ao homem. Por um lado, cada língua é uma visão de mundo (Paz, 1971, p. 2). Nem por isso, os tradutores desanimam. Segundo Paz, a tradução, por um lado, suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, elas se revelam mais plenamente. Traduzir revela as heterogeneidades em que “Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto” (Paz, 1971, p.3).

De fato, ler uma edição bilingue como *En las entrañas del mar/Nas entranhas do mar* leva a problematizar, inclusive, as propaladas semelhanças entre o português e o espanhol, ao mesmo tempo em que, no âmbito brasileiro, surgem inevitáveis questionamentos entre o português angolano e o nosso. Ou seja, estar diante da tradução construída por Larissa Gonçalves Menegassi e Ignacio Rivera Pallante coloca-nos também como desbravadores de heterogeneidades e de proximidades de línguas e culturas. E, na mesma perspectiva, desvela os efeitos de sentido entre distâncias e proximidades das línguas envolvidas.

Para além dessas questões, contudo, a edição traduzida resulta em uma proposta estética presente em todas as etapas. Enfim, o livro é, *per se*, também um belo poema, desde a capa, em suaves tons de azul, com ondas que se confundem com nuvens – ou vice-versa – passando obviamente por cada um dos poemas e incluindo os estudos do prefácio e do posfácio, momento em que o professor Édimo Pereira se utiliza de uma epígrafe que traz o grande poeta do mar brasileiro Dorival Caymmi e os versos de *O mar*. Sem dúvida, o livro, os poemas – os originais e os traduzidos – e a música merecem a voz de compositor baiano. Tudo na obra e na tradução “É bonito/é bonito” (Ananaz, 2022, p.43).

Referências

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari; CARDOSO, Rosane. Literatura e tradução: apresentação. *Revista Signo*, v. 46, n. 87. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/>

issue/view/696. Acesso em: 04 abr. 2024.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-literatura-y-literalidad/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

Recebido em: 13/06/2024

Aceito em: 26/11/2024

SEMEDO, Odete Costa. *(In) Confidência*. Lisboa: Editora Novembro, 2023, 300 p.

(In)Confidência no fundo do canto: a poética de Odete Semedo

Ianes Augusto Cá*

As publicações de *Mantenha para quem luta* (1977) e de *Antologia dos novos poetas* (1978) foram gestos de instituir as primeiras idiossincrasias literárias de cunho nacional, capazes de responder algumas questões ou ao *negócio* inacabado do colonialismo e apelando à unidade e à construção da nação – um pré-anúncio da liberdade e esperança. Também nesse momento de institucionalização foi publicado *Garandessa di Nô Tchon* (1978), de Conduto de Pina, este reconhecido como o primeiro escritor guineense a publicar um trabalho individual. No entanto, compreende-se que esse período de reelaboração e de resposta à literatura colonial foi efêmero, já que foi atropelado por tensões e perseguições que foram emergindo no curto espaço da independência, culminando com golpe de Estado de 1980, e posteriormente com *O caso de 17 de outubro de 1985* – este último considerado um dos eventos que deixou uma mancha na história da nação.

O país passou por um longo período de silêncio com relação à produção literária, com a única exceção da obra *Não*

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorando em Teoria e História Literária. realizou estágio de pesquisa no exterior no Centro dos Estudos sobre África e Desenvolvimento (CEsA / na Universidade de Lisboa - Out, 2023 - set, 2024), com pesquisa de campo realizada na Guiné-Bissau (Bissau e Senegal (Dakar). financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Mestre em Estudos Interdisciplinares em Humanidades e Licenciado em Letras- Português na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB (2018).

posso adiar a palavra (1982) de Helder Proença. Foi quase uma década sem existirem mais publicações, uma vez que estava estabelecendo um regime tido como autoritário e agressivo que controlava todas as produções artísticas e culturais, contrário aos *modus operandi* desse sistema opressor. Todavia, a entrada dos anos noventa inicia-se um período de abertura imposta pela comunidade internacional – *a democracia, o pluripartidarismo e liberdade de opinião* -, conseqüentemente a tolerância com as diversas manifestações artísticas de cunho crítico, as quais proporcionaram diversas edições individuais e inovações temáticas na literatura guineense. A poética de Odete Semedo emerge nesse “cenário” com a publicação da sua obra *Entre o Ser e Amar* (1996) que marcou aquela década que podemos considerar um período da virada literária da Guiné-Bissau, que culminaria na guerra de “7 de Junho de 1998”. Após conflito militar a autora publica a sua célebre *No fundo do canto* (2003), através da qual descreve poeticamente a guerra de “7 de Junho de 1998” como “A História dos trezentos e trinta dias e trinta e três horas”, apresentando uma nova nação moldada pela semântica de horror, traumas e fragilidades. A linguagem poética utilizada nessa obra revela diversas formas de violência, tais como assassinatos de figuras públicas, crítica ao militarismo e seus aliados civis.

Essas temáticas são retomadas com grande mestria em *(In) Confidência* (2023), publicada pela Editora Novembro, prefaciada pela Prof. Dra. Inocência Mata sob o título *(In) Confidência: um livro sereno*, e também conta com um posfácio crítico da Profa. Dra. Roberta Alves da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Vale destacar que Odete Semedo é uma mulher intelectual e investigadora Sênior

Permanente do Instituto de Pesquisa (INEP – Guiné-Bissau) com várias produções ensaísticas; escritora e poeta com várias obras em circulação. Atualmente, exerce plenamente a função de deputada no parlamento do país. Em julho de 2024, ela foi distinguida com o prêmio *Guerra Junqueiro da Lusofonia – Guiné-Bissau (2023)*. A escritora foi eleita no ano passado como presidente da Liga de Escritoras Africanas durante o congresso da Liga de Escritoras de África e Marrocos, realizado em Rabat, em 2023, e ainda em maio deste ano foi indicada como porta-voz das Escritoras Africanas no mesmo Congresso.

(In) *Confidência* é dividida em cinco partes intituladas (1) “(In) Confidência”, (2) “Palavras só Palavras”, (3) “Liberdade Absoluta”, (4) “Em que língua escrever?” e (5) “Foi aqui que eu nasci”, constituídos por um conjunto de 161 poemas tecidos em versos livres que pendulam, retomam e ressignificam a poética de *Entre o Ser e Amar* e *No fundo do Canto*, “mantendo embora um ritmo poético que faz entrever uma postura profunda do processo de registrar as suas vivências em diálogo com as experiências da comunidade, imaginada e coletiva” (Mata, 2023, p. 5). Esse diálogo ou conexão com a comunidade é iniciado na primeira parte do livro, “(in) confidência”, por meio do poema “libação”, que atua como uma espécie de prelúdio no qual irá “proceder à exposição das ancoragens intelectuais, gnosiológicas e afetivas do seu trajeto de formação poético-intelectual, evocando as múltiplas referências históricas, ancestrais, culturais e literárias” (Mata, 2023, p. 5). Isso acontece por meio de uma coreografia em busca do Eu, que implora para que essas entidades aceitem a sua libação, e por isso a voz poética conclama: “Aceitai as minhas palavras/ aceitai estes meus poemas / verbos de muitos prantos / fios de múltiplas lavras [...]” (Semedo, 2023, p. 14).

O grito e a libação transbordaram em múltiplos espaços, forjando uma fenda no tempo, estabelecida pela voz e pela figura de poetas como Dante, ancestralidades (*Natsiin, Baluguns, Manes e Lares*), José Craveirinha (poeta moçambicano), Alda Lara (Poetisa angolana, 1930 – 1962), Carlos Drummond de Andrade (poeta brasileiro, 1902-1987), Alda Espírito Santo (poetisa são-tomense, 1926 – 2010), Viriato da Cruz (político e escritor angolano, 1928 – 1973); Amílcar Cabral (poeta e revolucionário guineense e cabo-verdiano, 1924 - 1973); Eunice Borges (poetisa guineense com poemas em antologias poéticas); Helder Proença (poeta e político guineense, nasceu em 1956 e foi assassinado em julho de 2009); Tony Tcheca (escritor guineense, ensaísta e jornalista); Nelson Medina (poeta guineense); Conceição Lima (jornalista e poetisa são-tomense), e entre outras vozes poéticas – que vão abrindo o seu caminho e poeticamente construindo o seu espaço através das geografias íntimas e elementos sagrados da natureza que reverberam e produzem sons difusos, projetando assim uma voz literária de múltiplos espaços, plurilinguísticos e com linguagens artísticas diversas, mesclando a literatura, e pintura, libando e pedindo todas essas entidades: “Cubrais-me de algodão de papel e tinta / de folhas vivas e verdes / que se estendem diante de todos os olhos / folhas bandas/ onde o punho e a pena têm direitos/ [...] / Aceitai estes versos em torrente / grito da minha gente” (Semedo, 2023, p. 23).

A seguir, nos três poemas intitulados “Eu sou daqui”, o sujeito lírico sobreleva o seu lugar de enunciação poética, no qual a expressão “eu sou daqui” demarca o início de cada estrofe nos três poemas, apontando para os lugares vividos e construídos em forma de fragmentos dispersos do mundo arquitetado pela poeta, constituído, sobretudo, por espaços e saberes locais e universais.

Estamos diante de poesias intimistas, nas quais o eu-poético expressa os seus dissabores com relação às condições sociais e políticas riscadas pelas múltiplas violências reimplantadas no país após a guerra civil. Nessa seção compôs, anuncia e define artisticamente os tipos de silêncio como estratégia de denunciar os males que assolam o seu país desde a independência, questionando, sobretudo, no poema “Onde mora o meu silêncio?”. Essa indagação constitui um recurso retórico-lírico para desvelar que o “eu” da anunciação é forjado a postergar a sua liberdade e viver num silêncio oprimente. No entanto, para contornar essa condição, responde expressivamente no poema seguinte “O meu silêncio”: “O meu silêncio/ respira liberdade / diante de dores / faltas e desassossego” (Semedo, 2023, p.31), ou seja, a condição do silêncio em o eu-poético aceita se estabelece também em forma de resistência e de luta, já que declara: “O silêncio de mim / é guerreiro / tem zumbido / sininhos retinidos / crepitar do sol na brasa / da lenha ardente” (Semedo, 2023, p.33). Em poemas intitulados “Silêncio é galante” e “Silêncio magistral” o sujeito lírico define os tipos de silêncio caracterizando-os enquanto estratégia discursiva. Considerando os títulos dos dois poemas, nota-se uma certa contenção verbal. Eles refletem uma escolha deliberada pelo silêncio, que transmitem uma série de significados sutis e complexos, criando uma camada adicional de profundidade e complexidade na inteiração com o leitor.

Na terceira parte intitulado “Palavras só Palavras” constrói uma história através de um conjunto de poemas, procurando de maneira tênue a intertextualidade com *Não posso adiar a palavra* de Helder Proença, aquém a autora chegou a declarar que foi uma das pessoas que a incentivou no mundo literário ainda menina. A seção é aberta com lamento poético: “Hoje

acordei sobressaltada / coração apertado / peito ofegante / folego quase nenhum ... / Mataram o meu poeta! ” (Semedo, 2023, p. 93). No segundo poema da mesma temática, descreve a morte do seu personagem poético: “Bala quente / esfriou o corpo daquele / que não quis adiar a palavra / poeta dos saraus culturais / dos verdes anos setenta” (Semedo, 2023, p.95) e declara: “Meu poeta/ poeta cantalutista / incitou gerações / não adiar a palavra / [...] / o meu poeta cantou heróis / exaltou a pátria / ninou as crianças / embalou a terra / com palavras / prenhe de esperança” (Semedo, 2023, p.96). Contudo, lamenta a perda porque “[...] / o meu poeta foi engolido / pelo cilípató / perdeu-se na garganta funda / de um mar / infestado de tubarões / e naufragou / em ondas de tempestades” (Semedo, 2023, p. 96 - 97) e em seguida pede a divina proteção: “Que a terra te seja leve e fria / como as águas da fonte de Ntatcha” (Semedo, 2023, p.99).

A quarta parte, aclama por “Liberdade Absoluta” como sugere o subtítulo. Nesta seção, a autora vai construindo versos soltos, através dos quais anuncia a liberdade da criação artística, sugerindo que “ Poesia é vida entre palavras / na sua verdade / é fala vestida de luz viva / na sua fantasia / [...]” (Semedo, 2023, p. 163). No segundo poema, “Raízes”, retoma a forma e o conteúdo de construção do poema “Libação”, evocando várias entidades espirituais e mitologias, mapeando os espaços e as geografias transnacionais que perpassam a África Ocidental e o Brasil — lugares de experiências compartilhadas da escravidão, retomando o sentido de um “Atlântico Negro”² criado pela rota da escravidão, como possível unidade de análise para

2 “refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais. A formação dessa rede possibilitou às populações negras durante a diáspora africana formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais” (Santos, 2022, p.273).

“Liberdade Absoluta”. Há um ressurgimento de uma poesia que celebra uma *poética da diversidade* e da *relação* – como forma de reconstituição de *vestígios* e de *acumulação* de experiência para *crioulização* (Glissant, 2005) —, sugerindo a formação identidades complexas e *rizomáticas*, contextualizadas e situadas. O eu-poético lança mão numa espécie de uma poética de regeneração, reconstruindo pela imaginação e sensibilidade as grandes e pequenas rotas (por vezes ignoradas ou silenciadas pelas grandes narrativas da escravidão) do tráfico humano, por exemplo *grande Rio Cacheu*.

Além desse retorno à memória da escravidão, também há variadas temáticas que norteiam a voz poética nessa seção, como o amor, as violências simbólicas e a denúncia ao machismo. Por exemplo, no poema “Cale-se”, percebe-se que a resignação não significaria alienação a essa condição, então declara: “Cale-se / para aceitar a oca força / do teu machismo / Cale-se / para calar a minha raiva / cale-se / para que pises na minha liberdade / cale-se / para aniquilar a insubmissão da minha gente / Não!” (Semedo, 2023, p.185). Essa estratégia de questionamento é um mecanismo retórico-poético que consiste na elaboração de respostas que contraria o primeiro argumento-poético, como responde a seguir de maneira incisiva: “Eu te renego / nego o teu cale-se / pego no meu cálice / minha cabeça / e derramo / em libação aos ancestrais / pela voz das insubmissas / Não ao teu cale-se! / Não!!” (Semedo, 2023, p.186).

Observa-se um tom insubmisso, mesmo em estado de vulnerabilidade a sua não vacila, contudo, o reiterado eco de não resignação pela retomada duas vezes consecutiva do verbo negar em primeira pessoa do singular, e depois a retomada sistemática do advérbio “Não” com iniciais em maiúsculo, figurando-se em

último e em um único verso da terceira estrofe. Isso é reiterado nos dois últimos versos do último parágrafo, em que o advérbio “Não” (sic), no penúltimo segmento enfatiza o grito da insubmissão e depois “Não” no final como verso autônomo que reverbera a repugnância como forma de estabilizar o abalado grito do eu-poético.

No quarto segmento, “Em que língua escrever?”, a autora molda sua poética no limiar da linguagem e da língua como forma tecer significados socioculturais e políticos, explorando temas do cotidiano que podem transgredir o discurso nacionalista, considerando a relação entre a língua e a nação. Aliás, sugere as “reflexões sobre assuntos relacionados a micro-representações do cotidiano, celebra o plurilinguismo o ideal da condição humana (Mata, 2023, p. 6). Parece que Odete Semedo responde à questão que havia colocado no seu notável poema “Em que língua escrever”, pela sua retomada agora como título de uma seção, escritos em quatro idiomas, tais como o guineense (crioulo), português, inglês e francês. Compreende-se que “Liberdade Absoluta” sugerida na seção anterior é retomada aqui numa forma de expressão poética em outras línguas, que não são necessariamente a sua língua materna ou oficial – a verdadeira celebração plurilinguista para fora dos clichês nacionalistas. Portanto, nessa seção deparamos com nove poemas escritos em crioulo, quinze em português, onze em inglês e cinco em francês. À primeira vista, percebe-se uma desproporcionalidade em termos dos números, não obstante isso acontece porque alguns poemas foram escritos em um único ou dois idiomas, outros foram reescritos em forma de tradução em três idiomas, como o exemplo a seguir: “Voz da natureza”, “voix de la nature”, “Nature voice”; ou “Simplesmente”, “Simply”; “Filha”, “Fidjo

Fêmia”. Portanto, percebe-se uma proporcionalidade, embora o português apareça como elo e veículo de tradução poética, porque perpassa em todos os poemas.

Um aspecto significativo nesta seção é o intercâmbio entre a poesia e a pintura, captando assim uma expressividade híbrida. São quatro versos transcritos em três idiomas (guineense, português e inglês) que são operados paralelamente às quatro obras de arte do artista plástico guineense Sidney Cequeira³. Poemas e pinturas se combinam numa relação estreita, construindo um diálogo estimulante entre forma e conteúdo. O grito poético e o silêncio das tintas no papel se confrontam, criando uma tensão dialética. O legível e o visível resultam em sentidos harmoniosos. As cores intensas produzem uma visão fantasmagórica e simbólica, mesclando tons de cinza, vermelho, amarelo, azul-claro e escuro, todas carregadas de pinceladas bem (in)tensa. O leitor é confrontado com uma questão de lirismo translinguístico — “yo llamo lirismo translingüístico [...] a textos o representaciones donde se opera simultaneamente más de um sistema linguístico” (Prat, 2014, p.240) —, que se depara com um conjunto de recursos líricos ordenados, articulados, e regulados por determinados sistemas de signos de infinita transferência de matéria pictórica para o interior do discurso lírico.

Na última parte, “Foi Aqui que eu nasci”, os versos articulam assuntos polêmicos e tão caros para a política da Guiné-Bissau, a liberdade, os direitos humanos e as violências simbólicas (censuras e autoritarismo) do Estado. Há uma urgência em grito de “Liberdade Absoluta” por meio da sua definição poética e plasma essa liberdade como meio indispensável para qualquer que seja o exercício democrático, porque ela foi uma

³ Para saber mais sobre o artista consulte: Sidney Cequeira (webnode.pt).

conquista histórica, como alerta: “Hoje tudo me é permitido / ganhei a liberdade quase absoluta / a minha fala ganhou o mundo / e voa ao sabor do vento [...]” (Semedo, 2023, p. 279). Revela-se uma poética intimista ou introspectiva, “em que o sujeito da anunciação se apresenta a sua personalidade afetiva e pensante” (Mata, 2023, p. 5), na mediada em que os versos expõem emoções e sentimentos, revelando sem equívoco a intensão do título do livro (*In*) *Confidência*, que expressa de maneira contundente no poema “Meu chão minha confidente”, revelando nele o grito de dor: “Minha terra / meu chão / parece que o meu país está anestesiado / Está tudo quieto e calado, todos / uma gota de água cair / será trovão no vácuo / em que tomaram o meu país” (Semedo, 2023, p.265). A sensação do desânimo e descompasso do eu de anunciação poética é estabilizada pela efêmera resignação: “Não tenho outro lugar / que não esta Guiné, confesso / é mágoa demais, / é um grande choque / Quero gritar alto quero chorar / [...] / Estou em terra alheia / tenho de calar esta dor-Guiné / me anestesiarm também / como o próprio chão / para des-sentir a dor / [...]” (Semedo, 2023, p. 265). Apesar disso, projeta a tênue esperança fincada nos elementos da natureza ao declarar: “Valei-nos o macaréu de Geba / valei-nos a água doce do rio / valei-nos a força das pedras de Kussiltra!” (Semedo, 2023, p.283).

Em síntese, na verdade, podemos perceber ao longo da obra uma inclinação da autora para os aspectos ecológicos segundo os quais travessam e atravessam de forma sistemática todos textos, configurando o que vem sendo considerado a *ecopoética* pela crítica literária — retomando reiteradamente os elementos como rio, mar, Poilão, Iran, Chão, floresta, terra, mato —, os quais “nos declara sua forte conexão com a natureza, com sua terra,

nos pedindo permissão para que possa ‘contar a sua história’” (Alves, 2023, p.285). Aliás, a sua construção poética perpassa todo vetor daquilo que é considerado pela ecocrítica, um ramo da teoria literária contemporânea que sugere a “intertextualidade das categorias gênero, classe, raça, espécie, consideradas expressões distintas, mas análogas das estruturas de poder e dominação patriarcal e colonial” (Falconi, 2023, p.62). Dessa forma, a obra não só reflete uma ligação intrínseca com o meio ambiente, mas também insere essa conexão no contexto mais amplo das lutas sociais e históricas, evidenciando como as questões ecológicas estão intimamente ligadas a outras formas de opressão e resistência. Esta abordagem permite que a obra seja vista como uma interseção de discursos poéticos e ecológicos, nos quais a natureza não é apenas um cenário passivo, mas um agente ativo na construção da identidade e da memória coletiva para o bem-estar social.

Referências

ALVES, Roberta. Prefácio. In: SEMEDO, Odete Costa. (*In*) *Confidência*. Lisboa: Editora Novembro. 2023.

GLISSANT, É. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Tradução de . E. A. Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FALCONI, Jéssica. *Ecocrítica*. In: GALLO, Fernanda (org.). *Breve Dicionário das Literaturas Africanas*. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

MATA, Inocência. Prefácio. In: SEMEDO, Odete Costa. (*In*) *Confidência*. Lisboa: Editora Novembro. 2023.

PRATT, Mary Louise. *Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística*. *Cuadernos de literatura*, 2014, 18 (36): 238-253.

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. Resenha. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2002, V. 45 N° 1. Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

SEMEDO, Odete Costa. *(In) Confidência*. Lisboa: Editora Novembro, 2023, 300 p.

Recebido em: 30/07/2024

Aceito em: 1/12/2024

Entrevista

Raízes e Ressonâncias a estética literária de Alice Goretti Pina na Literatura Contemporânea de São Tomé e Príncipe

Por Roberta Maria Ferreira Alves*

A escritora e sua produção literária

Alice Goretti de Pina é uma escritora de São Tomé e Príncipe (STP), cuja obra se caracteriza pela profunda conexão com as raízes culturais e tradições de seu país. Nascida como a oitava filha de Alice e Protásio, Goretti Pina desenvolveu desde cedo um interesse pela literatura, que se consolidou ao longo dos anos e a levou a se tornar uma voz importante da cena literária são-tomense.

Sua produção literária é variada, abrangendo desde narrativas ficcionais, poesia e literatura infantil. Em suas obras, é comum encontrar uma abordagem intimista e poética da condição humana, frequentemente permeada por temas como a identidade, a cultura e a preservação das tradições de São Tomé e Príncipe. Goretti Pina é reconhecida por sua habilidade em equilibrar a preservação da herança cultural são-tomense com uma abordagem inovadora e contemporânea, que busca dialogar com um mundo cada vez mais globalizado sem perder de vista suas origens.

¹ Pós-Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa. Professora do Instituto de Ciência e Tecnologia (ICT) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Coordenadora do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED) CNPq e integrante da Comissão Editorial do literÁfricas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3187-7553>

Entre suas principais influências literárias, destacam-se autores africanos e de língua portuguesa, cujas obras ajudaram a moldar seu estilo único e sua abordagem temática. A autora também se destaca pelo seu compromisso com a promoção da leitura e da literatura local, especialmente entre os jovens, reconhecendo a importância dessas práticas para a construção e fortalecimento de uma identidade cultural nacional.

Além de sua carreira literária, Goretti Pina possui experiência profissional em diversas áreas, como moda, trabalho jurídico, saúde e educação, que muitas vezes dialogam e se refletem em sua produção literária. Essas experiências multifacetadas contribuem para a riqueza e a profundidade de sua obra, tornando-a uma escritora de relevância tanto no contexto local quanto além das fronteiras de São Tomé e Príncipe.

Com um público de leitores que se estende para além de seu país de origem, Goretti Pina continua a contribuir de maneira significativa para o enriquecimento da literatura são-tomense. Seus projetos literários futuros prometem manter viva essa contribuição, reafirmando seu papel como uma das vozes mais influentes e respeitadas da literatura contemporânea de São Tomé e Príncipe.

Até o presente momento suas obras publicadas são: *Viagem* (2012), poesia, pela editora Lugar da Palavra; *No dia de São Lourenço/ O encanto do Auto de Floripes* (2013), romance, pela Colibri; *No colo das asas, à beira do tempo* (2014), poesia, pela HBD- STP- Príncipe; *A respiração dos dias* (2015), poesia; *As gargalhadas de Mestre Juju* (2019), poesia; *Florir ao sol das palavras* (2021), poesia infantojuvenil os três últimos livros pela editora Colibri; *O poder do beijinho* (2022), conto infantojuvenil pela Editorial Novembro e *Baiado/ Feijão n'água, Pagá deve, Lujá Bôtê e outros contos de se ler* (2022), conto pela Colibri. Soubemos, em conversa com a escritora, em Lisboa, que em

breve teremos mais uma publicação.

A entrevista que segue foi concedida pela escritora, por e-mail, em 15 de julho de 2024. A escrita foi mantida tal qual como foi enviada pela autora.

Um diálogo

Roberta Maria Ferreira Alves: Caríssima Goretti Pina, é uma honra poder conduzir esta entrevista com uma figura tão querida na literatura de São Tomé e Príncipe. Foi fascinante observar, em suas obras, como suas raízes culturais e a tradição de São Tomé e Príncipe se fazem presentes pela materialização de sua escrita. Sua abordagem em relação à condição humana, permeada por elementos poéticos e intimistas, certamente enriquecem a tapeçaria literária de São Tomé e Príncipe. Em sua escrita, seja no romance, nos contos, nos poemas e nas obras direcionadas a público infantil, me deparei com palavras ressonantes com uma profundidade e uma clareza que refletem não apenas o posicionamento enquanto escritora, mas também seu compromisso com a preservação e a evolução da cultura são-tomense através da literatura. Podemos começar a entrevista com uma questão importante:

Roberta Maria Ferreira Alves: Como Alice, oitava e última filha de Alice e de Protásio, definiria a escritora Goretti Pina?

Alice Goretti de Pina: Definir-me-ia como alguém que na escrita se encontra e se dá de maneira vital. Que é grata por ter a faculdade de se valer da importante ferramenta de comunicação que é a escrita porque acredita na função do/a escritor/a de poder oferecer contributo útil para alguma revolução e

construção positiva no contexto do crescimento humano e, conseqüentemente, do desenvolvimento da sociedade.

Roberta Maria Ferreira Alves: Como você descreveria a estética literária que caracteriza suas obras e quais são as principais fontes de inspiração que moldaram sua escrita?

Alice Goretti de Pina: Acredito que um texto só faz sentido quando comporta a verdade, mesmo quando (no meu caso enquanto autora) não se trate necessariamente da minha própria verdade. Acredito que a verdade traz estética intrínseca, sobretudo se for apresentada com a sensibilidade desejável, uma beleza natural que o leitor tenderá a apreciar e a acompanhar. Quando consigo a fluidez das ideias sem comprometer a clareza e a simplicidade com que desejo que o conteúdo chegue ao leitor, experimento, inclusive, uma sensação de reconhecimento estético na produção em apreço. A principal fonte de inspiração que moldou (e molda) a minha escrita é a vida, a dádiva suprema que é, a maneira como se vive e/ou como se poderia viver e o impacto que tem nos outros a forma como estamos na vida. Hoje tenho consciência de que a postura comprometida com o outro com que viveram os meus pais, assim como a paixão de ambos pela leitura e pela declamação de poesia foi, afinal, sempre uma inspiração norteadora do meu interesse pela leitura e pela escrita e do meu olhar sobre a realidade e sobre a arte que se pode produzir através ou a partir do universo literário. Além disso, marcaram-me alguns professores que tive, particularmente um professor português (de Português), José Pedro Simões, que nas suas aulas (no ensino secundário) me levava a viajar para um mundo novo a que dava vida pela entrega com que nos apresentava os textos e nos fazia esmiuçá-los. Também o amor, a paixão,

as manifestações artísticas em geral, as preocupações com o caos que se observa no mundo, a dupla insularidade da ilha onde nasci e cresci, mas também a beleza natural e a riqueza cultural do meu país assim como os grandes desafios que continua a enfrentar após quase meio século sobre a data da sua independência.

Roberta Maria Ferreira Alves: Quais autores exerceram maior influência sobre o seu estilo de escrita e a sua abordagem temática?

Alice Goretti de Pina: Tive na infância e continuo a ter, felizmente, acesso a obras de diversos autores que me têm encantado, uns por umas características, outros por outras. Acredito que acabarei por trazer para a minha escrita influências decorrentes dessas leituras, embora não tenha disso consciência objectiva a ponto de indicar os que terão exercido ou exercem maior influência sobre o meu estilo de escrita. De qualquer forma posso referir alguns dos que, cujo os textos, mais me fiz ou me faço acompanhar: Maurício de Sousa, Gilbert Delahaye, Carl Barks, Pepetela, Marcelo da Veiga, Alice Vieira, Sacramento Neto, Viriato da Cruz, Paul Éluard, Martina Cole, António Lobo Antunes, Alda do Espírito Santo, Teresa Vieira Bracinha, Luís Vaz de Camões, Mário Máximo, Germano Almeida, Bahassan Adamodjy, Olinda Beja, Conceição Evaristo, Conceição Lima, Sophia de Mello Breyner Andresen, Adolfo Maria, Luandino Vieira, Teju Cole. Quanto a minha abordagem temática é geralmente a partir do que me toca o coração, do que observo e da necessidade que sinto de reflectir a respeito e de partilhar com o leitor os meus encantamentos ou preocupações, frustrações, ou inquietações, ou sugestões até, com intenção de trazer o leitor a um recanto de análise e/ou de auto-análise, sempre com esperança

de contribuir para algo de positivo no seu desenvolvimento.

Roberta Maria Ferreira Alves: Como você enxerga seu papel e contribuição dentro do cenário literário de São Tomé e Príncipe? Identifica algum tema ou abordagem que seja característico da literatura produzida em seu país, e de que maneira você se posiciona em relação a isso?

Alice Goretti de Pina: Estou na escrita com a convicção de que é uma ferramenta de extremo valor. Procuo fazer o melhor uso dela para sair de mim ao encontro do outro e tantas vezes posicionar-me no lugar do outro de encontro a mim e a outros, para que de alguma maneira pensemos juntos. Temos um país para continuar a amar, para melhorar, e é preciso que nos comprometamos o suficiente e que trabalhemos, antes de mais em nós próprios, para que possamos construir tempos mais prósperos. Não querendo ser pretensiosa, tenho a ilusão de estar a oferecer algum contributo nesse sentido, ciente de que não se lê no meu país como seria desejável. Para a larga maioria da população, comprar livros é um luxo que não cabe no orçamento e os desafios do dia-a-dia ditam as prioridades não apenas em São Tomé e Príncipe, mas em qualquer recanto do mundo onde há várias famílias que não têm o básico da sobrevivência garantido que seria, pelo menos, duas refeições diárias. Acredito que o meu país é o elemento em que todos reconhecem grande potencial para ser bem-sucedido a todos os níveis, porém tarda a chegar o dia de se ver o sonho cumprir. E essa espera é amarga. É dolorosa. É penosa. Estar a residir noutra país como é o meu caso, não atenua a tristeza pelo sofrimento do povo nem a ânsia pelo progresso sobretudo no domínio da saúde. Há toda uma exuberante beleza natural para se escrever e cantar em São Tomé e Príncipe, a alegria e simpatia do santomense, a cultura,

as tradições, mas é inevitável que questões políticas e sociais perpassem a produção literária do meu país, embora com diferentes abordagens, conforme os momentos históricos que se tem vindo a registar desde a sua descoberta ou achamento.

Roberta Maria Ferreira Alves: Em suas obras, como você equilibra a preservação da tradição cultural são-tomense com uma abordagem inovadora e contemporânea? Qual é a importância, em sua opinião, de manter viva essa conexão com as raízes culturais em um mundo cada vez mais globalizado?

Alice Goretti de Pina: Tenho presente que assim como devemos estar atentos aos tempos actuais procurando acompanhar as mudanças e estar abertos ao que trará o futuro, conservarmos a nossa identidade, respeitarmos as nossas raízes e tudo o que faz de nós o produto que somos é um imperativo de consciência para que não nos tornemos numa folha solta ao sabor do vento. Escrever sobre a minha tradição cultural, a necessidade de a preservar, é também um meio de afirmação identitária do singular na pluralidade e acontece sempre num diálogo com uma abordagem não sei se tão inovadora, mas contemporânea. E o equilíbrio se dá naturalmente. Sou uma escritora com menos de meio século de vida, natural de um jovem país e a habitar um tempo de grandes desafios e de ténues fronteiras. A globalização é uma realidade sem volta e comporta benefícios. Viver e ser escritor/a num mundo globalizado não deve significar confusões nem prejuízos na literatura que se produz. Antes uma oportunidade de darmos a conhecer as nossas particularidades ao mundo, reconhecermos a necessidade de não nos perdermos das nossas raízes, de quem somos enquanto indivíduo e enquanto parte de um determinado lugar, que sabe o que traz consigo, sabe quem é. A bagagem, inclusive cultural de cada um é que o torna

distinto dos demais. E o interessante é precisamente ler o mundo, escrever para o mundo em qualquer ponto do mundo, dentro da realidade actual e global, mas mantendo a conexão com o lugar onde está plantado o nosso cordão umbilical.

Roberta Maria Ferreira Alves: Como você percebe o papel da literatura na construção de uma identidade nacional são-tomense? Em que medida suas obras buscam refletir e fortalecer essa identidade cultural?

Alice Goretti de Pina: A identidade nacional santomense está formada, embora toda a identidade esteja em construção e solidificação permanente. Creio que o papel da literatura reside mais na documentação e divulgação dessa identidade, meio de reflexão sobre ela, do que na sua construção propriamente, embora estas práticas sejam também meio de fortalecimento se considerarmos que o que não está documentado perder-se-á com o passar do tempo mais facilmente. Buscam, na medida em que valorizo através das mesmas o seu conhecimento e tenho aproveitado as oportunidades que vão surgindo para as tornar acessíveis e visíveis sobretudo fora de portas.

Roberta Maria Ferreira Alves: Considerando o contexto educacional em São Tomé e Príncipe, qual é a importância da promoção da leitura e da literatura local nas escolas e comunidades? Você vê algum desafio específico na promoção da literatura são-tomense entre os jovens?

Alice Goretti de Pina: A importância da promoção da leitura em STP (e no mundo) é de necessidade absoluta. A leitura é oferta de horizontes. Enriquece porque além de permitir sonhar e acreditar, permite atravessar o estranhamento do diferente

e do desconhecido com maior respeito, permite segundo e terceiro olhar sobre a realidade, permite estimular e desenvolver competências que vão além do resultado do “consumo” imediato. Estudar a literatura local é conhecer/reconhecer e circular pela própria casa, desfrutar do seu aroma e se pôr em condições de reparar em alguma flor que porventura não esteja regada. Pode ser inspirador. Neste momento em STP creio que o maior desafio da juventude no contacto com a literatura combina dois aspectos assinaláveis: alguma falta de perspectiva de futuro devido ao grande aumento do custo de vida (o que afecta severamente a pré-disposição para a prática da leitura) e o facto de encontrarem muitas ofertas de entretenimento e distrações várias nas redes sociais que apesar das dificuldades económicas da maioria dos jovens, continua a ser de acesso relativamente fácil.

Roberta Maria Ferreira Alves: Como você imagina o perfil dos leitores de suas obras? Você acredita que sua escrita tem um apelo principalmente local, ou você percebe interesse e reconhecimento além das fronteiras de São Tomé e Príncipe? Como isso influencia sua abordagem como escritora?

Alice Goretti de Pina: Até que me fizesse esta pergunta, não me lembro de ter pensado sobre o perfil dos leitores das minhas obras. Agora, reflectindo, em função dos que me contactam a dar retorno das leituras e dos que geralmente aparecem nos lançamentos dos livros e nos eventos literários em que tenho participado, reparo que é um público diversificado, de jovens estudantes e professores a colegas escritores, e mais recentemente também pais de crianças devido aos livros infantis que, entretanto, publiquei nos últimos anos. O perfil? Imagino que é gente interessada no despertar de consciência sobre o que realmente importa enquanto por cá andamos, que sociedades

queremos deixar para os que virão depois de nós, além de serem pessoas que valorizam a liberdade, as alegrias que a vida oferece apesar das turbulências do mundo actual e das crises, inclusive espirituais que têm desorientado o ser humano. Percebo mais interesse pela minha escrita além das fronteiras do meu país, mas compreendo, não apenas pelas razões já referidas nas respostas anteriores, porque nos falta, também, talvez uma política de valorização do produto nacional. Por outro lado, as dificuldades no transporte de livros de Portugal para STP é uma realidade. São elevadas as taxas de envio praticadas pelos correios, diferente do que é cobrado para envios dentro da Europa. Gosto de acreditar que a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) perceberá a importância de accionar mecanismos que ajudem a colmatar esta necessidade, uma vez que somos uma comunidade que partilha a mesma língua e que terá o mesmo interesse na sua difusão e deve considerar que a literatura é dos veículos mais importantes nessa dinâmica. Não escrevo a pensar no perfil de quem irá ler, salvo quando escrevo para crianças e a abordagem deve obedecer a critérios muito específicos. De resto, escrevo com a convicção de que o que estarei a comunicar através dos meus livros pode chegar a qualquer pessoa que esteja disposta não apenas a se entreter numa leitura, mas a retirar o que encontrar de melhor nos meus textos, nem que seja a inspiração para escrever outro mais interessante e deixar também ela o seu contributo para a literatura.

Roberta Maria Ferreira Alves: Em um mundo cada vez mais conectado digitalmente, como você vê o papel das novas tecnologias na divulgação e preservação da literatura são-tomense? Você utiliza alguma plataforma ou estratégia específica para alcançar um público mais amplo?

Alice Goretti de Pina: As novas tecnologias são ferramentas de extrema importância para a divulgação do que se vai produzindo e a literatura não é exceção, seja santomense ou outra. Realmente está tudo à distância de um clique a partir do momento em que se disponibiliza nas redes. É extraordinário o poder das novas tecnologias, de galgar caminhos, de transpor fronteiras e de vencer lonjuras. Felizmente foi-nos dado a conhecer, pela ciência, nos nossos dias tamanha facilidade! Em relação à preservação (salvo interpretação mais dilatada do termo), por mais antiquado que possa parecer para muitos, continuo a acreditar que nada substituiu com total sucesso o livro físico. Gosto do livro como objecto palpável, é para mim indispensável o toque, o manuseamento, o transporte do livro. É uma relação de fiel intimidade. Gosto de ter aquele mundo numa estante e de o poder levar para todo o lado sem depender de um aparelho electrónico. Sim. Tenho utilizado sobretudo o *Facebook*, mas também o *Instagram* para o efeito. E tem sido através destes meios que muitos leitores estabelecem contacto comigo e me fazem chegar o retorno sobre o que têm lido da minha produção literária. É gratificante.

Roberta Maria Ferreira Alves: Você poderia discorrer sobre como percebe a intersecção entre a sua experiência profissional em áreas como moda, trabalho jurídico, saúde e educação com a sua função como escritora? De que maneira esses diferentes campos dialogam e se refletem em sua obra literária?

Alice Goretti de Pina: Em todas estas áreas está uma pessoa que se reconhece como parte de um todo e que se obriga a desenvolver um olhar atento sobre o que a rodeia e a agir conforme os meios que estejam ao seu alcance. A experiência profissional nessas áreas permitiu-me contacto directo com realidades muito

diferentes da minha vida pessoal, contribuiu para o exercício de maior compreensão do outro, das necessidades do outro, do imperativo de respeitar perspectivas e culturas diversas nesta Lisboa tão multicultural, de desenvolver métodos de abordagem mais diversificados e adequados para diferentes interlocutores. Essas vivências ofereceram-me uma certa bagagem de que o meu exercício de escrita não pode deixar de beneficiar. Talvez me tenha levado a uma noção mais nítida de que a escrita deve cumprir uma função social, onde, no fim de tudo deve prevalecer o entendimento do que é essencial ao ser humano: a sua essência, o amor e a valorização do outro como igual.

Roberta Maria Ferreira Alves: Quais são seus projetos literários futuros e como você espera contribuir para o enriquecimento contínuo do cenário literário de São Tomé e Príncipe?

Alice Goretti de Pina: Sou uma escritora inquieta que está invariavelmente a trabalhar em mais de um projecto literário. E já me tem acontecido, por força de circunstâncias, ver trocadas as ordens de saída (publicação) dos projectos em carteira porque este ou aquele afigurou-se-me mais oportuno ou urgente. Noutras alturas acabo por deixar o texto em princípio concluído, numa espécie de repouso como se estivesse a “marinar”, com intenção de reler mais adiante e mexer aqui e ali até sentir que de facto está definitivamente pronto. O meu romance *O AMOR DA FILHA DO ANGOLAR* que começou por ser uma novela com a qual representei STP no Prémio PALOP² do Livro está desde 1998 nesse aguardar, apesar de algumas propostas de publicação dele me foram feitas. Neste momento tenho dois trabalhos (um infanto-juvenil e outro para

² Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

adultos) que já deviam ter sido editados desde o ano passado, mas que tiveram que obedecer a um compasso de espera por razões alheias à minha vontade. Pensar que nada acontece antes do tempo certo é uma espécie de tranquilizante de que me alimento, às vezes. Espero continuar a ter capacidade de produzir conteúdos que sejam bem recebidos como felizmente têm sido recebidos todos os meus livros. Enquanto sentir essa temperatura encorajadora que me tem feito acreditar que estarei a proporcionar ao leitor um produto interessante, seguirei apresentando o meu contributo com novos livros.

Recebida em: 12/08/2024

Aceita em: 22/12/2024