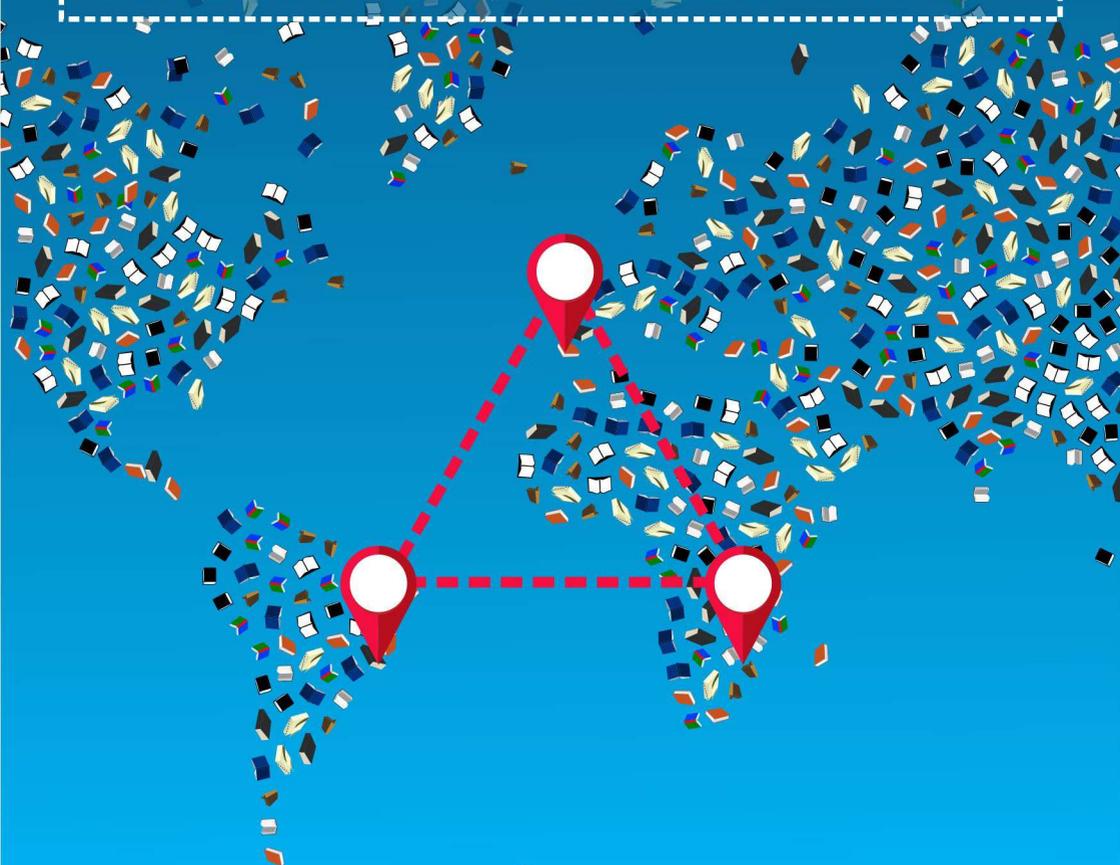


Francisca Zuleide Duarte de Souza
Marcelo Medeiros da Silva
Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega
| Organizadores |

ENTRECRUZANDO AS MARGENS: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURAS



FRANCISCA ZULEIDE DUARTE DE SOUZA

MARCELO MEDEIROS DA SILVA

+

| ORGANIZADORES |

ENTRECRUZANDO AS MARGENS:
DIÁLOGOS ENTRE LITERATURAS



Campina Grande - PB

2020

E61 Entrecruzando as margens: diálogos entre literaturas / Francisca Zuleide Duarte de Souza et. al...(Org.). - Campina Grande, 2020.
pdf.

ISBN 978-65-86302-23-3
Referências.

1. Literatura Língua Portuguesa. 2. Africanidade. 3. Pós-colonialismo. I. Título.

CDU 821.134.3

FICHA CATALOGráfICA ELABORADA PELA BIBLIOTECARIA ITAPUANA SOARES DIAS CRB-15/93

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUFMG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFG
editora@ufcg.edu.br

Prof. Dr. Vicemário Simões
Reitor

Prof. Dr. Camilo Allyson Simões de Farias
Vice-Reitor

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
Diretor Administrativo da Editora da UFG

Simone Cunha
Revisão

Yasmine Lima
Projeto Gráfico

CONSELHO EDITORIAL

Anubes Pereira de Castro (CFP)
Benedito Antônio Luciano (CEEI)
Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro da Costa Rego (CTRN)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Valéria Andrade (CDSA)

APRESENTAÇÃO

O presente e-book congrega reflexões de diversos pesquisadores brasileiros sobre a multiplicidade cultural manifesta em textos produzidos em Portugal e em países africanos. Um dos primeiros elementos de aproximação que buscam justificar o “entrecruzar de margens” (conforme sinaliza o título) é a repartição do espaço geográfico, que distancia cada uma das nacionalidades usuárias; e o enfoque diversificado das temáticas, que aponta, sobretudo, para o multiculturalismo, as questões de gênero, classe e etnia, bem como para o enfrentamento entre literaturas hegemônicas e contra hegemônicas.

Os dezesseis capítulos podem ser agregados em três blocos de discussão: o lugar da mulher, quer como protagonista de sua escrita ou como personagem que merece ter a sua condição de feminilidade discutida; as tênues relações entre literatura e história, como fio condutor da tessitura literária; e as representações discursivas de alteridade e multiculturalismo.

No primeiro bloco encontram-se quatro capítulos: o de Andreia de Lima Andrade discute a importância de Gertrudes Margarida de Jesus, Teresa Josefa de Melo Breyner e Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancastre (Marquesa de Alorna) – escritoras à margem do cânone literário lusitano-, ampliando, assim, as discussões em torno da condição feminina dentro de uma sociedade patriarcal, notadamente a do século XVIII; o de Jéssica Pereira Gonçalves e Maria Angélica

de Oliveira faz uma leitura das personagens femininas atentando para a função de maternidade atribuída à mulher no romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto; Etienne Mendes Rodrigues volta-se para a produção de contos de Mia Couto, com o objetivo de estudar a temática da violência envolvendo as personagens femininas; Rodrigo Nunes de Souza estuda o silenciamento imposto às mulheres negras, em contexto de Moçambique, tendo como objeto de estudo o conto “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé.

No segundo bloco, Isabel Cristina Oliveira Martins estuda aspectos da constituição do romance histórico, tendo como objeto o romance *A Sul: O Sombreiro* do angolano Pepetela, que tem como espaço narrativo a Angola dos séculos XVI e XVII; José Augusto Soares Lima analisa o hibridismo genológico do romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, problematizando o entrecruzamento histórico entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade na constituição da representação literária coutiniana; Luciana Morais da Silva se preocupa em estudar a sobreposição de discursos, vozes, espaços e tempos que interligam o espaço tradicional e o urbano presentificados no conto “A chuva pasmada”, de Mia Couto; Marcelo Medeiros Silva aborda o tom lírico melancólico dado por Paulina Chiziane ao seu romance *Balada de amor ao vento*; Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega busca estudar as aproximações entre história e ficção a partir de dois romances de Mia Couto (*O outro pé da sereia* e *O último voo do flamingo*) e *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa; Mariana Andrade Gomes estuda os efeitos da comicidade e do riso nas seguintes narrativas cabo-verdianas: *Cinco balas contra a América*, de Jorge Araújo; o conto “O Visto”, de Ondina Ferreira; o romance *O eleito do sol*, de Arménio Vieira; e a crônica “Markito com K”, de Filinto Elísio. Felipe Nildo Oliveira de Lima faz uma leitura da obra *Comandante Hussi*, de Jorge Araújo, atentando para nuances textuais em que a infância torna-se uma temática possível para suavizar os efeitos da guerra civil, a partir da realidade pueril ela-

borada pelo personagem protagonista; Rosilda Alves e Carlos Alberto de Negreiro analisam as aproximações estéticas a partir das teorias críticas do pós-culturalismo entre o poeta angolano Agostinho Neto e o bissau-guineense Corsino Fontes.

No terceiro e último bloco, Josilene Pinheiro Mariz volta seu olhar para a África subsaariana, especificamente para a região de Maghrebe e Machrek, e destaca a perspectiva temática das obras escritas por mulheres, em língua francesa, durante os séculos XX e XXI; Jusiele Conceição Almeida de Oliveira contempla os dilemas da pós-colonialidade nos filmes produzidos pelo cineasta bissau-guineense Flora Gomes; Letícia Valandro investiga aspectos de criouliização e hibridismo no romance *A última tragédia*, de Abdulai Sila; Márcia Nascimento estuda a etno-poética negra de Ruy Duarte e Edimilson Pereira.

Por essa brevíssima apresentação, percebe-se que os textos apontam algumas pistas que, respeitando-se as especificidades geográficas de cada uma das nações apresentadas, configuram uma opção estética denominada “Literatura Menor”, que, na perspectiva de Deleuze e Guattari, singulariza-se por ser produzida por uma minoria praticante de uma língua maior. Nos limites desse e-book, a minoria é constituída por mulheres escritoras, por africanos que produzem textos em língua portuguesa e/ou francesa. Entretanto, esse procedimento não empobrece a produção, ao contrário, serve para elaboração de uma retórica autoafirmativa em que a expressão literária assume, ao mesmo tempo, o lugar da aproximação e o da diferença.

Os organizadores

SUMÁRIO

PARTE I

A ESCRITA E O PROTAGONISMO FEMININO NAS LITERATURAS PORTUGUESA E AFRICANA

<u>A MULHER ESCRITORA NA LITERATURA PORTUGUESA</u> ANDREIA DE LIMA ANDRADE	15
<u>UMA LEITURA DISCURSIVA DE <i>TERRA SONÂMBULA</i>: O LUGAR DO SUJEITO MULHER E MÃE NO CONTEXTO DA GUERRA</u> JÉSSICA PEREIRA GONÇALVES MARIA ANGÉLICA DE OLIVEIRA	37
<u>VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM CONTOS DE MIA COUTO</u> ETIENE MENDES RODRIGUES ROSILDA ALVES BEZERRA	65
<u>MARCAS DE SILENCIAMENTO EM “NINGUÉM MATOU SUHURA”, DE LÍLIA MOMPLÉ</u> RODRIGO NUNES DE SOUZA MARIA MARTA DOS SANTOS SILVA NÓBREGA	85
<u>ÁFRICA SUBSAARIANA, MAGHREBE E MACHREK ESCRITA NO FEMININO EM LÍNGUA FRANCESA</u> JOSILENE PINHEIRO-MARIZ (UFCG)	97
<u>O ROMANCE LÍRICO DE PAULINA CHIZIANE</u> MARCELO MEDEIROS DA SILVA	123

PARTE II

O LUGAR DA HISTÓRIA NAS MARGENS DA FICÇÃO

<i>A SUL· O SOMBREIRO: A COSTURA DA FICÇÃO COM OS FIOS DA HISTÓRIA</i> IZABEL CRISTINA OLIVEIRA MARTINS	155
HIBRIDISMO GENOLÓGICO DAS NARRATIVAS DIALÓGICAS DE MIA COUTO JOSÉ AUGUSTO SOARES LIMA	183
A MAGIA DAS PALAVRAS: DENÚNCIA DOS CONFLITOS DA GUERRA E DO PRECONCEITO EM <i>A CHUVA PASMADA</i> LUCIANA MORAIS DA SILVA	203
O ENTRECruzAMENTO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA EM NARRATIVAS DE AGUALUSA E MIA COUTO MARIA MARTA DOS SANTOS SILVA NÓBREGA	217
COMICIDADES CABO-VERDIANAS: O RISO POLÍTICO NAS PRODUÇÕES ESTÉTICAS DE CABO VERDE MARIANA ANDRADE GOMES	237
A FOME DE LIBERDADE TAMBÉM SE NUTRE DA PALAVRA POÉTICA—LEITURA DE POEMAS DE AGOSTINHO NETO E CORSINO FONTES ROSILDA ALVES BEZERRA CARLOS ALBERTO DE NEGREIRO	255
CRUZAR DOS DESTINOS NA INFÂNCIA: A TÊNUE SEPARAÇÃO ENTRE O BRINCAR E A GUERRA EM <i>COMANDANTE HUSSI</i> FELIPPE NILDO OLIVEIRA DE LIMA	273

PARTE III

O MULTICULTURALISMO CULTURAL EM GUINÉ-BISSAU ANGOLA E BRASIL

“QUE HAVEMOS DE FAZER PARA SER AO MESMO TEMPO IGUAIS E DIFERENTES? OUSAR.”: DILEMAS DA PÓS-COLONIALIDADE NOS FILMES DOCINEASTA BISSAU-GUINEENSE FLORA GOMES JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA	297
A LITERATURA DA GUINÉ-BISSAU: ENTRE HIBRIDIZAÇÃO E CRIOLIZAÇÃO LETÍCIA VALANDRO	315
NOS DOMÍNIOS DA EXPRESSÃO, OS VERSOS E AS ROTAS QUERO DAR-TE: O DESLIZAR DO GESTO E DAS PALAVRAS EM RUY DUARTE E EDIMILSON PEREIRA MÁRCIA NASCIMENTO	333
INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES	363

PARTE I

A ESCRITA E O PROTAGONISMO
FEMININO NAS LITERATURAS
PORTUGUESA E AFRICANA

1

A MULHER ESCRITORA NA LITERATURA PORTUGUESA

ANDREIA DE LIMA ANDRADE

INTRODUÇÃO

Num olhar pelo panorama da literatura portuguesa escrita por mulheres, percebemos que, apesar de existir um grande número de escritoras, poucas se tornaram conhecidas do público leitor. As vozes foram silenciadas. Os manuais mais “tradicionais” de história da literatura, a exemplo de a *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, traz três escritoras pertencentes ao Barroco português, duas do período árcade e, depois de séculos de produção literária sem apresentar nenhuma mulher, indica Florbela Espanca como pertencente ao movimento simbolista. No entanto, visando auxiliar estudantes de Letras e demais pesquisadores de literatura portuguesa, as professoras e pesquisadoras Constância Lima Duarte, Conceição Flores e Zenóbia Collares Moreira organizaram o *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à atualidade*. Neste, há a catalogação de cerca de duas mil escritoras, desde o século XV até a contemporaneidade.

Neste artigo, traremos a lume três escritoras do século XVIII que ficaram à margem do cânone literário: Gertrudes Margarida de Jesus, Teresa Josefa de Melo Breyner e Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancastre (Marquesa de Alorna). Para Helena de Vasconcelos (2012), no século XVIII, as mulheres que tinham dinheiro e alguma posição social conheceram alguma liberdade e importância na sociedade. Já o século XIX foi “pernicioso e, em muitos casos, devastador para as mulheres” (VASCONCELOS, 2012, p. 158).

ESCRITORAS DO SÉCULO XVIII: QUASE ANÔNIMAS

Em 1858, Camilo Castelo Branco escreveu um artigo sobre a Marquesa de Alorna no qual encontramos as seguintes palavras:

Em Portugal olham-se de revez as senhoras que escrevem. Cuida muita gente, aliás boa para amanho a vida, que uma mulher instruída e escriptora é um aleijão moral. Outras pessoas, em tom de sizuda gravidade, dizem que a senhora letrada desluz o affectuoso mimo do sexo, a cândida singeleza de maneiras, a adoravel ignorancia das coisas especulativas, e até uma certa timidez pudibunda que mais lhe realça os feitiços. Quer dizer que a mais amavel das senhoras será a mais nescia, e que a estupidez é um dom complementar da amabilidade do sexo oposto. (BRANCO, 1903, p. 119)

As palavras de Camilo Castelo Branco satirizavam aquele que era, de fato, o papel atribuído à mulher, pois, como sabemos, a ela era destinado o espaço doméstico. No entanto, apesar dessa realidade, em Portugal, entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras

décadas do século XIX, vemos que algumas mulheres não se conformaram a esse modelo. Entre elas, estão Gertrudes Margarida de Jesus, Teresa Josefa de Melo Breyner e Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancastre (Marquesa de Alorna), escritoras alijadas do cânone literário do século XVIII, algumas com ínfima fortuna crítica.

Gertrudes Margarida de Jesus escreveu e publicou, em 1761, a *Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres com argumentos colhidos na história*, em resposta à obra de Frei Amador do Desengano – *Espelho no qual claramente se veem alguns defeitos das mulheres*, de 1761, que acusava o sexo feminino de ignorância, inconstância e formosura.¹ Essa informação sobre o conteúdo da obra do clérigo nos passa a impressão do quanto ela coadunava com o pensamento machista da época, o mesmo criticado por Castelo Branco, uma vez que, ao acusar a mulher de ignorante e inconstante, a elogia, chamando-a de formosa. Não temos maiores informações sobre a escritora nem sobre o Frei, no entanto, destacamos o teor feminista da obra de Margarida, a ousadia e a defesa que ela empreende para a mulher.

Segundo Ruiz (2010), é difícil estabelecer a biografia de alguns autores responsáveis pela circulação das diversas folhas volantes que circularam naquele momento, mesmo do gênero epistolar, às vezes sérias, às vezes jocosas, das muitas disponíveis na Biblioteca Nacional de Portugal. Isso também pode ser levado em conta no caso de Gertrudes M. de Jesus, pois:

Pouco tem sido publicado a respeito da biografia das autoras de tais discursos, o que não diminui o interesse que eles podem despertar, ao contrário, agudiza a forma como são lidos, na medida em que

¹ Informações retiradas do dicionário das professoras Flores, Duarte e Moreira. Ao iniciar a apresentação das demais escritoras, também recorreremos ao dicionário das pesquisadoras.

as respostas desejadas pelo leitor ficam circunscritas à interlocução com as folhas de papel: não há dados biográficos para completarem o raciocínio, embasando as conclusões do leitor. Gertrudes Margarida de Jesus [...] Não sabemos ao certo se ela foi uma religiosa, se uma esposa, se optara por um pseudônimo, apenas podemos afirmar que era dona de uma cultura elevada. Fazia citações em latim, conhecia a Bíblia, lia obras francesas publicadas na época dela e no idioma original francês. (RUIZ, 2010, p. 149)

Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres foi colocada à margem da tradição literária, pois não temos notícia da obra no cânone literário português. Quanto a nós, nunca tínhamos ouvido falar até o momento desta pesquisa. Por isso, trouxemos esse recorte, além de alguns trechos da própria obra, a fim de mostrar o conteúdo inovador para a época. Não podemos esquecer que o lugar da mulher sempre foi restrito na sociedade. Ademais, ela ainda era vista como demônio de saias na Idade Média, só tinha lugar no social como mãe, não tinha voz e era reduzida à função fálica (DUBY, 1989).² Retomamos a visão da mulher como demoníaca por causa do estigma que esta sofria na literatura religiosa. Produção muito difundida, inclusive, no século XVIII, por isso, acreditamos na possibilidade de estas leituras serem do conhecimento de Gertrudes Margarida de Jesus.

2 Apesar de a discussão promovida pelo historiador Georges Duby, no texto em questão, referir-se mais ao silenciamento feminino, achamos por bem acrescentar essa função atribuída à mulher na Idade Média, a ponto do pesquisador nos informar que os homens tinham medo das mulheres, então, as desprezavam. Vale ressaltar que só eram perigosas as mulheres solitárias, as que não estavam sob o domínio dos homens. E a função fálica, em suma, trata de uma inferiorização atribuída à mulher, uma vez que ela não tem o órgão sexual masculino.

A escritora se apresenta, na obra supracitada, tomando partido em defesa das mulheres: “He a defesa tão natural em todo genero de individuo, que ainda o mais vil insecto, quando se vê offendido, procura, pelo modo que lhe é possível desaggravar-se” (JESUS, 1761, p.3).³ Em seguida, ela utiliza uma metáfora, comparando a mulher à formiga e o homem ao leão. Numa leitura apressada, podemos imaginar que Gertrudes M. de Jesus coloca o sexo feminino na categoria de frágil, pequeno, inofensivo; e o masculino forte, dominador, feroz. Porém, ela quer ressaltar a força da mulher, quando diz que até a formiga reage quando está prestes a ser esmagada. Assim também, ela quando se viu insultada, procurou defender-se com as mesmas armas com que foi ofendida. Portanto, através da escrita, ela ia combater as acusações falsas feitas às mulheres por um homem, no caso em questão, o irmão Amador do Desengano, a quem a carta se dirige.

Assim, depois de dizer que os homens nem sempre falam apoiados na razão e que sempre vão atrás de suas desordenadas paixões, visão peculiar e deveras interessante, pois atribui ao sexo masculino um caráter passional, que certamente não era muito admitido na época, a não ser na arte, ela, com certa ironia, dialoga com a tradição literária escrita por homens.

Eu tenho por evidente, que aquelles, que com mais frequencia, a fealdade pintão os defeitos das mulheres, são os que mais solícitos, e cuidadosos idolatrão o mesmo que offendem. Veja Euripides, com quem V.C nos argumenta: Foy este homem em fummo maldizente das mulheres em quantas tragédias fez; e segundo Atheneo, era emantissimo dellas no parti-

3 Grafia tal qual o original. Documento disponível on-line no site da Biblioteca Nacional de Portugal: http://purl.pt/22743/4/381557_PDF/381557_PDF_24-C-R0150/381557_0000_rosto-16_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 20 maio 2017.

cular, desorte que maldizia-as na praça, e adorava-as em casa. [...] (JESUS, 1761, p. 5)⁴

A assertiva acima sugere que os homens atacam as mulheres por não serem correspondidos em seus desejos. Ela confirma esse argumento em seguida: “Há homem tao malévoloo, que diz, que huma mulher não he boa só porque ella não quis ser má: e assim desaffoga sua execranda paixão em atrozes vinganças” (JESUS, 1761, p. 6). Com um humor irônico, ela vai construindo seus argumentos e contestando a carta do Frei Amador. De acordo com Ruiz, a defesa se fez:

[..] pela comparação entre os poderes dos sexos e pela alusão à participação da mulher nas letras. Além disso, ela logo vai destacando, com sutileza, os seus conhecimentos de História ou de Latim, como se o seu interlocutor masculino também dominasse tais matérias (ou devesse dominá-las). E termina contrariando o estilo do seu interlocutor: “Fico para servir a V.C.” (*Primeira carta apologética*, em favor e defesa das mulheres, p. 13) [...] – ainda que as fórmulas possam ser lidas como irônicas formalidades. (RUIZ, 2009, p. 40)

É perceptível a erudição de Gertrudes M. de Jesus e a tentativa constante de deslegitimar a opinião dos homens. Ela também discorre sobre a atividade literária exercida por ambos os sexos, mostrando a disparidade existente à época. E, com o mesmo tom jocoso, diz que se as mulheres tivessem liberdade, a tinta pintaria o homem assim como ele as pinta.

4 As transcrições da obra de Gertrudes Margarida de Jesus estão respeitando a grafia da época.

Além disso, Gertrudes Margarida de Jesus ponderou ainda o fato de os homens terem papel mais sólido no sistema literário que as mulheres. Mas, na verdade, se elas escrevessem tanto quanto eles, tratariam de defender-se na mesma medida. O raciocínio prossegue: se eles tinham papel mais estável e destacado na literatura, era porque se valiam de todas as circunstâncias que os colocavam em condições de definir e descrever a mulher como queriam. Escolhiam, por deformação de consciência, compor o pior dos retratos. Segundo ela, a mulher faria o mesmo, caso pudesse. (RUIZ, 2009, p. 40)

Como dissemos, os agravos cometidos contra as mulheres, em *Espelhos críticos – cartas apologéticas* foram três: ignorância, inconstância e formosura. Assim, para combater o defeito da ignorância, ela justifica a falta de acesso à educação e à universidade. Porém, cita várias mulheres letradas e de maneira sutil surge, entre os exemplos dados, como mulher culta e que domina a arte da escrita tanto quanto o homem, já que está respondendo à altura o insulto sofrido. Quanto à inconstância, ela remonta a D. Izabel, Infanta da Hungria, avó da Rainha Santa Izabel de Portugal, como exemplo de obstinação e fidelidade. Mesmo viúva do rei Ludovico Landgrave da Ásia e Turíngia, foi tamanha a sua constância no amor ao falecido que todos da corte ficaram admirados. Ainda cita outros nomes, como “[...] uma Marianne; uma Natália; huma Christina; não faço menção das Semiramis, das Zenobias; das Arrias; das Thomiris e Artemizas e de outras muitas, que a referir todas nunca acabaria [...]” (JESUS, 1761, p. 12). Já a formosura, ela trata na segunda carta, não realizamos a leitura desta outra obra.

Teresa Josefa de Mello Breyner é autora da tragédia em versos *Osmia*, obra escrita em 1788 e premiada pela Academia das Ciências

de Lisboa. Deixou sonetos e poesias compiladas e mandadas copiar pelo poeta e amigo Elpino Duriense, hoje sob a guarda da Biblioteca Nacional de Lisboa. Usou o nome árcade Tirce e foi amiga íntima da Marquesa de Alorna. Não conseguimos encontrar a obra da autora, mas, com base em estudos realizados, principalmente, por Raquel Bello Vázquez, trouxemos alguns dados que consideramos relevantes.

As informações sobre Teresa Josefa de Mello Breyner, Condessa do Vimieiro limitam-se frequentemente a pequenas notas biográficas em obras de caráter geral ou, na bibliografia relativa ao século XVIII português, a aparições em qualidade de amiga da Marquesa de Alorna, a quem a Condessa deve o seu nome arcádico de Tirce. Sabe-se desta autora que publicou uma peça teatral de relativo sucesso em 1788, *Osmia*, que conheceu mais três edições até 1835 e uma tradução para o espanhol em 1798, que, para além da Marquesa de Alorna, teve relação com alguns dos principais intelectuais iluministas do seu tempo. Mas na figura da Condessa unem-se dois fatores que fazem interessante o seu estudo e ajudam a compreender o papel do Iluminismo, as suas instituições e os seus cultores em Portugal: por um lado, a reivindicação de um papel mais ativo das mulheres na cultura e a mudança de perfil das escritoras que esta conleva; e, por outro, a função atribuída ao teatro pelos próprios iluministas. (BELLO VÁZQUEZ, 2005, p. 1-2)

Das informações presentes na citação, destacamos o diálogo que podemos estabelecer entre as ponderações da Condessa a respeito da educação da mulher e as propostas feitas, algumas décadas antes, por Luís António Verney. Embora, no último capítulo de *O verdadeiro*

método de estudar (1746), Luís António Verney tratasse sobre a necessidade de instrução da mulher na sociedade, no entanto, a motivação era totalmente voltada à intimidade do lar, em favor da educação dos filhos e para que os homens tivessem esposa, filha e irmã com quem conversar, encontrando em sua “casa um lugar de lazer intelectual” (BELLO VÁZQUES, 2013, p. 4-5). Desta feita, a educação feminina seria subordinada à masculina, tal qual era o seu papel na sociedade. Segundo Bello Vázquez (2013, p. 5), a condessa do Vimieiro refletiu em sua correspondência sobre a temática e se posicionou como “defensora da igualdade entre os sexos, indo contra aqueles que colocavam as mulheres em posições subalternas, particularmente Rousseau (“Eu bugiar! com estas cans!”)”.

Teresa Josefa de Mello Breyner defendia a existência de uma instrução feminina independente da masculina, indo de encontro ao que apregoara Luís António Verney, já que este assinalava que as meninas deveriam ter lugares regrados para a educação. Parece que Breyner não escreveu textos teóricos a respeito do assunto, mas tratou do tema em suas correspondências e na tragédia publicada, *Osmia*⁵.

Frente à concepção burguesa dos estudos femininos de Verney, temos a posição elitista de Teresa de Mello Breyner. Mulher da primeira nobreza de Corte: com responsabilidades de representação pública da sua casa, a sua formação não se reduz aos elementos básicos os quais assinala Verney, e distancia-se de um intento de reduzir a educação feminina a uns mínimos destinados a formar esposas e mães burgue-

5 Em *Osmia*, Mello Breyner oferece um modelo de língua, de comportamento ante as situações de crise, um paradigma de concepção da história, uma referência de atuação para as mulheres (aristocratas) e um modelo de atuação para a rainha (muita ousadia, não?) (BELLO VÁZQUES, 2004, comentário nosso).

sas frente aos máximos de uma educação aristocrata como a sua ou a doutras mulheres como Leonor de Almeida. (BELLO VÁZQUEZ, 2013, p. 6)

Diante do exposto, podemos dizer que a participação de Teresa de Mello Breyner na literatura portuguesa, no final do século XVIII, está imbuída de polémicas: o debate relativo às novas correntes pedagógicas, a questão da igualdade das mulheres, a concepção do teatro, o posicionamento ideológico em relação ao Iluminismo, à identidade nacional e à língua portuguesa. Ela toma partido em todas essas questões. Participou da Academia das Ciências de Lisboa e da Nova Arcádia Lusitana, que protegeu e acolheu em seu castelo (BELLO VÁZQUEZ, 2004). Vanda Anastácio (2002, p. 429), traz um trecho de uma carta autobiográfica que Francisco Joaquim Bingre escreveu a José Maria da Costa e Silva, em 27 de junho de 1848. Nela, o poeta conta como conheceu Bocage e como surgira a Academia de Belas Letras:

N'esta epoca me demorei em Lisboa, aonde, com alguns meus antigos amigos, demos principio à nossa Arcadia, sendo eu e Belchior Curvo de Semedo Torres de Sequeira e Joaquim Severino Ferraz de Campos, as pedras fundamentaes d'ella; eu, primeiro socio, Belchior segundo, terceiro Joaquim Severino, que foi secretario da mesma Academia com o titulo de Academia de Belas Lettras de Lisboa; e depois, vindo Bocage da India, tomou conhecimento de grande amisade commigo, e entrou para a nossa Academia, e muitos outros, fazendo as primeiras sessões em casas particulares; e algumas no palacio da Condessa de Vimieiro.

Aqui, gostaríamos de ressaltar que, conforme Anastácio, as escritoras do século XVIII participavam efetivamente da vida literária.

Nos encontros que eram realizados, parece que havia muita produção oral, recitação de poemas que se perderam, textos que não chegaram ao público. “Quartas-feiras de Lereno, onde depois de um bello almoço se tocavam alguns instrumentos de curiosos e improvisava o Caldas cantando, e se liam as obras que faziamos para serem lidas na Academia” (BRINGE *apud* ANASTÁCIO, 2002, p. 429). Assim,

Seja como for, o certo é que há mulheres-autoras que adquirem grande projecção, não só pelo talento que os contemporâneos lhes reconhecem, mas também pelo papel “aglutinador” que desempenharam, reunindo à sua volta escritores, pensadores e personalidades ligadas ao poder. Trata-se, regra geral, de senhoras casadas, que abrem as portas de suas casas ao convívio literário e presidem, acompanhadas pelo marido, as “assembleias” que organizam. Oriundas, regra geral, da aristocracia ou da alta burguesia mercantil, sabemos os seus nomes, mas conhecemos muito pouco sobre as suas vidas e ainda menos sobre as suas obras, que ficaram quase totalmente por imprimir. Este facto não obstou a que os seus textos fossem conhecidos por aqueles que se interessavam pelas letras, uma vez que, de facto, as reuniões que aqui nos ocupam constituíram um dos canais de difusão da poesia mais eficazes do tempo. (ANASTÁCIO, 2002, p. 430)

No artigo “*Dá uma risada quando ouvires...* transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner”, Raquel Bello Vázquez analisa a correspondência de Mello Breyner com a Marquesa de Alorna, grande amiga, e mostra a relevância da condessa do Vimieiro na vida interna da Academia. Esse texto ratifica o que dissemos anteriormente sobre

a participação dela e de outras mulheres como sócias e acadêmicas. Isso vai na contramão da sociedade da época e corrobora a ideia, já exposta, de que a mulher aristocrata do século XVIII parecia ter mais liberdade do que a do século XIX. Entretanto, isso não significa que não eram mal vistas e que tudo ocorria com naturalidade. Na verdade, estamos só destacando um fato interessante, ao mesmo tempo, mostrando o quanto nas diversas épocas houve mulheres que não se conformaram ao sistema vigente. Inclusive, a esse respeito, em uma das cartas a Leonor de Almeida, Breyner fala das críticas que sofria, da oposição dentro da corte, o que impediu, naquele momento, a proteção da rainha D. Maria I à Academia das Ciências de Lisboa nos primeiros anos.

Mello Breyner move-se constantemente no espaço da indeterminação entre a sua vocação divulgativa e o receio a receber críticas negativas ou a sofrer especulações sobre a autoria das suas obras, o que ela atribui ao facto de serem assinadas por uma mulher. (BELLO VAZQUÉZ, 2004, p. 170)

A assertiva acima mostra a insegurança de Mello Breyner em tornar pública sua obra, pelo simples fato de ser mulher. Porém, a despeito de qualquer incerteza, ela decide apresentar *Osmia* no concurso da Academia das Ciências de Lisboa, no entanto, mantém seu nome oculto. O que mostra uma situação paradoxal, pois, mesmo frequentando as assembleias árcades, inserindo-se no mundo das letras, participando ativamente da corte, demonstrando seu posicionamento político e a defesa pelo feminino, a autora não nomeia sua obra. Entretanto, pode ter sido uma grande estratégia, uma vez que, se ela se ressentia que as autoras sofriam críticas, simplesmente pelo fato de ser mulher, o ocultamento pode ter sido para que a obra fosse julgada sem o peso do gênero. Apesar de ser uma simples especulação

nossa, não vamos nos aprofundar, pois não é nosso objeto de estudo. Contudo, para encerrar, corroboramos a hipótese como este trecho da carta escrita a Leonor Almeida: “Mandame e dá huma rizada quando ouvires, que *Osmia he do P.’ Fran. ” Jozé Freyre e q quem a offereceo á Academia a tinha comprado entre os seos manuscriptos*” (MELLO BREYNER *apud* BELLO VAZQUÉZ, 2004, p. 172). A autoria da obra foi atribuída a um homem, já que uma mulher não teria capacidade intelectual para tamanha produção.

Outra personalidade de muito destaque no século XVIII é Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancastre, a Marquesa de Alorna. Os esboços biográficos e algumas informações que versam sobre a vida literária da autora estão baseados no dicionário das professoras já mencionadas, assim como no livro *A Marquesa de Alorna*, de Vanda Anastácio (2009). Aos oito anos, foi enclausurada no convento de Chelas, com a irmã e a mãe. Em virtude de um atentado sofrido por D. José I, o pai da Marquesa foi preso, pois foi atribuído aos Marqueses de Távora a tentativa de regicídio. No convento, ela dedicou-se à leitura e ao cultivo da filosofia, música, pintura, estudo de línguas (francês, italiano, inglês, latim e árabe) e poesia. Segundo Vanda Anastácio:

A circunstância de ter crescido no convento marcou profundamente a personalidade e a obra de D. Leonor de Almeida, que viveu de forma dramática a separação do pai e do irmão e se representará a si própria, na sua obra poética, com um ser triste, marcado pelo infortúnio, vítima do despotismo e da tirania. (ANASTÁCIO, 2009, p. 14)

6 IAN-TT, Casa Fronteira Aloma, n. 223, Alcoentre em 24 jan. 1789 (itálicos no original). Escrita da citação conforme original

As correspondências enviadas ao pai e a Teresa de Mello Breyner mostram o interesse dela por poesia e as estratégias que utilizava para realizar leituras e conseguir ter lições regularmente.

Ainda durante o tempo que D. Leonor viveu reclusa, a fama do seu talento espalhou-se em Lisboa. As cartas que lhe foram enviadas a Condessa do Vimieiro confirmam que a jovem poetisa adquirira já em 1770 uma assinalável reputação como mulher de letras, aspecto que terá funcionado como incentivo à aproximação não só desta senhora mas, também, de Joana Isabel de Lencastre Forjaz, duas mulheres escritoras que gozavam de renome na época e que presidiam assembleias frequentadas por escritores e por intelectuais. (ANASTÁCIO, 2009, p. 16)

A autora recebeu o nome árcade de Alcipe, de seu amigo Filinto Elísio. Após a morte do marido, o Conde de Oeynhausen, conhece-se através da biografia que ela dedicou-se à criação dos filhos, contudo, conforme Anastácio (2009), parece que o afastamento das atividades literárias não durou muito tempo, pois documentos apontam para o relacionamento literário com a D. Catarina Micaela de Lencastre e com alguns poetas da Academia de Belas Letras (também conhecida como Nova Arcádia). Inclusive, é datado do mesmo período o entrosamento com Manuel Maria Barbosa du Bocage, “comprovado não só pela troca de poemas entre ambos, mas também pelo fato de o nome da Condessa figurar entre os subscritos do II tomo das suas *Rimas*, 1799” (ANASTÁCIO, 2009, p. 19). Trazemos esses dados para mostrar que a Marquesa também desenvolveu intercâmbios com outros autores de sua época e participou de “assembleias”. Também gostaríamos de ressaltar que a Marquesa de Alorna foi a escritora que mais se distinguiu, entre as de sua época: ao retornar da In-

glaterra, ocupou lugar de destaque “na vida intelectual de Lisboa e desempenhou papel de mediadora entre poetas de gerações diversas” (ANASTÁCIO, 2009, p. 20).

Apesar de Leonor de Almeida ser a poetisa menos esquecida, em comparação com as demais do século XVIII e início do XIX, ainda assim, pouco da sua obra poética foi publicado em vida, muito se perdeu. Todavia, foi sua obra lírica que lhe conferiu destaque e fez com poetas contemporâneos, a exemplo de Bocage, Castilho, Binge, Elísio, dentre outros, dialogassem com seus poemas, usassem os versos como epígrafes e até se dirigissem a ela (Alcipe) nos versos deles. Em relação ao seu espólio, o que mais se tem documentado está presente nas correspondências (ANASTÁCIO, 2009).

Como se sabe, D. Leonor de Almeida Portugal era neta dos Marqueses de Távora, executados publicamente em janeiro de 1759, tendo sido encerrada aos oito anos de idade, no convento de Chelas, juntamente com sua mãe e irmã, durante dezoito anos. Entre os documentos que se preservam relativos ao período que a família permaneceu encerrada, conta-se a correspondência trocada entre D. Leonor e seu pai, preso no forte da Junqueira, bem como uma série de cartas dirigidas a D. Teresa de Mello Breyner, Condessa do Vimieiro, parente, amiga e visita assídua do convento durante o período de clausura forçada das três senhoras Alorna. Estas missivas documentam o modo como circulavam os textos entre os membros da aristocracia letrada portuguesa. (ANASTÁCIO, 2009, p. 51).

Nessas cartas, o leitor que tiver o interesse de se debruçar num estudo mais acurado sobre a Marquesa verá os conselhos dados pelo

pai para que ela não escrevesse sobre o amor, pois não convinha a uma moça tais conteúdos; são relatadas as visitas dos poetas, por meio de tais suscita todo amor à poesia. Através das correspondências, conhecemos seu descontentamento com a política do Marques de Pombal e sua insatisfação com a vida no convento.

Se fosse possível que os nossos legisladores compreendessem um sistema freirático, certamente o reputariam pelo fenômeno mais raro. Porém, nestes mistérios não é concedido iniciar senão as vítimas que para aqui arroja o destino. Quisera dar-te a ti uma ideia dos seus princípios, mas não posso certamente, e tudo o que disser tanto do Físico como do moral, há-de ser muito inferior ao objeto.

Este agregado de indivíduos inúteis, gemem debaixo de um treplicado jugo que as desatina; e por uma espécie de delírio melancólico fundam o seu único prazer em reduzir as suas companheiras a situações tão desconsoladas e affitivas como as suas. No seio da impossibilidade moram paixões violentas; sem variedades d'objectos que as distraia, consideram por todos os lados, aqueles que se lhes apresentam e com as vistas turbadas ao clarão funesto que a imaginação escandecida lhe acende, não divisa senão horrores. A virtude e o sofrimento é para elas um insulto, os talentos são repreensões da sua ignorância, a constância converte-se em zombaria, a decência e a limpeza em luxo, os mais lícitos e inocentes prazeres são sacrilégios e desordens grosseiríssimas [...] Não te digo que a depravação dos costumes é geral, mas a dos princípios que nasce da ignorância compreende todos e para isto é que se não olha. Se eu individuasse mais

alguma coisa, que extravagantes cenas te mostraria!
(ALMEIDA *apud* ANASTÁCIO,⁷ 2009, p. 75).

Temos um excerto de uma carta enviada a D. Tereza de Mello Breyner em 1772; nele, vemos a descrição das freiras, a ociosidade e a ignorância dessas religiosas. É perceptível também que a Marquesa não tinha boa relação com o monastério, já nutria uma visão crítica desde a organização “política” do lugar, é só frisarmos as expressões: “sistema freirático”; “gemem debaixo de treplicado jugo”.

Ainda segundo Vanda Anastácio:

A consulta dos abundantes acervos de poesia manuscrita setecentista preservados nas bibliotecas e arquivos portugueses e brasileiros, bem como a consulta de fontes contemporâneas como as correspondências, as memórias e até os relatos de viajantes estrangeiros, permitem entender que a poesia lírica fazia parte integrante das formas de sociabilidade das elites cultas e tinha público escolhido, restrito mas significativo e, sobretudo, socialmente influente. Foi para esse público que escreveram as mulheres escritoras activas então, e foi graças à sua aceitação junto dele que puderam desempenhar um papel activo no campo intelectual pela sociedade sua contemporânea. (ANASTÁCIO, 2009, p. 53)

Assim, mesmo vivenciando um paradoxo, pois, às mulheres foi negado um papel na sociedade, algumas conseguiram anuir ao mundo das letras. Para conhecer as obras e biografias dessas escritoras setecen-

7 “Carta nº 61”, Vanda Anastácio (Org.), *Cartas de Lília e Tirse (1771-1777)*. Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2007.

tistas, como de períodos anteriores, e por vezes de séculos posteriores, precisa-se consultar os documentos, as cartas e os periódicos que circulavam à época. Em se tratando de Leonor de Portugal, através da epistolografia, podemos reconhecer os poemas produzidos quando ela estava no convento, inclusive contemplar a paisagem avistada e o sofrimento da clausura.

Deitei-me sobre a fresca relva um dia,
E dando a um sono leve alguns instantes
Com os prazeres sonhei, que lá distantes
Debuxava a estragada fantasia.

Essa estrofe pertence ao poema “Feito na cêrca de Chelas”, primeiro soneto de Alcipe. O eu lírico está fisicamente num espaço que o leva a sonhar, “a fresca relva”, que denota liberdade; no entanto, o onírico não se demorou, uma vez que só se rascunhou a “estragada fantasia”. Apesar de uma leitura superficial, podemos dizer que esse poema da mocidade remete a uma possível relação com uma poética que retrata os anseios da Marquesa. Vale ressaltar que esse texto foi escrito quando ela tinha 15 anos de idade. Numa das cartas que o pai, D. João de Almeida Portugal, lhe escreveu, falou que o sentido que ela dava às poesias era “para passar o tempo menos triste” (ANASTÁCIO, 2009, p. 117). Essa mesma ideia tinha a poetisa: inclusive, deixou isso registrado também numa correspondência que enviou a uma sobrinha ao falar que não devia imprimir seus poemas, pois foram escritos para “adoçar instantes” (ALMEIDA *apud* ANASTÁCIO, 2009, p. 117). Acreditamos que esse receio em publicar a obra que, tanto Alcipe quanto Tirse tinham, se devia ao fato de serem mulheres. Em se tratando de Leonor de Portugal, havia mais um agravante, pertencer à família dos Távora.

Mesmo antes da leitura de Vanda Anastácio, considerávamos parte da obra de Alorna confessional, até mesmo por causa da subjeti-

vidade que levou parte dos estudiosos a classificarem de pré-romântica. Aqui, cabe um adendo, diferentemente das demais escritoras setecentistas, Leonor de Portugal se destacou na historiografia literária. Parece que a perseguição sofrida pelo Marques de Pombal contribuiu para que ela se distinguisse das demais autoras de sua época, uma vez que, com o exílio, circulou nos salões literários europeus, onde conheceu personalidades da literatura, entre elas, Madame Stael. Após esse longo parêntese, retomamos uma ideia que pode causar estranhamento: uma poetisa neoclássica com uma produção de si. No entanto, Anastácio corrobora a ideia quando diz que:

[...] Se quiséssemos caracterizar muito brevemente o tom e a temática dos sonetos de D. Leonor de Almeida, deveríamos sublinhar, pelo contrário, o tom *subjectivo, confessional*, de quase todos eles, e o recurso a circunstâncias da sua vivência pessoal como fonte principal de inspiração para as temáticas neles trabalhadas. Foram estes aspectos que lhe valeram a classificação de poetisa pré-romântica. Através da leitura desses sonetos, é possível seguir até um percurso biográfico, aspecto que é reforçado por uma disposição sequencial que parece ter sido intencional por parte da autora, uma vez que se repete na maioria das coleções manuscritas conservadas (e foi respeitada pelos editores de 1844) [...] O tom confessional e a utilização de circunstâncias biográficas como ponto de partida para a composição poética manter-se-ão nos sonetos posteriores à saída do mosteiro de Chelas, ainda que a poesia surja, também, na pena de D. Leonor, como uma forma de relacionamento, quer com aqueles que ama, quer com

outros poetas, quer ainda com aqueles que podem conceder-lhe mercês ou proteção. (ANASTÁCIO, 2009, p. 139-140).

Esse parco material aqui amalhado é só uma pequena amostra do vanguardismo dessas mulheres setecentistas. Ousar escrever um gênero novo, abordar temática relacionada à educação feminina, dar voz à mulher são algumas das ações das escritoras aqui apresentadas. Gertrudes Margarida de Jesus ousa responder a um clérigo, inclusive citando o nome na carta por ela produzida. Teresa de Mello Breyner, além de redigir uma peça de teatro, ainda concorre em pé de igualdade com os escritores do sexo masculino quando se inscreve no concurso sob anonimato. A Marquesa de Alorna, a despeito de todo o infortúnio vivenciado pela família e por ela, não se deixou abater, nem mesmo diante da perseguição política do Marques de Pombal: produziu uma vasta obra e tem uma biografia digna de mitificação. Para Teresa Leitão de Barros (*apud* ANASTÁCIO, 2002, p. 434), a vida da Marquesa foi “sua melhor obra”.

REFERÊNCIAS

ALORNA, Marquesa. **Obras Poéticas**. Tomo I. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1844.

ANASTÁCIO, Vanda. **A Marquesa de Alorna** (1750-1839). Lisboa: Prefácio, 2009.

ANASTÁCIO, Vanda. Mulheres varonis e interesses domésticos (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX). **Actas do Colóquio Literatura e História**, 2002.

BELLO VASQUES, Raquel. “Dá uma risada quando ouvires...” transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner. *In*: TOSCANO, Ana Maria da Costa (org.). **Mulheres Más**. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico. Portugal: Univ. Fernando Pessoa, 2004.

BELLO VASQUES, Raquel. Feminismo e Aristocracia no projeto ilustrado de um teatro nacional – Tereza de Mello Breyner. **Actas do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanas**, 2005.

BELLO VASQUES, Raquel. Sentimentos e razão. Contributos para uma interpretação social dos elementos sentimentais e afetivos na correspondência de Teresa de Mello Breyner. **Cenários**, Porto Alegre, n. 7, 1º semestre 2013.

BRANCO, Camilo Castelo. **A Marqueza d’Alorna**. *In*: BRANCO, Camilo Castelo. **Esboços de Apreciações Literárias**, Lisboa: Livraria Moderna, 1903.

DUBY, Georges. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FLORES, Conceição (org.) **Dicionário de escritoras portuguesas**: das origens à atualidade. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.

JESUS, Gertrudes Margarida de. **Primeira carta Apologética em favor e defesa das mulheres escrita por Dona Gertrudes Margarida de Jesus ao Irmão Amador do Desengano, com a qual destroe toda a fabrica do seu Espelho Crítico. E se responde ao terceiro defeito que nelle contemplou**. Lisboa: Off. de Francisco Borges de Sousa, 1761.

RUIZ, Betina dos Santos. **A retórica da mulher em polémicas de folhetos de cordel do século XVIII**: os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. e outros nomes (quase) anônimos. 2009, 101f. Mestrado (Dissertação em Literatura)–Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Lisboa. 2009.

RUIZ, Betina dos Santos. **Matrizes para um estudo da literatura feminina**: uma literatura comparativa de Sórora Mariana Alcoforado e Sor Juana Inés de La Cruz. 2010, 215f. Mestrado (Dissertação em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

VASCONCELOS, Helena. **Humilhação e Glória**. Portugal: Quetzal Editores, 2012.

2

UMA LEITURA DISCURSIVA DE *TERRA SONÂMBULA*: O LUGAR DO SUJEITO MULHER E MÃE NO CONTEXTO DA GUERRA

JÉSSICA PEREIRA GONÇALVES
MARIA ANGÉLICA DE OLIVEIRA

INTRODUÇÃO

A lei não nasce da natureza, junto das fontes frequentadas pelos primeiros pastores; a lei nasce das batalhas reais, das vitórias, dos massacres, das conquistas que têm sua data e seu herói de horror; a lei nasce das cidades incendiadas, das terras devastadas; ela nasce com os famosos inocentes que agonizam no dia que está amanhecendo.

MICHEL FOUCAULT, *Em defesa da sociedade*

Assim como acontece em todos os períodos da história, no contexto pós-colonial africano de língua portuguesa, muitas das narrativas retratam o cenário perverso da guerra, período este que fez nascer a lei do mais forte, que marcou e ainda marca

as identidades das sociedades atingidas por ela, deixando cicatrizes atemporais em seus povos, “nos famosos inocentes que agonizam no dia que está amanhecendo” (FOUCAULT, 1999, p. 59). Sendo assim, a literatura funciona como memória dos acontecimentos, eternizando-os através da escrita. Entre os muitos escritores pós-coloniais que apresentam a guerra como temática central ou como pano de fundo das suas obras, destacamos: José Eduardo Agualusa, Pepetela (pseudônimo utilizado por Carlos Maurício Pestana dos Santos), João Paulo Coelho, Paulina Chiziane e Mia Couto. Este último autor apresenta a temática da guerra nas tessituras de muitas de suas obras, como é o exemplo de seu primeiro romance, objeto de análise deste artigo, *Terra sonâmbula* (2007). O romance foi publicado no ano em que teve fim a guerra civil que assolou a nação moçambicana durante 16 anos.

Na obra analisada, assim como em outras narrativas de Mia Couto, encontramos o entrelaçamento entre o discurso real e o discurso ficcional, que nos faz refletir sobre as relações humanas, as vontades de verdade impostas pelos tempos de guerra. Mia Couto, através de sua narrativa fantástica, apresenta-nos as identidades de seu povo, que, nesse romance especificamente, apesar de toda força devastadora, não perde a força de lutar por seus ideais, por aquilo que resta de seus sonhos.

Devido a sua relevância nos domínios das literaturas africanas de língua portuguesa, *Terra Sonâmbula* (2007) é objeto de investigações literárias de diversos estudiosos que mergulham no universo da obra para analisar aspectos diversos, como a temática da guerra, da morte, da colonização, dentre outras. Em nossa pesquisa, utilizamos essa narrativa como objeto de análise a fim de investigarmos, alicerçando-nos nos pressupostos dos estudos discursivos e dos estudos culturais, como identidades do sujeito mulher se delineiam nas tessituras do romance. Embora, como já dissemos, a obra *Terra Sonâmbula* seja largamente estudada no âmbito dos estudos literários, acreditamos

que ainda existe muito para ser investigado, e os estudos discursivos podem ser uma excelente ferramenta de investigação do texto literário e, nesse caso específico, das literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. De acordo com Fonseca (2003), “esse tipo de literatura assumiu a tarefa de reafirmar as identidades essenciais e defender um projeto de nacionalidade” (FONSECA, 2003, p. 63). A pesquisa buscou, pois, evidenciar essas identidades e esse projeto de nacionalidade demarcado na obra através da nação civil, figurativizada pelos velhos, crianças e mulheres e pelo guerreiro Kindzu.

Em relação ao modelo metodológico adotado, para a análise, destacamos recortes discursivos (RD) do romance, que foram numerados e destacados do corpo do texto para facilitar a leitura e a análise. A partir desses recortes, podemos observar as vontades de verdade e os discursos desse contexto sócio-histórico em que a narrativa foi escrita e que retrata os domínios da guerra.

Considerando sua estrutura, nosso artigo organiza-se em dois momentos centrais: um de cunho teórico e outro de análise. No primeiro, apresentamos alguns conceitos e noções de duas correntes teóricas: a Análise do Discurso (AD) e os Estudos Culturais. Em relação à AD, trazemos algumas reflexões sobre os conceitos de discurso, discurso real e ficcional, condições de produção, regimes de verdade. No que concerne aos Estudos Culturais, apresentamos o conceito de identidade na ótica de Hall (2011). A análise da obra configura-se como uma proposta de leitura discursiva do romance. Analisaremos quais discursos são tecidos sobre a guerra e como as identidades das personagens femininas Farida e a mãe de Kindzu são construídas.

ESTUDOS DISCURSIVOS E CULTURAIS: ALGUNS CONCEITOS

Na perspectiva dos estudos discursivos, o texto é materialidade linguístico-histórica, suporte de uma unidade teórica: o discurso, ob-

jeto central desses estudos. Fiorin (1997, p. 38) afirma que, “enquanto o discurso pertence exclusivamente ao plano do conteúdo, o texto faz parte do nível da manifestação, da expressão”. Podem existir diferentes planos de expressão para manifestar o mesmo discurso, assim como um mesmo plano de expressão pode abrigar mais de um discurso.

Nessa perspectiva, não se trabalha com a língua fechada nela mesma, tampouco com a história e a sociedade, como se elas fossem independentes, mas com a ideologia materializada na linguagem, e esse trabalho se dá sobretudo a partir de seu objeto central, o discurso, objeto sócio-histórico-ideológico. A propósito da palavra discurso, Orlandi (1999, p. 15) afirma que “a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem”, controlado por uma instituição, pois o discurso não é propriedade do sujeito, ele está inscrito numa dada formação social, espelhando, por sua vez, uma determinada formação ideológica.

Segundo Foucault (1999, p. 10), “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e o poder”. E é, unicamente, através da linguagem que o poder do discurso toma corpo. Portanto sua existência está em relação direta com a história e, embora seja exterior à língua, sua materialização ocorre através dela, por meio de palavras, imagens, gestos.

Veyne (2011), ao apresentar algumas reflexões de Foucault, constata que o discurso é “o inconsciente não do sujeito falante, *mas da coisa dita* [...] O discurso, bastante mal nomeado, é justamente o que é dito e permanece implícito. [...] É essa parte invisível, esse pensamento impensado em que se singulariza cada acontecimento da história” (VEYNE, 2010, p. 31, grifos do autor). Como vemos, portanto, o que ele chama de discurso não representa algo individual e, por essa razão, como afirma Foucault (2011), “não deve ser compreendido como

o conjunto de coisas que se diz, nem como a maneira de dizê-las. Ele está igualmente no que não se diz, ou que se marca por gestos, atitudes, maneiras de ser, esquemas de comportamentos, manejos espaciais” (FOUCAULT, 2011, p. 220). Dessa forma, não podemos pensar que existe um discurso que pertença a um determinado autor, por exemplo, o discurso do autor sobre o amor, a loucura ou qualquer outro tema. O que existe é um discurso construído historicamente, no espaço do interdiscurso e da memória discursiva, um discurso que se revela na e além da materialidade linguística, que ultrapassa o limite do dito e se revela também pelo não dito e que se constitui em um dado momento histórico, social e ideológico.

Segundo Pêcheux e Fuchs (*apud* GADET; HAK, 1990), a espécie discursiva pertence ao gênero ideológico, ou seja, as formações ideológicas comportam uma ou várias formações discursivas, as quais derivam das condições de produção. Devemos considerar o discurso ponto de encadeamento dos fenômenos linguísticos e dos processos ideológicos, lugar em que surgem as significações. O objeto a respeito do qual a AD “produz seu resultado não é um objeto linguístico, mas um objeto sócio-histórico, onde o linguístico intervém como pressuposto” (PÊCHEUX *apud* GADET; HAK, 1990, p. 188), ou seja, o discurso não deve ser tomado como objeto de um estudo puramente linguístico, pois ele supõe a vinculação da linguagem sobre parâmetros não linguísticos: o social, o ideológico e o histórico. Para Foucault (1999, p. 49):

O discurso nada mais é do que um jogo de escritura, no primeiro caso; de leitura, no segundo; de troca, no terceiro; e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante.

O discurso é, pois, a possibilidade do dizer e do não dizer, do ir e vir do(s) sentido(s) circunscrito(s) nas instâncias social, política, histórica e ideológica, que estabelecem os limites da produção discursiva, através das *formações ideológicas* e das *formações discursivas*, que o constituem.

Veyne (2011) destaca que “como não podemos pensar qualquer coisa em qualquer momento, pensamos apenas nas fronteiras do discurso do momento. Tudo o que acreditamos saber se limita a despeito de nós, não vemos os limites e até mesmo ignoramos que eles existem” (VEYNE, 2011, p. 49). Essa afirmação nos ajuda a pensar sobre a relação que se estabelece entre a história e a língua com o discurso. Evidencia que a produção dos discursos está relacionada diretamente ao contexto histórico e social, uma vez que todo dizer está encerrado em uma formação discursiva específica e não podemos dizer qualquer coisa em qualquer momento. Veyne (2011) ilustra esse pensamento ao afirmar que,

A cada época, os contemporâneos estão, portanto, tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um *dizer verdadeiro*: a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde. (VEYNE, 2011, p. 25, grifos do autor).

A partir dessa constatação, se pararmos para analisar, veremos a relação explícita com o conceito de verdade proposta por Nietzsche. Sobre a verdade, argumenta o filósofo alemão:

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas. (NIETZSCHE, 2008, p. 36).

Vemos, assim, que como constata esse filósofo, a verdade é algo construído historicamente, o que corresponde a dizer que muitas das verdades que consideramos hoje podem ter sido tidas como mentira em outro contexto sócio-histórico e ideológico. Por essa razão, é pertinente pensarmos no conceito proposto por Foucault de vontades de verdade. De acordo com ele, o que existe não são verdades absolutas, mas sim vontades de verdade alicerçadas no contexto histórico em que são produzidas.

Se partirmos para a análise de um texto literário, também iremos perceber que os discursos se revelam por meios delas, como nos afirma Baccega (2013), mas com certas especificidades, pois estamos lidando com o discurso ficcional. Essa mesma autora apresenta distinções e aproximações entre o discurso real e o ficcional e, sobre esse aspecto, explicita que:

O discurso literário contém não os acontecimentos *efetivamente* vividos, mas o *campo das possibilidades humanas*, com base em uma dada realidade histórica: tanto a atual, na qual o escritor, inclusive, está inserido

do, como, a partir da atual, a *visão* das possibilidades humanas do passado e do futuro. E é desse modo que a literatura possibilita ao homem uma reflexão sobre a realidade, um passo no caminho do conhecimento científico. Os discursos literários desenham o *mapa da existência* e não o mapa da sociedade. (BACCEGA, 2013, p. 131, grifos da autora).

Vemos então, através das reflexões cunhadas pela estudiosa, que o discurso literário funciona como fonte para que o homem reflita sobre o real e possa atuar na mudança ou permanência dessa realidade. De acordo com a autora, isso não quer dizer que o real não possa ser representado no discurso literário, o que muda é a forma como essa realidade é expressa na materialidade linguística. Rezende (2010) também apresenta tal reflexão ao afirmar que a literatura:

Sendo criação da fantasia, comunica a impressão da mais legítima verdade existencial. Mostra a realidade, sem, no entanto, ser, por força, somente um veio de reflexões sociais, nem somente mera ilustração de fatos históricos, pois que possui o “indizível valor artístico” que toda obra requer, em última instância, para ser considerada como literária. (REZENDE, 2010, p. 30).

A literatura, além de proporcionar prazeres estéticos, possui uma inegável função social. Através do texto literário, o sujeito autor revela-nos costumes, valores, ideologias, vontades de verdade, marcas de uma dada sociedade. Como nos apresenta Baccega (2013, p. 128): “A obra literária mantém estreitos laços com a sociedade que a concebeu”. Precisamos atentar para o fato de que, embora apresente dados presentes do real, a literatura não cumpre com o papel apenas

de relatar o real, o texto literário possui especificidades estruturais e estéticas que o singularizam e o distinguem dos demais textos da esfera cotidiana. A poeticidade utilizada por muitos autores é um dos recursos que permitem que o texto literário ultrapasse os limites do real. Segundo Campos (2010):

A literatura não é um simples reflexo, pois seria impossível congelar as distinções de um tempo em uma obra fechada. Por isso, ao utilizar a literatura como fonte de análise de um determinado período histórico, o historiador deve levar em conta que a relação do texto com o real constrói-se segundo delimitações intelectuais próprias de cada época. (CAMPOS, 2010, p. 05).

Como vemos, o discurso literário também possui uma relação inegável com a história e não podemos pensar que ele é apenas um reflexo do real ou a imitação dele. O discurso literário ultrapassa esse limite. De acordo com Magalhães (2011):

A arte parte do cotidiano e volta a ele, só que sempre questionando a relação entre a individualidade e o gênero humano. Na vinculação da arte com o cotidiano, está o fundamento da concepção de que o reflexo artístico não é uma capacidade apriorística do homem, mas que, ao contrário, é uma construção do ir-sendo da humanidade. (MAGALHÃES, 2011, p. 60).

Vemos, portanto, que não podemos dissociar o real do discurso literário, o que ocorre é uma relação cíclica, o texto literário e, conseqüentemente, o discurso literário parte do real e volta a ele, como meio de reflexão, de mudança, estabelece-se, assim uma relação dialética.

Como Castelo Branco dizia, “a verdade é, às vezes, mais inverossímil do que a ficção”, pois, ao vermos todas as sementes de morte deixadas pela guerra, muitas das vezes essa “verdade” nos parece inverossímil por sua crueza.

Em *Terra Sonâmbula* (2007), podemos perceber esse diálogo entre o discurso real e o ficcional. A partir da relação entre o discurso real e o ficcional, o sujeito autor descreve o cenário de Moçambique, em tempos de morte, após a guerra civil. A partir do discurso ficcional, o sujeito autor Mia Couto recria o lugar identitário de Moçambique em tempos de morte.

Como vemos, portanto, literatura e identidade estão muito relacionadas, pois, como destacamos com o exemplo de *Terra Sonâmbula*, o texto literário é um lugar fecundo para se recriar e refletir sobre aspectos diversos do discurso real, e, dentre eles, a construção identitária. Como afirma Tutikian (2006, p. 56): “Pensar a literatura é, cada vez mais, pensar a questão da identidade”. Segundo Coracini (2003):

Apesar da ilusão que se instaura no sujeito, a identidade permanece sempre incompleta, sempre em processo, sempre em formação. Assim, em vez de falar de identidade como algo acabado, deveríamos vê-la como um processo em andamento e preferir o termo identificação, pois só é possível capturar momentos de identificação do sujeito com outros sujeitos, fatos e objetos. (CORACINI, 2003, p. 243).

A partir da discussão proposta pela autora, vemos que não existem identidades estanques e completas. A identidade é algo construído continuamente e não existe uma identidade única. Essa ideia é defendida por um dos principais estudiosos desse conceito, Stuart Hall. Ao apresentar o percurso histórico e as definições propostas para o termo,

ele chega à constatação de que a identidade na pós-modernidade é algo fragmentado e incompleto, assim como o são os sujeitos.

Hall (2011) afirma, ao apresentar a influência de Freud para essa definição de identidade, que:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2011, p. 39).

Como vemos, o sujeito pós-moderno é conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes contextos sócio-histórico-culturais (HALL, 2011). Constatamos assim que, de acordo com esse teórico, não devemos cair na armadilha de enquadrar tudo como tendo uma identidade definida e imutável. Não podemos mais nos referir aos sujeitos ou nações pensando que iremos encontrar uma identidade única. A diferença é o que constitui os sujeitos e as nações e é justamente a diferença que marca as identidades. No próximo tópico, apresentamos como tais conceitos se evidenciam no decorrer do romance, através da análise das personagens femininas.

O FEMININO ENTRE AS FORÇAS DA GUERRA E DA TRADIÇÃO

Em *Terra sonâmbula* (2007), percebemos que a guerra civil, que é do domínio do real, é transposta para as páginas do romance, ou

seja, o real é representado por meio do discurso literário. No entanto, esse dado real é descrito através da poeticidade própria da escrita de Mia Couto. O efeito estético faz com que as atrocidades causadas pela guerra sejam descritas de forma poética e, assim, sua leitura, além da reflexão, possibilita prazer estético.

O romance foi publicado em 1992, ano em que teve fim a guerra civil moçambicana. Em seu enredo, Mia Couto apresenta personagens que possuem algo em comum: eles fogem da guerra, que representa, em todo o romance, a destruição de tudo o que é vivo. Através da análise do romance, percebemos a construção do discurso da guerra e como esse discurso se reflete na constituição das identidades de seus personagens.

O contexto em que a obra é escrita e que retrata em seu discurso ficcional é o período pós-colonial. Segundo Hall (2003, p. 108), o termo pós-colonial “se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas, de formas distintas, é claro”. O pós-colonial é, assim, um tempo de ruptura, as sociedades buscam, nesse período, se distanciar do que corresponde ao poder colonial e buscam reafirmar as identidades nacionais devastadas pelo colonizador. No entanto, é preciso destacar que o pós-colonial ainda traz marcas do período colonial. Ele ilustra mais do que a demarcação de uma cronologia, o “pós”, presente no termo, não representa o fim de tudo o que corresponde ao colonialismo.

Em *Terra sonâmbula* (2007), o sujeito autor Mia Couto mostra como a força do colonizador ainda é muito presente. Isso se evidencia, por exemplo, ao apresentar Romão, o português que abusa e engravida uma jovem moçambicana órfã, Farida.

RD¹: Desistiu de esperar e se ergueu de um salto, escapulada, tirando o corpo do alcance das barbas de Romão. Surpreso, o português trancou a voz nos

dentos, soprando ameaças. **Memórias antigas da raça lhe avisavam: melhor seria ela se deixar**, sem menção nem intenção. O português **se homenzarrou abusando dela todinha**. (COUTO, 2007, p. 78, grifos nossos).

No RD¹, percebemos como o autor descreve, através do fazer literário, um fato que pertence ao discurso real, o abuso do colonizador. Em destaque, quando se faz menção às memórias antigas da raça, relembramos a força do colonizador sobre o colonizado, memórias de sofrimento e de submissão. Assim como os colonizados, Farida fica submissa àquele homem e acaba cedendo, pois não adiantará resistir, o poder, nesse momento, pertence a ele. Esse homem hierarquicamente é superior à Farida, de acordo com vontades de verdade ainda vigentes: é homem, branco, o ex-colonizador, que tem forças para dominar aquela mulher. É por essa razão que esse homem se “homenzarra” e abusa de Farida. Ela, além de ser mulher e negra, é também órfã, desprovida de cuidados e atenção. Dado o desequilíbrio nessa relação de força e segundo as “memórias antigas da raça lhe avisavam: melhor seria ela se deixar, sem menção nem intenção”. A resistência de Farida poderia significar sua morte. No lugar social ocupado pela personagem, negra e órfã, só lhe cabia o silêncio. “Abusando dela todinha”, Romão deixa marcas inesgotáveis naquela mulher, marcas profundas que vão além do corpo, que estarão sempre presentes em sua memória, em sua história. Farida verá para sempre essa cena. A guerra, como Romão, deixou marcas inesgotáveis no povo moçambicano: para esse povo, as cenas da guerra serão vistas para sempre.

Ao engravidar de um homem branco, de seu abusador, Farida estava fadada ao sofrimento, pois o menino nasceria mulato e seria rejeitado por isso. Ser mulato significava não ser nem branco, nem preto, não pertencer nem a um povo nem a outro. Ser mulato impingia ao sujeito um deslugar, um não pertencimento. Após o

nascimento da criança, Farida é obrigada a deixar seu filho mulato em uma missão¹, é obrigada a também rejeitá-lo. Entretanto, como “longe de ser um autômato passivo, o sujeito vive numa constante tensão entre a relutância do querer e a intransitividade da liberdade” (GREGOLIN, 2003, p. 103). Farida arrepende-se e volta à missão para resgatar seu fruto, mas não o encontra mais, e, depois disso, passa a sua vida a procurá-lo, sem conseguir êxito. Sofreria para sempre a dor dessa separação. Uma vez mais, o discurso real dialoga com o discurso ficcional. O discurso do amor eterno e incondicional do sujeito mãe é trazido para a narrativa. Esse discurso está presente em inúmeras formações sociais. De acordo com as vontades de verdade das sociedades ocidentais, as mães não abandonam seus filhos, só em casos extremos, como acontece com Farida. Mais uma vez, podemos comparar Romão à guerra, pois, assim como ele separou Farida de seu filho, o colonizador português, pelas mãos da guerra, possuiu a terra, abusou dela e separou muitas mães de seus filhos, negando a estas o direito à maternidade.

Voltemos mais uma vez à narrativa. Em sua busca por ser um guerreiro naparama, Kindzu encontra Farida em um navio abandonado em alto mar. Ao ver o desconhecido, Farida suplica para contar-lhe a sua história. Vejamos:

RD²: *–Por favor me escuta... Ela só tinha um remédio para melhorar: era contar sua história.* (COUTO, 2007, p. 62, grifos do autor).

Pelo recorte discursivo, percebemos que o contar histórias para aquela mulher seria uma forma de desabafo, de aliviar o que estava

1 A missão a que fazemos referência corresponde à igreja, local em que as crianças eram deixadas quando suas famílias não podiam criar; as freiras ficavam responsáveis por cuidar dos pequenos abandonados no local.

sentido. Seria também uma forma de denunciar, além dos abusos da guerra, os abusos de suas tradições em relação ao sujeito mulher. Contada sua história, Farida nos mostra que sofre desde sua infância, e esse sofrimento não é ocasionado apenas pelos poderes nefastos da guerra, mas também pelas vontades de verdade da tradição de seu povo, pois Farida nasce gêmea, de acordo com as crenças de seu povo, com suas vontades de verdade, uma das irmãs deveria morrer, como podemos verificar em RD³:

RD³: Cumpria um castigo ditado pelos milénios: era filha-gêmea, tinha nascido de uma morte. (COUTO, 2007, p. 70).

No cumprimento da tradição, uma das filhas deveria morrer, mas como em toda relação de poder, há a possibilidade da resistência, pois segundo Foucault (2004, p. 277):

Mesmo quando a relação de poder é completamente desequilibrada, quando verdadeiramente se pode dizer que um tem poder sobre outro, um poder só pode se exercer sobre o outro à medida que ainda reste a este último a possibilidade de se matar, de pular pela janela ou de matar o outro. Isso significa que, nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertem a situação –, não haveria de forma alguma relações de poder.

Contrariando o poder da tradição, ou seja, as vontades de verdade da aldeia, sua mãe deixa as duas crianças vivas, continua com Farida e

entrega a sua irmã a um homem que não podia ter filhos. Mais uma vez, a narrativa ratifica verdades do contexto histórico social acerca do sujeito mãe. O sujeito mãe burla a lei da aldeia, arrisca sua vida, mas preserva a vida de sua cria. O discurso ficcional reflete na obra o discurso real do amor sem limites desse sujeito mulher mãe. O discurso do amor de mãe, desse amor sem limites está presente em várias narrativas. Se tomarmos a narrativa bíblica como exemplo, vemos como esse discurso toma força de verdade absoluta.

De acordo com a tradição da aldeia de Farida, sua mãe, por ter tido filhas gêmeas, teve contato com o céu. Imbuídas pela força da tradição, as mulheres da aldeia fizeram um ritual com a mãe da personagem para saber se haveria chuva na aldeia. Sua mãe não resistiu ao ritual e morreu, e a menina, criança ainda, ficou sozinha no mundo. Ao relatar esse fato, Farida mais uma vez denuncia o lugar do sujeito mulher em sua aldeia, denuncia não só a crueldade da guerra, mas também os atos extremos da tradição.

Voltando-nos ao contexto sócio-histórico-ideológico no qual esse romance se situa, às suas condições de produção, constatamos que, pela voz de seus romances, os escritores pós-colonialistas contam as histórias de seu povo, contam as atrocidades por eles vividas. Assim como é para Farida, para esses escritores contar sua história também é um “remédio” para melhorar, para reafirmar suas identidades, para denunciar as atrocidades da guerra. Entretanto é importante salientar que, no caso de *Terra sonâmbula*, não são só as atrocidades da guerra que são denunciadas: ao contar a história desse povo, o sujeito autor também denuncia as relações de poder presentes na aldeia, mostra-nos o lugar de sujeição destinado ao sujeito mulher. Vejamos mais um RD:

RD⁴: Nunca mais ninguém desejou notícias de Farida, ela ingressara no obscuro mundo dos sobreviventes. (COUTO, 2007, p. 73).

O RD⁴ nos evidencia que Farida, desde cedo, precisa aprender a viver em um mundo obscuro, sem os cuidados e a proteção que a família oferece. A menina não é afastada de seu lar pelas mãos da guerra, mas pelas mãos da própria tradição de seu povo. Sem alternativas, a menina sai de sua aldeia, assim como Kindzu saiu, em busca da sobrevivência. Em seu trajeto, ela encontra um casal de portugueses, Virgínia e Romão. A mulher cuida da órfã como se fosse sua filha, mas à medida que esta cresce, Romão começou a assediá-la até o momento em que o estupro acontece e ela engravida, como já mencionamos no início desta análise. Sem nenhuma possibilidade de criar seu filho, Farida deixa-o na missão. Depois volta à sua procura, mas ele não estava mais lá. O sofrimento da Farida é imenso. Romão, ao estuprar Farida, não muda apenas seu corpo, muda todo o seu destino. Ele rouba de Farida o direito à maternidade, pois, apesar de ter parido, não terá o direito de exercer a função de mãe. Esse também é um direito que lhe foi tolhido pelo branco colonizador. Infelizmente, a história de Farida, narrada nos fios do discurso ficcional, é uma história presente e contada e recontada por inúmeras mulheres negras, que, ultrajadas pelo homem branco,² têm seu futuro traçado pelo sofrimento, pelo abandono e pela rejeição. Essa é uma história mais do que presente no discurso real. Nessa história, discurso real e ficcional se confundem.

A vida de Farida é marcada por tristezas e abandonos. Cansada de sofrer os castigos que a vida lhe reservava, ela vai buscar refúgio longe de toda a civilização, em um navio que havia sido abandonado em pleno mar. Podemos enxergar a fuga de Farida como uma forma

2 Dizendo “homem branco” nesse momento não nos referimos apenas à cor da pele ou a uma etnia, homem branco aqui representa aquele que ocupa o lugar do dominador, aquele que, ao ocupar o lugar mais alto na piramidalização (FOUCAULT, 1999) do poder, subjuga o outro.

de resistência. Farida, assim como o navio, também tinha sido abandonada: o navio pelo mar, Farida pela sociedade. Mulher e objeto se confundem pelo abandono, pelo esquecimento. Nesse lugar, ela encontra Kindzu e vive com ele momentos de amor. Vive com ele uma história totalmente diferente daquela à qual teria sido subjugada.

No RD⁵, Farida relata a Kindzu os efeitos insuperáveis da guerra, marcando sua existência para sempre. Vejamos:

RD⁵: – *Essa guerra algum dia há-de acabar?* [...] – pode acabar no país, Kindzu. *Mas para nós dentro de nós essa guerra nunca mais vai acabar.* (COUTO, 2007, p. 104, grifos do autor).

Ao falar da guerra, a personagem deixa entrever as vontades de verdade do discurso real. No mundo real, quando uma guerra civil tem fim, os seus efeitos nunca mais são esquecidos por suas vítimas. Na “verdade” de nosso mundo, a guerra será sempre discursivizada como algo que destrói, e sua destruição vai além das estruturas físicas, pois deixa marcas em seus sobreviventes, na memória de suas vítimas, já que seu efeito é permanente. E se pensarmos especificamente no lugar que o sujeito mulher ocupa na guerra, seus efeitos são ainda mais devastadores. Em tempos de guerra, além de todas as outras violências, são as mulheres as principais vítimas da violência sexual.

Outra personagem que Kindzu descreve em seus cadernos e que representa esse lugar da mulher em tempos de guerra é a sua mãe, única personagem que não recebe um nome específico, sendo apenas identificada como mãe. Tal escolha do autor não é aleatória, através do discurso ficcional, o efeito causado é o de que o leitor não veja essa mulher como um ser isolado, mas como alguém que ocupa e representa um lugar específico nesse contexto de morte: as mães que perdem os seus filhos na guerra. Vejamos o RD⁶:

RD⁶: Eu media o tempo daquela mulher, o que dela me lembrava: sempre **multíssima mãe**, eternamente grávida, filho-fora, filho-dentro. Lembranças compridas, ela comendo terra vermelha para segurar os sangues dentro do corpo. (COUTO, 2007, p. 22, grifos nossos).

Como vemos através do recorte acima destacado, a identidade materna é o que de mais forte se destaca naquela mulher. Para reforçar isso, o autor utiliza o superlativo: “multíssimo” e o advérbio de tempo “eternamente”. A lembrança que o filho tem daquela mulher é que ela sempre assumiu a identidade de mãe, independentemente se estava grávida ou não. Esse recorte discursivo nos revela vontades de verdade da formação social acerca do sujeito mãe. De acordo com Correia (1998):

O séc. XIX é, conseqüentemente, um importante marco na origem de uma “nova mulher”: educadora, mãe, criadora da sociedade futura. Passou a esperar-se uma quase onipotência por parte da mulher. **Cria-se assim à mulher a obrigação de antes de tudo o mais ser mãe**. Segundo Badinter (1980), este é o início do mito que, ainda hoje, quase duzentos anos mais tarde, continua vivo – o do amor maternal enquanto amor espontâneo. Temos, portanto, o surgimento de um novo conceito – Amor Materno. (CORREIA, 1998, p. 368, grifos nossos)

Como destacamos na afirmação de Correia (1998), vemos que o amor materno é uma vontade de verdade do discurso real, em que a mulher, antes de tudo, exerce a função social de mãe, que ama o

seu filho incondicionalmente. Essa vontade de verdade é evidenciada a partir da mãe de Kindzu, como vimos em RD⁶ e também a partir de Farida. Como já fora discutido anteriormente, esta, por razões extremas, abandona o seu filho na missão, mas o seu amor materno a faz voltar para buscá-lo; quando não o encontra, perde o sentido da vida, assim como acontece com a mãe do guerreiro quando perde o seu filho Junhito.

A mãe de Kindzu começa a ter a sua vida devastada quando a guerra surge em seu lar e leva embora o seu filho Junhito:

RD⁷: Minha mãe, *mesmo ela*, se parecia resignar. Contudo, eu sabia que ela, às escondidas, visitava a capoeira. Fazia isso pelas traseiras da noite. Sentava no escuro e cantava uma canção de nenecar, a mesma que servia para todos os nossos sonos. (COUTO, 2007, p. 19).

No RD⁷, vemos que a expressão “mesmo ela” designa o fato de que até aquela mulher, eternamente mãe, demonstrava resignar-se com o fato de seu filho ter sido roubado de seu lar para viver em um galinheiro, no entanto, “pelas traseiras da noite”, ou seja, quando todos deveriam estar dormindo, ela vai escondida ao encontro de seu filho. Essa mãe não desiste de seu filho e continua a visitá-lo escondida, a cuidar dele com o eterno amor de mãe que carrega em si, o que reforça a vontade de verdade do amor materno, que prevalece até mesmo nas situações mais difíceis.

Além de mãe, a personagem é também uma esposa que viveu sempre à sombra do seu marido e ensinou seus filhos a também serem. Essa é uma questão que nos evidencia as vontades de verdade sobre o que é ser homem e o que é ser mulher em uma sociedade tradicional como a moçambicana. À mulher, é reservado o lugar da submissão, da obediência; ao homem, é dado o poder de dar

a palavra final, é ele quem decide os rumos que a sua família deve tomar. Vejamos em RD⁴⁷:

RD⁸: Minha mãe abanava a cabeça. Ela nos ensinava a sermos sombras, sem nenhuma outra esperança senão seguirmos do corpo para a terra. Era lição sem palavra, só ela sentada, pernas dobradas, um joelho sobre outro joelho. (COUTO, 2007, p. 17).

Vemos, através do recorte, que essa vontade de verdade da obediência e do respeito às decisões do pai da família é mantida, pois é Taímo quem decide que o filho deve ir para o galinheiro, mesmo questionado pela mulher, a sua decisão é a que se sobressai e é mantida. No entanto, em um dado momento da narrativa, Kindzu se questiona se não teria sido a sua mãe quem libertou Junhito do cativo. Vejamos o recorte abaixo:

RD⁹: Minha mãe, em seu cismado silêncio, escondia outras versões. Talvez ela, quem sabe, abrisse a portinhola de rede e soltasse seu menino para ele debicar por aí, por esses aforas? (COUTO, 2007, p. 20).

No RD⁹, levanta-se a hipótese de que pode ter sido aquela mulher quem libertou o seu filho do sofrimento de viver isolado da família em um galinheiro. Essa foi a maneira encontrada por ela de resistir ao poder do marido. De acordo com Foucault (1999), onde há relações de poder, há estratégias de resistência.

Esconder outras versões pode significar esconder outras identidades que estavam suprimidas pela identidade de mulher totalmente submissa ao marido. Se isso, de fato, tiver ocorrido, a mãe de Kindzu revela outra identidade da mulher, a daquela que se atreve a mudar o rumo dos acontecimentos.

Essa mulher, após perder seus filhos e seu marido, fica sem rumo, afinal, a vida não lhe ensinara a ser outra coisa senão mãe e esposa. Essa é uma vontade de verdade do discurso real, de um contexto histórico de diversas sociedades em que as mulheres só eram preparadas para exercerem o papel de mãe e de esposa. Embora essa realidade esteja mudando, essa ainda é uma vontade de verdade vigente na atualidade. Analisemos o recorte abaixo:

RD⁹: Afinal, sem vida de meu velho, minha mãe **sempre se dedicara à ausência dele**. Agora, já morto, ela se mantinha cuidando de sua não comparência, cozinhando para suas invisíveis fomes. (COUTO, 2007, p. 22, grifos nossos).

No RD¹⁰, vemos que ainda com vida, Taímo já era um marido ausente, como destacado no recorte, a mãe de Kindzu sempre se dedicara a sua ausência. Depois da morte de Taímo, ela prefere acreditar que seu marido já defunto continua a vir na terra e, por isso, decide permanecer cozinhando para o morto. Além disso, como veremos no recorte a seguir, ela afirma estar grávida:

RD¹¹: – *Estou grávida maistravez*. A velha devaneava, sonhatriz. Com aquela idade como podia se duplicar? A voz dela, porém, trazia certezas capazes de me confundir. [...] – *São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer nesse tempo. Fica assim dentro de mim me companha o coração*. (COUTO, 2007, p. 33, grifos do autor).

Nos RD¹⁰ e RD¹¹, percebemos que Mia Couto, através do poético, revela que essa mulher acaba perdendo a lucidez, torna-se uma “sonhatriz”. A guerra, com todo o sofrimento que ocasionou aquela

mulher, presenteia-lhe a loucura. Para suportar a realidade, ela prefere acreditar que continua a ser mãe e a desempenhar a sua função como esposa. Essa é a sua forma de resistência: não aceitar a sua realidade para não sucumbir a ela.

Como vemos, através da representação dessas duas mulheres, o lugar ocupado pela mulher que assume a identidade materna é o da perda. A essas mulheres, é negado o direito de ser mãe. Em tempos de guerra, a identidade materna é sinônimo de sofrimento, uma vez que a guerra destrói famílias inteiras, levando para as batalhas e para a morte os filhos dessas mulheres. Sendo assim, podemos compará-las à própria pátria: a nação moçambicana, assim como aconteceu com Farida e com a mãe de Kindzu, perde o seu povo, os seus filhos nas batalhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, como espaço simbólico, revela-nos costumes, crenças, ideologias, marcas temporais e espaciais de um dado povo e de determinado momento histórico. Nesse espaço, também podemos perceber como discursos sobre temas variados são construídos e vontades de verdade são mantidas ou repensadas. No romance analisado, o sujeito autor apresenta-nos um pouco do povo moçambicano e de sua cultura em um momento histórico determinado, a guerra civil. Por essa razão, sua obra pode ser tida como uma fonte de memória dos acontecimentos do período, fazendo com que as pessoas de qualquer lugar do mundo, inclusive da nação retratada, ao lerem o seu romance, saibam ou relembrem o que foi esse acontecimento histórico.

Precisamos atentar para o fato de que, embora apresente dados do real, a literatura não cumpre o papel de apenas relatá-lo, o texto literário possui suas especificidades estruturais e estéticas que o singularizam e o distinguem dos demais textos da esfera cotidiana, assim acontece com o romance de Mia Couto, *Terra sonâmbula* (2007). A

poeticidade utilizada pelo autor faz com que sua história ultrapasse os limites do real, causando reflexão, mas também prazer estético.

A partir da análise do romance, percebemos como Mia Couto desenvolve sua narrativa através do diálogo entre o discurso real e o discurso ficcional, proporcionando ao leitor a reflexão sobre as atrocidades causadas pela guerra, como também a força punitiva da tradição que alicerça-se numa verdade machista, e, ao mesmo tempo, o prazer estético. A leitura do romance nos possibilita perceber a construção de diversas vontades de verdade sobre a juventude, a velhice, a infância, a mulher, a guerra e sobre a tradição, que pode ser também cruel.

Terra sonâmbula nos faz refletir sobre como o discurso literário pode servir como fonte para que repensemos o discurso real. O romance não apresenta o relato real da guerra, como o fazem os textos jornalísticos e os da esfera da história, talvez mais do que esses textos, através do discurso ficcional, o romance de Mia Couto apresenta como a guerra possui o poder de devastar vidas e deixar marcas atemporais, marcando a identidade de uma nação.

As mulheres em evidência, Farida e a mãe de Kindzu, representam a voz daquelas que perderam tudo para guerra e que ainda sofrem por estarem subjugadas à tradição. Farida, desde a sua infância até a sua morte, é uma vítima da guerra, como também é de algumas vontades de verdade de seu povo. Pela força da guerra e também da tradição, perde sua mãe e o seu filho e, junto com eles, a sua vontade de viver. A mãe de Kindzu perde o seu filho caçula e, com isso, toda a sua família se desfaz. Essas mulheres, no entanto, são descritas como detentoras de grande força, capazes de suportar dores intransferíveis, de buscar refúgios – a mãe de Kindzu, na certeza de ser eternamente grávida, e Farida, no velho navio abandonado pelo mar, longe da civilização que lhe causou tanto sofrimento.

Terra sonâmbula (2007) é uma história de resistência. Cada personagem tem as suas identidades determinadas pela guerra e

também pela tradição, resistem da melhor maneira que conseguem, sobrevivendo em um contexto de morte.

REFERÊNCIAS

- BACCEGA, M. A. A construção do “real” e do “ficcional”. *In*: FIGARO, Roseli (org.). **Comunicação e Análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.
- CARVALHO, I. M. M.; ALMEIDA, P. H. **Família e proteção social**. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v17n2/a12v17n2.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2016.
- CORACINI, M. J. Subjetividade e identidade do(a) professor(a) de português. *In*: CORACINI, M. J (org.). **Identidade e discurso**. Campinas: Argos, 2003.
- CORREIA, M. J. Sobre a maternidade. **Análise psicológica**, 1998. Disponível em: www.scielo.mec.pt/pdf/aps/v16n3/v16n3a02.pdf. Acesso em: 30 ago. 2016.
- COUTO, M. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Tradução Elisa Monteiro e Inês Aufran Dourado Barbosa. v. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos e Escritos.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**: Curso no Colège de France (1976). 1. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999b.

FOUCAULT, Michel. O discurso não deve ser considerado como... *In*: FOUCAULT, Michel. **Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). *In*: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Tradução Adelaine LaGuardia Resende; Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**; uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução Bethania S. Mariani *et al.* Campinas: UNICAMP, 1990.

GREGOLIN, Maria do Rosário (org.). **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Paulo: Claraluz, 2003b.

MAGALHÃES, B. **Discurso, arquivo e literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira**. São Paulo: Hedra, 2008.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 1999.

TUTIKIAN, J. A questão da identidade: A África de língua portuguesa. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 37-46, 2006. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/613/444>. Acesso em: 06 ago. 2015.

VEYNE, P. **Foucault, seu pensamento, sua pessoa**. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 20

3

VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM CONTOS DE MIA COUTO

ETIENE MENDES RODRIGUES
ROSILDA ALVES BEZERRA

A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MIA COUTO: BREVE APRESENTAÇÃO

Escritor moçambicano cuja atividade literária foi iniciada na década de 80 do século passado, com o livro de poemas *Raiz de orvalho* (1983), Mia Couto faz parte do grupo de escritores que, em Moçambique, começaram sua produção literária após a independência de Moçambique, em 1975. Em mais de trinta anos de carreira, Mia escreveu poemas e narrativas – romances, crônicas e contos –, mas é nos gêneros conto e romance que ele vem alcançando maior projeção e obtendo maior reconhecimento da crítica especializada e de leitores em geral.

No que se refere à produção romanesca, os títulos que levam o nome do escritor da Beira são: *Terra sonâmbula* (1991); *A varanda do frangipani* (1996); *Vinte e zinco* (1999); *O último voo do flamingo* (2000); *Mar me quer* (2000); *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*

(2002); *O outro pé da sereia* (2006); *Venenos de Deus remédios do Diabo* (2008); *Jesusalém* (2009), cuja edição brasileira foi intitulada *Antes de nascer o mundo* (2009); *A confissão da Leoa* (2012); e, mais recentemente, a trilogia *As areias do Imperador*, a qual é composta por *Mulheres de cinzas* (v.1, 2015), *A espada e a azagaia* (v. 2, 2015 – *Sombras da água*, na versão brasileira) e *O bebedor de horizontes* (v. 3, 2017).

De sua produção em contos, podemos citar: *Vozes anoitecidas* (1986); *Cada homem é uma raça* (1990); *Estórias abensonhadas* (1994); *Contos do nascer da terra* (1997); *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (1999); *A chuva pasmada* (2004); e *O fio das missangas* (2009). Há ainda crônicas – *Cronicando* (1991); e pequenas narrativas voltadas para o público infantil – *O gato e o escuro* (2001) e *O beijo da palavrinha* (2006). No âmbito da poesia, a produção do escrito é também significativa, embora tenha recebido menos atenção da crítica e de leitores em geral: *Tradutor de chuvas* (2011); *Idades cidades divindades* (2012); e *Vaga e lumes* (2014). Temos ainda os ensaios de caráter político: *...E se Obama fosse africano?* (2011); e *Pensageiro frequente* (2012).

Como se vê, trata-se de uma obra vasta, cujo reconhecimento vem sendo alcançado paulatinamente. Primeiro publicada em território lusitano, depois moçambicano, a produção de Mia Couto, devido à sua qualidade estética, extrapolou os limites luso-africanos, e vem sendo, desde a década de 90 do século XX, editada também no Brasil e em outros países. Essa notoriedade é percebida tanto pela quantidade de prêmios com que o autor tem sido agraciado, quanto pelo volume de trabalhos acadêmicos que vêm sendo desenvolvidos acerca de sua obra. São teses, dissertações e artigos científicos elaborados no intuito de legitimar a qualidade desse material.

A despeito dos estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa elaborados no Brasil, percebe-se que boa parte dessa produção está atenta àquilo que figura de modo mais patente nessas literaturas. De modo geral, questões como a guerra, o entrelaço cultural, a afirmação de identidades, entre outras, são os temas mais

discutidos. Um dos estudos pioneiros sobre o escritor é o de Pires Laranjeira, denominado “Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa”, escrito num momento em que a obra de Mia Couto ainda não alcançara a notoriedade que hoje tem.

Como exemplo da riqueza dessas pesquisas, podemos citar o volume *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, de Rita Chaves. Nessa obra, a pesquisadora reúne uma série de estudos realizados ao longo de trinta anos, através dos quais revela:

[os] jogos que a literatura estabelece com a história, das perguntas e respostas que elas mobilizam, nesses diálogos incansáveis que os escritores africanos fundam com a sua própria história, com a história de seus países, com a história da literatura. (CHAVES, 2005, p. 13).

Na obra miacoutiana, comparecem ainda o tema da viagem, como se pode observar em *O outro pé da Sereia* (2006), a presença do fantástico (ou do insólito, como se vem estudando mais contemporaneamente e que comparece em quase todas suas obras de ficção, com destaque para *O outro pé da sereia* e *Terra sonâmbula*); a velhice e suas diferentes nuances na cultura africana (mais especificamente, moçambicana) comparece em romances e em inúmeros contos, sempre ancorada numa dialética entre o poético e a denúncia social. Outro grande tema que o escritor trabalhou de modo muito significativo é a infância e seus dramas, suas dores, mas também seu encantamento, a dimensão poética que certas situações envolvem. As questões de gênero, relativas à exploração de mulheres, são um viés dos mais ricos de sua obra que ainda não foi devidamente estudado e ainda os espaços por onde os personagens transitam e a própria linguagem com que o autor constrói sua matéria narrativa. Destaca-se ainda, de modo, diríamos, transversal, em toda a sua obra, a violência – entre personagens (sobretudo a violência praticada por homens contra mu-

lheres), a violência de caráter social/institucional. Todas essas questões demandam atenção especial porque nos dão a medida de que não só de guerra vive a produção dos autores africanos.

No que diz respeito às personagens femininas, observa-se, tanto nos contos como nos romances, que o perfil apresentado pelo escritor é composto pelos mais variados tipos: meninas, jovens, mulheres maduras, brancas, negras, ricas, pobres, mães de família, prostitutas, feiticeiras... Ou seja, há uma gama de possibilidades quando o assunto é “mulher” na produção miacoutiana. Nesse sentido, chama a atenção a ampla recorrência de mulheres vivenciando situações de violência, as quais, quase sempre, são praticadas pelos homens com os quais elas se relacionam (pais, maridos, sobrinhos, irmãos).

Este trabalho objetiva fazer uma apresentação do tema da violência contra a mulher ao longo da produção de contos de Mia Couto. Para tanto, obedeceremos à ordem cronológica de publicação das obras, a partir da qual apontaremos e comentaremos algumas narrativas em que o tema comparece, atentando para o modo como ele ocorre e como as personagens se comportam nessas situações. Como amparo teórico, recorreremos basicamente às reflexões de Bourdieu (2011) e Saffioti (2004). Metodologicamente, partimos sempre das situações configuradas nos textos, procurando apontar os diferentes modos encontrados pelo narrador para revelar a violência. Portanto, não buscamos, *a priori*, lançar mão de uma teoria para aplicá-la ao escritor, antes, procurar aproximá-la, mas também observar que muitas vezes as peculiaridades da obra são muito mais ricas do que as construções teóricas a que temos acesso.

NOTAS SOBRE A VIOLÊNCIA

As concepções de violência formuladas pelo pensamento sociológico são amplas e diversas. Entendemos como violência todo gesto,

ação, palavra, situação que, de modo intenso ou mesmo discreto, fere os diferentes sujeitos. Trata-se quase sempre de alguém que detém algum tipo de poder e a ele recorre para dominar o outro, transformando-o em coisa, em objeto.

Normalmente, quando se fala em violência, pensa-se logo na violência da guerra, da fome e da miséria social, na violência do crime organizado. Mas há inúmeras formas de violência. Dentre elas, destaca-se a violência doméstica, que custou a ter visibilidade uma vez que ocorre numa esfera mais escondida, embora seus efeitos sejam vistos por todos. Sobre esse tipo de violência, Saffioti (2004, p. 85) lembra que:

A violência doméstica apresenta características específicas. Uma das mais relevantes é a sua rotinização, o que contribui, tremendamente, para a codependência e o estabelecimento da relação fixada. Rigorosamente, a relação violenta se constitui em verdadeira prisão. Neste sentido, o próprio *gênero* acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim determina”.

A ideia de destinação já é, portanto, resultado de uma interiorização da condição de dependente. Sentir-se destinada é uma forma (estranha) encontrada para suportar a dor. Muitas vezes, essa destinação tem um apoio religioso no mundo ocidental: “Ofereça a Deus”, “Peça a Deus para lhe dar força”, etc. Não se diz, reaja, denuncie seu algoz, etc.

Giddens chama a atenção para certos tipos de violência simbólica, que se perpetua, podemos dizer, devido a uma dependência de ordem psicológica. Para o autor,

Uma pessoa codependente é alguém que, para manter uma sensação de segurança ontológica, requer outro indivíduo, ou um conjunto de indivíduos, para definir as suas carências; ela ou ele não pode sentir autoconfiança sem estar dedicado às necessidades dos outros. Um relacionamento codependente é aquele em que um indivíduo está ligado psicologicamente a um parceiro, cujas atividades são dirigidas por algum tipo de compulsividade [sic]. Chamarei de relacionamento *fixado* aquele em que os próprio relacionamento é objetivo de vício.” (GIDDENS, 1992, p. 101-102 *apud* SAFFIOTI, 2004, p. 84).

Não nos interessa classificar as diferentes formas de violência que aparecem na contística de Mia Couto, por outro lado não há como, ao ler as narrativas, não associar a determinadas formulações.

Um conceito importante, trazido por Pierre Bourdieu, é o de violência simbólica. Trata-se de um tipo de violência cujas consequências, nos sujeitos sofridos, nem sempre são visíveis e a dor que ela impõe nem sempre é perceptível como na violência física. Para o sociólogo francês,

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar a relação com ele, mais que um instrumento de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para

ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.) resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2011, p. 47).

Embora a palavra “adesão” não nos pareça a mais adequada – em nossa língua, ela tem um sentido de abraçar algo de bom grado, por querer –, uma vez que, na violência simbólica, a vítima não tem muitas alternativas, destaque-se, por outro lado, na reflexão de Bourdieu, a ideia de naturalização da violência, o que leva, muitas vezes, o que sofre a não perceber que se trata de uma violência.

AS NARRATIVAS...

Na obra *Vozes anoitecidas* (2013),¹ composta de doze contos, cinco são as narrativas em que aparecem personagens femininas em situações de violência: “A fogueira”; “Afinal, Carlota Gentina não chegou a voar?”; “Saúde, o Lata de Água”; “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”; e “A menina de futuro torcido”. Excetuando este último conto, em que a personagem (menina/criança) é vítima dos disparates do pai, as mulheres das demais narrativas são vítimas de seus respectivos maridos/companheiros. Trata-se, portanto, já na primeira obra do escritor, de situações que vão permear toda a obra, apontando uma diversidade surpreendente de violência no espaço doméstico. Passemos à leitura de uma delas.

“A fogueira”, conto de abertura do livro, aborda uma situação inusitada em que o marido (já velho), temendo não ser capaz de enterrar a mulher, caso ela venha a falecer antes dele, prepara a cova

¹ Neste tópico, o ano das obras corresponde à edição utilizada e não ao ano da primeira edição.

da esposa. Nessa empreitada, ele toma uma forte chuva e adoece gravemente. O medo de morrer primeiro que a mulher aumenta ainda mais e ele, “para não deixar a campa sem proveito”, decide matar a velha senhora. No entanto, o que sucede é exatamente o contrário, e o narrador, em terceira pessoa, nos informa, nas últimas linhas do conto, que “...o corpo do companheiro estava frio, tão frio que parecia que, desta vez, ele adormecera longe dessa fogueira que ninguém nunca acendera” (COUTO, 2013, p. 25).

Nessa narrativa, chama a atenção o fato de a violência sofrida pela personagem feminina comparecer travestida num aparente cuidado por parte do marido; pelo menos, é dessa forma que ela entende, quando diz: “A mulher, comovida, sorriu: – Como és bom marido! Tive sorte no homem de minha vida” (*idem* p. 22). Embora em nenhum momento ela demonstre ser contrária às decisões tomadas pelo marido, pode-se ler na fala dela um certo ar irônico.

A respeito dos personagens, o narrador pouco informa, ou melhor, informa de modo esporádico. As informações mais “substanciais” são trazidas pela mulher através de um sonho: pobres, órfãos dos filhos (uns morreram, outros partiram). A narrativa, portanto, discretamente aponta para a falta de lugar para os velhos ao redor da fogueira... Nesse sentido, pode-se falar que, por se tratar de um casal de velhos, eles também são vítimas da violência do abandono.

Na berma de nenhuma estrada (2015), por sua vez, também traz um leque significativo de narrativas em que as mulheres sofrem violência. Destacamos os seguintes contos: “As lágrimas de Diamantina”; “Amor à última vista”; “Na terceira pessoa”; e “A confissão de Tãobela”. Nos quatro casos, os quais são narrados em terceira pessoa, os algozes são os próprios maridos. As agressões, no entanto, ocorrem de formas variadas.

Em “As lágrimas de Diamantina”, a protagonista é dotada de uma particularidade, no mínimo, curiosa: chorava muito bem, “chorava belo e aprazível”, conforme o narrador. Desse modo, Dia-

mantinha era conhecida na região por “chorar por encomenda” – as pessoas dela se aproximavam, contavam suas mágoas e, então, ela se debulhava em lágrimas. Diante daquela habilidade da mulher, o marido passa a explorá-la economicamente: “– Em diante, você só chora para quem paga” (COUTO, 2015, p. 36). Insatisfeita com a “proposta”, Diamantina reluta, mas é vencida pelo mandonismo do marido, conforme o diálogo aponta:

- Mas, marido, isso nem se pode.
- Não se pode!? Quem é você para saber destrançar o possível do impossível?
- É que lágrima é coisa sagrada...
- Conversa, mulher. Sagrados são tacos, sejam cifrões, sejam cifrinhos. (*idem* p. 36).

O diálogo revela o poder do marido sobre ela, mesmo diante do “sagrado”. Ou seja, a personagem não tem o direito de viver livremente seu dom do modo como acredita. Certo dia, porém, Diamantina conhece Florival, personagem que, aos domingos, veste-se com um vestido florido e procura a mulher para chorar suas dores. Os dois terminam por se apaixonar e fogem juntos.

Em *Cada homem é uma raça* (1998), a violência contra a mulher comparece em um único no conto: “Rosalinda, a nenhuma”. Trata-se da história de Rosalinda, “mulher retaguardada, fornecida de assento. Senhora de muita polpa, carnes aquém e além da roupa. Sofria de tanto volume que se sentava no próprio peso, superlativa” (COUTO, 1998, p. 51), conforme o narrador. As agressões sofridas são apenas mencionadas, uma vez que o sujeito por elas responsável, o marido, está morto e enterrado. Vejamos:

- Jacinto, grande sacana.
- (...)

– Tu me amarraste a vida, me forneceste de porrada. Ela estava de razão: o Jacinto só jurara fidelidade às garrafas. (...) Para mais, ele nos amores se multiplicara, retribuindo-se às tantas mulheres. (*idem* p. 52).

O fragmento aponta para vários tipos de violência: violência física e violência psicológica. Mais à frente, o narrador reitera o que fora dito por Rosalinda:

Rosalinda já sabia. Aquela era conversa prévia dos murros, prefácio de porrada. Mal surgisse o fundo da garrafa, as palavras davam lugar à pontapesaria. Depois, ele saía, farto de ser marido, cansado de ser gente. (COUTO, 1998, p. 53).

Casada com um sujeito beberrão, Rosalinda (que também é Laurinda/Laurindinha) é vítima assídua tanto de violência física quanto de violência psicológica. No entanto, ela continua a exercer seu papel de esposa dedicada:

Mesmo sabendo da eterna infidelidade, Laurinda lhe destinou a mais perfumosa roupa. De igual quando fizera em vida, ajeitando as aparências, antes de sair. – Você vai ter com as mulheres, assim escangalhado? Deixa que eu lhe arrumo bonito. (...) Ela encarecia o marido com sincera vontade. As outras não pensassem que ela não cumpria cuidados de esposa. Que no gozo de Jacinto elas respeitassem a mão de sua vaidosa obra. (*idem* p. 53).

Cuidar do marido com esmero, para que ele se bem apresentasse às amantes, era uma das vaidades de Rosalinda, que nunca reclamava

da situação que vivia. Mesmo com o falecimento de Jacinto, a mulher continua fiel em seus cuidados para com ele, perdoa-lhe por suas ações – “Com a trespassagem, ela tudo lhe perdoou: mulheres, copos, compridas ausências” (*idem* p. 53) –, e se descobre apaixonada por ele:

Ela, em sorriso, comemorava. Suspirava em maré de alma, vazando-se. No tardio presente, ela toda se dedicava a Jacinto, em subterrâneo namoro. A gorda se derramava como sumo de fruto tombado. (...) Que ela agora se bonitava, lustrando seu recente matrimônio. (*idem* p. 54).

Para despistar as antigas amantes do marido, Rosalinda troca a tabuleta de identificação de seu falecido marido. Desse modo, as amantes chorariam não no túmulo de Jacinto, mas no de outra pessoa. A atitude da personagem, além de se configurar como um gesto de vingança, garante-lhe a exclusividade do marido.

Em *Estórias abensonhadas* (1994), duas narrativas trazem mulheres vítimas de violência: “O calcanhar de Virigílio” e “O perfume”. Em ambos os casos, os algozes são seus respectivos maridos. No primeiro conto, há uma situação que lembra o que foi narrado em “Rosalinda, a nenhuma”: trata-se da história de Hortência e a morte de Filimone, marido violento e beberrão. A vida do casal nos é apresentada por um narrador que não participa da história. Vejamos:

No repetepete da noite, ela ali vinha resgatar o falecido Filimone, descarreirado no regresso da cervejaria. Noites cacimbolentas, ela apanhava o marido numa anônima berma e lhe juntava as pernas aos passos. Em Filimone, o álcool tinha uma vantagem: ele se abandonava, moço de sua esposa, filho de suas gordas

ternuras. No resto, o marido deixou registro foi de vagabundagem. (COUTO, 1994, p. 51).

Observa-se que, fadada a sempre ir em busca do marido em suas bebedeiras, Hortência se acostuma àquela situação, como se, na vida, não lhe restasse mais nada a fazer. O fato é que, com a morte de Filimone, a personagem experimenta uma profunda melancolia:

No cemitério, a viúva não chora, triste que está. Lágrima liga bem é nos que ainda guardam esperança. (...) Hortência não se entendia, após a morte do falecido. (...) aquela melancolia de Hortência fazia medo de tão própria e única. Por isso, dela todas se desavizinharam. (*idem* p. 53).

Viúva e abandonada pelas colegas, sua única companhia passa a ser Virigílio Prego, amigo de Filimone, e carpinteiro responsável por confeccionar o caixão do defunto. Virigílio também é íntimo das garrafas e, com ele, Hortência passa a frequentar os bares da cidade – “Hortência, cabistonta de bêbada, no carreiro da cervejaria. A viúva se entornava pelas bermas” (*idem* p. 53-54).

O fio das missangas (2009) é o livro em que ocorre um maior número de contos que focalizam personagens femininas vítimas de violência. Das 29 narrativas que compõem o livro, em 11 encontramos mulheres agredidas pelos homens com os quais se relacionam: cônjuges, pais, irmãos. Aqui, comentaremos apenas parte delas, aquelas que nos parecem mais significativas: “As três irmãs”; “O cesto”; “Meia culpa, meia própria culpa” e “Os olhos dos mortos”.

“Os olhos dos mortos” narra a história de uma mulher em dois momentos: presente e passado. No presente, ela diz ter sido tomada por um forte sentimento de felicidade: “Estou tão feliz que nem rio (..) Minha alegria, assim tanta, só pode ser errada” (p. 69). Contudo, os motivos que

levam a personagem a vivenciar essa experiência não nos são revelados, havendo alguma suposição apenas nas linhas finais da narrativa. Após algumas divagações a respeito do que está sentindo, a personagem remonta ao passado, época em que, além de fantasiar lampejos de felicidade ao lado do marido, ela era tratada com desprezo e violência:

Durante anos, porém os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era de pânico. Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel do seu querer: me vergastava com socos e chutos. (COUTO, 2009, p. 70).

Claramente vítima de violência física, “quando há ruptura de qualquer forma de integridade (...) física, psíquica, sexual e moral”, no dizer de Heleieth Saffioti (2004), a personagem vivencia a violência simbólica a partir do momento em que ela internaliza os atos do marido como naturais e aos quais ela deve se submeter:

Com o tempo, já não me custavam as dores. Somos feitos assim de espaçadas costelas, entremeados de vãos e entrâncias para que o coração seja exposto e ferível.

Venâncio estava na violência como que não sai do seu idioma. Eu estava no pranto como quem sustenta a própria raiz. Chorando sem direito a solução; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me acostumei a restos de vida. (*idem* p. 70).

Diante da formulação do pensador francês, citada anteriormente, nos sentimos à vontade para afirmar que a personagem do conto

em questão, de algum modo, “contribui” para que a violência por ela sofrida seja perpetuada, a partir do momento em que ela não questiona, não revida. Além disso, do ponto de vista das construções sociais, as mulheres estariam em situação inferior ao homens, portanto, submissas a eles.

Em “Os olhos dos mortos”, após a derradeira execução de Venâncio contra a esposa, em que ela supõe ter sofrido um aborto, percebe-se uma mudança no comportamento da personagem: ao invés de ficar recolhida na intimidade do lar, ocultando seu sofrimento, a mulher dirige-se a um hospital em busca de socorro: “O que eu fizera, ao dirigir-me por meu pé ao hospital, foi uma ofensa sem perdão. (...) eu ousara fazer de Cristo, exhibir a cruz e a chaga pelas vistas alheias” (*idem* p. 71-72).

Sair à rua, exhibir seu sofrimento às “vistas alheias” soa como um protesto da mulher com relação ao marido violento, talvez, uma forma de dizer ao mundo que não está mais disposta a sofrer (ou, pelo menos, a calar) atos de violência. O “resultado” dessa mudança de comportamento aparece logo em seguida, ao retornar à casa. Diante do marido que dorme, a personagem faz uma retrospectiva da vida que levou ao lado de Venâncio e decide por fim à vida dele. Com esse desfecho, o leitor consegue, então, compreender o estado de felicidade explicitado pela personagem no início do conto.

“Meia culpa, meia própria culpa” é outra narrativa que envolve homem, mulher e violência. Trata-se da história de Maria Metade, personagem que se encontra presa porque foi acusada de assassinar seu marido, um sujeito conhecido por Seis. Diante da atual situação em que está, a personagem trava um “diálogo” com um “doutor escritor”, e conta sua história, para que ele a transforme em narrativa escrita. As aspas na palavra *diálogo* devem-se ao fato de que, verdadeiramente, não ocorre um diálogo nos moldes tradicionais, em que os interlocutores falam simultaneamente. Na narrativa em questão, o interlocutor não participa efetivamente da conversa, sendo ele apenas invocado

pela narradora – trata-se, portanto, de um diálogo que mais parece um monólogo.

Ela é uma mulher caracterizada, basicamente, por negativas, as quais vêm marcadas pelos advérbios de negação “nunca” e “nem”, repetidos várias vezes no primeiro parágrafo: “Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade” (COUTO, 2009, p. 39). A repetição continua ao longo do conto e, por esse “viver pela metade”, a protagonista justifica seu nome: Maria Metade.

Ao que parece, a parte que falta à personagem seria completada por um outro, no caso, um homem ou um filho: “Fosse eu invocada por voz de macho. Fosse eu retirada da ausência por desejo de alguém. Me tivesse calhado, ao menos, um homem completo, pessoa acabada” (*idem* p. 39). O desejo de Maria Metade, de tornar-se inteira, completa, entretanto, não se realiza. O acúmulo de privações cria, antes, um sentimento de frustração diante da relação amorosa – “Pois aquele, nem meu, nem cara (...) um semimacho”. O possuir um homem incompleto, e ainda assim ter que dividi-lo com outras mulheres, também justifica o nome da personagem.

O nome do marido: Seis. Um homem pela metade, se considerarmos o numeral seis a metade de doze, assim como toda a sua vida: seis empregos, seis irmãos, seis amantes. A vida do marido também fora, em alguns aspectos, marcada por frustrações – empregos perdidos e irmãos mortos –, exceto no âmbito das relações amorosas: seis amantes, todas atuais, segundo a narradora. Além do que, beberrão e pouco atento à esposa: “Das poucas vezes que me falou, nunca para mim olhou” (*idem* p. 40).

Maria Metade faz um pequeno relato de sua vida quando casada: marido violento e indiferente, gravidez malsucedida, enfim, casamento fracassado. Em meio ao relato, a personagem vai debulhando sobre si inúmeros adjetivos que a desqualificam ainda mais, como “gasto, um extravio de coisa nenhuma, reduzida a ninguém”

(COUTO, 2009, p. 40). Toda essa adjetivação é decorrente do aborto que sofrera na única vez em que engravidou. É como se a mulher, neste caso, estivesse fadada a dois únicos destinos: ser esposa e mãe, pois, como ela mesma afirma noutra passagem do conto, “nem um nem outro me ascenderam a essa luz que felicita outras mulheres. Sequer um filho eu tive” (*idem* p. 40). Ser mãe seria um modo de torná-la completa, uma vez que “ter-se filhos não é coisa que se faça por metade” (*idem* p. 40). Para ser mulher, para sentir-se mulher, a personagem deveria, necessariamente, passar pela experiência da maternidade. Ou seja, ela internaliza como natural uma condição que lhe fora imposta culturalmente. Nesse sentido, a concepção da personagem tende a perpetuar um conceito de mulher que, há algumas décadas e em alguns lugares, sobretudo no Ocidente, movimentos sociais que primam pela derrocada da ordem patriarcal vêm contestando.

Como consequência de toda a opressão que a personagem viveu, surge o desejo de vingar-se do marido. Para tanto, ela planeja um assassinato. No entanto, ela afirma: “– Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira” (*idem* p. 43). A personagem, além de tudo, gostaria de ter sido a executora do crime, fato de que muito se lamenta porque, apesar de ter planejado tudo, o Seis morrera acidentalmente quando caíra, bêbado, sobre o punhal que lhe estava reservado.

As condições em que Maria Metade se encontra parecem ser continuidade de outras histórias parecidas ou, pelo menos, da história de sua mãe. Ao lembrar sua infância, a protagonista retoma um velho conselho da mãe: “– Sonhe com cuidado, Mariazita. Não esqueça, você é pobre. E pobre não sonha tudo, nem sonha depressa” (*idem* p. 41). Diante da advertência, Maria pensava: “Minha fatia de tristeza era uma ofensa perante as verdadeiras mágoas dela” (*idem* p. 41).

Embora não tenhamos acesso a detalhes da história da mãe de Maria Metade, suas falas nos são reveladoras de que as experiências

da protagonista não eram vivenciadas apenas por ela, mas por toda uma classe socialmente desfavorecida. A protagonista estaria “apenas” dando continuidade a uma linhagem de tristes histórias de mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do amplo painel que acabamos de apresentar, percebe-se que, na produção de contos de Mia Couto, uma tônica bastante recorrente é a relação homem mulher. Na grande maioria das narrativas, essa relação vem acompanhada de situações de violência, seja ela física ou simbólica. Uma mirada quantitativa aponta que 25 contos, dos mais de 150 do escritor nas 6 obras do gênero, trazem situações de violência. Trata-se, portanto, de um número bastante significativo.

Nesse sentido, os enredos revelam a presença de um tipo de violência muitas vezes naturalizada nas sociedades patriarcais. Por sociedades patriarcais, estamos entendendo, em sentido amplo, o tipo de organização social centrada no macho. Talvez mais grave que isso seja o fato de, na grande maioria das situações, as personagens não vislumbrarem uma possibilidade de mudança... ou mais grave ainda, que essa mudança, quando ocorre, não se dá por meio do diálogo, da mudança dos agressores... e sim com outro gesto de violência, desejo de vingança – portanto, uma reação diante de situações quase sempre desesperadoras, pois não há vestígios de mudança ou instituições a que possa recorrer – estado, família, etc. Ou seja, as personagens oprimidas não têm uma perspectiva sequer de que a vida vá mudar, o que pode levar a indícios de loucura, como se observa em “O calcanhar de Virigílio” e “Rosalinda, a nenhuma”.

Resultado dessa insatisfação, no caso das personagens femininas observadas, é que elas acabam por nutrir um profundo sentimento de vingança com relação aos seus algozes, o que, muitas vezes, termina em tragédia. *Vingar-se*, tendo em vista essas personagens, assume várias

acepções: 1. seria uma forma de punir aquele que, de algum modo, lhe fizera mal; 2. um modo de reparar a ofensa cometida pelo outro; e 3. uma forma de se desenvolver, uma vez que, por meio da vingança, as personagens estariam saindo do estado de resignação e subserviência, e ocupando o lugar de agente de uma história, sua própria história.

Nos contos, os fatos são apresentados por um narrador em terceira pessoa que, discursivamente, não opina sobre os fatos. No entanto, há outros em que as vítimas falam, ou seja, tem-se conhecimento dos fatos a partir das personagens que os vivenciam. O discurso direto, portanto, assume um papel importante na revelação dos conflitos, na apresentação da voz das oprimidas, que traz os estragos físicos e psicológicos que resultam da violência de que são vítimas.

A partir da análise, o que se percebe é que, apesar de, em determinados lugares, as mulheres virem travando lutas contra a ordem patriarcal, nessa narrativa, a personagem luta sozinha – não tendo o respaldo de um grupo, de um movimento social que busque conscientizar e lutar pelos direitos das mulheres, assim elas criam formas de reagir à violência. Ou seja, elas estão sós em sua dor; não há instância a quem recorrer ou mesmo uma ideia de recompensa pelo sofrimento, noutra vida, muito comum nas sociedades em que o cristianismo é predominante. Há, podemos falar, uma naturalização da violência contra a mulher, daí o silêncio absoluto contra elas. Ninguém se levanta – pai, irmão, irmã, justiça –, talvez porque, para a sociedade em geral, essa violência faça parte da *natureza*.

Daí, talvez, o desejo de vingança, a tentativa de resolver a questão a partir de uma perspectiva pessoal. Nesse sentido, a luta e a resistência assumem formas trágicas, muitas vezes. Mas trata-se sempre de uma reação que revela uma tomada de consciência ou, no mínimo, uma crise da personagem feminina ante toda a condição de oprimida e desvalorizada como pessoa, como individualidade. Nesse sentido, pode-se falar em resistência. Mas não uma resistência ao modo dos movimentos feministas que, desde o século XIX, lutam

pela conquista de espaços e direitos para as mulheres no mundo ocidental. Trata-se de uma luta solitária, da tentativa de resolver a sós seu próprio drama.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, **Pierre**. **A dominação masculina**. 10. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

COUTO, Mia. **Vozes anoitecidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COUTO, Mia. **Na berma de nenhuma estrada e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COUTO, Mia. **Cronicando**. 8. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. 8. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. **Contos do nascer da terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

4

MARCAS DE SILENCIAMENTO EM “NINGUÉM MATOU SUHURA”, DE LÍLIA MOMPLÉ

RODRIGO NUNES DE SOUZA

MARIA MARTA DOS SANTOS SILVA NÓBREGA

INTRODUÇÃO

Se analisarmos a trajetória da mulher negra na sociedade, deparamo-nos com uma série de fatores que contribuem para que suas vozes sejam silenciadas e direcionadas a representações que, geralmente, são ligadas à população negra. Quando esses fatores são transportados para os textos literários, percebe-se que as personagens acabam retratando essas representações que, em diversos níveis, retratam as situações pelas quais as mulheres negras passam.

Destacamos como as personagens do conto “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé, conseguem retratar as condições direcionadas às mulheres negras, em contexto moçambicano, dentro do viés do silenciamento. A forma como as personagens Suhura, sua avó e Manuela são silenciadas e se silenciam deriva-se de fatores que contemplam o lugar da mulher negra na sociedade. O recurso que a autora se utiliza para isso visa evidenciar como as representações,

muitas vezes, são calcadas pela história e pelo contexto sociocultural em que estão inseridas.

Assim, serão analisadas, além das protagonistas, as personagens secundárias que também são silenciadas e como o silenciamento acaba atingindo, de certa forma, outras personagens, visto que, ao se tratar de silêncio sócio-histórico-cultural, vemos que, com menos ou mais intensidade, as personagens acabam se rendendo ao que, normalmente”, já se espera e se direciona a uma mulher-negra.

LÍLIA MOMPLÉ E A CONDIÇÃO FEMININA NO PERÍODO COLONIAL EM MOÇAMBIQUE

Com apenas três obras publicadas, mas carregadas de representações que mimetizam a condição da mulher moçambicana, as narrativas de Lília Momplé apresentam os critérios estabelecidos nesta pesquisa para se trabalhar os estereótipos que são associados às mulheres negras. Com textos marcados pela condição feminina em Moçambique, a coletânea de contos *Ninguém matou Suhura* (1988) traz personagens femininas dentro de um contexto de dependência que servirá como elemento necessário para a percepção da condição feminina em contexto moçambicano.

As personagens femininas de Lília Momplé retratam o espaço que lhes é direcionado. Postos à margem, os contos da autora abarcam o pouco espaço dado às mulheres moçambicanas. Lília Momplé atuou, durante o período em que esteve na presidência da Secretaria-Geral da Associação de Escritores de Moçambique, para que as mulheres tivessem seus espaços reconhecidos e, assim, pudessem ter seus textos publicados nos veículos de circulação da época.

Em seus textos ficcionais, a autora reproduz a situação da mulher moçambicana e, ao dar voz àquelas que foram vítimas do sistema

colonialista, como ocorre nos contos de *Ninguém matou Suhura*, dissecam as angústias pelas quais essas personagens passam, trazendo, para o centro da narrativa, “tanto a história como a situação política da sua pátria (...) tão dramáticas que podem construir a inspiração para a criação literária” (DÍAZ-SMIDIT, 2014, p. 181).

É notável que a autora se utiliza da memória e das próprias tradições de seu povo para criar os contos que compõem a sua curta, porém significativa, obra. A memória assume um papel de extrema importância nas narrativas, porque esse recurso é fundamental para que entendamos a representação da mulher em Moçambique. Dessa forma, destaca-se que:

O papel da memória na construção de uma identidade nacional está no âmago da literatura moçambicana contemporânea. Ela interroga-se sobre as diferentes versões dos episódios da história do país, tentando interpretar as desordens do tempo presente à luz do passado. (AFONSO, 2004, p. 21).

Essas diferentes versões dos episódios da história de Moçambique nos textos da autora condicionam as mulheres às injustiças do sistema colonial português, deixando claro o cenário de pobreza, fome, miséria e exploração.

Assim, tem-se o gênero conto como um dos principais meios de atender às urgências de revelar, aos leitores, “a estória, tipo de enunciado perfeitamente adaptado às realidades instáveis e contraditórias do país” (AFONSO, 2004, p. 35). É através do conto que Lília Momplé nos apresentará suas personagens, pertencentes ao sistema de repressão imposto na Moçambique pré-colonial. Sua obra de estreia, *Ninguém matou Suhura*, de 1988, detém-se nesse fator, contendo personagens que estão reclusas em um sistema de dominação, fazendo

com que enxerguemos a carga real de seus enredos, pois “estes contos são baseados em factos verídicos, embora os locais e as datas nem sempre correspondam à realidade” (MOMPLÉ, 2009, p. 104).

Como dissemos, o papel da memória é fundamental na construção das narrativas da autora. Baseando-se nas situações que presenciou, Lília Momplé reconhece que existiram vários factores que influenciaram decisivamente esta apetência pela escrita” (MOMPLÉ *apud* AFONSO, 2004, p. 493). O fato de ter convivido com familiares, como sua avó, também serviu como base para a criação de seus contos, logo transformando a tradição oral, muito presente na própria construção literária da África, como um dos principais meios de influência para criação de suas narrativas. A própria autora nos relewa que:

Sobre o que escrevo e para quem escrevo? Escrevo o que se passa à minha volta, sobre o que me impressiona profundamente, sobre a vida. Tenho, “contudo, a tendência de me inspirar, principalmente, em factos verídicos ocorridos em Moçambique, o que aliás me parece natural.

Ao escrever, não tenho em mente qualquer tipo específico de leitor. Também não sou daqueles que escrevem apenas para si próprios. Quero sempre partilhar a carga emocional que só a escrita me alivia e o eventual prazer estético que ela me proporciona com alguém seja o que for. Espero apenas que o leitor capte a mensagem que eu desejo transmitir e, se possível, a enriqueça com os seus próprios pontos de vista e vivências, o que tem acontecido com frequência. (MOMPLÉ *apud* AFONSO, 2004, p. 494).

Portanto, percebe-se que, em sua primeira obra, a autora dará espaço a mulheres que, além do sistema imposto pelo colonialis-

mo português, sofrem, em concomitância, com as agruras de uma sociedade marcada pela subalternização da mulher. Esses pontos serão levantados por meio do conto “Ninguém matou Suhura”, cuja personagem principal sofre com a dominação colonial e masculina, levando-a ao silenciamento, à imposição e aos mais diferentes fatores que a levam a uma condição de inferioridade, mesmo que, para isso, uma delas seja silenciada (Suhura, no conto homônimo que titula a obra) com a morte.

Essa personagem traça um painel de verossimilhança com a situação histórico-social da mulher em Moçambique. Em sua obra de estreia, Lília Momplé resolve apresentar as mais diferentes atrocidades pelas quais as mulheres passam, retratando-as dentro de um viés cuja opressão é nítida. Por não economizar em cenas descritas com violência, destacamos que:

As guerras miúdas de grupos organizados e pessoas preconceituosas e ressentidas motivam a escrita de Lília Momplé, que, atenta aos efeitos da colonização e das guerras, transmuta em ficção cenas de guerras menores embora não menos violentas e, sobretudo, injustificáveis. Facas de uma guerra que ainda não conheceu trégua e longe está da deposição definitiva de armas. (DUARTE, 2010, p. 366).

Portanto, na contística da autora, enxergaremos como a condição feminina está presente no contexto de uma Moçambique marcada por dois grandes períodos: antes e durante o seu processo de independência. As representações são direcionadas e, de certo modo, com outras formas de apresentação, constroem-se de modo peculiar no conto

“Ninguém matou Suhura”. Afinal, na narrativa, pode se relacionar aos momentos vividos em/por Moçambique.

O CONCEITO DE SILENCIAMENTO E O REFLEXO DESTE NAS PERSONAGENS DE “NINGUÉM MATOU SUHURA”

Conforme o Dicionário On-line de Língua Portuguesa, o termo **silenciamento** deriva-se de *silenciar*. Mais precisamente, esse termo assume dois significados:

- 1- Ficar em silêncio; calar-se;
- 2- Fazer calar.

No conto em estudo, os dois conceitos são aplicáveis, visto que as personagens, principais e secundárias, silenciam-se e, mais grosseiramente, são silenciadas.

Em “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé, a questão do silenciamento nos é apresentada desde a primeira parte. Neste momento, Suhura, a personagem principal, não é a principal vítima do silenciamento. Quem se silencia, perante às ordens do pai, o Senhor Administrador, é Manuela. Esta decide silenciar-se, pois, não acatando aquilo que o pai, a mãe, D. Inácia, e a sociedade esperam de/para uma mulher, Manuela infringe as regras e torna-se uma voz diferente daquela que, normalmente, se esperaria de uma moça moçambicana:

Entretanto, este [Senhor Administrador] dirige-se ao quarto da esposa onde é hábito fazer a distribuição de <<ofertas>>. Risos e exclamações de surpresa alegam o ambiente, pois todos apreciam os presentes que recebem. **Todos menos Manuela: a filha mais velha que o pai considera uma rapariga estranha**

e difícil. Em geral, recusa-se a receber a oferta que lhe é destinada, alegando mil pretextos. Ou então, aceita-a de lábios apertados e expressão carrancuda como agora. (MOMPLÉ, 2009, p. 67. grifo nosso).

Assim, percebe-se que Manuela é uma representante do silenciamento. Impõe-lhe o silêncio como autoritarismo, dentro do estereótipo de que o homem é o detentor da força e das regras. Apesar de ser uma personagem secundária, os fatores sociais que as associamos são imprescindíveis para que possamos traçar o silenciamento das protagonistas de ambas as histórias. Lília Momplé se apropria desse mecanismo para trazer, em sua narrativa, uma reflexão a partir de personagens que (con)vivem com essas questões, que, até hoje, são discutidas em nível social. Szmidt, por meio de aspectos ligados às obras de Lília Momplé, nos diz que:

A escrita de Lília Momplé está profundamente enraizada na realidade social, política e histórica de Moçambique. A escritora admitiu, em várias ocasiões, que tanto a história como a situação política da sua pátria são tão dramáticas que podem constituir a inspiração para a criação literária. (SZMIDT, 2014, p. 181).

A protagonista, Suhura, é direcionada ao silenciamento após nós, leitores/leitoras, nos atentarmos para a mesma situação que a outra personagem passou: ser silenciada. Através de uma associação, a autora tange seu enredo dentro de panoramas históricos e sociais, permitindo-nos compreender o meio pelos quais o silenciamento incide sobre a vida de Suhura. Na narrativa de Lília Momplé, Suhura, ao ser escolhida pelo Senhor Administrador para suas satisfações sexuais,

não tem direito a pronunciar-se: ao receber o recado por meio de sua avó, Suhura prontamente põe-se contra:

– Avó, não! Avó, não! – suplica a rapariga, quando a velha acaba de falar.

– Suhura, minha neta! O sipaio leva-te à força e podem até prender-te e arrancar-te de mim. Eu sei que é horrível isto que te peço, mas diz-me se podemos fazer outra coisa?! – geme a avó, perdida de angústia. (MOMPLÉ, 2009, p. 83).

Suhura, sem poder se expressar – por imposições tanto sociais quanto pessoais – direciona-se ao silenciamento, pois “o silêncio pode oscilar entre as barreiras do encobrimento e do indizível, em alguns casos, esbarra na incapacidade de comunicação, por traumática que resulta a experiência de lembrar” (GUIMARÃES, 2004). Isso implica dizer que a personagem é construída a partir das ligações que a autora faz em torno das condições associadas às mulheres, dentro dos níveis histórico-sociais. Pode-se perceber isso por meio da forma como a narrativa nos é apresentada: através de um narrador-observador que nos apresenta as camadas que servem de apoio para a construção dos enredos – visto que “Ninguém matou Suhura” é estruturado em três partes. São diferentes fatores que levam às personagens ao silenciamento:

A ligação entre silêncio e memória permite perceber, segundo Orlandi, que a memória é feita de esquecimento, de silêncios e silenciamentos. A forma do silêncio fundante é a base sobre a qual se constrói a dimensão da política do silêncio, o silêncio existe como matéria significativa, sem a qual não há sentido, que o dizer se povoa com alguns sentidos para

que outros não sejam ditos e não signifiquem. Mas o silêncio está sempre a irromper os limites do dizer de modo a fazer com que o não-dito signifique. (GUIMARÃES, 2004, p. 05).

Assim, o epílogo dessas “estórias que ilustram a história” nos indica que, tanto para Suhura quanto para sua avó, resta o silenciamento (representado por meio da morte da protagonista), sem que elas possam, de fato, ter suas vozes ouvidas. Percebe-se, também, que o silenciamento acaba afetando outras pessoas que, de certo modo, convivem com as protagonistas. Neste caso, a avó de Suhura. Esta, por conseguinte, mesmo posicionando-se contra a entrega da neta para o Senhor Administrador, é condicionada ao silenciamento devido ao poder que o algoz de sua neta representa em Moçambique:

Imperturbável, o sipaio entra na palhota com Suhura nos braços e segue atrás da velha que, continuando a soluçar e a gritar à sua frente, o guia maquinalmente para o quarto. Coloca então a rapariga numa das quitandas. Depois, voltando-se para a avó, e **apertando-lhe um braço com firmeza, diz-lhe muito pausadamente:**

– Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?

A avó compreende muito bem. (MOMPLÉ, 2009, p. 88. grifo nosso).

Dessa forma, é perceptível que o silenciamento acaba afetando, também, aqueles que, direta ou indiretamente, estão em convivência com Suhura. A avó acaba sendo vítima desse silenciamento, afinal, a narrativa contextualiza a situação dessas mulheres dentro da sociedade, representando as condições que ainda lhes são associadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de silenciamento aqui apresentado relaciona-se aos parâmetros histórico-sociais que, ainda hoje, refletem a realidade de muitas mulheres. Estas, representadas pelas personagens de “Ninguém matou Suhura”, trazem a reflexão necessária para se compreender os fatores que as levam, muitas vezes, a abrir mão de suas vozes em uma sociedade que atinge diferentes níveis de silenciamento, e este acaba atingindo vários segmentos. Na narrativa aqui analisada, em que a realidade da mulher moçambicana é posta à tona, Lília Momplé busca, na história e no lugar social dessa mulher, as referências necessárias para se entender o silenciamento pelo qual passam Manuela, Suhura e a avó desta última, expondo as várias facetas que esse fator, o silenciamento, ocasiona – direta ou indiretamente. Representa assim a realidade das mulheres que vivem em uma sociedade marcada pelo poder (tanto colonial quanto masculino), sendo Suhura uma representante da realidade de muitas mulheres moçambicanas. Portanto, as personagens do conto são apresentadas dentro de condições que, “normalmente”, são associados a essas mulheres-personagens.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, 2004.

CÔRTEZ, Cristiane Ribeiro. **Violência e silenciamento: literatura: a**

experiência do fora e a denúncia da realidade. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/6103/6003>. Acesso em: 09 out. 2017.

DÍAZ-SZMIDT, Renata. As imagens do feminino na obra de Lília Momplé. *In: SILVA, Fabio Mario da (org.). O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa*. Lisboa: Clepul, 2014. p. 181-200.

DUARTE, Zuleide. Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 19, n. 30, p. 01-18, out. 2010.

GUIMARÃES, Letícia Batista. **História e narrativa: memória e silenciamento**. Disponível em: http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p194-203.pdf. Acesso em: 09 out. 2017.

MOMPLÉ, Lília. Ninguém matou Suhura. *In: MOMPLÉ, Lília. Ninguém matou Suhura*. Moçambique: Edição da Autora, 2009. p. 58-88.

MOMPLÉ, Lília. Um Percurso. *In: MOMPLÉ, Lília. O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004. p. 493-495.

5

ÁFRICA SUBSAARIANA, MAGHREBE E MACHREK ESCRITA NO FEMININO EM LÍNGUA FRANCESA¹

JOSILENE PINHEIRO-MARIZ

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por que é necessário falar de uma escrita na África no feminino? Em pleno século XXI, não seria um ponto de vista *déplacé*? A resposta é bem simples: não! Infelizmente, ainda nos nossos dias, o espaço dado à produção literária feminina é tão escasso que dá-se a entender que há poucas escritoras produzindo obras literárias de alta qualidade. Certamente, esse não é um comportamento pós-moderno ou que estaria apenas resguardado a um momento histórico antigo; trata-se de uma conduta que sempre existiu, desde a Idade Média, passando pelo Renascimento: vozes como a de Marguerite

¹ Este capítulo é parte de uma pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade Paris 8- Vincennes –Saint-Denis (França), de 2011 a 2013, sob a supervisão da professora Nicole Blondeau. Agradeço à Déborah Alves Miranda pelo auxílio na tradução do recorte que compõe parte deste capítulo.

de Navarre e posteriormente Louise Labé, assim como outras *belles rebelles* do século XVI (GRIMM, 2014), e ainda na contemporaneidade, sempre estiveram à sombra da força masculina. Portanto, não é nenhum exagero propor-se a reflexão sobre a existência atual de uma intensa e florescente escrita feminina no continente africano.

Assim, neste capítulo, faremos uma apresentação, à *vol d'oiseau*, isto é, panorâmica, dando ênfase às obras de escritoras que, diante de todos os obstáculos a elas impostos, tiveram a coragem de escrever suas inquietações, registrando nas páginas da ficção uma realidade dura na qual vivem as mulheres em diversos países africanos. Entretanto, é necessário lembrar que o continente é demasiado múltiplo; são muitas as Áfricas e, por vezes, tem-se a impressão de que “simplesmente” há um deserto no seu seio, sem se levar em consideração toda a ressonância desse fato geográfico. Mas seria apenas o deserto responsável por tantas diferenças em um mesmo continente?

Nesse sentido, cabe-nos destacar que pensar em norte da África, ou Magrebe e Machrek, em muitas situações, parece não pensar em África. Por que ainda nos nossos dias existe esse imenso abismo entre o norte e o sul do continente africano? Seria apenas o deserto do Saara o responsável por esse distanciamento? Muito provavelmente, esse é um dos fatores que distanciam países do mesmo continente, porém, não se pode esquecer que, ligada a esse fator, está certa vulnerabilidade muito resistente ali, tanto ao norte quanto ao sul do deserto, o que deu espaço para as diversas incursões de povos invasores oriundos de outros continentes.

As múltiplas invasões, as guerras territoriais e as investidas colonizadoras, por séculos, refletem a diversidade africana e, por essa razão, é preciso que se evite falar do continente africano como um espaço unívoco; mas se sugere dar enfoque às Áfricas, pois nos parece que, mais do que outros continentes, o africano, além de enorme, é plural. Conforme se observa em Duarte (2012), as Áfricas são diversas, independentemente de partilharem línguas semelhantes ou não. Por

certo, isso acontece com os países de língua portuguesa; no entanto, incide também em países de outras línguas europeias, como a francesa, a inglesa, a alemã, a espanhola, só para citar algumas das que estão presentes nas Áfricas.

Então, para qual dessas Áfricas iremos lançar as nossas lentes e observar um pouco da produção literária feminina? Nosso foco está nos países conhecidos como francófonos, isto é, onde o francês é uma língua oficial. Tradicionalmente e, talvez, erroneamente—ou politicamente incorreto—, são conhecidos como África Branca (ao norte do Saara) e África Negra (ao sul). Ao norte, no Magrebe, que significa poente em árabe, estão: Marrocos, Saara Ocidental, Argélia e Tunísia; mas, quando pensado o Grande Magrebe, incluem-se também a Mauritânia e a Líbia. Ainda ao norte e vizinha ao Magrebe, está o Machrek, levante, em árabe, onde estão Iraque, Síria, Líbano, Jordânia e Palestina. Essas duas grandes regiões ao norte do deserto do Saara constituem-se na região conhecida como “região do mundo Árabe”. Já na África subsaariana, a língua francesa está presente em 31 países considerados francófonos.²

Com regiões marcadas por dominações e conflitos, a África francófona acolhe países com formações culturais e costumes muito diferentes, seja se compararmos as ditas “Áfricas negra e branca”, seja em cada um dos países de língua francesa, com suas particularidades socioculturais, naturalmente refletidas na produção literária. Com esse olhar, voltamos as nossas lentes para a produção feminina na África de língua francesa e, neste capítulo, buscamos apresentar algumas das escritoras que marcaram a história da literatura francófona.

2 Países da África subsaariana que têm o francês como língua oficial (única ou língua oficial partilhada com outra): Burundi, Camarões, Comores, Djibouti, Guiné Equatorial, Madagascar, Ruanda, Seychelles, República Centro-africana, Tchad, Burkina Faso, Benin, Congo-Brazzaville, Costa do Marfim, Gabão Guine, Mali, Níger, República Democrática do Congo, Senegal, Togo.

Dividimos as nossas anotações em dois grandes eixos – norte e sul do grande deserto africano – e destacamos as escritoras, citando as produções que buscam denunciar as duras condições de vida das mulheres nessas regiões. É importante ressaltar que a literatura escrita por mulheres na África parece girar em torno de três eixos: a família, a sociedade e o eu (ALMEIDA; HAMOU, 1991). Por essa razão, as histórias das próprias autoras ou por elas ouvidas são tão predominantes na narrativa feminina africana. Temas como a condição feminina, o casamento forçado e a poligamia, a infância, a liberdade (HUANNOU, 1999), entre outros, são recorrentes nas produções femininas, muito provavelmente como uma forma de dar voz a uma importante minoria que faz a África: a mulher.

Iniciamos pela África subsaariana, destacando as escritoras que deram início à florescente produção literária feminina na África e, em seguida, damos uma visão das escritoras do Magrebe e do Machrek de língua francesa. Além de trazer essa importante produção literária, intentamos igualmente lembrar que a francofonia, para além da própria língua francesa, é um espaço de discussões sobre pertencimento e identidade e é muito especialmente, sob a nossa ótica, uma língua que permite laços com outros mundos, denunciando e mostrando realidades diversas e adversas.

AS MULHERES ESCREVEM A ÁFRICA SUBSAARIANA EM LÍNGUA FRANCESA

Na África, a voz, nos parece, tem um papel determinante na sociedade; especialistas em tradição oral desse continente afirmam: “A palavra aqui é rainha e é necessário dominá-la para viver na linha com a sociedade cujo coração bate no ritmo dos nascimentos, dos casamentos, das mortes...” (MATATEYOU, 2011, p. 17). A literatura de tradição oral é uma característica da raiz cultural africana. Todavia,

essa especificidade da literatura nas Áfricas é tradicional e erroneamente vista pelo mundo ocidental como uma marca de ausência de conhecimento da língua escrita, logo, de civilização.

Essa coexistência entre o oral e o escrito toma proporções maiores quando enfocamos a literatura escrita em língua francesa nesse continente. Sobretudo a literatura em língua francesa na África do Oeste é, como a do norte do continente, o fruto de um longo período de colonização francesa. Isso caracteriza uma fusão de línguas e de culturas em um espaço que vai além de suas próprias fronteiras, porque a língua francesa, seja oral, seja escrita, se concretiza como uma forma de dialogar com o mundo para além dos oceanos e continentes.

Convém chamar a atenção para o fato de que a literatura escrita em língua francesa na África não é, por assim dizer, uma literatura jovem, pois desde o século XIX há obras que apresentam ao mundo a África em língua francesa, mas sempre sob o olhar do Europeu que a produz. Em 1921, com o romance *Batouala*, tendo por subtítulo: *verdadeiro romance negro*, o martiniquense René Maran (05.12.1887, Fort-de-France; 09.05.1980, Paris), ao receber o prestigioso prêmio da *Académie Goncourt*, favorece a verdadeira entrada da literatura africana escrita em língua francesa no mundo das letras francesas. Aplaudido na França pelos intelectuais de esquerda, *Batouala* foi enormemente desaprovado pela Administração Colonial, que, além de interditar sua divulgação na África, perseguiu Maran. Isso se deu, muito provavelmente, porque denunciava o colonialismo, mas seu estilo parece esquecer completamente a marca da oralidade tão historicamente característica da África: “Nós somos menores que os animais, nós somos mais baixos que os mais baixos. Eles nos matam lentamente” (MARAN, 1921, p. 76). A crítica literária se interessa ainda hoje por esse romance, pois se caracteriza como uma espécie de manifesto contra a colonização muito antes de serem concretizados movimentos emancipatórios.

Em *Batouala*, René Maran dedica-se, portanto, em mostrar o efeito nocivo da colonização sobre a sociedade africana, com estruturas sociais ricas e complexas, deslocadas em detrimento de uma organização essencialmente impulsionada pelas mobilidades mercantilistas e na qual os negros assujeitados cumpriam apenas a função de produzir. Nessas condições, eles não tinham outra saída além de procurar uma cura para suas misérias no álcool, que produzia a embriaguez, o esquecimento e, às vezes, a morte. (CHEVRIER, 2006, p. 42).³

Portanto, a importância desse romance vem do fato de que ele é o primeiro “verdadeiro romance negro”, como nos indicou seu subtítulo, caracterizando assim o nascimento dessa literatura. Em 1935, assiste-se à sua afirmação, a partir do momento em que os romancistas, poetas e dramaturgos, reivindicando a *Négritude*, instauraram a luta a fim de denunciar e de colocar fim ao sistema colonial na África e nas Antilhas. Nesse momento, descobrimos Senghor, Gonthan e Césaire, os redatores da revista *L'Étudiant Noir* o principal suporte do movimento da *Négritude*. Jean-Paul Sartre, um dos intelectuais pilares da época, dava total apoio ao movimento, como em uma espécie de elogio à negritude: “Eis homens negros de pé que nos olham, e eu vos desejo que sintam como eu o choque de ser visto” (SARTRE,

3 Dans *Batouala*, René Maran s'attache donc à montrer l'effet délétère de la colonisation sur la société africaine, aux structures sociales riches et complexes, disloquées au profit d'une organisation essentiellement mue par des mobiles mercantilistes, et dans laquelle les Noirs assujettis ne remplissent plus qu'une fonction, produire. Dans ces conditions, ceux-ci n'ont pas d'autre issue que de rechercher un remède à leurs misères dans l'alcool qui leurs procure l'ivresse, l'oubli et parfois la mort. (CHEVRIER, 2006, p. 42). Para este capítulo, todas as traduções de citações foram feitas por Déborah Alves Miranda e Josilene Pinheiro-Mariz.

1948, p. ix). Por esse prisma, pode-se mesmo dizer que, por ironia do destino ou não, foi um francês que deu força determinante ao movimento da *Négritude*.

A terceira fase da literatura africana de língua francesa começa após os tumultuados anos de 1968, mais precisamente dez anos depois, com o ensaio *La Parole aux Nègresses* (1978), da senegalesa Awa Thiam, no qual ela parece desvelar os sofrimentos vividos pelas africanas ao longo dos séculos. Esse ensaio, de certa forma, encorajou a escrita feminina, resultando na publicação, no ano seguinte, de *Une si longue lettre* (1979), da também senegalesa Mariâma Bâ, obra que pode ser considerada aquela que deu início à literatura escrita por mulheres na África. Contudo, essa jovem literatura já contava com publicações, tais como a autobiografia *Ngonda*, da camaronesa Marie-Claire Matip (1958), seguida de *Poèmes africains* da senegalesa Anette Mbyae d'Emerville, (965); e, em 1968, de *Rencontres essentielles*, de Thérèse Kuoh-Moukoury, outra camaronesa (HUANNOU, 1999, p. 11-12).

Assim como mostra Awa Thiam, em *La parole aux Nègresses* não é raro ler, sobretudo em obras especializadas, que a mulher na África foi, historicamente, assujeitada ao homem. Entre essas obras que colocam em evidência essa ideia, podemos destacar quatro volumes publicados pelas *Éditions Karthala* dedicados à mulher africana: *Des femmes écrivent—l'Afrique de l'Ouest et au Sahel* (2007); *Des femmes écrivent l'Afrique – l'Afrique australe* (2008); *Des femmes écrivent l'Afrique – l'Afrique de l'Est* (2009); *Des femmes écrivent l'Afrique – l'Afrique du Nord* (2013) [Mulheres escrevem a África—nas diversas regiões geográficas do continente]. Essas obras fazem parte de um projeto “de reconstrução cultural que se propõe a dar ouvidos, em todo o mundo, às vozes até então desconhecidas de mulheres da África que se levantaram ao longo dos séculos” (RASEBOTSA, 2008, p. 5). Esse projeto mais amplo é intitulado *Women Writing Africa* [Mulheres escrevendo a África].

A produção literária feminina na África apresenta muitas temáticas que parecem recorrentes. Entre as que são mais iterativas, citamos a infância, a dupla cultura, a poligamia, a pobreza, a luta social, o feminismo, a poesia realista, apenas para citar algumas nesse universo literário. No que concerne ao gênero, encontramos indubitavelmente o romance autobiográfico, seja nas primeiras obras, seja a partir do momento em que essa narrativa, enquanto escrita literária, afirma-se mais nitidamente.

Segundo Huannou (1999, p. 17), através da tipologia do romance feminino, ele mostra que ele não é nem absoluto, nem fixo, mas que sua importância está centrada no fato de reproduzir, de certa forma, a diversidade dos temas, dentre os quais, citamos: os hábitos, a política, o exotismo, a história, os amores nativos e, igualmente, a diversidade de gêneros como autobiografia, epistolar, psicológico, etc.

O romance autobiográfico, que convém ressaltar como um dos principais gêneros praticados pelas escritoras da África ao norte e ao oeste do continente, aparece como uma “prática de vanguarda, tendo em vista que a escrita autobiográfica é primeiramente uma prática individual e social que não é uma atividade única dos escritores” (LEJEUNE, 2007, p. 7). Na África, a mulher escreve os costumes e hábitos do continente tal como ela os conhece; de fato, ela os descreve, ela os pinta com cores e tonalidades da realidade que, na maioria dos casos, constitui-se em uma realidade cruel.

Esse quadro de vida pintado com tristes cores foi descrito por Aoua Kéita, por exemplo, em sua autobiografia intitulada *Femme d'Afrique* (1975), na qual ela relata as grandes dificuldades que teve que superar para se matricular na escola (espaço visto como essencialmente masculino), o que podia ser visto como imoral e revoltante mesmo que fosse seu pai a tentar efetivar tal matrícula. Se considerarmos esse comportamento como conduta normal, visto que era imposto pela sociedade, podemos perceber que para a sociedade machista, a mulher não tinha necessidade, nem o direito, de ser escolarizada, uma vez

que ela era nascida para servir ao pai, aos irmãos e depois ao marido. Dessa forma, inferimos que, para algumas dessas mulheres escritoras, o ato de escrever constituiu-se uma forma particular de subversão, talvez de desafiar a sociedade e, seguramente, se fazer ouvir.

Essa voz individual é, categoricamente, como nos disse Lejeune (2007), algo mais social que denunciar os antigos costumes da sociedade patriarcal, de modo que resultou em outros gêneros tais como o romance de costume ou social e o romance político. Em *La Grève des battù* (1979), por exemplo, segundo romance da senegalesa Aminata Sow Fall, a escrita literária se apresenta como um eco social, criticando questões sociopolíticas bastante atuais em diversos países pelo mundo. No entanto, desde *Le Revenant* (1976), sua primeira obra, não obstante sua veia autobiográfica, já era possível perceber o papel de sua literatura denunciando as questões sociais, como a implicação do dinheiro nas relações familiares e sociais.

Pode-se ressaltar que *La Grève des battù* mostra desde seu subtítulo, *Les déchets humains* [*Os dejetos humanos*], uma realidade ainda mais vergonhosa, ressaltando a hipocrisia tão conhecida em todas as sociedades – e não somente na África. A partir de uma análise das condições de publicação, assim como de outras obras literárias da época, naquela região, pode-se afirmar que essa característica denunciatória foi um dos principais elementos a impulsionar a produção literária de Sow Fall, levando-a a ocupar um importante lugar entre as primeiras romancistas da África do Oeste, ao lado, evidentemente, de Mâriama Bâ. É conveniente ressaltar também que a produção feminina africana tem ainda mais, nos dias atuais, autoras que atuam como verdadeiras porta-vozes do eu feminino, revelando as condições de males e de sujeição aos quais são submetidas ainda hoje as mulheres africanas tanto no plano psicológico quanto no nível físico.

No que concerne ao nível físico ou à relação com o corpo da mulher, é necessário sublinhar que, mesmo na atualidade, há práticas como “excisão, infibulação [ou fibulação], casamento forçado, inti-

midação, humilhação e exploração às quais são submetidas as viúvas ou as esposas estéreis e repudiadas...” (CHEVRIER, 2006, p. 94), revelando-nos o quanto o corpo feminino ainda parece ser pertencente ao outro, na maioria das vezes, ao homem. Acrescentamos, entretanto, que também há escritores com a alma feminina, por assim dizer, ou simplesmente sensíveis à causa e que também trazem esse tom de denúncia em suas obras, como em *Les soleils des indépendances*, do costa-marfinense Ahmadou Kourouma; ou em *Bondoki les sorciers*, do congolês Batukezanga Zamenga, que expõe de forma mais evidente a acusação dessas práticas na sociedade africana. Logo, é conveniente lembrar que, quando se trata da sociedade, não se está designando todos os africanos, mas os costumes considerados “naturais”, ao longo da história, por uma boa parte de certas sociedades do continente.

Desse modo, ainda a respeito da questão do corpo, em relação às escritoras, citamos a camaronesa Calixthe Beyala, que nos parece estar constantemente em uma guerra feroz contra o patriarcado, quando ela qualifica o comportamento masculino subjugando a mulher de “ditadura das bolas”. É por isso que os personagens masculinos de Beyala são todos, segundo Chevrier (2006, p. 95), “hedonistas desajeitados, gigolôs sem escrúpulos, maníacos sexuais ou grosseiros, todos indivíduos totalmente sem crédito, mas que a romancista se dedica a rebaixá-los ainda mais, recorrendo voluntariamente a um léxico escatológico e cheio de gírias”.⁵ A escrita dessa camaronesa é cheia de ironia, nitidamente porque ela parece lidar com uma questão tão masculina que se torna cômica: o corpo do homem. Esse jogo

4 “comme l’excision, l’infibulation, le mariage forcé, les brimades, humiliations et spoliations dont sont abreuvées les veuves ou les épouses stériles et répudiées...” (CHEVRIER, 2006, p. 94).

5 “jouisseurs maladroits, des gigolos sans scrupules, des obsédés sexuels, ou des parvenus grossiers, tous des individus largement discrédités mais que la romancière s’emploie encore à rabaisser en recourant à un lexique volontiers argotique ou scatologique” (CHEVRIER, 2006, p. 95).

com os corpos é bem afirmado em *Comment cuisiner son mari à l’africaine* (2000), romance que parece responder à *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985),⁶ do antilhano-canadense Dany Laferrière. Enquanto ele parece fazer um elogio aos dotes masculinos, ela contesta com uma máxima, lembrando que, em resposta ao hedonismo masculino, a mulher é capaz de seduzir pelo estômago, instigando outra fonte de prazer, que não apenas o ato sexual.

Não são raras as escritoras que se dedicam a dar voz às minorias africanas tão bem representadas na figura das mulheres do continente. Portanto, não se pode deixar de citar na costa-marfinense Tanella Boni, importante ensaísta e poetisa, que seu *Que vivent les femmes en Afrique* (2011) nos mostra, em um “mosaico de situações múltiplas”, as diversas circunstâncias das vidas de mulheres em países africanos. Essa escritora é, atualmente, uma das principais vozes em busca de melhores condições de vida para as mulheres em seu continente. Outra reflexão sobre a escrita da mulher na África se faz necessária, segundo um dos maiores especialistas nesse assunto:

A partir de Calixthe Beyala, como Assia Djebar e algumas outras, é lícito falar de uma escrita feminista, uma vez que essas amazonas das letras reivindicam colocando em prática, em suas obras, uma violência às vezes política, ideológica e retórica que, não contente de dizer seu ódio de ordem fundada e controlada pelos homens, tenciona igualmente fazer emergir,

6 Beyala publica, em 2000, esse romance ainda sem tradução para a nossa língua, que em uma versão em língua portuguesa do Brasil poderia ser: Como cozinhar seu marido à moda africana. Desde o título, já se percebe a resposta-provocação à publicação do romance também sem tradução para a nossa língua Como fazer amor com um negro sem se cansar, como uma reação 15 anos depois. Estaria aí, mais uma vez, o que a escritora chama de dictature des couilles. Em se conhecendo o empenho e o engajamento da camaronesa, não seria nenhum exagero traduzir tal expressão como “ditadura dos colhões”.

no corpo da narrativa, a realidade do corpo feminino enfim libertado dos fantasmas e dos tabus que por muito tempo turvou sua imagem⁷ (CHEVRIER, 2006, p. 98).

Esse especialista das literaturas africanas de língua francesa nos leva a observar essas duas vozes femininas como marcantes na literatura de expressão francesa na África: uma na África subsaariana e a outra, uma magrebina que se constitui como amazonas das letras. Isso porque, segundo ele, suas obras confirmam a importante escrita feminina e feminista desse continente.

Levando em consideração as regiões francófonas da África, na sequência, enfocamos a produção literária de escritoras das duas principais regiões localizadas ao norte do Saara: Magrebe e Machrek. Mesmo levando-se em conta o fato de estarem no continente e visualizarmos a escritas de mulheres, observamos que, em muitas obras, a escrita é peculiar, no que diz respeito à cultura, aos costumes sociais. Todavia, o grito sufocado parece ser bastante comum às duas Áfricas.

A VOZ FEMININA NA LITERATURA DO MAGREBE E DO MACHREK

Diversas razões levam o habitante do norte da África a se perceber, às vezes, menos africano. Muito provavelmente, isso se deve

7 “Avec Calixthe Beyala, comme Assia Djebar et quelques autres, il est en revanche licite de parler d’une écriture féministe, puisque ces amazones des lettres revendiquent en mettant en pratique, dans leurs œuvres, une violence à la fois politique, idéologique et rhétorique qui, non contente de dire leur haine d’un ordre fondé et contrôlé par les hommes, entend également faire émerger dans le corps du récit la réalité du corps féminin enfin affranchi des fantasmes et des tabous qui en ont longtemps brouillé l’image” (CHEVRIER, 2006, p. 98).

a uma história bastante movimentada, conforme se vê nos registros de vida desses povos. O fato de ser uma espécie de caldeirão cultural, de certa forma, distancia o povo magrebino do subsaariano, pois a parte norte da África foi, tradicionalmente, espaço de lutas territoriais muito antes das colonizações europeias recentes. Desde a escola, deparamo-nos com fatos históricos ligados à região, como a famosa Batalha de Alcácer-Quibir, quando, no verão de 1578, o rei de Portugal, D. Sebastião, sucumbiu aos mouros no Marrocos, vindo a desaparecer. Ou quem nunca se encantou com as narrativas de *As mil e uma noites*?

Talvez seja esse legado de Sherazade que mais nos chame a atenção para as histórias oriundas desse “mundo árabe”, sobretudo quando contadas por mulheres inteligentes como essa esposa do rei Shariar. Então, a produção literária feminina da região localizada ao norte da África guarda uma tradição que é perpetuada por diversas escritoras desde há muito tempo. Caldeirão cultural, essa região de muitas línguas e, portanto, de muitas culturas ainda é palco de disputas territoriais e religiosas, resultando em um importante espaço de silenciamento da voz feminina. Assim, as escritoras que “ousam” dar vozes às personagens e aos seus sofrimentos estão sujeitas à ira social, redundando em assujeitamento, submissão e represália; muitas delas, por isso, não vivem em seus países de origem e escrevem em língua francesa como uma ponte para o ocidente. Assim, iniciamos as nossas anotações pela literatura da região do noroeste da África. Por sua localização geográfica, Magrebe significa pôr-do-sol ou poente.

A literatura magrebina de língua francesa deve ser vista sob quatro ângulos diferentes, que correspondem a quatro períodos distintos: primeiro, antes de 1945, quando encontramos uma literatura majoritariamente escrita pelos *pieds-noirs*⁸. Assim, o leitor conhece a

8 Existem duas definições opostas, destacando a imprecisão do termo: no Larousse

sociedade magrebina a partir da ótica do colonizador. Em seguida, é possível encontrar uma literatura de afirmação e de contestação no período entre 1945 e 1962, momento no qual a língua francesa se torna um instrumento de libertação, servindo para desmitificar a imagem anteriormente construída. Em um terceiro momento, que vai de 1962 a 1980, é possível assistir à confirmação da produção de uma literatura mais autônoma e nacionalista. E, finalmente, a partir dos anos de 1980, quando se assiste a um retorno aos temas tradicionais na literatura e que colocam em evidência, por exemplo, a crítica social (SEMUJANGA, 2004, p. 41-47). Desse modo, encontramos habitualmente temas como a língua associada à identidade coletiva ou à aculturação.

Contudo, a história da colonização de países como a Argélia sempre colocou a mulher em um lugar bem particular. Ou seja, ao longo do período de colonização, até o momento da revolução, quando conquistou a sua independência, em 1962, a mulher já estava relegada a papéis sociais menos importantes, sobretudo aos perpetuamente ligados à reclusão no lar, sob todo tipo de dominação masculina, seja do pai, do marido ou de outros.

Pensando por esse viés, o papel social da mulher ou sua voz na sociedade é devotada ao silêncio. Na literatura, evidentemente, acontece o mesmo. Escrever pertence aos homens, porque a escrita, especialmente a literária, é historicamente um ofício masculino, o que é ratificado quando olhamos para antigos filósofos; logo, trata-se de algo que vem de há muito tempo. A exemplo do contexto da Argélia, percebe-se esse silêncio histórico na literatura como certo esquecimento de história e de identidade feminina e, certamente, é

Pied-Noir (ou no plural), pode ser um nome ou um adjetivo que significaria francês de origem europeia instalado na África do Norte até a época da independência. No dicionário Robert Pied-Noir, é um nome masculino, cujo sentido moderno, surgido em torno de 1955, seria: francês na Argélia (e considerando a Argélia francesa como sua pátria), depois francês originário da Argélia. Os pieds-noirs são repatriados.

por isso, que “... a escrita se tornou para elas, muito naturalmente, um meio de sobrevivência existencial” (NAHLOVSKY, 2010, p. 13).

No que concerne à entrada da mulher nessa literatura, destacamos que é logo após os anos de 1980 que ela encontra seu lugar de maneira mais determinante e assim toma a palavra literária. Constatamos, verdadeiramente, que sua escrita adquiriu contornos de um instrumento de “sobrevivência existencial”. Deve-se destacar que, mesmo antes desse período de maior florescência da produção feminina, uma escritora que pertence à Academia Francesa desde 2005, já havia publicado, em 1962, o romance *Les enfants du nouveau monde* no qual se pode ouvir as vozes das mulheres de seu país. Esse romance deu a Assia Djebar o prêmio *France Culture* entregue pelo Centro de Expressão da Cultura Francesa no mesmo ano. Porém, nesse momento, ela já havia publicado dois outros romances: *La soif* (1957) e *Les impatients* (1958).

Djebar foi, indubitavelmente, a voz feminina mais forte no seu tempo, reverberando os ecos de milhões de outras vozes femininas de seu país. Felizmente, ela não é a única a dar voz às mulheres magrebins pela literatura. Ao lado dessa precursora argelina, há os nomes de outras compatriotas: Malika Mokedden, Leïla Sebbar – escritora franco-argelina – e Maïssa Bey, só para citar algumas delas. Nessa mesma esteira, há também escritoras marroquinas como Bouthaina Azami-Tawil, Saïda Menebhi ou Siham Benchekroun, entre outras que, atualmente, têm o papel de porta-voz das mulheres magrebins.

Semelhantemente à situação na Argélia, a mulher no Marrocos apresenta quase as mesmas características. É apenas a partir de 1995 que a literatura produzida pelas mulheres começa a ter seu lugar no Marrocos, em um contexto um pouco mais favorável que o do país vizinho, graças ao código familiar que é mais propício à voz feminina. Por esse motivo, assiste-se a um momento no qual as mulheres são “encorajadas por uma verdadeira efervescência associativa e por uma mobilização que levou, em 2003, à modificação do status pessoal, a

moudawana em um sentido mais favorável às demandas femininas”⁹ (GONTARD, 2005, p. 7).

O antigo código da família que negava a mulher enquanto ser humano era, então, retrógrado e arcaico e, por certo, essa forma de viver ressoava sobre a palavra da mulher, assujeitando-a ao silêncio. Nesse sentido, as mulheres marroquinas, da mesma forma que as de todo o restante do Magrebe, têm construído uma literatura sólida e *au féminin*, ou seja, uma produção literária caracterizada por narrativas de vida, autobiográficas ou não, mas sempre expondo seu contexto sociocultural:

Com algumas poucas exceções, as narrativas dessas mulheres têm como primeiro objeto a condição feminina; mais exatamente, a dificuldade de ser mulher em um contexto sociocultural que não lhe é nada favorável. São frequentemente autobiografias, ou de vidas de mulheres, algumas vezes, narrativas históricas, que colocam em evidência as heroínas femininas na sua grande maioria. Esses romances e novelas, dizem quase todos o mal-estar, as lutas e o sofrimento (DEVERGNAS-DIEUMEGARD, 2005, p. 3).¹¹

9 À moudawana, ou código do status pessoal marroquino, é o direito da família codificado em 1958 sob Mohammed V. Alterado pela primeira vez em 1993 por Hassan II. O código foi revisado em 2004 pelo Parlamento marroquino. Essa última revisão melhora, entre outros, os direitos das mulheres. Disponível em: http://www.lavieeco.com/documents_officiels/Moudawana.pdf.

10 “encouragées par une véritable effervescence associative et par une mobilisation qui aboutira en 2003 à la modification du statut personnel, la ‘moudawana’, dans un sens plus favorable aux demandes féminines” (GONTARD, 2005, p. 7).

11 À quelques exceptions près, les récits de ces femmes ont pour objet premier la condition féminine, plus exactement la difficulté d’être femme dans un contexte socio-culturel qui ne lui est guère favorable. Ce sont souvent des autobiographies, ou des vies de femmes, quelquefois des récits historiques, mettant en scène des héroïnes féminines dans leur très grande majorité. Ces romans, ces nouvelles, disent presque tous le mal-être, les luttes et les souffrances. (DEVERGNAS-DIEUMEGARD, 2005, p. 3).

Desse modo, é bem claro que a literatura escrita por mulheres no Marrocos guarda uma característica de combate e de contestação contra uma sociedade nitidamente machista, dando origem à presença, em massa, de heroínas nos textos. Logo, a hierarquização dos sexos se constituiria na tonalidade essencial da escrita feminina no Magrebe e mais particularmente no Marrocos.

Na Tunísia, o comportamento é essencialmente parecido no que diz respeito à poesia moderna. A jovem geração de poetisas se exprime tentando superar o silenciamento histórico que lhes foi legado:

Essa jovem geração representa a nova poesia na que diz respeito ao estilo, às formas e ao conteúdo. Essas poetisas têm uma relação extraordinária com um cotidiano preso à divisão social, mesmo nos seus detalhes mais ínfimos, e tentam evidenciar tudo que está escondido, enclausurado, camuflado, como o corpo feminino que a sociedade tenta por todos os meios sufocar, instaurando a imagem do harém e da mulher submissa, possuída. (LAOUEDJ, 1999, p. 3).¹²

De tal modo, com a constatação de que a literatura escrita por mulheres no Marrocos guarda uma característica de combate contra uma sociedade nitidamente machista, entende-se a necessidade de essas mulheres defenderem a sua voz de forma corajosa e precursora, sobretudo para oferecer a forma feminina a um vocábulo que a língua francesa escolheu como masculino: *écrivaine*.

12 Cette jeune génération représente la nouvelle poésie au niveau du style, des formes, et du contenu. Ces poétesses ont une relation extraordinaire avec un quotidien en proie au déchirement social même dans ses détails les plus infimes et essayent de mettre en valeur tout ce qui est caché, enfermé, camouflé comme le corps féminin que la société tente par tous les moyens d’étouffer en instaurant l’image du harem et de la femme soumise, possédée (LAOUEDJ, 1999, p. 3).

Pensando na produção literária da mulher no Magrebe, é necessário chamar a atenção para o fato de que tais literaturas ditas francófonas ainda não fazem parte de uma elite literária de língua francesa. Não obstante todo esse pouco reconhecimento, ela está “em crescimento contínuo diante do fato de haver uma produção constante por parte das escritoras, [assim] essas literaturas são igualmente objeto de leituras e releituras incessantes por parte da crítica”¹³ (NDIAYE, 2004, p. 5). Ora, se consideramos uma certa falta dessa literatura, o que dizer da presença feminina nesses escritos?

Ainda na região ao norte da África, encontramos os países que compõem a região vizinha ao Magrebe, conhecida como Machrek, que é formada pelo Líbano, Iraque, Egito e Síria, e onde há uma vasta produção literária em língua francesa. Assim, encontramos estudos a partir de antologias dedicadas a essa região, como estudos que propõem importantes reflexões sobre a literatura ali produzida. Entre esses questionamentos, citamos:

Existe uma relação outra além de cronológica e de pertencimento nacional, uma relação literária entre os autores? Pode-se distinguir movimentos agrupados que estruturam essa produção? Quais foram as influências externas e internas que a alimentaram? O simples leitor se questiona também, evidentemente, sobre a questão da qualidade e do valor dessas obras (HADDAD, 2008, p. 15).¹⁴

13 “en croissance continue du fait d’une production constante de la part des écrivains, ces littératures font également l’objet de lectures et relectures incessantes de la part de la critique” (NDIAYE, 2004, p. 5).

14 “Y a-t-il un rapport autre que chronologique et d’appartenance nationale, un rapport littéraire, entre les auteurs ? Peut-on distinguer des mouvements d’ensemble qui structurent cette production ? Quelles furent les influences internes et externes qui la nourrissent ? Le simple lecteur se pose aussi bien évidemment la question de la qualité et de la valeur de ces œuvres” (HADDAD, 2008, p. 15).

Desse modo, aqui, nestas anotações sobre a produção feminina do Machrek, tentamos responder a essas questões apresentando alguns textos, que, naturalmente, têm uma qualidade literária para além dos aspectos caracterizantes “de uma grande literatura” tal como são apresentadas nas coletâneas de cânones literários. Entre as escritoras, citamos Eveline Bustros (1878-1971), uma das primeiras romancistas reconhecidas na região, cujo primeiro romance, *La main d’Allah* (1926), discorre sobre o alvorecer do Islã. Outra escritora que representa uma figura emblemática do Líbano é Nadia Tuéni (1935). Sua primeira publicação é uma coletânea de poemas cujo título é *Les Textes blonds* (1963), obra que, segundo ela mesma, pode ser entendida como um “erro juvenil”, pois teria sido apenas ousado (HADDAD, 2008, p. 132). Mas é preciso dizer que a expressão literária dos poemas tem um significativo valor estético.

Ainda no Líbano, acrescenta-se o nome de Claire Gebeyli (1935), de origem grega, nascida na Alexandria, socióloga de formação e jornalista. Já publicou coletâneas de poemas, como *Poésies latentes* (1968) e *Mémorial d’exil* (1975); e o romance *Cantate pour l’oiseau mort* (1995). Pertencente à mesma geração, acrescentamos Vénus Khoury-Ghata (1937), poetisa, romancista e crítica literária, cuja obra tem dois momentos de criação: o primeiro, no qual está inserido o seu romance *Les Inadaptés* (1971) e a coletânea de poemas *Les visages inachevés* (1968). Vénus Khoury-Ghata é, segundo Chaulet Achour (2010), uma escritora francófona clássica: “Ela é uma fervorosa mensageira da francofonia pelo mundo, que ela defende através dos seus textos, mas, além disso, também através dos numerosos júris literários dos quais ela participa, recompensando todas as obras escritas em francês”¹⁵ (CHAULET ACHOUR, 2010, p. 244).

15 “Elle est une fervente messagère de la francophonie à travers le monde qu’elle défend à travers ses textes mais au-delà aussi, à travers les nombreux jurys littéraires auxquels elle participe et qui récompense tous des œuvres écrites en français” (CHAULET ACHOUR, 2010, p. 244).

No Egito, encontramos igualmente mulheres escritoras, entre as quais, o nome d'Andrée Chédid é essencial. Contudo, antes de escrever sobre essa escritora, devemos citar Niya Salima, pseudônimo de Eugénie Brun (França – 1878-1908), autora de dois romances: *Harems et musulmans* e *Les Répudiées* (1908). Nesse segundo romance, ela se torna “uma verdadeira precursora da literatura francófona de impacto social no Egito, caminho que pega, anos mais tarde, Geoges Khayat, François Bonjean et Ahmed Deïf, Out-el-Kouloub e até Albert Cossery, à sua maneira”¹⁶ (HADDAD, 2008, p. 277). Esse romance é importante porque, nele, a escritora é sensível às adversidades das mulheres repudiadas.

No Egito, há duas escritoras fundamentais de língua francesa, que buscaram fazer a ponte com o ocidente através da língua: Jeanne Arcache (1902-1961) e Out-el-Kouloub (1892-1968). A primeira representa uma mudança na literatura francófona de seu país, conforme se observa na antologia poética *L’Egypte dans mon miroir*, de 1931. Nessa poética, observa-se um distanciamento dos clichês exóticos tão marcantes no país e fortalecidos no século XIX.

Já a segunda, como uma das primeiras autoras da literatura francófona egípcia, consagra sua obra “essencialmente à representação do Egito, representação que se faz essencial a partir da descrição dos hábitos e costumes do país” (HADDAD, 2008, p. 301). Para Out-el-Kouloub, “o oriente perde suas cores e sua poesia. Permanecer sendo quem somos, no movimento que nos leva, seria entretanto manifestar a mais preciosa das independências”¹⁷ (CHAULET ACHOUR, 2010,

16 “un véritable précurseur de la littérature francophone à portée sociale en Egypte, voie qu’emprunteront quelques années plus tard Geoges Khayat, François Bonjean et Ahmed Deïf, Out-el-Kouloub, et même Albert Cossery, à sa manière” (HADDAD, 2008, p. 277).

17 essentiellement à la représentation de l’Egypte, représentation qui se fait essentiellement à partir de la description des mœurs et des coutumes du pays (HADDAD, 2008, p. 301). [...] L’Orient perd ses couleurs et sa poésie. Demeurer ce qui nous sommes, dans le mouvement qui nous emporte, ce serait pourtant manifester la plus précieuse des indépendances ». (CHAULET ACHOUR, 2010, p. 347).

p. 347). Dentro dessa ótica, não seria possível deixar se chamar a atenção para o posicionamento dessa egípcia que reconhece a necessidade da independência, sem que modifique completamente o que há de mais característico de um povo: seus costumes, suas crenças e sua forma de viver e de pensar. Portanto, essas duas autoras podem ser lidas como representantes da necessidade de se pensar mudanças, mas respeitando a si mesmo; na ótica de Out-el-Kouloub, ser quem é institui-se na principal forma de independência.

Ainda no Egito, é necessário trazer o nome de Yasmine Khlal (1959), pois essa escritora contemporânea apresenta uma escrita de denúncia e uma feroz crítica às injustiças sociais. Seu primeiro romance, *Le désespoir est un péché* (2001), pode ser visto como um exemplo sob o prisma da personagem Nada, confrontada com um importante segredo de família, ressaltando uma narrativa de forte intensidade emocional e trazendo personagens que apontam a situação da mulher naquele país.

Andrée Chédid é um dos principais nomes, senão o mais importante, entre as escritoras egípcias de língua francesa do Machrek. De família libanesa instalada no Egito, ela pode ser considerada uma romancista humanista (JOURBERT, 2006, p. 166), considerando que, no conjunto de sua obra, ela restitui “à complexidade profunda dos seus países de origem”. Ela aborda dramas humanos, como em *La Cité fertile* de 1972, ou em *Nerfetiti et le rêve d’Akhonaton* (1974), tendo os dois o rio Nilo como fonte de inspiração. Todavia, desde 1952, quando da publicação do seu primeiro romance, *Le Survivant* ela já apresentava o interesse pela mulher como tema. Isso tem continuidade no romance *La Maison sans racines*, de 1985; e em *Les Marches de sable*, conto egípcio. No conjunto da obra de Andrée Chédid, pode-se ler poemas, romances e memórias.

Sobre a literatura de língua francesa na Síria, ressalte-se que tal literatura não é muito abundante como nos países vizinhos – o Líbano e o Egito. Isso se deve a várias razões, que não iremos evocar aqui, porque esse é assunto para outro momento. Mas, certamente, um

aspecto dessa produção literária que nos chama atenção é o fato de que, enquanto a primeira geração de escritores sírios é “representad[a] por Azimi Moraly, Kamal Ibrahim e René Khawan (...), a segunda geração de autores sírios francófonos é exclusivamente feminina, uma vez que é representada por Myriam Antaki e Marie Seurat”¹⁸ (HADDAD, 2010, p. 403).

Myriam Antaki, uma dessas principais de língua francesa, nascida em Damasco, tem três romances históricos: *La Bien-Aimée*, prêmio *l’Amitié franco-arabe* (1985); *Les caravanes du soleil* (1991); e *Souviens-toi de Palmyre* (2003). Antaki retoma nos seus romances o tema da bastardia, sempre ligada à religião, resultando em uma literatura cujo estilo é encantador (HADDAD, 2010, p. 417). Marie Seurat, de origem turca, instalou-se na Síria, com sua família, por questões de perseguições religiosas contra os cristãos. Seus principais romances são: *Les Corbeaux d’Alep*¹⁹ (1988); em seguida, *Un si proche Orient* (1991); e o terceiro, *Mon Royaume de vent: souvenirs de Hester Stanhope* (1994). Para a crítica, o primeiro romance de Marie Seurat é “o imenso grito de dor de uma mulher para quem a política limitada prende o homem que ela ama, ele inclui um filigrana da dupla temática que subentende o resto da obra”²⁰ (HADDAD, 2010, p. 423).

Todas essas escritoras nos mostram que a língua francesa no Magrebe e no Machrek é uma forma muito especial de fazer uma ponte com o mundo ocidental. Assim, as autoras dessa região do norte da África, cujas obras literárias são de grande impacto social, podem

pulsar seus gritos através dos seus escritos, às vezes, autobiográficos; às vezes, narrativas de vidas ou outras maneiras de expressão literária, mas sempre utilizando a língua francesa em sua mais bela forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, voltamos a alguns questionamentos que motivaram estas anotações sobre escrita de autoras africanas na África. Na contemporaneidade, não seria exagero falar de uma escrita feminina ou feminista? As obras dessas escritoras mostram que não há um limite para a criação e para a expressão da dor e da solidariedade. Isso é provado quando muitas delas decidem falar de histórias ouvidas e não vividas de muitas mulheres na África. Esse continente tão múltiplo e vivo também guarda vozes sufocadas que buscam ter ouvidos, e a literatura é um dos principais caminhos para essa audição, assim como a língua francesa é a ponte com o ocidente, permitindo que mais ouvidos se deparem com tantas vozes.

Ora, se a África é tão múltipla, o que estariam fazendo em um mesmo texto “mulheres escritoras da África”? Simplesmente, os retratos femininos são muito semelhantes em diversos espaços do continente, muito embora exista um enorme deserto no seu seio. Então, seria o deserto responsável por tantas diferenças em um mesmo continente? É certo que não, pois como os demais continentes, a África é diversa. A ressalva é que a sua diversidade é enorme e, ainda nos nossos dias, parece existir desmesurado abismo entre o norte e o sul do continente africano.

As razões são diversas para justificar esse fato, todavia, diante de tanta dessemelhança, há que se destacar que a escrita no feminino é a tinta que pinta as telas vivenciadas por muitas mulheres que convivem com tanta desigualdade que poderiam, por isso, estar habituadas a tantas disparidades. Mas as escritoras que escrevem a

18 “représentée par Azimi Moraly, Kamal Ibrahim et René Khawan, (...) la seconde génération d’auteurs Syriens francophones est exclusivement féminine, puisque qu’elle est représentée par Myriam Antaki et Marie Seurat” (HADDAD, 2010, p. 403).

19 Romance escrito em colaboração com Paul Franceschini (1933- 08.07.2016), escritor, jornalista e tradutor francês.

20 “l’immense cri de douleur d’une femme à qui la politique bornée a pris l’homme qu’elle aime, il comporte déjà en filigrane la double thématique qui sous-entend le reste de l’œuvre” (HADDAD, 2010, p. 423).

África são responsáveis por uma produção literária que denuncia e encanta, mostrando que a voz da mulher pode ser aquela que acalenta, mas é também, e sobretudo, o brado que busca paridade e respeito, sobretudo, no âmbito social, pelas linhas da literatura.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Assiba d'; HAMOU, Sion. L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir. **Études littéraires**. v. 24, n. 2, Laval: Université Laval, 1991, p. 41-50.

BONI, Tanella. **Que vivent les femmes d'Afrique?** 2. ed. Paris, Panama (2008) Editions Karthala, 2011.

BONI, Tanella. **Chaque jour l'espérance**, Paris: L'Harmattan, 2002.

CHAULET ACHOUR, Christiane (dir.). **Dictionnaire de écrivains francophones classiques**. Afrique subsaharienne, Caraïbes, Maghreb, Machrek, Océan Indien. Paris: Honoré Champion Editeur, 2010.

CHEVRIER, Jacques. **Littératures francophones d'Afrique noire**. Aix-en-Provence: ÉDISUD–Les écritures du Sud, 2006.

DARWICHE JABBOUR, Zahida. **Littératures francophones du Moyen-Orient** (Égypte, Liban, Syrie). Presov: Les écritures du Sud, 2007.

DEVERGNAS-DIEUMEGARD, Annie. La place du descriptif dans le récit féminin au Maroc. *In*: GONTARD, Marc. **Le récit**

féminin au Maroc. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. p. 63-69.

DUARTE, Zuleide. **Outras Áfricas**: Elementos para uma literatura da África. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2012.

GONTARD, Marc. **Le récit féminin au Maroc**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

GRIMM, Chantal. **Ballades des belles rebelles**. Poétesses de la Renaissance. Dites et chantées par Chantal Grimm. CD Audio. Châteauroux: Éditions Éponymes, 2014.

HADDAD, Katia (Dir.) **La littérature francophone du Machrek**. Anthologie critique. Beyrouth: Presses Université Saint-Joseph, 2008.

HUANNOU, Adrien. **Le roman féminin en Afrique de l'Ouest**. Cotonou: L'Harmattan–Les Éditions du Flamboyant, 1999.

LAOUEDJ, Zineb. Poétesses d'expression arabe, **CLIO. Histoire femmes et sociétés** [on-line], 9 | 1999, mis en ligne le 29 maio 2006. Disponível em: <http://clio.revues.org/index288.html>. Acesso em: 18 jan. 2012.

LEJEUNE, Philippe. Entretien avec Philippe Lejeune Une pratique d'avant-garde. Propos recueillis par Michel Delon. Les collections du magazine littéraire. Hors-série : Mes écritures du Moi. **Le Magazine Littéraire**. Mars-Avril, n. 11. Paris: SAS Magazine Expansion, 2007. p. 6-11.

MARAN, René. **Batouala**. Paris: Albin Michel, 1921.

MATATEYOU, Emmanuel. **Comment enseigner la littérature orale africaine?** Paris: L'Harmattan-Cameroun, 2011.

NAHLOVSKY, Anne-Marie. **La femme au livre: les écrivaines algériennes de langue française**. Paris: L'Harmattan, 2010.

NDIAYE, Christiane (dir.) **Introduction aux littératures francophones**. Québec: Presses de l'Université de Montréal, 2004.

RASEBOTSA, Nobantu (dir.). **Des femmes écrivent l'Afrique – l'Afrique australe**. Tradução l'Anglais par Christinane Owusu-Sarpong. Paris: Éditions Karthala, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Anthologie de la nouvelle nègre et malgache de langue française**. Introduction. Paris: Edition, 1948.

SEMUJANGA, Josias. Panorama des littératures francophones. *In*: NDIAYE, Christiane. **Introduction aux littératures francophones**. Québec: Presses de l'Université de Montréal, 2004. p. 9-62.

6

O ROMANCE LÍRICO DE PAULINA CHIZIANE

MARCELO MEDEIROS DA SILVA

INTRODUÇÃO

Na história da literatura africana de língua portuguesa, Paulina Chiziane ocupa um lugar singular: o pioneirismo literário. Nascida em Manjacaze, província de Gaza, no dia 4 de junho de 1955, iniciou suas atividades literárias em 1984, publicando contos no jornal *Domingo* e no semanário *Tempo* até que, na década de 1990, vem a lume seu primeiro romance. De lá para cá, a autora já publicou *Balada do amor ao vento* (1990), *Ventos do Apocalipse* (1992), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche* (2002), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As heroínas sem nome* (2008), *As andorinhas* (2009), *Quero ser alguém* (2010), *Mão de Deus* (2012), *Por quem dobram os tambores do além* (2013) e *Ew mulher... por uma visão do mundo* (2013).

Tida como a primeira mulher a escrever um romance em Moçambique, ela obteve o reconhecimento dos críticos não só por seu pioneirismo, mas, sobretudo, pela qualidade literária das obras que escreveu. Paulina Chiziane é, pois, uma escritora que parece já nascer

madura e cuja obra segue a depuração de certos temas que brotam da realidade social, histórica, econômica e cultural vivida. Acerca da autora e de suas primeiras obras, Lobo (2006, p. 79) afirma:

Paulina Chiziane emerge na década de 1990 e publica *Ventos do Apocalipse*, testemunho dramático de uma guerra intestina que dilacerou, durante década e meia, o país, e *Balada de amor ao vento*, história de amor conturbado entre Sarnau e Mwando, em que digladiam os ditames de dois mundos coexistentes: o da tradição e o da modernidade. O primeiro, sugerido pela submissão e obediência à autoridade paterna (Mwando aceita casar-se com uma rapariga escolhida pelos pais em lugar daquela por quem se apaixonou); o segundo, pela afirmação categórica: “Eu sou cristão e não aceito poligamia”. N’ *O sétimo juramento*, essa tensão é ampliada, mas é com *Niketche*, uma história de poligamia, publicada em 2003, que o olhar circunspecto sobre a questão da identidade ganha outra dimensão.

Como se pode perceber, a dimensão histórica e, decorrente desta, a guerra civil são os grandes temas abordados pela escritora, viés este presente na maioria da produção literária dos escritores moçambicanos do pós-independência a partir de cujas obras se pode depreender:

O universo moçambicano, apresentando/discutindo visões de mundo diferentes sob o poder tradicional que geram conflitos interiores e exteriores: a problemática Norte *versus* Sul, isto é, a separação Campo *versus* Cidade, gerando processos de transculturação que ligam o passado e o presente numa clara des-

construção do tecido social. (VICTORINO, 2007, p. 352).

Desse tecido social heterogêneo, marcado por guerra, miséria e fome, quando transfigurado artisticamente por Paulina Chiziane, emergem:

[...] narradores que exprimem condições humanas devastadas, sobretudo femininas, trágicas, mesmo quando despertam o sorriso, através de uma linguagem simples, de norma quase portuguesa, como que dando corpo a novelas da vida real. A perspectiva é a de dentro das sociedades negro-africanas, com suas querelas regionais, os seus universos especificamente delimitados, as suas crenças expostas e dissecadas, em conflito frontal com a modernidade. É uma escrita demonstrativa, argumentadora, límpida e linear, de lancinante tragicidade, mesmo quando chacoteia, que apela à compaixão do leitor. Quanto aos leitores, o resultado é desequilibrado: a escritora já merece mais do que aqueles que terá. (PIRES LARANJEIRAS, 2007, p. 532).

Os aspectos apontados acima acentuam o fato de Paulina Chiziane voltar-se para a reflexão sobre a condição cultural da mulher na África de maneira que, em especial, o seu primeiro romance pode ser tido como uma obra escrita no feminino, uma vez que representa “um universo ficcional visto, vivido e sentido por uma mulher, a revelação de uma vida no feminino” (RAINHO; SILVA, 2007, p. 520). Essa tem sido, pois, a perspectiva mais acentuada quando verificamos os estudos realizados sobre a obra dessa autora, isto é, o olhar lançado pelos críticos tem se centrado muito mais no comprometimento his-

tórico-cultural da obra de Paulina Chiziane, daí porque tanta ênfase nos temas da guerra civil ou da condição feminina.

Entretanto, embora esse comprometimento histórico-cultural seja um elemento estruturante e não apenas “um simples tema literário, mas a substância mesma de que se nutre a narrativa” de Paulina Chiziane, os narradores criados pela escritora, ao falarem de mulheres, de uma Moçambique marcada por lutas internas, fome e miséria, fazem-no a partir de uma perspectiva acentuadamente lírica de modo que as fronteiras entre prosa e poesia em sua obra são bastante tênues e convergem, portanto, para aquilo que conhecemos como prosa poética. Nesse sentido, a produção literária da autora, aqui, interessa-nos pelo investimento que é feito sobre a linguagem e não apenas pelos conteúdos que veicula, razão por que nos interessa investigar até que ponto ao romance de Paulina Chiziane pode ser atribuído o epíteto de romance lírico, ou melhor, de prosa poética. Para tanto, vamos evidenciar como alguns procedimentos temáticos e formais que singularizam o texto lírico estão configurados em *Balada de amor ao vento*. Ainda que algumas dessas categorias sejam insuficientes para dar conta da obra em sua totalidade, não perderam a força como operadores de leitura.

O CANTO LÍRICO DE UMA PROSADORA: AMOR E SOFRIMENTO EM *BALADA DE AMOR AO VENTO*

De existência muito antiga, a prosa poética é uma modalidade híbrida em torno da qual existem muitas controvérsias e pouco consenso, uma vez que:

O entrelaçamento complexo da prosa e da poesia no sistema único trabalhando na consciência artística encontra-se infinitamente ligado às questões mais ge-

rais da construção das obras de arte. O texto artístico não pertence nunca a um único sistema ou a qualquer tendência única: a regularização e a desautomatização da estrutura do texto lutam constantemente uma contra a outra. (LOTMAN, 1978, p. 175).

Entre as questões que tornam complexas as relações entre poesia e prosa, está o fato de esta ser tomada como a dominante, ou seja, a prosa é vista como a forma natural de organização do discurso humano (TOMACHEVSKI, 1958 *apud* LOTMAN, 1978). Disso decorre o fato de que “o discurso em verso toma sentido enquanto facto secundário, mais complexo pela estrutura do que a prosa” (LOTMAN, 1978, p. 171). Some-se a isso outro fato: “a oposição <<prosa/poesia>> é a expressão particular da oposição <<não arte/arte>>” (LOTMAN, 1978, p. 176), de maneira que poesia e prosa são vistas como duas esferas artísticas que não se interceptam e “o leitor conhecia de forma precisa o círculo de fenômenos artísticos que estava fixado para a prosa e que estava destinado à poesia” (LOTMAN, 1978, p. 181). Entretanto, esse mesmo leitor sente-se pego de surpresa quando o que parecia até então bem definido entrelaça-se e não é mais possível distinguir poesia de prosa:

Até onde chega a primeira? Quando se inicia a segunda? Quando saímos do mundo prosaico e ingressamos no reino do poético? Ninguém discute a superioridade da prosa de um Rousseau quando lê qualquer obra de um Voltaire; ninguém ignora que a prosa clássica (em que o escritor está mais preocupado naquilo que diz do que na maneira como diz) é menos poética que a prosa romântica, onde os fenômenos típicos da poesia dançam no tecido expressivo e na arquitetura da frase: os processos repetitivos, as condensações

emotivas em palavras isoladas, o silêncio a dizer sobre a ideia, e conseqüentemente o *flo*, o vago, o inefável, velhas reminiscências que a música legou à sua irmã poesia quando esta adquiriu autonomia estética. (SPINA, 2010, p. 83).

No excerto acima, depreendem-se alguns traços que, embora não resolvam a querela sobre os liames que separam poesia de prosa, parecem singularizar o que se chama de prosa poética. Entre esses traços, está o fato de, em virtude de certo caráter de reminiscência, a narrativa ser permeada por determinada vaguidade e adquirir um caráter introspectivo. Nota-se uma forte presença de metáfora, além de outras figuras de linguagem (hipérbole, comparação, assonância, aliteração) ao lado das quais se percebe uma musicalidade nos períodos que compõem a obra em prosa de cariz poético. Acrescente-se a isso o fato de que “a narrativa amortece-se, tornando-se muitas vezes um fio débil ou subterrâneo, opostamente ao enredo linear e explícito das narrativas realistas ou não poéticas” (MOISÉS, 1994, p. 20). Isso, por sua vez, é decorrente do fato de a diegese narrativa assentar-se na memória como elemento propulsor dos eventos rememorados, bem como no fato de a narração ser marcada por uma perspectiva em primeira pessoa. Mesmo em obras cujo foco narrativo é de terceira pessoa, percebe-se um tom de primeira pessoa.

No dizer de Moisés (1994, p. 28), “a prosa poética se configuraria sempre que a narrativa – conto, novela ou romance – fosse permeável à poesia. [...] A fusão do enredo e da poesia, a narratividade desenvolvida em ambiência lírica ou épica, eis, em suma, a prosa poética”. Essa definição, se deixa “claro” o que é prosa poética, não nos permite ter clareza dos momentos em que a narrativa se faz permeável à poesia. Parece-nos que, para poder identificar quando a prosa se deixa possuir pela poesia, é preciso, de antemão, saber o que é poesia e o que é prosa. E aqui, voltamos a uma velha dicotomia nos estudos literários. Para

o crítico Wilson Martins, “é muito fácil, em certo sentido, distinguir a prosa do verso; é muito difícil distinguir a poesia da prosa” (MARTINS, 1954, p. 80). A dificuldade acentua-se em virtude da confusão entre verso e poesia, “que são duas coisas ideológicas e praticamente diferentes”, da “distinção indevida entre o verso e a prosa que [...] são prática e ideologicamente semelhantes” (MARTINS, 1954, p. 81-82).

A saída apresentada pelo referido crítico para marcar a distinção entre poesia e prosa centra-se no fim que é próprio a cada uma delas. Ou melhor, no objetivo “que os que a praticam têm em vista” (MARTINS, 1954, p. 90). Nesse caso, citando o crítico Jean Hytier, Wilson Martins afirma que o fim próprio da poesia é provocar o prazer poético, daí porque:

[...] toda obra literária cuja intenção própria é o prazer poético pertence à poesia, que ela se exprima em prosa ou em verso, e qualquer que seja o gênero sob a forma do qual ela se apresente; toda obra em verso, mesmo poética, na qual a intenção poética é secundária e subordinada a outros fins, mesmo estéticos, não pertence verdadeiramente à poesia... [...] chamar-se-á poema toda a obra escrita para provocar o prazer poético, quer se trate de um poema em verso (sentido ordinário da palavra “poema”), ou de um poema em prosa (que também podemos denominar de prosa, ou melhor ainda, de prosa poética). (HYTIER, 1946 *apud* MARTINS, 1954, p. 91).

Considerando-se as palavras acima, a distinção entre poesia e prosa baseia-se na finalidade de cada uma como arte. Dito de outra forma, os meios de expressão podem até ser iguais, mas as intenções que nutrem fazem com que uma se distinga da outra. A base dessa distinção está, pois, na produção do que o crítico chama de *prazer poético*,

cuja existência depende de um observador que percebe determinados objetos como poéticos. Esse observador é o leitor que, por sua vez, “não sente o prazer poético com a leitura do poema, ou pela simples leitura do poema. Ele sente o prazer poético através da leitura, pelos mesmos motivos que provocaram no poeta o prazer poético através da criação” (MARTINS, 1954, p. 94). Em outras palavras, ante um texto, seja em prosa, seja em verso, o leitor vai perceber a maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem que confere ao texto uma carga de lirismo. A título de ilustração, podemos dizer que, no caso do romance aqui em análise, embora escrito em prosa, sentimos que ele se assenta em uma linguagem que recebe, antes de tudo, um tratamento lírico.

Se a poesia lírica, conforme Hegel (2004), se define como “estados de alma concentrados em si mesmo”, é na exteriorização por meio da linguagem, a partir de figuras de linguagem, de ritmo, desses estados de alma que podemos determinar o caráter poético de um obra. Sendo assim, tomando o primeiro romance de Paulina Chiziane como objeto de reflexão, vemos que, ao lado do contar uma história, nessa obra existe uma intenção formal marcada pelo ritmo e pela harmonia a costurar a transmissão das ideias, dos eventos que compõem a história narrada e que são subjetivamente dispostos na diegese narrativa porque emotivamente apreendidos pela narradora-protagonista, uma vez que, sendo lírico, o romance de Paulina Chiziane é marcado pela presença de uma narradora que tem necessidade de expressar a si e sente ânimo na exteriorização de si mesma (HEGEL, 2004). Para tanto, existe toda uma intenção formal que faz com que a narrativa de Paulina Chiziane esteja, em boa parte, em estado de poesia, o que coloca *Balada de amor ao vento* como um bom exemplo de prosa poética contemporânea.

Se, no dizer de Manuel Bandeira, “a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito

que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia” (BANDEIRA, 1975, p. 39), o primeiro romance da escritora moçambicana é urdido por palavras a que não falta a seiva da poesia. O sentimento que anima os eventos narrados é trabalhado de forma que toda a narrativa se reveste de acentuado cariz lírico em cuja base está a expressão de uma subjetividade feminina marcada pela dor de amar, uma vez que, como afirma Hegel (2004):

O conteúdo da obra de arte lírica não pode ser o desenvolvimento de uma ação objetiva em sua conexão que se amplia em um reino mundano, e sim o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo subjetivo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir leva em geral a si à consciência em tal conteúdo. (HEGEL, 2004, p. 157-158).

No dizer de Hegel (2004), a marca da lírica é, pois, a expressão de uma subjetividade, conseqüentemente, das disposições da alma e dos sentimentos de maneira que “a disposição a mais fugidia do instante, a exultação do coração, os lampejos de amenidades e gracejos despreocupados que rapidamente se apagam”, assim como “a tristeza e melancolia, a lamúria, enfim, a gradação inteira do sentimento é retida em seus movimentos momentâneos ou ocorrências subjetivas singulares sobre os objetos mais diversos e é tornada duradoura por meio da expressão” (HEGEL, 2004, p. 159).

Considerando-se, portanto, que o conteúdo da lírica faz parte das camadas interiores do sujeito, com seu “estado individual de ânimo, o grau da paixão, a intensidade, a efervescência e a alternância ou o repouso da alma e a quietude da consideração que progride lentamente [...]” (HEGEL, 2004, p. 160), reiteramos que, em *Balada de*

amor ao vento, de Paulina Chiziane, não só o conteúdo é lírico, mas também o tratamento que é emprestado à obra.

Desde a epígrafe de Leite de Vasconcelos (Amor/ és o tear/ em que fabrico a vida...), o romance parece-nos um desdobramento natural, como se a epígrafe fosse o mote e o romance, a glosa; passando pelo título da obra até o seu desfecho, a narrativa faz do lirismo o amálgama que mantém a unidade entre forma e conteúdo. Estamos, pois, diante de uma obra que não é um romance cujo enredo possui uma temática lírica e, nesse caso, “a linguagem apenas recorre a ocasionais recursos no gênero”. Pelo contrário, em *Balada de amor ao vento*, nota-se a “miscigenação nítida entre o detalhe narrativo (o acontecimento) e a linguagem que o reveste: o acontecimento é poético, se se permite o oxímoro” (MOISÉS, 1994, p. 30).

Dividido em vinte capítulos, *Balada de amor ao vento* narra a trajetória de Sarnau e Mwando e a impossibilidade de enlace amoroso entre eles. A partir de flashback, com foco narrativo oscilando entre a primeira pessoa e a terceira pessoa onisciente, acompanhamos, da juventude à idade madura, as dores e as alegrias que fomentaram o amor que uniu Sarnau a Mwando, ao mesmo tempo em que passeamos por cidades e aldeias e tomamos conhecimento de suas tradições, costumes e hábitos. Tudo isso nos é exposto a partir de uma perspectiva que, embora tenha como escopo a expressão amorosa de uma mulher cuja vida foi dirigida pelo amor e pelos homens, pode, por um lado, não romper, mas, por outro lado, não deixa de questionar as convenções sociais e o lugar da mulher no contexto familiar moçambicano.

Embora a condição feminina seja o traço que mais se evidencie nesse romance e a partir do qual muitas leituras tenham sido feitas da obra, porque a condição feminina vivida e transfigurada artisticamente é a matéria de que se nutre *Balada de amor ao vento*, esse não será o escopo de nossas reflexões. Ensejamos, conforme dito, mostrar como toda essa narrativa é urdida a partir de certo lirismo que confere, já na própria fatura da obra, singularidade a ela. Nesse sentido, a história

de amor malogrado entre Sarnau e Mwando é, pois, uma narrativa eivada de intenso lirismo marcado por certa melancolia que permeia as lembranças de Sarnau de seu amor por Mwando.

Ao escrever sobre esse amor, Paulina Chiziane não desconsidera a tradição portuguesa que tem no sofrer de amor, e na conseqüente saudade do amado, aquilo que alimenta e faz mover o sujeito desejante. A nosso ver, a autora se vale de temas e formas da tradição trovadoresca, como a coita d’amor e o abandono da amiga, sempre às voltas com o amado ausente ou indiferente. A ligação com tal tradição é tão estreita não só no conteúdo como na forma que o romance parece ser uma longa cantiga de amigo na qual se impõem “de modo mais pleno e todavia mais concentrado e íntimo a profundidade do coração [...] e o tom do ânimo da lamúria, da tristeza, da alegria, etc.” (HEGEL, 2004, p. 162).

Em outras palavras, trazendo à tona a confissão de um sujeito feminino atordado pelo amor-paixão, o discurso amoroso urdido na prosa de Paulina Chiziane pode ser relacionado à tradição amorosa portuguesa que remonta ao Trovadorismo, mais especificamente às cantigas de amigo. Como as cantigas desse gênero, *Balada de amor ao vento* contém a confissão amorosa de uma mulher cuja coita (o sofrer de amor) é haurida do fato de entreter amores com um homem que a abandonou. Não é à toa que a obra traz em seu título o vocábulo “balada”. Este, segundo Candido (1989, p. 47), designa uma forma poética narrativa de origem popular e semelhante ao que, na Península Ibérica, se chamou de “romance”. Tematizando “fatos e aventuras de guerra, caça, amor e morte, com uso do diálogo, recorrência de versos e palavras”, apresentação de tipo dramático, a balada é uma forma poética em torno da qual confluem os três gêneros literários:

[...] o lírico, por ser expressão de sentimentos; o narrativo, porque a balada é uma canção-história, contém em seu bojo uma pequena fábula; o dramá-

tico, porque a substância factual não é contada nem por um narrador onisciente nem pelo eu poemático, mas é revelada pelo diálogo entre as personagens. (D'ONOFRIO, 2007, p. 24).

Considerando-se o exposto acerca do gênero “balada”, vemos que a presença desse vocábulo para designar a obra estabelece uma coerência entre o título e a diegese narrativa, visto que a balada se define como uma forma poética de cunho narrativo. Nesse sentido, o romance de Paulina Chiziane atende a esse primeiro aspecto do gênero “balada”. Ele conta fatos da vida de Sarnau e Mwando, mais especificamente como os destinos de cada um desses personagens foram marcados pelas interdições que inviabilizaram o idílio amoroso entre eles. Outra característica da balada, o aspecto dramático, também se faz presente no romance em questão e, estruturalmente, se faz notar na alternância entre as perspectivas homodieéticas e heterodieéticas a partir das quais a narrativa está organizada. Acerca dessas perspectivas que dizem respeito às relações entre o narrador e a história que ele conta, lembremos que:

A escolha do romancista não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer que a história seja contada por uma de suas “personagens” ou por um narrador estranho à história. [...] Aqui, pois, distinguiremos dois tipos de narrativa: uma, cujo narrador está ausente da história que conta [...]; outro, cujo narrador está presente como personagem na história que conta [...]. Chamo o primeiro tipo de [...] *heterodieético* e o segundo de *homodieético* (GENETTE, 1978 *apud* REUTER, 2011, p. 69-70).

Em outras palavras, em todo o romance, as ações e lembranças que movem a narrativa ora vêm da voz de um narrador onisciente, portanto, heterodieético; ora dos pensamentos de um narrador de primeira pessoa, logo homodieético:

Tudo começa no dia mais bonito do mundo, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor. Todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa. Na aldeia realizava-se a festa da circuncisão dos meninos já tornados homens. Jovens dos lugares mais remotos estavam presentes, pois não há nada melhor que uma festa para a diversão, exibição e pesca de namoricos. Eu estava bonita com a minha blusinha cor de limão, capulana mesmo a condizer, enfeitadinha com colares de marfins e missangas. Coloquei-me na rede para ser pescada, e por que não? Já era mulherzinha e tinha cumprido com todos os rituais.

As mulheres atarefadas giravam em para cá e para lá no preparo do grande banquete. O aroma das carnes excitava o olfato, fazendo crescer rios de saliva em todas as bocas, desafiando os estômagos, até as gengivas desdentadas já imaginavam um naco de carne, gordinho, tenrinho e sem osso, empurrado com toda a arte por uma golada de aguardente. Os homens davam a mão aqui e ali, enquanto os outros preparavam esplanadas nas sombras dos cajueiros. (CHIZIANE, 2003, p. 12-13).

No fragmento acima, do primeiro ao terceiro período, o controle da narrativa se dá a partir de uma voz que é detentora do poder de tudo conhecer sobre as personagens e os eventos narrados, além

de desfrutar de total liberdade para escolher como contar os fatos e posicionar onde quiser (por dentro ou por fora), como se fosse um Deus. A partir do quarto período até o sexto, a instância narrativa deixa de ser de terceira pessoa e passa a ser de primeira. Como tal, o narrador conta os fatos que estão relacionados diretamente consigo mesmo. A narração ocorre, pois, a partir de um centro fixo, o personagem protagonista, limitando-se quase exclusivamente às percepções, aos pensamentos e aos sentimentos do personagem. No parágrafo seguinte, o foco narrativo volta a ser de terceira pessoa e a narrativa nos é dada a conhecer pelas lentes de um narrador demiurgo.

Sendo assim, valendo-nos da terminologia de Gérard-Genette, as vozes narrativas, ou seja, quem narra e como fala, em *Balada de amor ao vento*, mesclam duas maneiras/attitudes diferentes de narrar, e a alternância entre um modo heterodiegético e um modo homodiegético acentua mais ainda o aspecto lírico do romance de Paulina Chiziane. Se, no primeiro modo, eventos são narrados; no segundo, é a apreensão interior desses eventos e de seus efeitos na narradora-protagonista que constitui o foco da narrativa. Sendo assim, vai ser pelo recurso ao modo homodiegético que a escritora levará o leitor a ter acesso ao estado de alma da narradora-protagonista e a conhecer as disposições sentimentais que marcam o lugar dessa narradora no mundo diegético.

Ainda tomando o mesmo excerto como exemplo, podemos dizer que ele evidencia que o romance de Paulina Chiziane foi construído em torno de uma intencionalidade lírica que se manifesta, sobretudo, por uma estruturação frásica assentada em alguns recursos próprios ao texto lírico com a repetição, o paralelismo, a alternância de grupamentos silábicos, que vão empostando certo ritmo à narrativa. Por exemplo, percebemos que seus períodos podem se assemelhar a alguns versos, visto que possuem número fixo de sílabas e apresentam um mesmo posicionamento acentual. A título de ilustração, podemos dizer que é possível decompor o primeiro período em três versos: o

primeiro com 14 sílabas com acento na primeira, na quarta, na sétima, na décima primeira e na décima quarta sílabas poéticas (TU/do/co/ME/ça/ no/ DI/a/mais/ bo/NI/to/ do/ MUN/do); o segundo com 11 sílabas (be/LE/za/ ca/rac/te/RÍS/ti/ca/ do/ DI/a) com acento na segunda, na sétima e na décima primeira sílabas poéticas. Esse verso se liga, por meio de *enjambement*, ao terceiro com 10 sílabas (da/des/co/BER/ta/ do/ pri/MEI/roa/MOR).

Ao longo do referido excerto, a presença de palavras que reiteram sons iguais (homens/jovens; diversão/exibição/ limão/não) fazem com que elas rimem entre si e que tenhamos certa musicalidade a partir de terminações sonoras que são reiteradas nas frases que compõem o parágrafo e que conferem à narrativa certo ritmo. Aliás, notamos a presença marcante de ritmo em dois momentos no excerto em análise. Em “As mulheres atarefadas giravam em para cá e para lá no preparo do grande banquete”, o próprio verbo “girar” indica o movimento que as mulheres faziam na condução da preparação do banquete. A ideia de ritmo, ainda nesse caso, é reforçada pelo contraste entre os vocábulos “para cá/para lá”. Também é pelo contraste entre os advérbios “aqui/ali” que percebemos certo ritmo no trecho: “Os homens davam a mão aqui e ali [...]”. Além disso, a presença de palavras em cuja sílaba tônica há a vogal “i” (bonita/ minha/ blusinha/ limão/ enfeitadinha/ marfins/ mulherzinha/ tinha/ cumprido) leva a um espessamento da linguagem na narrativa que a torna mais próxima da linguagem lírica.

Além de aspectos formais que apontam para traços da lírica, como acentos, rimas, aliterações, metáforas, o romance de Paulina Chiziane possui temas que lhe acentuam o aspecto lírico. A narrativa é permeada de certo tom melancólico e sua ação transcorre em um cenário acentuadamente histórico em que se desenha um retrato de Moçambique a partir de marcas culturais que lhe são intrínsecas, tais como a poligamia, a monogamia, a relação entre religião e magia, as convenções sociais, a opressão sofrida pela mulher, a luta por status e

poder, a convivência com a miséria. Nesse cenário, emerge aquele que é o grande tema da narrativa – o amor, assunto demasiadamente lírico:

Ah, o meu amor por [Mwando] cresce como as ondas do mar. Meu corpo chama por ele, minha alma grita por ele, meu sonho é todo ele, encontro-o em todo o lado, na verdura dos campos, no mugir das vacas, no brilho do sol, no serpentear dos peixes, no aroma das flores, no voo das borboletas, no beijo dos pombos, até mesmo nos odores das bostas. Oh, Mwando, tu vives em mim, eu vivo por ti, Mwando, canta o vento, aos quatro ventos, ganhaste um coração mundo, pois dentro de mim há um lugar onde só tu habitas. Dentro de mim florescem os campos. Tudo em mim é verde. Eu sou a terra fértil onde um dia lançaste a semente. O sol, a nuvem, o vento, tudo viram. A tua semente tornou-se verde, verde verdadeiro. Na próxima colheita teremos fartura e mostraremos o mundo como é belo o nosso amor. (CHIZIANE, 2003, p. 27-28).

Configurando-se uma expressão particular que se assenta na junção de som, sentido, ritmo e imagens, o discurso de Sarnau ante o amor que nutre por Mwando revela-se, demasiadamente, lírico porque bastante emotivo, como se toda a narrativa fosse uma grande confissão de dor e de amor. Aliás, a interrupção do fluxo narrativo, para que possam ser externalizados os estados de alma da narradora, acentua ainda mais o aspecto lírico da obra ao longo da qual percebemos, como forma de reforçar o lirismo do romance, a presença de repetições (“Meu corpo chama por *ele*, minha alma grita por *ele*, meu sonho é todo *ele*”), de paralelismos (“na verdura dos campos, no mugir das vacas, no brilho do sol, no serpentear dos peixes, no aroma das

flores, no voo das borboletas, no beijo dos pombos, até mesmo nos odores das bostas”), de aliterações (“a nuvem, o vento, tudo viram. A tua semente tornou-se verde, verde verdadeiro”), os quais atuam também no sentido de captar melhor a intensidade do amor de Sarnau por Mwando e apontam não para um fato a ser contado, daí por que a interrupção da narrativa em vários momentos, mas, sim, para uma tentativa de exprimir um sentimento, um bem-querer. Sendo assim, a linguagem empregada por Paulina Chiziane é trabalhada de tal maneira que o que importa não é a descrição ou o desenrolar dos acontecimentos, mas a expressão dos estados de alma de um sujeito que busca nos sentimentos e no próprio eu coordenadas para viver, o que traz algumas implicações na construção da própria narrativa que se deixa tocar pelos elementos da poesia:

No romance tradicional, o mundo retratado em si exige a presença de uma progressão, de uma causalidade e uma consecutividade. Se uma das características da poesia é exatamente a não-causalidade e a atemporalidade, a mistura gera um efeito perturbador, pela interrupção da sequência temporal. A distinção se dá “não nos modos de apreensão, mas na forma como as imagens são formadas; a característica que diferencia a ficção lírica da não-lírica é a representação, a parada no fluxo do tempo dentro de constelações de imagens e figuras. O romancista [...], tem como desafio reconciliar a sucessão no tempo e as sequências de causa e efeito com a ação instantânea do lirismo, que fala imediatamente à sensibilidade. (RAMOS, 2006, p. 17).

Em uma linguagem animada mais pela subjetividade, o discurso de Sarnau mostra-nos que o que ela sente por Mwando se lhe afigura

como belo, digno e grandioso e que se configura como um sentimento de bem-querer intenso (“Ah, o meu amor por [Mwando] cresce como as ondas do mar”) que faz com que passe a querer que entre eles haja uma ligação mais estável e duradoura (“Na próxima colheita teremos fartura e mostraremos o mundo como é belo o nosso amor”). Mwando será, pois, o objeto em que se concentra o amor de Sarnau (“Meu corpo chama por ele, minha alma grita por ele, meu sonho é todo ele, encontro-o em todo o lado”). Ele será condição mesmo da existência de Sarnau (“Oh, Mwando, tu vives em mim, eu vivo por ti”) e será por ela convertido “naquele que não pode ser senão ele – o absolutamente especial, insubstituível – portador de algo inconfundível, algo que sempre [lhe] faltou, que se revela através dele e que sem ele [ela não pode] encontrar de novo” (ALBERONI, 1988, p. 07) porque a relação estabelecida entre Sarnau e Mwando, a sua pessoa amada, assim como a experiência inusitada que eles passaram a viver, tornaram Mwando o ser amado excepcional e diferente para Sarnau.

Se o amor é o tema lírico por excelência que costura os capítulos do romance de Paulina Chiziane, ao longo da narrativa, vão aparecendo outros temas a ele relacionados, tais como: o abandono, o sofrer amoroso, a saudade. Esta última, em especial, diz muito da maneira portuguesa de amar, de estar no mundo e de encarar a vida (FIGUEIREDO, 1974) e reforça mais ainda o diálogo de Paulina Chiziane com a tradição portuguesa no que tange à expressão amorosa. Por saudade, que vem do latim *solus*, *solitas*, *solitatis* e da qual também vêm *sozinho*, *solidão*, devemos entender, na esteira de Gaudêncio (2007), a dobra entre o que foi e o que fica do que já não mais é, a conversão daquilo que se nos afigura insuportável em algo que dá sentido à nossa existência, a presentificação de ausências, hiância a adiar preenchimentos, faltas de que e para as quais somos feitos, pedaços de uma alma em frangalhos ante o outro que está, irremediavelmente, perdido. Da saudade, afirmou D. Francisco de Mello:

É a saudade uma mimosa paixão da alma, e por isso tão sutil, que equivocadamente se experimenta, deixando-nos indistinta a dor da satisfação. É um mal, de que gosta, e um bem que se padece: quando fenecer, troca-se a outro maior contentamento, mas não que formalmente se extinga: porque se sem melhoria se acaba a saudade, é certo que o amor e o desejo se acabarão primeiro. (MELLO *apud* LOURENÇO, 1999, p. 29).

É, portanto, o par *amor e saudade* a chama que mantém aceso o amor-paixão de Sarnau, que lhe alimenta os sentidos, a razão de ser e de existir, que vai costurar a narrativa do começo ao fim:

Tenho saudades do meu Save, das águas azul-esverdeadas do seu rio. Tenho saudades do verde canavial balançando ao vento, dos campos de mil cores em harmonia, das mangueiras, dos cajueiros e palmares sem fim. [...]

Foi em Mambone, saudosa terra residente nas margens do Save, que aprendi a amar a vida e os homens. Foi por esse amor que me perdi, para encontrar-me aqui, nesta Mafalala de casas tristes, paraíso de miséria, [...].

Terei eu amado algum dia? É verdade que o amor existe? Nada sei sobre a verdade do amor, mas há uma coisa que me aconteceu, digo-vos. Aquilo foi uma espécie de feitiço, mistério, loucura, isso é que foi. (CHIZIANE, 2003, p. 11).

Esse par, em nossa leitura, torna Chiziane uma espécie de poeta que decanta em prosa as delícias e as dores de amar. E o poético,

entendido como a expressão do eu, reside, na narrativa de Paulina Chiziane, na representação melancólica do amor impossível entre Sarnau e Mwando, amor que a arrastou para a miséria e a viver entre pessoas que “defecam em baldes mesmo à vista de toda a gente e as moscas vivem em fausto na felicidade da terra de promessa” (CHIZIANE, 2003, p. 11). Assim como no velho adágio “palavras lançadas ao vento”, o amor de Sarnau por Mwando também foi jogado ao vento porque esquecido, pouco valorizado. Enfim, em vão. Talvez por isso, lendo o discurso da narradora, ele empresta a todo o romance o tom de uma grande queixa amorosa a Mwando, que não soube valorizar o amor que a ele devotou Sarnau, o que faz com que, conforme já pontuamos, a narrativa mantenha ligação direta com o sofrer de amor que marcou a produção literária portuguesa em seus primórdios e que, enunciado por um sujeito feminino, revela-se um lamento em que se encontram imiscuídas a dor do abandono e a saudade por quem, possivelmente, não mais aparecerá.

Em *Balada de amor ao vento*, temos, pois, a narração de fatos e acontecimentos da vida de Sarnau e Mwando. Entretanto, esses fatos e acontecimentos são apreendidos a partir de uma perspectiva introspectiva em um discurso que não se quer linear e objetivo, mas, sim, lírico porque extremamente subjetivo, como podemos perceber no excerto abaixo que encerra o primeiro capítulo:

Emudecemos de repente. As mãos encontraram-se. Veio o abraço tímido. Trocámos odores, trocámos calores. Dentro de nós floresceram os prados. Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós, o céu e a terra uniram-se ao nosso abraço e empreendemos a primeira viagem celestial nas asas das borboletas. (CHIZIANE, 2003, p. 17).

O fragmento acima narra a primeira relação sexual entre Sarnau e Mwando. Por meios de imagens da procura e do encontro metonimicamente representadas, respectivamente, pelos sintagmas *mãos* e *abraço*, da presença de sinestésias (odores, calores), temos a recriação do clima erótico (atentemos para a belíssima metáfora: “Dentro de nós floresceram os prados”, que aponta para a irrupção do desejo nas personagens) que marcou o primeiro encontro dos protagonistas e do qual a natureza participou (“Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós, o céu e a terra uniram-se ao nosso abraço”), como se estivesse a abençoar a união que já nasce marcada pelo signo da interdição e da transgressão. Esses parecem ser sememas que costuram toda a narrativa.

Sob esse aspecto, lembremos que Mwando era um estudante que tinha como sonho “ser padre, pregar o Evangelho, baptizar, cristianizar” (CHIZIANE, 2003, p. 16). Entretanto, ele vê os planos mudarem ao ser seduzido, tal qual o Adão bíblico, por Sarnau, que, como a velha serpente do Gênesis, possibilitou a Mwando “a descoberta do insólito do mundo”. Com Sarnau, Mwando descobre-se homem (“Administrou algumas refinações na voz [...]. Endireitou os ombros curvos [...], passando a usar um caminhar altivo, soberano [...]. O vinco dos calções passou a ser bem demarcado [...].”) e, mais ainda, descobre-se sujeito desejante: “Sim, escutou os lábios de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência. Mwando nasceu. Sente o coração a bater com força, mesmo à maneira do primeiro amor” (CHIZIANE, 2003, p. 19).

Transgredindo, Mwando não sai ileso. Ele é acometido pelo sentimento de culpa: “Estava transtornado. Sentia a sua devoção abalada pela paixão. Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo. [...]. Então exta-

siava-se pedindo perdão e compreensão do seu dilema ao Cristo de metal” (CHIZIANE, 2003, p. 21). Sarnau, ainda avessa ao preço de sua transgressão, cada vez mais, se descobre como mulher:

Ó nuvem, tapa daí o sol, que a serpente deu-me a maçã e o Adão está ansioso por trincá-la. [...]. A maçã era verde, por isso arrepiante. Trincámos um pouco e não me pareceu muito agradável; senti o doce-amargo das pevides e polpa e, lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram. Mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se. Neste momento os defuntos que estão no fundo do mar festejam, porque hoje eu sou mulher. (CHIZIANE, 2003, p. 25).

Neste fragmento, verbos como *trincar* ou *dar o primeiro golpe*, ao lado de grupos e sintagmas nominais, como *maçã verde*, *pevides*, *polpa*, apontam para o campo semântico do desejo e estão arranjados de forma que culminam na belíssima cena em que não só Sarnau (lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue) mas também Mwando perdem a virgindade (Mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se), descobrindo-se, ambos, homem e mulher. Nesse processo de descoberta de seres voltados para o desejo, a referência a elementos da natureza não só é um recurso para a representação do desejo erótico como também serve para mostrar como a natureza participa no concurso para a realização amorosa dos protagonistas. A natureza não é elemento estático dentro da diegese narrativa. Pelo contrário, a dinamicidade que ela adquire está intimamente relacionada à expressão dos sentimentos de alegria:

Sinto que algo de anormal se passa, que tenta enganar-me, mas não, enganar-me é que não, nos

amamo-nos, ele prometeu-me e não é homem de meia palavra. Ah, o meu amor por ele cresce como as ondas do mar. Meu corpo chama por ele, minha alma grita por ele, meu sonho é todo ele, encontro-o em todo o lado, na verdura dos campos, no mugir das vacas, no brilho do sol, no serpentear dos peixes, no aroma das flores, no voo das borboletas, no beijo dos pombos, até mesmo nos odores das bostas. Oh, Mwando, tu vives em mim, eu vivo por ti, Mwando, canta com o vento, aos quatro ventos, ganhaste um coração mundo, pois dentro de mim há um lugar onde só tu habitas. Dentro de mim florescem os campos. Tudo em mim é verde. Eu sou terra fértil onde um dia lançaste a semente. O sol, a nuvem, o vento, tudo viram. A tua semente tornou-se verde, verde verdadeiro. Na próxima colheita teremos fartura e mostraremos ao mundo como é belo o nosso amor (CHIZIANE, 2003, p. 27-28).

E dos sentimentos de tristeza de que são acometidos Mwando e Sarnau:

– Adeus. Mwando. Que sejas feliz, com aquela felicidade que sempre sonhei para mim.
[...]
A Eni pressagiu este fim e disse-me tantas vezes para eu deixar o Mwando, mas como podia eu dizer não à voz do coração? Tudo para mim é desespero: o gargarhar das estrelas, o piar dos mochos, o marulhar das ondas ao luar, a dança do fogo, tudo me entristece. Gostaria de desaparecer da superfície da terra, mergulhar nas águas profundas do Índico, arrastada

pelas minhas mágoas. Eu quero morrer, vou morrer, assim amor e ódio jamais perturbarão o meu repouso. (CHIZIANE, 2003, p. 30-31).

Transgredindo o que socialmente estava estabelecido, o preço alto que Sarnau e Mwando pagarão é a impossibilidade da realização amorosa. Apesar dos encontros furtivos e cálidos, eles não podem permanecer juntos. O amor deles é um amor que tende a ser malogrado. Mwando vai casar-se com uma jovem que foi escolhida pelos pais dele. Sarnau chega a aventar a possibilidade de ser a segunda ou a terceira esposa, mas ele a recusa porque, sendo cristão, é contrário à poligamia. Diante da recusa do amado, Sarnau é acometida de uma dor lancinante:

Uma terrível escuridão precipitou-se dentro de mim. Sumiram-se as entranhas e, do poço enorme que era o meu íntimo, brotaram palavras ocas que a garganta transformou em gritos histéricos. Os cantos dos meus lábios segregando espuma abriram alas para escoar a dor melódica e fúnebre, fazendo coro ao coaxar das rãs. Meu coração ribombava trovoadas, relâmpagos dourados rasgavam o céu do cérebro, e a chuva dos olhos precipitava forte, prenunciando o dilúvio do meu ser. Todos os sonhos de amor, num só instante foram destruídos pela força da tempestade. Mergulhada em ondas de sal, celebrei o baptismo do fel. Acuda-me meu Deus. Semeei amor em terras sáfaras e no lugar de milho, produzi espinhos (CHIZIANE, 2003, p 29).

Na expressão desse amor e da coita amorosa decorrente dele, a concepção de amor que Sarnau e Mwando reatualizam é a do fino

amor, o belo amor, o qual não é marcado pela busca do gozo, pela satisfação do desejo carnal. Ainda que possamos perceber essa busca por gozo na relação estabelecida entre Sarnau e Mwando ou mesmo que tenha havido entre eles o intercuro carnal – lembremos que o verbo “amar”, derivado de *amare*, ao mesmo tempo em que significa realizar o ato sexual, também tem o sentido de gostar, estar apaixonado –, o desejo que move os protagonistas é, em certo sentido, sublimado, transferido para a união indissolúvel de seus dois corações. Tanto que, mesmo depois de todo o sofrimento que Mwando lhe causou, Sarnau o recebe de volta:

– Sarnau, as crianças precisam de um pai.
E eu preciso de um homem, e deste homem que está aqui ao meu lado. Venceu-me. Atacou-me com a arma que extermina todas as fêmeas do mundo. Colocou-se ao lado dos filhos, fez guerra e venceu. Viverá comigo. Tenho casa, tenho negócio, tenho dinheiro. Hei-de alimentá-lo? Não será fácil para ele arranjar um posto de trabalho nesta terra. Embora vencida, ainda me resta o orgulho, mas orgulho de quê? O orgulho cega-me e destrói-me, preciso de ser feliz, estou vencida e perdida. (CHIZIANE, 2003, p. 149).

Mas o retorno de Mwando não traz as alegrias de antes. Sarnau o acolhe, mas o faz triste, melancólica, e esse seu sentimento se espraia para o fim da narrativa de maneira que os períodos finais do romance, logo após o excerto acima, assemelha-se à forma lírica de um noturno:

O vento sopra lá fora.
A chuva cai em catadupas.
As águas serpenteiam nas ruelas sinuosas.

Todos os animais recolheram aos abrigos e nada resta. Há apenas o silêncio, o frio e os soluços. Enfrentamos-nos no silêncio diluído na eternidade. As lágrimas jorraram novamente:

– Sarnau!

Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se. Mergulhámos na escuridão da paz, no silêncio da paz, no esquecimento de todas as coisas, naquela ausência que encerra todas as maravilhas do mundo. A solidão desfez-se. O vento espalha melodia em todo o universo. Continua chover lá fora. (CHIZIANE, 2003, p. 149).

Tal como o noturno (cf. TAVARES, 1974), forma poemática de caráter terno e melancólico e de compassos irregulares, como os períodos que formam os parágrafos acima, a atmosfera que impregna o final de *Balada de amor ao vento* é a do devaneio e da melancolia. Sarnau, em nome dos filhos, recebe Mwando de volta, mesmo ciente de que terá de sustentá-lo e por isso nem sabe se vai receber dele amor, não porque ele não o queira dar, mas porque ela sabe que esse amor que lhe foi a fonte de ruínas não a interessa mais. Essa percepção faz com que o pensamento de Sarnau empreste ao final da narrativa de sua vida um tom elegíaco e uma densidade melancólica. Não é à toa que é à noite que se encerra a romance. Como elemento estético, a noite serve de manto para a tristeza que acomete os corações de Sarnau e Mwando diante do mundo que está em frente e que pode vir a não ser diferente do mundo que ficou no passado.

Por fim, reiteremos que, em *Balada de amor ao vento*, em meio à linearidade narrativa, a forma como vamos tendo acesso à consciência da personagem se assenta em uma perspectiva lírica, visto que, considerando-se a experiência que está sendo representada no romance,

a linguagem vai deixando de “dizer” para “ser” – ponto central do poético.

A lírica autêntica, tal como toda poesia verdadeira, tem de expressar o conteúdo verdadeiro do peito humano. Todavia, também o que é mais objetivo e substancial como conteúdo lírico deve aparecer como algo sentido, intuído, representado ou pensando de maneira subjetiva. (HEGEL, 2004, p. 168).

Sendo assim, não é pelo que conta, mas, sim, pelo modo como o conteúdo a ser contado se expressa que o romance de Paulina Chiziane se define como lírico, visto que “na lírica o criar, bem como o conteúdo, é subjetivo e tem de se dar a conhecer, por isso, também como aquilo que ele é” (HEGEL, 2004, p. 171). Nesse processo, o trabalho formal, o investimento que se fez sobre a linguagem, levou a narrativa às fronteiras entre poesia e prosa de maneira que, do primeiro ao último capítulo, o leitor se vê lendo prosa, mas tocado por poesia.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**: fantasias e realidades do amor e da sedução. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

BANDEIRA, Manuel. Poética. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Seleção em prosa e verso**. Organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 23-83.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1989.

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento** – romance. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

FIGUEIREDO, Nuno de. Breve nota sobre as Cartas Portuguesas. *In*: ALCOFORADO, Sórora Mariana. **Cartas Portuguesas**. Publicações Europa América, n. 90, 1974.

GAUDÊNCIO, Edmundo de Oliveira. Cartografia da saudade: apontamentos para a clínica do luto. *In*: RIBEIRO, Maria Goretti; SILVEIRA, Maria de Fátima de Araújo; OLIVEIRA, José Alex Nogueira de (orgs.). **Corpo e alma**: terapias biopsicossociais. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007, p. 67-76.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética**. v. IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Clássicos; 26).

LOBO, Almiro. Niketche, uma história da poligamia: a moçambicanidade revisitada. *In*:

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 77-82.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTINS, Wilson. Poesia e prosa. Distinção. Histórico dessa distinção. **Revista Letras**, 1954. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/issue/view/1113>. Acesso em: nov. 2015.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária** – prosa II – prosa poética, ensaio, crônica, teatro, jornalismo, crítica literária. São Paulo, Cultrix, 1994.

PIRES LARANJEIRA. O feminino da escrita: espinhoso marfim. *In*: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (orgs.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 527-534.

RAINHO, Patrícia; SILVA, Solange. A escrita no feminino e a escrita feminista em *Balada de amor ao vento* e *Niketche: uma história de poligamia*. *In*: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (orgs.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 519-525.

RAMOS, Rosane Carneiro. **A palavra germinada**: o grito do romance lírico em lavoura arcaica. Rio de Janeiro, 2006. p. 124. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REUTER, Ives. A narração. *In*: REUTER, Ives. **A análise da narrativa** – o texto, a ficção e a narração. 3. ed. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011, p. 59-87.

SPINA, Segismundo. A prosa poética de Alencar. *In*: SPINA, Segismundo. **Ensaios de crítica literária**. São Paulo: Edusp, 2010, p. 83-89.

TAVARES, Hênio da Cunha. **Teoria literária**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

VICTORINO, Shirlei Campos. A geografia da guerra em Ventos do Apocalipse. *In*: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (orgs.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 351-364.

PARTE II

O LUGAR DA HISTÓRIA NAS MARGENS DA FICÇÃO

7

A SUL. O SOMBREIRO: A COSTURA DA FICÇÃO COM OS FIOS DA HISTÓRIA¹

IZABEL CRISTINA OLIVEIRA MARTINS²

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A *Sul: O Sombreiro* (2011), do angolano Pepetela, é um romance que busca retratar a Angola dos séculos XVI e XVII. Nessa época, Portugal era governado pelos reis Filipes de Espanha e Angola estava dividida em poderosos reinos. De maneira mais precisa, o romance enfatiza a conquista do então “Reino de Benguela”, lugar visto como símbolo de prosperidade por seu conquistador Manuel Cerveira Pereira, localizado ao sul de Luanda, para além do rio Kwanza. *A Sul*, portanto, constituía a rota ambicionada para se chegar às grandes minas de cobre que estavam n’*O Sombreiro*,

1 Este artigo é uma versão reformulada de parte do segundo capítulo da dissertação O processo de ficcionalização histórica da Angola seiscentista em “A sul. O sombreiro”, apresentada ao PPGLI (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade) para fins de conclusão do Mestrado em Literatura e Interculturalidade – UEPB.

2 Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (UEPB).

isto é, na Baía da Torre, assim chamada por causa do morro que a constitui, cuja forma é de um chapéu largo, um sombreiro mexicano.

Em reportagem de Pedro Dias, do Serviço de Radiodifusão Voz da América de Luanda,³ Pepetela afirma que seu livro *A Sul: O Sombreiro* “é muito baseado em fatos históricos com ‘H’, mas é fundamentalmente um livro estórico com ‘ES’, porque se os fatos estóricos são mais ou menos fidedignos, é porque vêm de várias fontes, particularmente a figura do Cerveira Pereira que é citada por todos os lados”.

Assim como é comum nas produções do romance histórico, para escrever *A sul: O Sombreiro*, Pepetela recorreu a outras instâncias narrativas, entre as quais destaca, na penúltima página do livro, as que mais o auxiliaram para a construção do texto, a saber: *O reino de Benguela, História de Benguela* (1º e 2º volumes) e *A famosa e histórica Benguela* do benguelense Ralph Delgado; *Monumenta Missionária Africana* do padre António Brásio; *Angola* de Alfredo Felner; *Benguela e o sertão* de autor anônimo; *The strange adventures of Andrew Battell of Leith in Angola and the adjoining regions*, editado por Ravenstein, E. G.; *História Geral das Guerras Angolanas* de António de Oliveira de Cadornega; *Dos Filipes à Restauração – Cultura política e dominação espanhola*, de Diogo Ramada Curto.

Entre essas obras, na reportagem citada anteriormente, Pepetela destaca a *Monumenta Missionária Africana* por conter histórias interessantes que o ajudaram a compor seu romance, como a que faz parte do capítulo dezesseis e trata da disputa de poder entre o governador Manuel Pereira Forjaz e o Vigário de Luanda, que foi preso e despachado para Lisboa por se sentar na cadeira do Bispo durante a missa. Segundo Pepetela, “essa história é saborosíssima, é verdadeira. Quem lê o livro vai dizer: ‘Pepetela está a imaginar coisas’.

3 DIAS, Pedro. O reino inexistente de Benguela. Voz da América. Reportagem de 11/12/2011. Disponível em: <http://www.voaportugues.com/content/article-12-11-2011-benguelakingdom-voanews-135401463/12617_65.html>.

Não inventei, não imaginei absolutamente nada. Enfim, talvez algum diálogo pelo meio para ter imaginação, mas a história é absolutamente verdadeira. Há centenas de histórias como essa”.

Com referência aos aspectos formais, o romance – que contém aproximadamente 360 páginas – faz uso de um recurso tradicional da escrita romanesca, a divisão em capítulos (27 capítulos), mais ou menos equitativos, que não recebem títulos e apresentam quatro narradores em primeira pessoa mais um narrador em terceira pessoa, que se alternam durante a narração. Além disso, não podemos desconsiderar a presença de uma instância narrante, a qual passaremos a denominar de narrador-comentador, que vez ou outra é inserido na trama, marcado em itálico e por uso de colchetes. Ainda objetivando explicitar melhor alguns vocábulos utilizados ao longo do texto e citar fontes de pesquisa, são acrescentadas no romance algumas notas de rodapé, cinco no total.

A narrativa, por sua vez, povoada de muitos nomes que se sucedem numa intrincada teia de fatos e relacionamentos, traz como figuras centrais Manuel Cerveira Pereira, o conquistador de Benguela (personagem histórica real)⁴ e Carlos Rocha, negro de sangue branco que passa toda a narrativa fugindo do pai Sebastião Rocha – um comerciante de escravos – e de homens vestidos de preto. Cada capítulo fornece detalhes – ora pelo narrador em terceira pessoa, ora em primeira pessoa pelos próprios protagonistas ou por outros dois personagens: o padre franciscano Simão de Oliveira e Margarida – que acabam por se confluir, construindo uma história envolvente e rica de informações sobre a história, a paisagem e a cultura africanas.

4 Entendemos o conceito de personagens históricas reais de acordo com a definição apresentada por José Roberto Levon em seu ensaio Francisco (s) e Pedro (s), ficção histórica (ou vice-versa) (2011, p. 167). Para o autor, são assim denominadas as personagens “sobre as quais existem provas documentais”. Em oposição a estas, Levon define personagens históricas fictícias como aquelas que permitem “uma maior liberdade de criação e a dispensa de provas testemunhais”.

ENREDO(S) DE *A SUL*. *O SOMBREIRO* OU O CERZIMENTO DE DUAS ESTÓRIAS A PARTIR DA HISTÓRIA⁵

Inicialmente narrado em primeira pessoa pelo padre franciscano Simão de Oliveira, *A Sul: O Sombreiro* apresenta-nos o cenário em que a história se desenrolará: a Angola nos primórdios de sua colonização, marcada pelas lutas de poder e conspirações envolvendo governadores e ordens religiosas. Além disso, o primeiro narrador-personagem aproveita o espaço da diegese para declarar sua aversão a Manuel Cerveira Pereira, capitão do exército que subiu ao posto de capitão-mor e, em seguida, tornou-se governador interino de Angola, em 1603.

Manuel Cerveira Pereira, figura histórica angolana, é apresentado como um homem inflexível, que “não gostava de falinhas mansas” (p. 17). Portava-se em Angola como um verdadeiro fidalgo, trajando roupas escuras – sempre acompanhado de sua espada – e botas altas que lhe causavam enormes bolhas nos pés, mas não as dispensava por acreditar que “a humildade de andar descalço ficava bem ao peregrino e ao homem atormentado pelos seus pecados. E aos negros. Nunca a um fidalgo de sua majestade Filipe de Espanha” (p. 17).

Durante seu governo interino em Angola, fez muitas inimizades – entre elas destacando-se as figuras do Juiz Ouvidor André Velho de Sottomayor e o vigário local – e garantiu a desaprovação de suas ações pela população. Contudo, para ele nada disso tinha alguma importância. Seu objetivo principal – assim como de outros colonizadores, incluindo os padres jesuítas e franciscanos, assegurados pela piedosa missão de “salvar almas” – era enriquecer à custa da colônia,

5 Por nos referirmos, neste item, quase que exclusivamente à obra *A sul. O sombreiro*, publicada em 2011 pelas editoras D. Quixote e Leya, julgamos necessário apenas indicar as páginas no momento de citação, para assim evitarmos repetições. Quando citarmos, porém, outras obras, usaremos o modelo tradicional de citação adotado pela ABNT.

6 Além de narrar o primeiro capítulo, o personagem padre Simão retorna a narrar apenas no capítulo 23.

através da exportação de matéria-prima local e principalmente através do tráfico de escravos.

Após alguns anos no cargo provisório, Cerveira Pereira é substituído e preso por Manuel Pereira Forjaz, novo governador de Angola, que o envia a ferros no primeiro barco para Portugal. A decisão do novo governador é bem aceita pela multidão, resultando em aplausos, muitos vivas e assobios de júbilo.

Na prisão portuguesa, recebe das mãos do fiel escrivão Francisco Rocha sua fortuna (acumulada no desvio dos impostos sobre o tráfico e na quantidade de peças que conseguia *kanzar*⁷ e vender, além do que recebia de qualquer negociação feita por particulares em Angola) que fora enviada com este ao Brasil quando soube que estaria prestes a enfrentar problemas legais graves. Com o dinheiro e a ajuda de alguns familiares, Cerveira Pereira corrompeu os poderosos (amigos ou indiferentes) e conseguiu ser absolvido pelo rei das culpas que lhe foram impostas. Enfim, Cerveira havia convencido Sua Majestade de que o partido inimigo não queria que ele prosseguisse com a sua missão na África, que era, sobretudo, chegar às minas de cobre a sul do rio Kwanza.

Em 1612, após muitas idas a Madrid, “interessando o rei e outros dignitários no cobre do reino de Benguela, no marfim do reino de Benguela, nas peças do reino de Benguela” (p. 164), Cerveira Pereira recebe a permissão real para conquistar e explorar o tão ambicionado território, mas por questões burocráticas apenas em 1615 chega a Luanda. Nesta ocasião, assume novamente a administração da colônia de Angola, substituindo Bento Banha Cardoso, “antigo capitão-mor e pau para toda obra, o qual assumira o cargo vago por uns morrerem antes de embarcarem para Luanda ou outro desistir da empreitada” (p. 213). Como governador, recupera antigos aliados e fortalece seu

7 Capturar.

grupo com alguns familiares trazidos da Europa: o irmão mais novo Ambrósio, o cunhado cirurgião e soldado Edmundo Ramos, e o filho deste e, portanto, sobrinho de Cerveira, Filipe Pereira Ramos. Com a nova formação de aliados e acompanhado de 130 homens, Cerveira deixa Luanda em 1617, rumo ao sul, deixando no seu lugar Gonçalves Pita, até então capitão-mor no Congo.

Chegando à Baía da Torre, Baía das Vacas ou de Santo António, Cerveira desembarca e funda a cidade que seria a capital do então “Reino de Benguela”. Ao rei, através de cartas, explicou que a escolha daquele território foi feita por ser ali um sítio de “salutíferos ares, fértil e abundante do mantimento da terra, com abundância de muito e diverso peixe” (CERVEIRA *apud* PEPETELA, 2011, p. 226). No entanto, não foi isso o que a população encontrou em São Filipe de Benguela (nome da capital benguelense, dado em honra do nome de Sua Majestade), pois estavam entre pântanos que possuíam enxames densos de mosquitos que picavam e faziam os homens adoecerem “com as célebres febres que derrotavam um exército antes mesmo de ele entrar em batalha” (p. 227).

Alheio a tudo e a todos, Manuel Cerveira Pereira não admitia ser prevenido quanto ao clima e ao sítio escolhido para se fixarem inicialmente, passando a alargar território e fazenda. Para isso, atacou inúmeros *kimbos*,⁸ entre os quais, na maioria das vezes, passava-se primeiro por aliado dos *sobas*⁹ e depois traiçoeiramente avançava com seu exército, matando os que reagiam e aprisionando os que sobravam para serem traficados.

Descontentes e desesperados pelo isolamento, muitos dos seus homens preparavam fugas, algumas com sucesso, a maior parte impedidas pelo governador por conhecimento antecipado. Até que um “grupo multicultural, como se diz hoje, pois constituído por dois

8 Povoado não urbano.

9 Chefe de povo ou pequeno Estado africano.

cristãos-novos, o mouro André Coronado que se tinha rebelado antes, um Pantaleão Monteiro e um Cosme Carvalho, os dois degredados por crimes de sangue” (p. 256), alia-se ao frei Simão de Oliveira e a outros religiosos do povoado para prender Cerveira Pereira e castigá-lo. “Reunidos na praça principal, os militares detentores do poder pouparam por conseguinte a vida do governador” (p. 258) e se limitaram a lançá-lo em alto-mar num barco com o mastro quebrado, quase sem comida e só com as vestes do corpo.

Por sorte sua e azar dos seus inimigos, Cerveira é lançado pela corrente de Benguela a Luanda, onde é levado imediatamente ao novo governador Luís Mendes de Vasconcelos. Este o despacha para o Colégio dos Jesuítas, a pedido do padre Jerônimo Vogado, reitor da instituição. Ao lado dos amigos jesuítas e do fiel *kamba*¹⁰ Gaspar Álvares, Cerveira Pereira se recupera e se atualiza dos fatos ocorridos durante sua ausência, como por exemplo, a morte de seu eterno inimigo André Velho.

Após a recuperação, Cerveira Pereira recebe a tropa enviada pelo rei e parte para Benguela para reconquistar seu posto. Lá encontra apenas uns vinte moradores, já que os outros ou haviam desertado ou haviam morrido acometidos pelo paludismo. Retoma seu poder (sem recorrer ao seu “justo direito de vingança”, já que se assim o fizesse ficaria ainda mais sem contingente) e parte com uma comitiva à procura dos metais, guiados por um negro daquela região. No sítio indicado, extraem quantidade generosa de rochas que são levadas por Cerveira para Luanda e posteriormente enviadas para análise na Espanha. Ainda em Luanda, recebe as duas sobrinhas de sua mulher, Ana e Dulcineia, voltando com ambas para o seu “reino” conquistado, onde procura acumular mais riquezas (controlando a extração do sal da praia Santo António, recolhendo *nzimbos*,¹¹ traficando escravos e

10 Amigo, camarada.

11 Espécie de concha utilizada pelos conguenses como moeda.

vendendo carne de boi salgada e madeira da região) antes de voltar para sua terra natal.

Enriquecia e se queixava o governador Cerveira. Ao rei, mandava cartas, pedindo mais auxílio. Teve seu novo pedido atendido por El-rei, mas nunca recebera o que lhe fora enviado. O novo governador João Correia de Sousa (assim como outros governadores anteriores vindos de Portugal, encarregados pela entrega das tropas cerverianas) alegava que Luanda necessitava mais do que Benguela dos homens e dos armamentos. Tornava Cerveira Pereira a escrever ao rei, contando os atos de desobediência do novo governador e aproveitando para enaltecer os seus próprios feitos. Não obteve resposta por um tempo e, só mais tarde, Sua Majestade, o Rei Filipe, “escrevia, intimando-o a parar com a procura do cobre, pois as amostras enviadas revelavam pouco teor, não valendo a pena investir esforço e capitais para tão fracos resultados” (p. 339-340). Assim, Manuel Cerveira Pereira – já “velho e cansado, quase cego de um olho e a manquejar por ferimento num combate” (p. 340) –, finalmente desistia do seu sonho e pedia para ser dispensado e voltar a Portugal, com “os poucos rendimentos adquiridos e assim amparar a família desvalida” (p. 340).

Quase um ano depois do pedido de rendição, “um novo Filipe, pois o anterior falecera entretanto” (p.340), nega-lhe a autorização de retorno a Portugal. Cerveira deveria permanecer em Benguela, auxiliando para que a colônia não fosse tomada por inimigos e concorrentes. No entanto, não demorou muito tempo por lá, embarcando novamente para Luanda, desta vez doente, onde morreu, “no colégio dos jesuítas, rico como um nababo, mas vivendo e morrendo miseravelmente” (p. 357).

Paralela à história de Manuel Cerveira Pereira, temos a história do segundo grande nome do romance: Carlos Rocha. Duas narrativas, em um mesmo livro, entrelaçadas, formando um fino relato daquele momento histórico, mas que se dissociadas, como fizemos acima ao

recontar a história de Manuel Cerveira Pereira, não apontam nenhum tipo de implicação à estrutura da obra.

Em entrevista, quando perguntado sobre o porquê da inserção de um personagem fictício, o negro angolano Carlos Rocha, em um livro basicamente histórico, Pepetela responde: “Eu gosto de fazer coisas assim para acordar o leitor. Esse personagem traz algumas armadilhas. A história real e fictícia correm paralelas, assim como havia os africanos de um lado e os europeus de outro. Quando se encontravam, era sempre perigoso” (PEPETELA, 2012).¹²

Ao juntar criatividade com verdade histórica, Pepetela semeia alguns suaves pontos de ligação entre os dois protagonistas, de forma que as histórias possam se entrecruzar, sem torná-las dependentes umas das outras. Parece-nos que a alternância de narradores muito contribui para que essas histórias possam se interligar e/ou se distanciar quando necessário. Além disso, outro ponto observado que parece reforçar a conexão entre os capítulos (mesmo quando estes abordam as diversas situações enfrentadas pelos protagonistas) é a retomada de palavras do último parágrafo do capítulo que termina para iniciação do capítulo subsequente: “As lições da brisa nunca se esquecem. Nem as **dos claustros**” (p. 13–final do capítulo um) / “**Os claustros** do convento de São José dos franciscanos foram eliminados...” (p. 14–início do capítulo dois). Ou ainda: “Jovens, **mas avisados**” (p. 39–final do capítulo três) / “**Mais avisado** ainda era Andrew Battell, o inglês” (p. 40–início do capítulo quatro). Acreditamos que tal estratégia contribui para que a interligação seja reforçada, formando um todo conectado.

Como já dissemos, alguns tênues detalhes unem as duas histórias. O primeiro é o medo que Carlos Rocha nutre por Manuel Cerveira

12 Entrevista concedida a Raissa Pascoal.

Pereira, apesar de ambos não se conhecerem pessoalmente. “O instinto lhe dizia para se conservar longe daquele governador. E não era só instinto, também Na Gongga, uma mais-velha sabedora das coisas e que tratava com os espíritos do cesto de adivinhação” (p. 54), o aconselhara a se afastar sempre de homens brancos vestidos de preto, muito perigosos para o seu destino. Assim, Carlos evita, durante toda a narrativa, qualquer tipo de aproximação a Cerveira Pereira, seja em Luanda, ou no mato, onde se esconde principalmente do pai Sebastião Rocha, um comerciante de escravos outrora bem-sucedido, mas que perdera tudo após se tornar alcoólatra.

O segundo detalhe refere-se ao interesse dos dois protagonistas em chegarem ao sul de Angola, após tomarem conhecimento da existência da Baía da Torre através do inglês Andrew Battell, personagem que, em momentos diferentes do romance, esteve com cada um dos protagonistas a contar suas aventuras ao sul e a informar sobre a possível abundância de metais, visto que os nativos locais usavam para enfeitar-se ou fazer suas armas. No entanto, as intenções das personagens em atingir esse itinerário eram diferentes: enquanto Manuel Cerveira ambicionava encontrar os preciosos metais, Carlos apenas queria tentar a sorte em outras paragens, distante de brancos e de caçadores de escravos.

A saga de Carlos Rocha inicia após sua decisão de abandonar Luanda e partir para o interior do país, por temer que seu pai Sebastião (ou Mbaxi) o vendesse como escravo para quitar as dívidas espalhadas pelas tabernas locais. Acompanha-o Mulende, “um escravo que lhe pertencia por oferta do Mbaxi, nos tempos de fartura e generosidade” (p. 36).

Mulende e Carlos Rocha, apesar de assumirem posições sociais diferentes (o primeiro escravo e o segundo senhor), respeitam-se, nutrem amizade um pelo outro, são leais e sinceros, para além de corajosos e prudentes. No entanto, mesmo sendo tratado como amigo ou mesmo como um parente de Carlos, a amizade não impossibilita

a submissão do escravo ao seu dono que, a todo momento, atesta a sua suserania, exigindo obediência e respeito. Nesta situação, não se propõe a superioridade racial propriamente, logo porque ambos eram negros; faz-se, como diz Francisco Soares (2001, p. 133), “um retrato conservador da superioridade social imposta pelos novos esquemas econômicos trazidos com a colonização”. Assim, ao ser convocado por Carlos para se meterem pelo mato, Mulende obedece sem questionar, já aprendera com a vida que escravo, ao seu senhor, só perguntava o imprescindível e era consciente de que “os donos de escravos, mesmo os melhores cristãos, têm reações imprevisíveis, geralmente violentas. E a cor do dono não significa nada” (p. 38).

Sem nenhum ou pouco planejamento prévio, ambos partem para o sul, onde conhecem vários sítios, estabelecem-se por períodos curtos em alguns deles, frequentam alguns *kimbos* em que cultivam a amizade dos nativos e conhecem o inglês Andrew Battell, que se torna amigo de Carlos e a ele conta todas as peripécias ocorridas enquanto se encontrava com os jagas em outrora. Das conversas acontecidas entre eles, o Kingrêje (nome pelo qual Andrew Battell era conhecido entre os jagas) também lhe dá informações importantes sobre a Baía da Torre, lugar com minas de metais.

Tempos depois da despedida de Battell, Carlos Rocha sabe da prisão de Cerveira pelo governador Forjaz e retorna a Luanda, vendendo os bens conseguidos durante o tempo fora de casa. Entrega o dinheiro à mãe, como forma de garantir o futuro dela e dos irmãos, caso o pai viesse a falecer. Faz o percurso de volta ao sul. Entretanto, ciente dos perigos que poderia correr, Carlos, beneficiando-se das informações e da amizade do inglês Andrew Battell, resolve contactar o temido chefe *jaga* Imbe Kalandula para lhe pedir apoio. Por amizade a Battell e por também afeiçoar-se ao rapaz, o chefe *jaga* fornece-lhe um grupo de vinte guerreiros para acompanhá-lo até o sul.

Ainda em Caxinde, território de Imbe Kalandula, Carlos Rocha e Mulende encontram jovens *jagas* pelas quais se apaixonam. Com a

permissão das famílias das moças, os dois levam-nas com eles para o sul sem pagar o alembamento devido, mas prometendo voltar ao fim da expedição para pagar as dívidas. O alembamento, no entanto, seria entregar, cada um, um humano para ser comido durante a cerimônia de núpcias, dívida que, por serem cristãos, tornava-se difícil, ou melhor, impossível de ser paga e que faria de Carlos também fugitivo do *jaga* Imbe Kalandula.

Kandalu (a jovem *jaga* esposa de Carlos Rocha) engravida. Para ela, a criança não tinha nenhuma importância e deveria ser descartada logo após o nascimento, conforme a tradição de seu povo. Carlos, por ter outra cultura, não aceita a tradição *jaga* e, com jeito, consegue convencer Kandalu a deixar a criança nascer.

Finalmente, após enfrentar muitas dificuldades e discordâncias com Mbombe, chefe do grupo fornecido por Imbe Kalandula, Carlos Rocha chega ao sul. Kandalu dá à luz um menino, o qual Carlos protege com a ajuda de Mulende e da própria Kandalu (agora “desjagada”) para que a tradição *jaga* não fosse cumprida. Depois do nascimento, Kandalu, Carlos e Mulende conseguem despistar o grupo *jaga* e se estabelecem ali mesmo naquela região. Mulende consegue casamento com uma nativa mundombe, com quem tem uma menina.

Se levarmos em consideração apenas o trecho do livro que faz referência às peripécias de Carlos Rocha, poderíamos enquadrá-lo dentro dos moldes do romance de aventuras, por ser o personagem retirado de sua vida cotidiana e obrigado a enfrentar perigos e circunstâncias difíceis, em que ele, através de sua inteligência, coragem e astúcia é capaz de dominá-las, logo porque também não está sozinho, conta com ajuda de um escravo (que também é seu amigo), que lhe obedece piamente. Ao fim, fugindo um pouco dos padrões do romance de aventuras, Carlos não se reincorpora a sua vida cotidiana, mas consegue atingir seu objetivo: chegar ao sul, afastando-se dos problemas que lhe incomodavam.

Vale considerar que é justamente nesta parte do romance que o leitor conhece particularidades da cultura dos nativos africanos, especialmente, a cultura do povo *jaga*, grupo antropófago, predominantemente nômade, que se caracterizava por não trabalhar, dedicando-se à rapina e à violência sobre as outras populações nativas africanas.

Em sua totalidade, *A sul: O sombreiro* é um romance histórico que traz evidências importantes do início da colonização angolana, apresentando um período em que o tráfico de escravos africanos e a consolidação do poder dos portugueses na região estavam a crescer rapidamente, deixando marcas indelévels.

FONTES USADAS POR PEPETELA

Como já foi dito em momento anterior, para escrever *A sul: O sombreiro* (2011), Pepetela recorre a algumas fontes históricas. Entre elas, destacaremos *História Geral das Guerras Angolanas* (1680), obra que constitui um testemunho fundamental sobre a realidade angolana do século XVII, época evidenciada no enredo do romance em questão.

Produzida em três tomos, *História Geral das Guerras Angolanas* começou a ser escrita em 1680, por António de Oliveira de Cadornega, capitão reformado e cidadão de São Paulo da Assunção,¹³ natural de Vila Viçosa–Portugal. Começa por uma dedicatória ao rei de Portugal, seguida de um texto que explica a razão pela qual o autor dedica a obra a este potentado. Em um terceiro texto, este dirigido ao leitor, Cadornega explicita a necessidade de registrar a história do descobrimento e conquista de Angola e, ao mesmo tempo, se dispõe a

13 Refere-se a Luanda. Em 1648, após expulsar os holandeses, o governador Correia de Sá e Benevides deu a Luanda o título de São Paulo da Assunção, “cedendo o antigo de Loanda por ter este apellido muita pareença com o de Holanda” (CADORNEGA, 1680, p. 23. Tomo II).

tomar esta empresa por sua conta para que tanta coisa realizada pelos portugueses, naquele território, em serviço à Coroa portuguesa, não ficasse no esquecimento:

[...] só dos Reinos de Angola e suas Conquistas onde havia tanto que escrever, onde não houve menos sucessos prosperos e adversos, depois que foi descoberto e se começou a Conquistar até o presente, sem haver quem tomasse esta empresa a sua conta, e por não ficarem cousas de tanta consideração em esquecimento, o que obrárão os Portugueses em o serviço da Coroa de Portugal, e exaltação da Santa Fé Catholica entre tantos bárbaros idolatras inimigos de sua Santa Lei me dispuz a fazer este compendio que assim se pode chamar pello muito que se podia escrever [...]. (CADORNEGA, 1680, p. 09. Tomo I).

Essa citação, além de trazer as razões da escrita do “compêndio”, sintetiza o papel que Cadornega quis conferir a sua *História Geral das Guerras Angolanas*, obra “com pouca elegância” que nascia do seu “fraco talento”, mas que seria pioneira e preencheria uma lacuna que ninguém, até então, havia cogitado em completar.¹⁴

Ainda nesses textos iniciais (o texto que explica o motivo da dedicatória ao rei de Portugal e o texto ao leitor), o autor faz uma síntese de sua vida, lembrando seus descendentes e indicando suas funções e dedicação ao governo português: bisavô paterno fora criado da casa real; avô, cavaleiro fidalgo da casa real e executor de propriedades da Comarca de Estremoz; tio-avô, cativo de África e depois nomeado

14 Os trechos aspeados neste parágrafo são de autoria de Cadornega (1680, p. 9. Linha: 12-13. Tomo I).

vigário-geral de Olinda; e seu pai desempenhara o cargo de oficial maior da fazenda real em Buenos Aires, tendo sido preso ao largo das costas angolanas quando da sua viagem de regresso a Portugal. Também informa que chegou a Angola em 1639, como soldado, com o governador Pedro Cesar de Menezes.

Durante sua vida em Angola, Cadornega seguiu carreira militar, chegando ao posto de capitão, de que teve patente em 29 de janeiro de 1649, dada por Salvador Correia de Sá.¹⁵ Viveu em Massangano cerca de trinta anos, sendo em 1660 juiz ordinário daquele lugar. Além disso, criou em fins desse ano a Misericórdia, tendo sido o seu primeiro provedor. Em 1671, vivia em Luanda e era o vereador mais antigo da câmara daquela cidade. Morreu em 1690.

Concluída em 1681, *História Geral das Guerras Angolanas* destaca as campanhas militares ocorridas em Angola até 1680. O primeiro tomo está dividido em cinco partes e descreve os fatos de Angola, começando desde o seu primeiro conquistador, em 1575, até o governo de Bartolomeu de Vasconcelos da Cunha em 1648, quando os holandeses foram expulsos de Angola, após terem ali se instalado por sete anos.¹⁶ As descrições dos primeiros anos de conquista são apresentadas, em sua maioria, a partir de testemunhos recolhidos pelo autor, tendo em vista os arquivos da câmara de Luanda terem desaparecido durante a fuga dos portugueses depois da ocupação daquela cidade pelos neerlandeses, em agosto de 1641. O segundo tomo, formado de quatro capítulos, também destaca os governadores e as suas lutas compreendidas entre 1648 e 1679. O tomo terceiro, por sua vez, apesar de apresentar o mesmo título dos anteriores (*História*

15 Militar e político português que, durante a Guerra da Restauração, ao serviço do reino de Portugal, se destacou no comando da frota que, em 1647, reconquistou Angola, terminando a ocupação holandesa.

16 Inspirado pelas descrições feitas por Cadornega sobre a invasão, a permanência e a expulsão dos holandeses, Pepetela escreve A gloriosa família.

Geral das Guerras Angolanas), não retrata guerras. Faz a descrição da cidade de São Paulo de Assunção (Luanda), “de seu porto, grandeza, nobreza e território” (CADORNEGA, 1680, p. 03. Tomo III). No geral, para a construção de seu trabalho, Cadornega apela para várias fontes: textos de cariz político, militar e religioso,¹⁷ testemunhos dos conquistadores antigos da terra, sua própria experiência e relatos dos missionários que participaram diretamente dos combates durante as conquistas do interior angolano.

Dos três tomos, dar-se-á maior importância ao primeiro¹⁸ por conter informações sobre fatos que foram ficcionalizados por Pepetela em *A sul: O sombreado*. No entanto, convém deixar claro que faremos ainda um recorte deste primeiro tomo, pois consideraremos apenas a primeira parte e, dentro desta em especial, trataremos do espaço de tempo compreendido, aproximadamente, entre 1600 e 1626, época em que se passa especificamente a narrativa de Pepetela.

De acordo com Cadornega¹⁹ (1680), após ter sido descoberta por Diogo Cão, durante o reinado de Dom João II, Angola – ou Reinos de Sebaste Conquista de Ethiopia²⁰ como foi inicialmente chamado

17 Durante toda a obra, Cadornega cita algumas referências utilizadas. No entanto, é no final do primeiro tomo que o autor aponta uma lista de obras e autores usados como base para seu trabalho (Cf. CADORNEGA, 1680, p. 539-544).

18 Conforme evidenciado, o primeiro tomo está dividido em cinco partes. Cada parte, por sua vez, está subdividida em capítulos. Assim a primeira parte possui treze capítulos; a segunda, nove; a terceira, oito; a quarta, quatro; e a quinta, quatro.

19 Convém acrescentar que, por imprecisão das datas e dos fatos fornecidos por Cadornega, José Matias Delgado, ao coligir os volumes da História Geral das Guerras Angolanas, em pesquisa rigorosa, fez novas considerações (adições e/ou alterações) em forma de notas de rodapé, que foram acrescentadas ao texto original de Cadornega.

20 Esta designação aos reinos que compunham a Angola do século XVI-XVII foi dada pelos “antigos por haver começado suas conquistas em tempo do Senhor Rey Dom Sebastião”. (CADORNEGA, 1680, p. 11. Tomo I). Foi uma homenagem a Dom Sebastião, que desapareceu em combate no ano de 1578, durante a derrota portuguesa na batalha de Alcácer-Quibir. Este período marca o início da crise dinástica de 1580, que levou à perda da independência para a dinastia Filipina e ao nascimento do mito do Sebastianismo.

pelos portugueses – foi aos poucos sendo desbravada por portugueses enviados pela coroa portuguesa.

Do primeiro governador, Paulo Dias de Novais (1575 a 1589), ao início do século XVII, mais cinco governadores empreenderam seus trabalhos na conquista do reino de Angola: Luís Serrão (1589 a 1590); André Ferreira Pereira (1591 a meados de 1592); D. Francisco de Almeida (meados de 1592 a abril de 1593); D. Jerônimo de Almeida (até meados de 1594); e João Furtado de Mendonça (até fim de 1601).²¹

Em 1602, administrou Angola João Rodrigues Coutinho. Seu governo, de acordo com Cadornega, foi um dos mais rentáveis, vistas a obtenção de conquistas territoriais e as vitórias demonstrativas de seu valor e de sua fidalguia. No entanto, diz Cadornega, “como as couzas boas não são duradeiras, o que o inimigo Quisama²² não pode obrar contra o seu bizarro animo obrou a calamidade da terra” (CADORNEGA, 1680, p. 70. Tomo I), ou seja, João Rodrigues Coutinho morre de doença da terra,²³ deixando nomeado em testamento, por poderes que tinha do rei para isso, Manuel Cerveira Pereira.

Historicamente Cerveira Pereira segue como governador em Angola de 1603 até 1607. Na narrativa de Pepetela, sua honestidade e ascensão ao cargo é colocada em questão pela personagem Simão de Oliveira, que acredita ter Manuel Cerveira chegado ao cargo “não por merecimento, mas por falta de outro nobre e por ações torpes exercidas em nome do monarca, seu grande protetor” (PEPETELA, 2011, p. 11). Assim, Simão acusa-o de assassinar o capitão-mor espanhol (inominado na narrativa) que deveria suceder João Rodrigues

21 A ordem dos governadores apresentada neste trabalho está baseada nas notas de rodapé apresentadas por José Matias Delgado e que foram inseridas na obra de Cadornega, conforme já apontado na nota 18.

22 Região localizada ao sul de Luanda que foi conquistada por João Rodrigues Coutinho.

23 Cadornega não especifica o tipo de doença.

Coutinho para alcançar o cargo de capitão-mor e governador interino. A narrativa também faz referência ao documento que garantia a nomeação de Manuel Cerveira Pereira como governador após a morte de João Rodrigues Coutinho. No entanto, Simão acredita e faz o leitor acreditar que tal documento foi forjado pelos jesuítas na intenção de beneficiar Cerveira Pereira.

Mortos o governador Coutinho [...] e, em seguida, o espanhol capitão-mor [...] um padre da Companhia de Jesus, Jorge Pereira de seu nome, logo se pôs aos gritos em Massangano dizendo que João Coutinho, antes de ir desta vida miserável, tinha deixado no seu escritório do presídio, fechado e lacrado, o nome do sucessor. E que este era Manuel Cerveira Pereira. (PEPETELA, 2011, p.12).

Manuel Cerveira Pereira é deposto do cargo em 1607 pelo novo governador D. Manuel Pereira Forjaz, que o mandou preso para Lisboa, onde a muito custo conseguiu inocentar-se e retornar a Luanda, em 1615, como governador pela segunda vez. Além dessa vitória, Cerveira Pereira trazia em sua bagagem o seguinte alvará de liberação para a exploração de Benguela, concedido por Filipe II:

Eu, El Rey, faço saber aos que este alvará virem que eu tenho cometido a conquista de Benguela a Manuel Cerveira Pereira por confiar delle que me servirá nella a toda a minha satisfação, e porque para o bom efeito desta empreza convem a meu serviço que elle se prepare em Angola das cousas necessarias para melhor e mais facilmente se poder cometer este negocio e conseguir-se o que nelle se pretende ey por bem e me apraz que no interim que se detiver em Loanda aper-

cebendo-se para a dita conquista tenha os poderes de Governador daquele Reyno. (CADORNEGA, 1680, p. 62. Nota de rodapé elaborada por José Matias Delgado. Tomo I).

Durante a prisão e estadia de Manuel Cerveira Pereira em Lisboa/Madrid, apenas dois governadores administraram Luanda: o próprio Manuel Pereira de Forjaz, que já estava na função e nela se manteve até o ano de 1611, quando morreu de forma repentina; e Bento Banha Cardoso. O falecido tinha um alvará que lhe dava o poder de nomear em vida o seu sucessor, no caso de vir a falecer, mas como não nomeou ninguém, fez-se uma eleição e Bento Banha Cardoso foi eleito, assumindo o governo até o ano de 1615, quando Cerveira Pereira retorna para Luanda.

Em abril de 1617, Cerveira Pereira partiu para Benguela, deixando em Luanda o governo entregue ao seu capitão-mor Antonio Gonçalves Pita. “Desembarcou na bahia [sic] da Torre (nome vulgar da Bahia de Santo Antonio do roteiro velho), tendo deitado ferro nas partes de mais considerações” (CADORNEGA, 1680, p. 64. Nota de rodapé. Tomo I). Levou 46 dias para concluir a viagem, chegando ali com 130 homens, e deu princípio à povoação a que pôs o nome de cidade de São Felipe, por haver povoado e começado a conquista em tempo do governo de Filipe II. Inicia as explorações e, em pouco tempo, envia ao rei, junto com uma carta, amostras dos metais encontrados.

O governo de Antonio Gonçalves Pita não é duradouro. Após quatro meses, é substituído por Luís Mendes de Vasconcelos, que chega a Benguela em agosto de 1617, sem ali desembarcar, seguindo viagem para Luanda. Governa com a ajuda dos filhos Francisco Luis de Vasconcelos e João Mendes de Vasconcelos, conseguindo a conquista de vários territórios e vencendo inúmeras batalhas. “Este governador foi um dos mais perniciosos governadores de Angola pelas

gravíssimas consequências que resultaram das muitas extorsões feitas ao rei e da desmedida ambição tanto dele quanto do filho Francisco” (CADORNEGA, 1860, p. 98. Nota de rodapé. Tomo I). Denunciado, Luís Mendes de Vasconcelos é deposto em 1621.

Nesse ínterim – 1617 a 1621 –, Manuel Cerveira Pereira prossegue com suas conquistas e explorações no território de Benguela. Por insatisfação da população, é preso e expulso daquela província em janeiro de 1619. “[...] De noite, embarcaram-no em um velho batel, que a corrente trouxe a Loanda, aonde chegou em 21 do mesmo mês” (CADORNEGA, 1680, p. 64. Nota de rodapé. Tomo I). Permaneceu em Luanda por um ano e meio e, através de carta ao rei Filipe II, recebeu ordem para continuar a conquista de Benguela.

De volta a Benguela, em 15 de agosto de 1620, Cerveira Pereira continua a exploração das terras. “Foi tomar Lumbe Ambela, posto do rio Cubo, saindo de Benguela em 12 de setembro; de Lumbe Ambela, foi por terra até o sítio das minas de cobre com 50 e tantos homens; gastou dia e meio e mandou cavar por uns pretos seus, que não eram muitos, e tirou à flor da terra três quintaes de pedra de metal” (CADORNEGA, 1680, p. 64. Nota de rodapé. Tomo I). No final de 1620, Cerveira retorna a Luanda com um carregamento de pedra de cobre que seria levado dali para Lisboa. Em dezoito de março de 1621, mais uma vez parte para Benguela.

Em Benguela, Cerveira Pereira aguarda provimentos (armas e homens) que seriam enviados pelo rei por meio de João Correia de Souza, governador-geral que viria substituir Luís Mendes de Vasconcelos. Ao chegar a Angola em outubro de 1621, João Correia de Souza passa por Benguela, mas não desembarca. Por estar doente, Cerveira não pôde ir a bordo do navio, mas escreve carta ao novo governador explicando sua ausência e difícil situação:

Vossa senhoria seja muy bem chegado e bem ido a Loanda; dalma estou sentido estar no estado em que

estou sangrado 4 vezes e com uma fonte aberta há 4 dias em hum braço que he causa de não poder ir pessoalmente ver a V.S. e dar-lhe um grande abraço... Aqui estou com 55 companheiros entre velhos e meninos e quasi cego do olho esquerdo e cada dia com as armas na mão pellos inimigos verem o miserável estado em que estamos. Se V.S. por serviço de S. Mag.^{de} nos pode fazer m. de os socorrer com alguns soldados, a elle faz grande serviço e a nós m.^{ta} m. por não percermos em mão [sic] inimigas... (CADORNEGA, 1680, p. 100. Nota de rodapé. Tomo I).

O governador, como resposta, escreve: “Confesso as novas que acho de Angola de estar tudo revolto e baralhado mal me posso eu resolver no negocio dos soldados, de mais de trazer muy poucos, e elles de muy má vontade ficarem neste sitio...” (CADORNEGA, 1680, p. 100. Nota de rodapé. Tomo I) Em outras palavras: João Correia de Souza nega a ajuda a Cerveira Pereira e, como afronta, ainda convida o ajudante do reino de Benguela e o soldado que foram enviados a bordo, com a carta, para irem com ele a Luanda, pois ficando ali nada fariam nem para Deus nem a El-Rei. Parte João Correia de Souza para Luanda, onde governa até maio de 1623.

Em Benguela, Cerveira Pereira segue seu governo até 1626, ano de sua morte. Apesar de seus esforços para encontrar as minas de prata, não obtém sucesso, conforme atesta o trecho da carta escrita por Fernão de Souza (governador-geral de Luanda entre 1624 e 1630) ao rei sobre a exploração de novas minas e o aproveitamento das minas já existentes, como a de Benguela:

De Benguella fico com alguas esperansas, e para isso mandei lá hum soldado que esteve já no sitio das minas, e tem conhessimento com os sovas e jagas aos

quaes mandei fazendas de presente e promessas em nome de V. Mg. de se me entregassem as minas de cobre, porque Manoel Serqueira principiou aquella conquista por rigor e não lhe socedeo bem [...]. (CADORNEGA, 1680, p. 172. Nota de rodapé. Tomo I).

Considerando o que foi apresentando até aqui sobre a *História Geral das Guerras Angolanas*, é possível constatar que a história de Angola das duas primeiras décadas do século XVII é recontada de modo retrospectivo em *A sul: O sombreiro*. Fatos e datas da narrativa histórica da obra de Cadornega coincidem com fatos e datas da narrativa ficcional pepeteliana, principalmente nas ações que giram em torno da figura de Manuel Cerveira Pereira, personagem protagonista do romance.

No entanto, a mais-valia do romance de Pepetela reside em se apoderar dos acontecimentos históricos e relatá-los de maneira simples e elaborada, a ponto de levar ao conhecimento do leitor a história de Angola através do ficcional, causando a impressão de que estamos diante de um texto histórico. Parece haver aí uma preocupação didática, isto é, talvez exista por trás a ideia de que, através da ficção, seja possível despertar o interesse do público leitor, especialmente dos jovens, para a história do seu país e com exclusividade para a história de sua cidade natal, que historicamente ficou conhecida como “Reino de Benguela” na época de sua fundação, mas que nunca veio realmente a obter esse título oficialmente, conforme atesta o autor:

[...] é tudo artificial. Nunca houve reino nem rei de Benguela. Parece-me que havia um projeto do Cerveira Pereira e do rei de Espanha de criar uma procissão ao sul do rio Kwanza até o Cabo da Boa Esperança e, depois do outro lado, até o Índico, até Moçambique atual. Toda essa parte sul da África

seria uma colônia, porque em Luanda havia muitos conflitos. Essa é a base do nascimento de Benguela e da rivalidade entre a cidade de Luanda [...]. (PEPETELA. Entrevista concedida a Raissa Pascoal, 2012).

De qualquer forma, o que importa é perceber que, ao atribuir aspecto ficcional a esse período pouco conhecido da história angolana, Pepetela apresenta uma nova perspectiva da história, configurada por uma versão divergente do discurso produzido por Cadornega que, tentando enaltecer os fatos e feitos dos grandes conquistadores, omitia suas ambições e seus verdadeiros interesses, preocupando-se apenas em relatar as dificuldades enfrentadas (a hostilidade da guerra, a agressividade do clima e das doenças da terra, a fome e a sede sofridas, etc.), a resistência e bravura dos portugueses e todo um conjunto de apetrechos capazes de provocar, através do registro escrito produzido, orgulho daqueles que ali estiveram para tão somente realizar “grandiosas conquistas e fizeram tão maravilhosas presas por mandado de seus Reys e exaltação da fé cathólica” (CADORNEGA, 1680, p. 08).

Essa desestrutura dos escritos oficiais sobre a história de Angola feita por Pepetela, de certa forma, não deixa de ser uma crítica ao modo como se formula o texto de Cadornega e os textos históricos de uma maneira geral que, ao pretenderem apresentar o máximo de objetividade, acabam representando ideologias/subjetividades do cronista ou historiador.

Convém lembrar aqui que tal crítica ou “paródia crítica à História”, como diz Ana Mafalda Leite (2009), também aparece bastante evidente em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, principalmente quando Cadornega ficcionalizado como o jovem cronista que tudo vê e tudo anota, tentando no futuro escrever um livro sobre as guerras e o espaço angolano, aparece parodiado pela sua maneira como concebe a história e pelo modo como tenciona produzir o relato histórico:

- Diga-me, senhor alferes. Falou em registar por escrito o que vai observando. Está a escrever um livro sobre estes acontecimentos?

- Ainda não. Por enquanto, só tenho apontamentos dispersos. Penso contar a história heroica dos portugueses nesta terra, desde a fundação da cidade de Luanda. Por isso pergunto detalhes aos que viveram as coisas e registo o que me contam.

- E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crónicas e até poemas sobre reis e heróis de Portugal, que só contam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas.

Houve uma pausa na conversa, porque Cadornega não respondeu logo. Mas à pausa na fala não se seguiu o barulho dos maxilares nas coxas de frango. Ficaram todos à espera da resposta do futuro cronista. E ele teve de limpar a boca com as costas da mão, ganhando tempo de reflexão.

- Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história. Será necessário saber interpretar a crónica. Personagem que não aparece revestida de encómios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser. (PEPETELA, 1999, p. 269).

Perceba-se no excerto o amoralismo com que Cadornega confessa sua índole bajuladora quando admite registrar apenas as coisas sublimes e grandiosas, deixando em repouso “as coisas mesquinhas”

que, por não interessarem à história, precisam ser esquecidas, ficar estagnadas no tinteiro do historiador. Em contrapartida, o ficcionista persegue as miuçalhas desprezadas pelo cronista, tirando-as do tinteiro e apresentando-as ao leitor, para dar-lhe oportunidade de conhecer uma nova versão dos fatos. É isso que faz Pepetela, em *A sul: O sombreiro*, volta o olhar para o passado, buscando apenas não recontá-lo, mas recriá-lo, a partir de uma visão crítica, revelando dados e comportamentos de personagens históricos desconhecidos e tentando preencher vazios deixados pela história.

CONCLUSÃO

Em *A sul. O sombreiro*, Pepetela trava uma luta contra o discurso histórico oficial e apresenta uma visão africana do início da colonização em Angola pelos portugueses. Nesse sentido, seu romance procura tornar visíveis aspectos do passado que foram esquecidos ou obscurecidos pelas representações oficiais ao mesmo tempo em que lança um olhar crítico para o presente. Com isso, reforça-se a conjectura de que a perspectiva de Pepetela em sua obra é recuperar o passado (não no sentido de fazer ressurgir apenas os eventos ou como um retorno a concepções passadas), intencionando fazer-nos refletir sobre o presente de modo que este presente seja analisado e refletido de forma positiva no futuro, visto que o passado não se modifica mais.

Para escrever *A sul. O sombreiro*, Pepetela recorre a fontes históricas como *História Geral das Guerras Angolanas*, texto sobre os primórdios da presença dos portugueses em Angola, escrito por António de Oliveira de Cadornega. Mantendo uma relação dialógica com esses textos, o autor reconta no romance os acontecimentos históricos do período citado, conservando a ordem dos fatos ficcionalizados semelhantemente à ordem de apresentação dos fatos históricos. No entanto, não se limita apenas a isso. Recorre “às raízes históricas, não

só fazendo-as aflorar, mas pelo trabalho com a linguagem, fazendo deles uma nova floração de sentidos” (HOLANDA, 2010, p. 20). Dessa maneira, apresenta uma paródia crítica à história ao viabilizar uma versão contrária à registrada pela historiografia oficial, contextualizando nela fortes denúncias sobre a forma desmedida de governo da colônia, além das conspirações do governo com os representantes da Igreja. Além disso, há ainda a crítica veemente ao modo como o discurso histórico foi construído, principalmente quando se faz alusão à maneira como Cerveira Pereira e os padres jesuítas escreviam seus relatórios, ao subtrair o que era considerado questionável e realçando o que podia lhes render tributos maiores. Pretende-se aí confirmar o caráter ideológico da história, de modo a garantir que o discurso histórico, assim como a literatura, é “uma representação semântica retocada”, como diz Helder Macedo (1999, p. 38).

REFERÊNCIAS

CADORNEGA, António de Oliveira de. **História geral das guerras angolanas – 1680**. Anot. e corrigido por José Matias Delgado, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1972, 3v., Reprodução fac-similada da ed. de 1940.

DIAS, Pedro. **O reino inexistente de Benguela**. Voz da América. Reportagem de 11/12/2011. Disponível em: <http://www.voaportugues.com/content/article-12-11-2011-benguela-kingdom-voane-135401463/1261765.html>. Acesso em: dez. 2017.

HOLANDA, Lourival. O espelho convexo: literatura e imaginário social. *In*: SANTOS, Derivaldo dos; HOLANDA, Lourival; CABRAL, Valdenides; DUARTE, Zuleide. **Trama de um cego**

labirinto: ensaios de literatura e sociedade. João Pessoa: Ideia, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. Janus-narrador em *A gloriosa família*, de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEVON, Roberto. Francisco (s) e Pedro (s), ficção histórica (ou vice-versa). *In*: WEINHARDT, Marilene. **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

MACEDO, Helder. As telas da memória. *In*: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

MATA, Inocência. **Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

PASCOAL, Raissa. **A cor e o poder na Angola do século XVII** (ENTREVISTA). 23 maio 2012. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/a-cor-e-o-poder-na-angola-do-seculo-xvii/>. Acesso em: 09 set. 2013.

PEPETELA. **A gloriosa família: o tempo dos flamengos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1999.

PEPETELA. **A sul· O sombreiro·** Alfradige: Dom Quixote, 2011.

HIBRIDISMO GENOLÓGICO DAS NARRATIVAS DIALÓGICAS DE MIA COUTO

JOSÉ AUGUSTO SOARES LIMA¹

INTRODUÇÃO

Os estudos literários africanos lusófonos são espaços de enfrentamento dos sujeitos envolvidos nos processos de superação da dominação hegemônica europeia. Durante séculos, as sociedades dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) foram forçadas à aceitação do discurso português que desconsiderou as expressões locais de cultura.

As produções literárias dos autores das colônias africanas, atualmente, são discursos de reação à dominação portuguesa. Nesse sentido, as formulações poéticas e narrativas veiculam e reiteram a força das culturas das nacionalidades subjugadas aos ditames da visão eurocêntrica e arrasadas pelo descaso europeu, encarado como ação

¹ Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande.

em favor da superioridade, da civilidade e da dominação na conquista de espaços de exploração.

As transformações enfrentadas pela sociedade atual designam momentos de grandes questionamentos em torno de convenções e padrões já estabelecidos. A representação literária é inscrição cultural que maximiza as incertezas que cercam os indivíduos contemporâneos diante das hegemonias ainda vigentes no sistema capitalista atual.

Por esse prisma, os estudos literários são apontados como espaço de onde emanam questões ainda não resolvidas. As identidades autoritárias, frutos do imperialismo europeu, são desconstruídas e remodeladas para corresponderem às experiências atuais de respeito às ab-rogações e aos silenciamentos dos indivíduos dominados.

O que surge na agenda contemporânea é o interesse por essas produções literárias que se constituem como enfrentamentos discursivos de qualquer forma de dominação. Para tanto, o espaço dado às literaturas africanas de língua portuguesa nos estudos literários contemporâneos, a partir da teoria e crítica pós-colonialista, revela o olhar que insere os sujeitos esquecidos pela atitude imperialista em uma condição favorável de escuta das vozes até então emudecidas.

Nesse sentido, as formulações narrativas moçambicanas são foco de nossas discussões que versam sobre o hibridismo genológico que circunda os textos das representações africanas, movendo fronteiras entre aspectos das culturas oral e escrita. Para tanto, a especificidade das produções africanas pós-coloniais frente ao cânone metropolitano torna perceptível a consideração dos gêneros orais e escritos como dimensões interligadas de uma mesma expressão linguística e de contornos estéticos singulares.

O questionamento ao cânone metropolitano pela crítica pós-colonial insere as produções dos países africanos lusófonos na condição de inauguradoras de estruturas que se formulam pela própria condição cultural e de suas influências locais (BHABHA, 2013). Os limites entre os aspectos orais e escritos são redefinidos a cada narrativa,

que acomoda e amplia na/pela palavra, como partícula mínima da linguagem e de seus aspectos estéticos, suas diferentes dimensões bárdicas e performáticas.

As imbricações entre as fronteiras do oral e do escrito são típicas das narrativas africanas pela força que a palavra oral comporta, associando-se às expressões escritas ficcionais e poéticas, potencializando o discurso literário nesse entremeio de aspectos que o discurso literário africano forja em sua expressão identitária.

INOVAÇÕES DAS PRODUÇÕES PÓS-COLONIAIS

As narrativas das nações colonizadas, após a independência, desejando uma identidade própria, partiram para a criação de um nacionalismo que indicava um retorno ao passado pré-colonial. No entanto, esse desejo é frustrado devido às raízes profundas fincadas pelo processo colonizador no âmago da sociedade invadida (BONNICI, 2009).

A literatura pós-colonial ganha proporções de “entre-lugar”, de se enquadrar em uma condição fronteira, limítrofe na representação da ação humana. Os escritos pós-coloniais indicam o estranhamento dos lugares ocupados pelos estereótipos das referências do cânone europeu, reformulando a condição de “não essencial” para a visão eurocêntrica (KRAKOWSKA, 2012).

Silviano Santiago (2000), ao refletir sobre a posição da literatura produzida na América Latina em relação ao centro europeu, afirma que as contribuições desse “subcontinente” para a cultura ocidental está na destruição da ideia de unidade e pureza, tornando o trabalho dos latino-americanos relevante frente ao significado de superioridade nas entrelinhas dos dois termos.

As observações de Santiago (2000) podem ser estendidas às literaturas pós-coloniais de outros continentes que sofrem com as

críticas dos padrões eurocêntricos. A noção de “entre-lugar” está fundamentada na égide do pensamento pós-colonial, em que o autor fecha seu ensaio com o seguinte pensamento:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Ao considerarmos como foco de nossas observações as produções do autor moçambicano Mia Couto, podemos inserir tais produções nesse contexto em que as obras superam os limites classificatórios do cânone metropolitano, ganhando identidades a partir dos usos estéticos em que o autor constrói suas implicações de uma escrita pós-colonial. Os casos da linguagem que se sensualiza pela dimensão performática e das imbricações entre a oralidade e a escrita como marca da relação entre tradição e modernidade são exemplos dessa especificidade da obra coutiana, aspectos que serão abordados com maior detalhamento no próximo tópico deste capítulo.

A voz dada aos sujeitos silenciados nas culturas dominadas configura a tomada de uma posição de descentração dos paradigmas literários vigentes. Os grupos minoritários (étnicos, sexuais, religiosos, etc.) ganham espaço na consideração de indivíduos subjugados aos padrões morais impostos pelos poderes dominantes.

As questões que envolvem as obras produzidas em países colonizados revelam o desejo de relativizar o cânone literário. Não há a possibilidade de desconsideração ou negação das obras consideradas canônicas, mas há o desejo de abertura do cânone para atribuir voz aos emudecidos, aos silenciados.

A marginalização da expressão literária pós-colonial acontece através da valorização de arquétipos da cultura dominante. Assim, o poder restritivo e limitador das metrópoles reduz a literatura colonial à condição de objeto de representação da subserviência cultural. No entanto, o pós-colonialismo demarca as fronteiras do poder dominador para a implantação de literaturas que subvertem as estruturas impostas pelo controle imperial.

Bonnici (1998) afirma que, para a criação e o desenvolvimento da literatura nas colônias, são necessários os mecanismos de ab-rogação e apropriação. O autor afirma:

A ab-rogação é a recusa de categorias da cultura imperial, de sua estética, de seu padrão normativo e de uso correto, bem como de sua exigência de fixar o significado das palavras. É um momento da descolonização do idioma europeu. A apropriação é um “processo pelo qual o idioma é apropriado e obrigado a carregar o peso da experiência da cultura marginalizada”. (ASHCROFT *apud* BONNICI, 1998).

Diante dessas percepções, podemos afirmar que os estudos literários pós-coloniais autônomos revigoram a escritura literária dos países colonizados que conquistaram a independência. O desejo de compreensão e preservação das manifestações culturais de povos degradados pelo imperialismo e a reformulação de distorções produzidas pela atitude imperialista que ainda podem ser difundidas pelo sistema capitalista atual indicam o reconhecimento do objeto literário como instrumento de subversão dos paradigmas estéticos e formais de uma teoria literária universal e unívoca.

A consideração de fontes literárias alternativas, a percepção da relação Outro/outro nas obras de autores contemporâneos e os mecanismos de ab-rogação e apropriação indicam a redefinição dos

padrões de valores estéticos. Com isso, a libertação das amarras do cânone imperialista dependia da anulação desse poder limitador para a apropriação do idioma da classe dominante, tida e aceita como culta, pela classe dominada, tida como ignorante, inculta, selvagem.

A ab-rogação e a apropriação são estratégias pós-coloniais intrínsecas para o estabelecimento dos modelos literários alternativos. A escritura pós-colonial é fruto de usos do idioma que ganhou novas delimitações pela miscelânea de aspectos culturais da classe marginalizada (BONNICI, 1998, p. 9). É por esse processo de mistura em que a língua do dominador representa as expressões culturais dos dominados que o hibridismo das formas literárias africanas torna-se evidente e manifesto.

As literaturas africanas de língua portuguesa emergem das condições de povos que, pela língua portuguesa, encontram seu meio de expressão estética, artística. É na própria língua, inicialmente, canal de dominação cultural europeu, que os escritores compartilham experiências dos povos em que a “escrita [é] vivida numa realidade concreta em profunda mutação social, população estruturalmente em desagregação e na construção do seu novo equilíbrio, a caminho do reencontro coletivo” (FERREIRA, 1987, p. 206).

Para Ferreira (1987), os escritores africanos de países de língua portuguesa constroem uma identidade literária por meio de uma língua que ganha originalidade, expressão e função artística relevante, tornando-se enriquecida em meio às influências culturais de cada nação em que está inserida.

Nessa perspectiva, Ferreira (1987) afirma que:

Língua estranha sim, mas a caminho de uma penetração funda, através da escolaridade desencadeada nesses novos países. Língua transformada, enriquecida, língua não apenas de um país, mas de vários países que a integram como valor da sua própria cultura – sem dúvida, língua de largo futuro. (FERREIRA, 1987, p. 207).

Ainda segundo Ferreira (1987), as literaturas africanas de língua portuguesa, em um breve panorama, “primeiro anunciam uma consciência regional, depois refletem uma consciência política, para em seguida determinar-lhes uma estrutura ideológica” (FERREIRA, 1987, p. 206). Configurando-se dessa forma, as literaturas africanas de língua portuguesa passaram por longos trajetos de reinvenção até representarem o surgimento do sentimento nacionalista.

Como já exposto anteriormente, ampliando as percepções de Ferreira (1987), é possível reafirmar as estratégias de ab-rogação e de apropriação que configuram o uso da literatura pós-colonial. O uso do idioma do dominador pelos sujeitos subalternos destacam as formulações híbridas comuns na expressão da literatura africana de língua portuguesa.

Segundo Ana Mafalda Leite (2013, p. 19), diversos escritores africanos, durante o tempo colonial, desenvolveram a prática de mostrar que “o hibridismo linguístico foi uma das constantes mais significativas da textualidade africana em língua portuguesa”. A reformulação do idioma do colonizador pelo colonizado indica que os valores culturais também se miscigenaram na constituição das identidades subjetivas entre povos inseridos num mesmo território geográfico.

As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, deste modo, desde muito cedo, a criação de novos campos literários, fazendo coexistir na maleabilidade da língua a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir. (LEITE, 2013, p. 21).

A língua portuguesa torna-se o primeiro instrumento de intermediação entre as duas culturas. As imbricações e interseções culturais nos países africanos que sofreram a invasão da metrópole portuguesa são processos subjacentes à colonização. No entanto, ocorrem “diferentes modos de apropriação da língua [que] simulam e executam

diferentes registros de enunciação textual dos legados culturais africanos” (LEITE, 2013, p. 21).

Esses processos de hibridização cultural tornaram-se cruciais para a percepção da impossibilidade de retorno ao passado pré-colonial das nações que conquistaram suas independências. O desgaste dos enfrentamentos culturais vem à tona e problematiza a criação de uma identidade nacional após a independência.

As identidades estudadas pela teoria pós-colonial são complexas e multifacetadas. As mesclas e imbricações culturais, resultados da condição pós-colonial, apontam para o surgimento de identidades híbridas. A celebração do hibridismo gera como produtos identidades múltiplas, não homogêneas, diferentes, que singularizam o discurso como lugar desse entrecruzamento (SHOHAT; STAM, 2006).

Sobre isso, Shohat e Stam (2006) afirmam, ainda,

Ao ocupar espaços sociais e discursivos contraditórios, portanto, o hibridismo constitui um processo infundável que antecedeu o colonialismo e deve continuar após seu final. O hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação instável de discursos, mais do que uma síntese ou fórmula. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 80).

Os enfrentamentos discursivos são postos à prova através dos hibridismos pós-coloniais. A existência das desigualdades dos discursos evidencia a desproporção da oposição entre dominadores e dominados. O pós-colonialismo se estabelece sobre a crise que desafia as assimilações que rodeiam o centro e a periferia como padrão do sistema capitalista.

Os hibridismos envolvem não só os sujeitos inseridos na condição pós-colonial, mas indicam questionamentos às identidades assimétricas, inaugurando novas estruturas em que as interseções e imbricações tornam-se processos produtivos. Nesse sentido, as formulações das

narrativas africanas em que o oral e o escrito se interpenetram, fundando o hibridismo dos gêneros em que seus aspectos recorrentes estão amalgamados às manifestações culturais, indicam a redefinição ou o desaparecimento das fronteiras da teoria literária.

A escrita coutiana, foco de nossas abordagens, acomoda essa pulverização genológica na representação da cultura africana. A utilização de uma linguagem sinuosa, vinculada à criação de efeitos estéticos para atribuir voz à palavra escrita, remetendo à performance dos contadores de histórias, reformula padrões, ganhando feições de diferenças necessárias à representação da cultura local.

Além disso, a remodelação dos padrões para a representação das experiências contemporâneas indica a multiplicidade de influências do mundo em que os sujeitos se enfrentam e a todo instante inauguram novos comportamentos.

O HIBRIDISMO GENOLÓGICO DO ROMANCE MOÇAMBICANO

A constituição do gênero romance na pós-modernidade corresponde aos hibridismos que resultam das propostas contemporâneas de fragmentação de padrões e referências estabelecidos no contexto social. A cada experiência estética, são inauguradas novas identidades romanescas, implodindo padrões e erigindo formas que não correspondem a cânones teóricos e críticos.

As formulações das narrativas africanas estão profundamente associadas aos diversos contextos culturais em que o passado e o presente, a tradição e a modernidade se entrecruzam na constituição da representação literária. O romance de Mia Couto ganha notoriedade nos estudos das narrativas africanas lusófonas devido às dimensões atribuídas à palavra, configurando-a como fonte de poeticidade.

Devemos esclarecer que a obra tomada, nestas reflexões, como principal exemplo para o hibridismo genológico é o romance *Terra*

sonâmbula, assim considerado devido à limitação deste estudo e à relevância própria da narrativa dentre outras de estrutura dialógica já publicadas pelo autor (a saber, *O outro pé da sereia*–2006, *A confissão da leoa*–2012 e as mais recentes da trilogia, ainda com dois volumes publicados, *As areias do imperador* – 2015-2016).

Terra sonâmbula é essa expressão romanescas que se vincula à redefinição das identidades, assimilando as tradições orais africanas, acomodando os enredos dos contos, configurando-se uma narrativa múltipla e diversa na constituição de uma identidade alternativa para o romance.

Os “arquienredos” da obra coutiana em estudo, assim caracterizados por acomodarem em suas tramas enredos menores (não na relevância, mas na constituição estrutural) das narrativas orais de África, são trajetos de viagens empreendidos pelos personagens Tuahir, Muidinga e Kindzu, que se revelam alternadamente e indicam o entrelaçamento das tramas em que ambas se complementam.

Muidinga e Tuahir saem do “campo de deslocados” na busca pela sobrevivência em meio à guerra. Nesse sentido, ao buscarem abrigo, passam a caminhar desolados em meio à destruição refletida nos espaços com que se deparam. “A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância” (COUTO, 2007, p. 9).

Na busca por refúgio, encontram não uma permanência, mas outras vias. Os cadernos de Kindzu são encontrados e abrem acessos, já traçados, nos mesmos lugares. São memórias de um viajante que se lança na estrada em busca da conquista de outros espaços. O compartilhamento dessas memórias por meio da leitura de Muidinga passa a configurar outras viagens, agora, as aventuras que fazem o morto reviver com uma importância ancestral, correspondendo à sabedoria cultivada pela cultura local. “Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (COUTO, 2007, p. 15).

Por essa formulação dupla, *Terra sonâmbula* se insere na construção de um romance em que a percepção rarefeita da realidade moçambicana frente à guerra está amalgamada aos enfrentamentos culturais. A tradição e a modernidade compõem as experiências subjetivas das personagens, movendo as fronteiras, inaugurando identidades complexas e multifacetadas que estão longe da fixidez dos padrões estabelecidos durante séculos. Nesse contexto, Tuahir e Muidinga seguem o destino a que a estrada conduz, enquanto param todas as noites para descansar e se aninhar nos enredos de Kindzu.

No tópico anterior, foi possível traçar alguns apontamentos teórico-críticos acerca da Teoria Pós-Colonial, que se propõe a abordar o objeto literário por um viés político, descrevendo as relações de poder nele representadas e tornando o discurso literário local de enfrentamentos da diversidade de pensamento do mundo contemporâneo.

Ao retomarmos tais aspectos, evidenciamos que a Teoria Pós-Colonial direciona seu ponto de vista sob a consideração dos discursos que reproduzem o desejo de dominação originado pela atitude imperialista europeia de séculos. Os enfrentamentos nas narrativas de países do continente africano não seriam diferentes: dominadores portugueses impuseram sua cultura, durante séculos, e deixaram suas marcas intrínsecas que permanecem após a independência.

As identidades culturais na pós-modernidade são múltiplas e descentradas de um modelo rígido e bem delimitado (HALL, 2014). Nesse sentido, o estabelecimento e a permanência de um gênero literário não ocorrem de maneira imediata. São diversas as discussões e as polêmicas acerca dos paradigmas existentes em torno da teoria dos gêneros literários, que partem desde a Antiguidade Clássica, com os pensamentos de Platão, até a teoria literária atual.

Os estudos literários contemporâneos reconfiguram as categorias genológicas, considerando o dinamismo da atualidade, o movimento constante de construção e desconstrução das identidades. A partir disso, a concepção dinâmica, histórica e sociológica dos gêneros, se-

gundo Aguiar e Silva (2011), ao discutir uma visão biologista,² afirma que eles vivem e se desenvolvem, podendo modificar-se lentamente, mas também sofrer bruscas e radicais mutações.

Por esse mesmo ponto de vista, Aguiar e Silva (2011), ao se referir aos formalistas russos, afirma:

Rejeitando qualquer dogmatismo reducionista que originaria uma classificação rígida e estática, os formalistas russos conceberam o gênero literário como uma entidade evolutiva, cujas transformações adquirem sentido no quadro geral do sistema literário e na correlação deste sistema com as mudanças operadas no sistema social, e por isso advogaram uma classificação historicamente descritiva dos gêneros. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 371).

Adentrando os domínios das literaturas africanas de língua portuguesa, podemos destacar que a remodelação dos gêneros, em específico na ficção narrativa, é reflexo das influências da pós-modernidade estabelecidas nas sociedades pós-coloniais, no continente. A redefinição das fronteiras relativizou a constituição dos gêneros da tradição em veiculadores dos aspectos socioculturais da atualidade, sem abandonar o passado ainda vigente pela oratura.

As narrativas africanas estão associadas às múltiplas influências que se arrastam de um passado colonial, atravessado pela dominação europeia, até um presente em que, como já dito, a tradição e a modernidade se enlaçam na construção de uma nova estrutura narrativa como reação às subserviências instaladas desde séculos atrás.

2 Aguiar e Silva (2011) atribui essa perspectiva à Teoria da literatura, de Boris Tomasevskij (1978).

As direções assinaladas pela elaboração da identidade ficcional das nações africanas, que associa a tradição à modernidade, indicam uma perspectiva em que os gêneros se imbricam e se reformulam, subvertendo os estudos da teoria literária acerca da delimitação das fronteiras entre os gêneros.

A presença da oralidade na literatura africana aponta para a consideração da narrativa como lugar de encontro das múltiplas possibilidades que os sistemas culturais podem acomodar em suas expressões. As diversas influências dessas alternativas permitem a criação de uma subjetividade que perpassa a obra africana, subvertendo qualquer padrão estabelecido nos estudos genológicos tradicionais.

Acerca dessas questões, Ana Mafalda Leite (2012) afirma que:

O texto literário deve ser olhado já não como um espelho reprodutor dos elementos culturais, mas, antes, como um campo prismático de interação entre discursos culturais e literários. A essa luz, pode descrever-se a literatura como um processo de mediação sobre a cultura. As configurações entre oralidade e escrita, em cada obra, e cada literatura africana, ganham, assim, as diferenças necessárias. (LEITE, 2012, p. 166).

A dimensão que o texto ficcional africano alcança potencializa a fluidez entre os gêneros de diferentes modalidades (oral/escrita), tornando híbrida a configuração da narrativa romanesca. Por esse olhar, os gêneros orais perpassam os gêneros escritos, no nosso caso, o romance, para transfigurar a fixidez da categorização dos gêneros escritos em uma expressão em que se cruzam e se interpenetram a diversidade de aspectos culturais.

Além disso, Leite (2012) destaca que o estudo dos gêneros literários, que considera a representação da oratura africana nos textos

literários, sugere a “caracterização de uma *textualidade formal manifesta* que se observa pela detecção de técnicas narrativas características” (LEITE, 2012, p. 166, grifos do autor), em que expressões advindas da oralidade e os próprios gêneros orais tornam-se fórmulas dessa identidade narrativa escrita.

Nesse sentido, a consideração de uma textualidade não manifesta também é capaz de nos revelar “sentidos culturais subjacentes a essa representação, enquanto configuração simbólica de diferentes modos de mundividência e de encarar o ato criativo” (LEITE, 2012, p. 167). A estrutura literária é transportadora dos enfrentamentos em que está alicerçada a narrativa moçambicana que acomoda essa multiplicidade de narrativas e as assimila na construção de um “arquienredo” cheio de dobras simbólicas que garantem a sobrevivência dos gêneros orais no romance moderno.

Se, por um lado, a narrativa coutiana ganha identidade e formato na profusão que a linguagem escrita acrescenta às lendas, aos contos, às expressões e aos provérbios em contexto escrito, por outro lado, as narrativas orais reconduzem a escrita às origens que a palavra possuía enquanto instrumento de performance frente a um público espectador. Desse movimento de fronteiras entre o oral e o escrito, entre a tradição e a modernidade, nasce a expressão escrita das narrativas de Mia Couto, singularizada ao tentar se “naturalizar” por permitir o mergulho do leitor no que há de mais original da cultura africana: ser ouvinte dos enredos de *griots* da modernidade.

Em *Terra sonâmbula*, essa expressão literária limítrofe descamba para a subversão das categorizações narrativas, redesenhando no romance a consciência de uma oratura de qualidade que não deve ser desconsiderada como elemento cultural. À luz dessa percepção, as influências da tradição oral reconfiguram os gêneros, sobrepondo aspectos intrínsecos a cada conto, provérbio e expressão utilizados como espelho das manifestações culturais próprias da nação moçambicana.

A estrutura dialógica do romance evidencia as convicções de uma criação narrativa que surge pelas vozes, que emanam da tradição, amalgamadas às estruturas narrativas modernas. Os enredos se alternam e se entrelaçam formando uma estrutura dialógica em que se imbricam e culminam num desfecho simbólico de descoberta da identidade subjetiva de Muidinga: Gaspar, o filho perdido de Farida.

Esse processo de alternância de narradores dos enredos maiores singulariza as múltiplas narrativas que se vinculam às personagens e à sequência de episódios. Muidinga e Tuahir fogem da devastação da guerra e se embrenham pela estrada, alojando-se num machimombo incendiado. As duas personagens se deparam com os cadernos de Kindzu e passam a ler diariamente, após as andanças diárias. As histórias de Kindzu surgem das leituras realizadas pelos personagens do primeiro enredo.

O processo de alternância e de justaposição das duas macronarrativas permite singularizar, na maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação e, simultaneamente, por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história. (LEITE, 2012, p. 170).

Assim como em *Terra sonâmbula*, outros romances de Mia Couto apresentam essa mesma estrutura dialógica. Em *O outro pé da sereia* (2006), a alternância do tempo é um exemplo em que o câmbio da voz narrativa se estabelece entre narradores que se localizam cronologicamente em anos distintos: um em 2002 e o outro em 1560.

A construção dúplice dos enredos que se interpenetram em pontos específicos da história permite-nos o contato com a produtividade das interseções entre a oratura e a literatura. O mergulho na alternância de vozes narrativas permite-nos perceber o hibridismo que se instala na estrutura romanesca utilizada pelo autor para assimilar e acomodar essas vozes narrativas que se alternam, inaugurando outra forma romanesca.

Sobre isso, Leite (2012) afirma que:

[...] a escolha dos gêneros, no caso do escritor moçambicano Mia Couto, funciona como um filtro, como um modelo interpretativo de realidade da sua sociedade, quer no plano temático, quer no formal, sugerindo-lhe a adoção de certas macroestruturas da forma de expressão, bem como de certos temas ou personagens. Tais escolhas têm como material plástico uma língua que, convém mais uma vez lembrar, foi anteriormente de opressão, mas agora é uma língua liberta e potencialmente híbrida. (LEITE, 2012, p. 179).

Nessa perspectiva, as fronteiras genológicas entre textos orais e escritos são implodidas, destruindo um padrão em que cada modalidade está categorizada, inaugurando um registro que hibridiza os domínios do oral e do escrito. O estreitamento da distância entre essas modalidades potencializa a utilização de gêneros característicos da oratura, permitindo a exploração desses novos traços narrativos para a escrita literária.

Peron Rios (2007), ao discutir a questão genológica em *Terra sonâmbula* afirma:

A pulverização dos gêneros é esse outro campo minado a explorar. Mia Couto trabalha com o que a teoria literária moderna denomina gêneros de fronteira, ou seja, aqueles cujos traços limítrofes estão completamente embaçados. De fato, [...] já se observou que seus romances são uma sequência de narrativas menores.

Mia Couto, porém, não deixa apenas os gêneros fora de lugar. A língua, de um modo amplo, é também “desarrumada”. Ao mesmo tempo que isso é resultado de um compromisso de todo escritor (pôr a linguagem em seus avessos), não deixa também de ser uma maneira de dar vazão, pela infração expressiva, à inflação do olhar. (RIOS, 2007, p. 23).

A linguagem da obra é subversiva pela poética empregada. As imagens são constituídas por conteúdos de uma realidade fragilizada pela destruição da guerra, mas atravessada por um olhar sensível que capta as experiências subjetivas e seus contextos. A profusão poética é arrebatadora por utilizar a palavra para perpassar os cacos da fragmentação das narrativas orais, formulando no enredo um verdadeiro vitral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A miscelânea de aspectos que envolvem a narrativa africana revela a força que ganha o hibridismo ao redimensionar a expectativa em torno dos gêneros das produções africanas. Dessa maneira, as narrativas africanas ganham feições orais pelas imbricações das culturas oral e escrita, encaradas ora como continuidade das tradições orais herdadas

dos ancestrais, ora como transformação linguística das estruturas já preexistentes (LEITE, 2012).

Dotada de forte lirismo, a linguagem de *Terra sonâmbula* ganha contornos poéticos que inserem as personagens numa perspectiva subjetivada pela situação limítrofe da nação devastada pela guerra, interferindo substancialmente na condição dos indivíduos. A experiência humana, desafiada pelo olhar que capta a destruição e a morte que se alastram por toda parte, em meio ao contexto de guerra, é o grande motivo da narrativa que se debruça sobre os caminhos traçados por Tuahir e Muidinga.

A elocução das vozes narrativas que singularizam o romance permite uma percepção singularizada da palavra escrita, que ganha feições da oralidade. As marcas da textualidade africana estão vinculadas às expressões culturais em que as tradições orais se fundem ao surgimento da escrita. A linguagem é esse campo que inscreve as imbricações entre a oralidade e a escrita, ganhando contornos performáticos para estabelecer relações com as heranças culturais de seus povos.

A relevância das produções dos autores africanos contemporâneos está na inscrição dessas vozes por muito tempo silenciadas e na inauguração de formas literárias que revelam suas especificidades culturais.

O diálogo entre os dois “arqui-enredos” configuram a polifonia encenada na obra para revelar as interposições discursivas que abalam as tradições do cânone metropolitano, inaugurando identidades para as formulações narrativas produzidas nos contextos pós-coloniais.

O hibridismo, tanto na linguagem (pelas imbricações entre o oral e o escrito) quanto na estrutura (pelo dialogismo dos enredos numa única estrutura aparentemente romanesca), solapa as tradições do cânone ocidental, tornando-se um processo produtivo na consideração da expressão cultural local em África.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávilla, Eliana Lourenço, Gláucia Renate. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**. Bauru, v. 19, n. 1, 1998, p. 07-23.

BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2009. p. 257-285.

BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2012.

COUTO, M. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, M. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERREIRA, M. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. 2. ed. Lisboa: Colibri, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais:** estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. KHAN, S.; FALCONI, J.; KRAKOWSKA, K. (orgs.) **Nação e narrativa pós-colonial II:** Angola e Moçambique. 2. v.: Entrevistas. Lisboa: Colibri, 2012.

RIOS, Peron. **A viagem infinita:** estudos sobre Terra sonâmbula de Mia Couto. Recife: EDUFPE, 2007.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In:* SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 09-26.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

9

A MAGIA DAS PALAVRAS: DENÚNCIA DOS CONFLITOS DA GUERRA E DO PRECONCEITO EM *A CHUVA PASMADA*

LUCIANA MORAIS DA SILVA

Palavras valem a pena se nos esperam **encantamentos...**
(COUTO, 2007, p. 112, negritos nossos)

A ideia de “encantamento” guarda em si um amplo espectro de significados, denotando primordialmente o sentido daquilo que deslumbra, que enfeitiça. Em uma breve busca acerca da palavra, é possível encontrar em dicionários “en.can.ta.men.to” como “poder mágico de enfeitiçar por palavras” (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2017, s.n.), “feitiçaria pela qual um ser vivo fica inanimado ou transformado noutra ser [...] estado de ser encantado” (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2008-2013, s.n.).

A literatura do escritor moçambicano Mia Couto tem diversos matizes e um amplo leque de espaços a serem percorridos. Suas obras retratam, conforme revela o próprio autor, o “encantamento” presente na própria palavra. Nesse sentido, o encanto derivado da capacidade de burilar palavras garante-lhe, conforme se pode depreender, a

condição de um feiticeiro, isto é, aquele capaz de “lançar feitiços” pela via da palavra.

As histórias ouvidas desde a sua infância sobre os antepassados que não são os dele – textos de opinião – (COUTO, 2005; 2009), o tornaram parte de um mundo de entrecruzamentos de experiências e saberes, o que lhe possibilitou fazer parte da construção de um mundo, como ele mesmo avisa, em transição “entre um mundo que nascia e outro que morria” (COUTO, 2009, p. 123), atuando como observador e ator da (re)construção de suas ancestralidades. Em entrevista concedida a Celina Martins, o autor observa:

A Beira acabou por ser até à Independência, uma cidade misturada onde essas margens dos territórios negros, brancos e das outras raças se entrecruzavam. E por circunstâncias da minha vida, vivi nessa margem, os outros estavam do outro lado da rua: os indianos, os pretos, os mulatos chineses – que só existiam na Beira. Isso me ajudou a encontrar a mestiçagem. (COUTO, 2002).

O mundo configurado pelo escritor está permeado por um diálogo entre cenas do quotidiano e uma magia presente em cada ação narrativa. As histórias inventadas, vividas, enfim, textualizadas são partes integrantes do chamado projeto literário de Mia Couto (PETROV, 2014). Como destaca Petar Petrov, ao tratar de alguns títulos do autor, seus enredos revelam personagens:

Situados em determinados espaços quase sempre rurais ou da periferia da metrópole, adequados a respectivos quotidianos e carnavalizados por situações absurdas e bizarras.

Genericamente, os temas circunscrevem-se a angústias, pesadelos, dramas e tragédias, resultado do confronto entre o mundo tradicional e o mundo urbano, entre os valores míticos da cultura rural e a racionalidade que preside ao habitat citadino. As personagens são surpreendidas em comportamentos marcados pela errância, destacam-se pela sua humildade e obstinação, são condenadas a partilhar desgraças e sofrimentos. (2014, p. 41).

Algumas estórias contadas por Mia Couto são construídas a partir da ideia de um fenómeno natural, tangido pela ciência, mas amplamente marcado pela crença, por uma convivência pacífica com a poesia que habita o quotidiano de cada escritor. Essa harmonia entre ciência e arte, que o autor descreve como “margens de um mesmo rio [uma entidade vasta e múltipla]” (2009, p. 62), está presente em *A chuva pasmada*, publicado em 2004.

A estória, contada pelos olhos de um menino e seu avô, configura-se pela elaboração de um mundo comum, corriqueiro, em que membros de uma mesma família questionam os acontecimentos em seus espaços de convivência, sua casa e arredores. Nesse lugar comum, fora de casa, aparece uma chuvinha “suspensa, flutuando entre o céu e a terra” (COUTO, 2004, p. 6). De fato, qualquer chuva flutua entre o céu e a terra, mas o inoportuno do ocorrido é exatamente o pai aparecer todo molhado por causa da chuva, mas sem que esta esteja tocando o chão. Como afirma o próprio narrador:

Durante todo o dia, o chuvillo se manteve como um cacimbo sonolento e espesso. As gotas não se despenhavam, não soprava nem a mais pequena brisa. A vizinhança trocou visitas, os homens fecharam conversa nos pátios, as mulheres se enclausuraram. Ninguém

se recordava de um tal acontecimento. Poderíamos estar sofrendo maldição. (COUTO, 2004, p. 6).

A chuva que pairava no ar, desencadeando um verdadeiro mal-estar entre as personagens da narrativa, gera grande expectativa acerca do desfecho para aquela chuva, que por sua “indecisão” (COUTO, 2004, p. 7) causava ansiedade e apreensão. Sem saber de seus futuros ou como poderiam lidar com a situação, as personagens convocam reuniões na esperança de sanar seus problemas. Como revela o narrador:

No poente, vimos o avô, o meu pai e os meus tios se encaminharem para o pátio do régulo. Assunto de chuvas é da competência dos deuses. É por isso que existem os samvura, os donos da chuva. São eles que falam com os espíritos para que estes libertem as águas que moram nos céus.

Os homens grandes se juntaram durante toda a noite, um mau presságio lhes dava encosto. O que sucedia era um jamais acontecido. Ninguém poderia ter ousado demoniar a chuva. Na nossa terra, toda água é benta. (COUTO, 2004, p. 9).

A convocação dos “homens grandes” não resulta em mudança efetiva para a incômoda chuva, ao contrário, aumenta o mal-estar diante da impossibilidade de determinar a origem do mau. A chegada da chuva coopera para que a condição da família seja modificada, pois com a chuva, como se lavasse a cabeça dos homens e mulheres, as mazelas da família vão sendo despertadas e postas em questão.

O narrador logo percebe que há algo errado por meio da configuração do espaço, como ele mesmo diz: “Estaria chovendo? Não, que o nosso telhado de zinco nos teria avisado. A chuva, mesmo miudinha, soaria como agulhinhas esburacando o silêncio” (COUTO, 2004, p.

6). Nota-se, assim, que a chuva interfere na vida das personagens, e que os telhados de zinco deixam transparecer os sons ao redor da família. O telhado por ser de zinco também designa a condição da família. Seria, portanto, uma construção humilde, diferentemente da percepção acerca da fábrica – “Os motores da fábrica tinham parado. As grandes chaminés já não vomitavam fuligens escuras” (COUTO, 2004, p. 71) – que, por ter “grandes chaminés”, poderia ser considerada um traço opositor à miudez da família.

Na fábrica, o jovem narrador, ao tentar brincar com o filho do patrão, vai denotando certa subcondição, pois, enquanto o narrador só queria brincar e era solicitado, no retorno a casa, a retirar seus sapatos para economizá-los, o outro temia pegar doenças por encostar na terra de África. A nítida divisão entre os membros da família e os membros da fábrica permite que se depreenda a submissão imposta a essa família.

A constituição do mundo completamente corriqueiro é modificada por um fenômeno da natureza, unindo a tentativa de explicação científica para o ocorrido a um conjunto de denúncias acerca da condição daquela família. O pai, “enterrado” em vida na mina, é descrito como um vivo sem vida, incapaz de sonhar; a mãe é a mulher abusada, violentada pela ausência de direitos; o mais velho, o avô, constitui-se pela espera da morte; e, por fim, a tia caracteriza-se pela liberdade, contudo, marcada pela loucura.

Assim, são formuladas as personagens em *A chuva pasmada* (2004), sendo destituídas de suas liberdades para habitarem um espaço periférico, em que se confrontam o mundo tradicional e o urbano, em um claro embate entre os valores míticos da cultura rural e a racionalidade cidadina. Nesse encontro, Couto engendra as nuances de mundos e submundos de personagens constituídos para denunciarem sua completa imersão na angústia de partilhar sua desgraçada errância. Como já percebera Petrov em outras obras do escritor, também em *A chuva pasmada* (2004), as personagens são

submetidas ao inconveniente papel de seres em conflito, submetidos a uma vida, em certo sentido, de subserviência.

A tessitura composta pelo moçambicano faz-se por meio de rastros dos vários mundos possíveis que constituem suas narrativas, formulando o espaço para uma crítica reflexiva do discurso de poder. Nesse sentido, a chuva e as fumaças da fábrica encontram-se mescladas por uma crítica ao sistema opressor, que mantém as máquinas do progresso aliadas a, segundo Couto, uma nova forma de dominação, porque se mudam os dominantes sem que o estatuto de dominados desapareça.

A escrita de Mia Couto é, portanto, imbricada pela “sobreposição de discursos, de vozes, espaços e tempos, [que] permite[m] conferir à língua a sua dinâmica de teia e tessitura, num trabalho de figuração, cujos princípios se orientam, como os do pensamento mítico, pela ligação e pela analogia” (LEITE, 2013, p. 32). A estória constitui-se pelo olhar do mais novo, o jovem narrador que, ao lado do mais velho, vai aprendendo a conhecer o mundo à sua volta.

A ligação entre o tradicional e o urbano, sobrepondo traços de configuração desses mundos possíveis ficcionais – mundos semioticamente constituídos como possíveis textuais, “*una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella*” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 70, grifos do autor) –, seriam margens desse discurso encantatório do poeta Mia Couto para dar voz e vez aos menos favorecidos. Nas palavras de Maria Fernanda Afonso, o autor “quer dar a palavra aos homens mais atingidos pela violência quotidiana” (2004, p. 380).

O processo de figuração – “um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, [de natureza e] de feição antropomórfica” (REIS, 2015, p. 121-122) – das personagens, na narrativa em questão, ocorre por meio da fixação de alicerces bem engendrados pelo autor para configurar as margens de mundos e submundos de personagens denunciadoras de sua dolorosa realidade.

William H. Gass, ao tratar do conceito de personagem da ficção, destaca a personagem como uma substância primária, a que tudo mais se liga (1971, p. 55). Essa substância, na construção de Mia Couto, estaria centralizada nas figuras familiares, tendo o menino como principal elemento e também como ponto fixo das idas e vindas textuais. Os processos composicionais das personagens:

Designado figuração, não se restringe à descrição, nem mesmo à caracterização, pois a caracterização seria apenas uma componente dos processos de figuração, por conseguinte, mais amplo (REIS, 2014, p. 53). A construção de personagens ocorre por meio de procedimentos de caracterização e pela ação conjunta de dispositivos narrativos que alicerçam a configuração dessas entidades ficcionais. Desse modo, a figuração, “no que toca sobretudo aos dispositivos retórico-discursivos, requer atos de semiotização, ou seja, solicita a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação, com efeitos pragmáticos. (REIS, 2014, p. 56). (SILVA, 2016, p. 67).

Para Gass, “criar uma personagem é dar sentido a um x desconhecido; é para todos os efeitos *definir*” (1971, p. 56, grifos do autor). Essa percepção acerca da personagem é descrita nas palavras do próprio narrador, que inesperadamente se compara à chuva:

Meus pais sempre me tinham chamado de pasmado. Diziam que eu era lento no fazer, demorado no pensar. Eu não tinha vocação para fazer coisa alguma. Talvez não tivesse vocação para ser. Pois ali estava a chuva, essa chamada e reclamada por todos e, afinal, tão pasmadinha como eu. Por fim, eu tinha

uma irmã, tão desajeitada que nem tombar sabia.
(COUTO, 2004, p. 7).

- Foi com o patrão principal, foi com o branco.
- Afinal? (COUTO, 2004, p. 61).

A chuva, da mesma forma que o narrador, é pasmada e desajeitada, sem vocação, sem saber. Assim, a chuva como fenômeno da natureza (CHEVALIER, 1998) distancia-se de seu sentido primeiro ao ser tratada como mais uma personagem, já que irmanada ao menino. No decorrer do texto, a chuva parece interagir com a individualidade de cada personagem, compondo as angústias e alegrias em torno daquela família, sendo a água que enche o rio, mas também parte de toda a história. Como revela o menino, “na nossa terra, toda água é benta” (COUTO, 2004, p. 9). A chuva, então, humaniza-se deixando de ser um acontecimento natural para permanecer entres as demais personagens. É ela que modifica as vidas dos que compõem a família devido às suas características inesperadas, surpreendentes. A atividade incomum da chuva de pairar pelos céus como ave em redemoinhos desencadeia toda a história, possibilitando às personagens a reflexão acerca do mundo em que vivem.

Segundo Angius e Angius, é a penetração do ouvido, no real circundante, que possibilita a revelação de uma busca constante de identificação com o mundo do entorno, certificando certa identidade do narrado e do narrador (1998, p. 28). As linhas semânticas determinantes para configurar as personagens, em seus mundos e no campo de seus diversos submundos, constituem na narrativa, por exemplo, a denúncia da subserviência imposta à mãe. De acordo com o narrador:

Meu pai não acreditou. Disse que conhecia bem
aquele ranhoso desse negro, esse que tanto se armava
em pronúncia de branco que já os lábios se afilavam.
- Não foi com esse negro que eu negocieei meu corpo.
- Não foi?

De acordo com Lubomír Doležel, as entidades ficcionais, ou seja, as personagens são incompletas e, por isso, deixam espaços vazios a serem preenchidos, caso contrário, poderiam ser consideradas entidades reais (1999). Assim, considera-se que o menino, no decorrer da narrativa, expressa vazios em sua construção. Tais vazios, porém, aparentam ser traços de composição que possibilitam a esse narrador assemelhar-se a um fenômeno da natureza, à “chuva pasmada”.

O menino, personagem sem nome, ganha destaque por enfrentar a chuva, tornando-se primeiro irmão e depois admirador, já que convive com ela, dividindo espaços, sem atitudes de enchê-la de terra ou tentando derrubá-la como as demais personagens. Ele simplesmente observa e descreve as ações dos que habitam seu lar. A chuva, por sua vez, personifica-se, acumulando funções de fecundar a terra, denunciar os estigmas da fábrica e encantar, em certo sentido, o irmão pasmado, que desperta para seus mundos.

Nesse sentido, o menino e a chuva seriam parte de um dispositivo engendrado pelo autor, no âmbito narrativo, para desestabilizar o corriqueiro, o comum, criando um mundo possível marcado pela ambiguidade e incerteza. Com isso, o menino e seus familiares, prejudicados pela chuva presa no céu, são capazes de interferir no término do problema, ainda que seus argumentos e ações mostrem-se pouco eficazes.

A condição inconveniente da família é construída pela miséria que circunda a família, quer por precisar poupar sapatos, quer por precisar negociar com um patrão abusador. Assim, a família em sua errância vai buscando harmonizar a vida frente às mazelas do novo mundo, determinado pela fábrica e seus integrantes, e do velho

mundo, dos *samvura*, da origem do rio e mesmo das chuvas. O mundo ancestral, nesse sentido, confronta-se com o urbano. O mundo do jovem é constantemente atravessado por sua inferiorização diante da imponência do mundo existente no interior da fábrica.

Sendo assim, percebe-se que a narrativa de Mia Couto denuncia a necessidade de olhar-se para a sabedoria ancestral, sem permitir o apagamento de um saber capaz de reconfigurar o próprio olhar de um povo para si mesmo. Em *Pensatempos* (2005), o autor reflete acerca da necessidade do povo de seguir em frente, pois, segundo ele, não adianta vitimar-se ou continuar pondo no passado histórico a culpa das deficiências existentes em seu país. Essa perspectiva demonstra como as próprias personagens em *A chuva pasmada* (2004) são munidas da capacidade de confrontar suas mazelas, sobrepujando seus infortúnios por meio também do saber ancestral. E sobre a sabedoria do mais velho, o narrador diz:

Ainda hoje meus passos se arrastam nessa travessia do rio, olhar perdido na outra margem. Meus passos se vão tornando líquidos, perdendo matéria, diluindo-se no azul da correnteza. Assim se cumpre, sem mesmo eu saber, a intenção de meu velho avô: ele queria o rio sobrando da terra, vogando em nosso peito, trazendo diante de nós as nossas vidas de antes de nós. Um rio assim, feito só para existir, sem outra finalidade que riachar, agradeando o nosso lugar. (2004, p. 74).

Para Couto, Moçambique é uma nação de muitas nações, espaço que se deve conhecer não para ser dono (2005, p. 49), construindo-se, portanto, a partir dessas histórias colhidas à beira dos caminhos, entre passado e presente. Para Couto,

O que importa do ponto de vista do escritor é a capacidade de que essa personagem tem de suscitar histórias e de nos revelar facetas da nossa própria humanidade. A terra onde nasci e onde vivo – Moçambique – é um país pobre e apenas um pequeno grupo tem acesso àquilo a que chamamos ciência. Mas existem nas zonas rurais gente que, sendo analfabeta, é sábia. (2005, p. 48).

Mia Couto destaca, assim, os efeitos do entrecruzamento presente na constituição de seu país, destacando como o efeito presente em seus textos possibilita a construção de saberes pela diferença, pela diversidade. O combate ao preconceito reinante é, portanto, realizado, como observado na narrativa, pela sabedoria, pelo conhecimento, por vezes presente no mais velho, que está para além do domínio do comum. O diálogo entre o tradicional e o urbano se dá pelos olhos de um jovem capacitado a atravessar fronteiras, reconhecendo a importância do saber ancestral para seu próprio crescimento.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, 2004.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. **Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa: Análisis de las novelas cortas de Clarín**. Espanha: Universidad de Alicante, 1998.

ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. **Mia Couto: O desanoitecer da palavra—Estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia**

anotada de um autor moçambicano. Praia: Embaixada de Portugal; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

COUTO, Mia. **A chuva pasmada**. Lisboa: Caminho, 2004.

COUTO, Mia. **Pensatempos** – Textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** E outras interinvenções. Lisboa: Caminho, 2009.

COUTO, Mia. **O estorinhador Mia Couto**. A poética da diversidade. Entrevista concedida a Celina Martins. Madeira: abril de 2002. Disponível em: <http://www.revista-brasil.org/revista/artigos/celina3.html>. Acesso em: 21 maio 2010.

ENCANTAMENTO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis on-line. Melhoramentos, 2017. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=pVXp>. Acesso em: 04 abr. 2017.

ENCANTAMENTO. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa on-line. 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/encantamento>. Acesso em: 04 abr. 2017.

DOLEZEL, Lubomír. **Heterocósmica**: ficción y mundos posibles. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. São Paulo: Cultrix, 1971.

LEITE, Ana Mafalda. **Ensaio sobre literaturas africanas**. Maputo: Alcance, 2013.

PETROV, Petar. **O projecto literário de Mia Couto**. Lisboa: CLEPUL, 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Pessoas de livro**. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

SILVA, Luciana Morais da. **Figurações da personagem e o universo insólito nos novos discursos fantásticos: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto**. 2016. 216 p. Tese (Doutorado em Letras)–Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal, 2016. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/39121/1/Figura%C3%A7%C3%B5es%20da%20personagem%20e%20o%20universo%20ins%C3%B3lito%20dos%20novos%20discursos%20do%20fant%C3%A1stico.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.

10

O ENTRECruzAMENTO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA EM NARRATIVAS DE AGUALUSA E MIA COUTO

MARIA MARTA DOS SANTOS SILVA NÓBREGA

As relações entre história e literatura não são recentes. Dependendo do foco de abordagem e respeitando-se as especificidades de cada uma, a aproximação entre elas é uma possibilidade de análise significativa para uma interpretação pelo viés dos estudos pós-coloniais. A busca pela intervenção de elementos da história na ficção literária põe em evidência que a possibilidade de entrelaçamento se dá com base no princípio de que os escritos resultantes desse entrecruzamento podem ser concebidos como formas de conhecimento do mundo e formas de expressá-lo, de modo que, pela ficção, a realidade é atenuada pela expressividade da linguagem literária.

Para Chartier (1990, p. 62-3), todo documento, seja ele literário ou de qualquer outro tipo, é representação do real que se apreende e não se pode desligar de sua realidade de texto construído, pautado em regras próprias de produção inerentes a cada gênero de escrita, de testemunho, que cria “um real” na própria “historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita”.

Assim, contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua

linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto. Dentro da perspectiva dos estudos pós-coloniais, em que as literaturas africanas encontram-se inseridas, percebe-se que, no entrecruzamento entre história e literatura, a questão de identidade cultural subjaz ao pensamento intelectual e artístico dos povos colonizados, que quando questiona o universalismo europeu, busca fortalecer as percepções do subalterno acerca das noções de alteridade e pluralidade.

Fanon (2008), ao se preocupar com a questão do sujeito colonial, defende que a inferioridade material criava um senso de inferioridade racial e cultural. Nesse processo, fica evidente a inferioridade econômica, política e social que acaba afetando a identidade do colonizado.

De um modo geral, o que aproxima, esteticamente, os textos produzidos por escritores dos países de língua portuguesa é o fato de que a inserção da história nas narrativas funciona como um espelho dinâmico das convulsões vividas por esses povos, como afirma Rita Chaves. Segundo a autora, na literatura:

[...] refletem-se de maneira impressionante os grandes dilemas que mobilizam a atenção de quem tem a África como objeto de preocupação: a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade. De saída, já nos despontamos com a discussão que envolve a escolha da língua portuguesa como instrumento de expressão. Mas a grande contradição reside justamente no problema da escrita que, com a consciência da alienação, ganha uma dimensão dramática, de caráter mais fundo e anterior à própria definição de língua oficial, com certeza o mais significativo dos bens provenientes do patrimônio latino. (CHAVES, 2005, p. 251).

Pode-se depreender a partir das reflexões de Rita que a literatura produzida nos países africanos, situadas no limiar entre história e literatura, mostra-se vinculada a um projeto mais amplo de luta anticolonial; ela apresenta também uma espécie de desígnio nacionalista, promovendo, desse modo, o entrecruzamento entre história e identidade.

No romance *Nação Crioula*, José Eduardo Agualusa se vale de uma personagem de Eça de Queiroz: Carlos Fradique Mendes, que apresenta a história de suas viagens através do gênero epistolar. São três os destinatários das cartas: a madrinha (Madame de Jouarre), a amante (Ana Olímpia) e o amigo e confidente (Eça de Queirós). De acordo com Fonseca (2001, p. 255), Fradique Mendes representa o homem livre, “salvo das tiranias” que, ao entrar em contato com culturas diferentes, notadamente a angolana e a brasileira, descreve em suas correspondências sua visão crítica em relação ao colonizador. A principal destinatária é Madame de Jouarre, a quem o português lhe dedica 10 das 25 cartas; Ana Olímpia recebe 9; e a Eça de Queiros são enviadas as 6 restantes.

A partir da escolha estilística do gênero epistolar para a composição estrutural do romance, já se evidenciam os marcos da história. Durante o século XIX, a carta ainda era um dos meios de comunicações mais usados para se manter contato com as pessoas distantes para estreitar as relações intimistas, informativas ou de formalidades. Um bom exemplo da necessidade de aproximação intimista, no romance, se dá quando Fradique Mendes, em carta enviada de Benguela, em maio de 1872, conta a Ana Olímpia a sua doença e revela que as palavras da amada lhe serviram de remédio: “Escreva, diga-me que sim, na certeza de só as suas palavras me reanimarão [...]” (AGUALUSA, 2011, p. 32).

Na carta enviada de Olinda, em fevereiro de 1877, à Madame de Jouarre, o protagonista solicita que seja informado sobre a vida social da metrópole, bem como informações acerca de seus amigos:

[...] Entretanto escreva, vá-me enviando notícias dessa metrópole maligna, os ecos todos das guerras todas, os murmúrios e rumores. Não esqueça as intrigas da corte, incluindo as mais torpes, as polémicas literárias, o vociferar dos políticos, o relato ruidoso dos últimos crimes. Diga-me igualmente o que é feito dos amigos que deixei, vencidos pela vida, nas mesas tristes do Café da Paz. (AGUALUSA, 2011, p. 99).

Nessa mesma carta, o missivista também apresenta informações à sua correspondente ao expor suas primeiras impressões acerca de sua chegada ao continente. As comparações entre o ambiente de Angola e o europeu ficam evidentes no fragmento transcrito a seguir:

Desembarquei ontem em Luanda às costas de dois marinheiros cabindanos. Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento de que havia deixado para trás o próprio mundo. Respirei o ar quente e húmido, cheirando frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber outro odor, mais sutil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África. (AGUALUSA, 2011, p. 11, grifos meus).

Nota-se que Fradique Mendes comporta-se como um observador da terra e sente a necessidade de detalhar suas observações. Atitude semelhante ele adota quando chega ao Brasil, ao estabelecer comparações entre os espaços brasileiro e angolano, conforme demonstra o excerto a seguir:

As tardes aqui morrem bruscamente, violentamente, num largo incêndio que depressa se desfaz em cinza e

em melancolia. Mas, ao contrário do que acontece na África Ocidental, ao contrário daquilo que eu sempre espero que aconteça, o sol não mergulha no mar – a água escurece, torna-se quase negra, a noite parece emergir do chão. (AGUALUSA, 2011, p. 81).

Em outra correspondência à sua madrinha, escrita de Olinda (fevereiro de 1877), a percepção comparativa entre Angola e o Brasil persiste:

Pernambuco distribui-se por duas ilhas, que os rios Capibaribe, Beberibe e Pina separam do continente. Nas ruas respira-se o mesmo odor melancólico que me surpreendeu em Luanda, um entorpecimento que se transmite das pessoas para as casas, como se toda a população estivesse já morta e a cidade em ruínas. (AGUALUSA, 2011, p. 95).

A última carta do romance é escrita de Luanda, em agosto de 1900, por Ana Olímpia e enviada a Eça de Queirós. O tom formal da carta sugere que a remetente não tinha intimidade com o destinatário: “Carta da senhora Ana Olímpia, comerciante em Angola, ao escritor português Eça de Queirós” (AGUALUSA, 2011, p. 169). Nessa correspondência, Ana detalha como conheceu Fradique Mendes e descreve alguns aspectos de seu espírito questionador que, por vezes, irritava o marido da correspondente devido à facilidade e propriedade de discutir a realidade de Angola, mesmo estando lá há pouco tempo: “Irritavam-no as opiniões definitivas de Fradique, o seu ceticismo, a facilidade com que, recém-desembarcado, já teorizava sobre todos os grandes problemas de Angola” (AGUALUSA, 2011, p. 173).

No romance *O outro pé da sereia* (2006), Mia Couto se vale de um episódio histórico para representar o entrecruzamento entre história e narrativa. No primeiro capítulo, tem-se a apresentação do casal Mwadia e Zero Madzero, moradores de Antigamente, que têm

em seu quintal de casa a queda do que para eles é uma estrela, mas que se revela ser um instrumento de espionagem do serviço secreto dos Estados Unidos da América. O casal, buscando enterrar a suposta estrela, descobre um baú contendo parte de um passado distante e que remonta ao período da chegada dos primeiros missionários portugueses a Moçambique. Trata-se da chegada do missionário jesuíta Gonçalo da Silveira que, em 1560, saiu de Goa para levar presentes ao imperador do Monomotapa e ampliar as ações de proselitismo do catolicismo em Moçambique.

Dos dezenove capítulos que compõem a obra, 12 tem a duração de um mês, com ações desenvolvidas em dezembro de 2002. Seis capítulos remetem ao século XVI, com marcação temporal entre janeiro de 1560 e março 1561; há ainda outro capítulo (o quinto) que remete a uma indeterminação temporal.

A alternância entre passado (século XIV) e presente (século XIX), que compõe a estrutura temporal da narrativa, sugere uma alegoria ao processo de colonização da África pelos portugueses e aos conflitos desse processo de colonização. Como referência ao passado, além da referência à chegada dos portugueses na África, tem-se como personagem representativo do cristianismo o jesuíta D. Gonçalo da Silveira:

A nau Nossa Senhora da Ajuda acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em fevereiro de 1560, chegará à costa africana. [...] Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa. Homem santo, dizem. [...] O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro [...] Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã. (COUTO, 2006, p. 51).

Além do discurso hegemônico do cristianismo, outros discursos de desigualdade também são apresentados na obra, a exemplo da superioridade do homem em relação à mulher, mostrando as convenções socioculturais moçambicanas, a exemplo do episódio em que Madzero decide levar a “estrela” para Vila Longe:

E lá partiram, em silêncio. À frente, o pastor, depois, o burro e, por fim, a mulher. [...]

Nestes tristonhos assuntos ia pensando Mwadia enquanto seguia atrasada, o cinzento cortejo. Calada, não silenciosa. Porque havia uma canção que alvoçava o seu peito.

- Posso cantar, marido?

- Já sabe que não.- Cantarei baixinho, você nem vai notar.

- Nada, aqui não se canta. Você já sabe, por que é que insiste? (COUTO, 2006, p. 31-33).

Em outra situação, Mwadia fica sem tomar cerveja:

A reunião estava aberta, faziam-se os rodeios e as demoras protocolares como manda a boa tradição. Não se entrou diretamente no assunto, vagueando-se sobre o vento, o calor e outras ninharias. Todos se serviam de cerveja, patrocinada pelo Tio Casuarino. Não havia copo para Mwadia, ela era mulher. Os homens bebiam devagar por respeito à bebida. Fazendo de conta que ninguém no mundo nunca tivesse bebido. (COUTO, 2006, p. 128).

Ou nessa outra passagem, quando Mwadia consegue, enfim, depositar a imagem da Virgem:

Voltou ao barco, retomando a viagem para as áridas paragens de Antigamente. Por certo, Zero Madzero não a estaria esperando. O verdadeiro homem não espera por mulher, é assim o código do lugar. (COUTO, 2006, p. 329).

Em outros momentos, é notória a percepção crítica que a mulher tem de sua condição de inferioridade, bem como do modo que reage a essa condição, a exemplo da passagem em que D. Constança confessa para Mwadia e para a brasileira:

[...] os homens de Vila Longe acreditavam-se todos muito machos.

– Agora, que estou no fim da minha vida, posso confessar: as vezes que fiz amor com mais paixão foi com mulheres.

Mwadia estava aterrada. Uma mãe não fala de assuntos destes. Muito menos confessa algo tão íntimo, tão chocante.

(...) Vila Longe era uma terra de homens ausentes. Saíam dali adolescentes, sem idade para serem homens. Regressavam doentes, demasiado tarde para serem maridos. Por fim, tornavam-se pais quando as esposas ficavam viúvas.

- Estou espantada, admitiu a brasileira.

– Fomos ensinadas a esperar pelos homens. Mas essa espera demora mais que uma vida. Ninguém espera tanto assim por ninguém.

– É o que lhe digo: os homens daqui são péssimos amantes.

– Isso é porque não pedem a opinião das mulheres.

Os homens de Vila Longe, disse ela, não queriam saber do prazer das suas companheiras. Serviam-se delas. E elas não esperavam da vida mais do que isso. Por isso, não se queixavam. As mulheres de Longe são sempre as últimas a falar, as últimas a comer, as últimas a adormecer... (COUTO, 2006, p. 178-179).

A escravidão também é uma temática bastante discutida na obra, notadamente nas passagens em que as relações de desigualdades sociais entre negros se evidenciam, ao lado de alguns sentimentos de defesa e afeto. Alguns elementos do contexto moçambicano, como a violência praticada pelos próprios negros, sinalizam esses aspectos:

– Queríamos que nos dissessem tudo sobre a escravatura, desses tempos de sofrimento...

– Ah, sim, sofremos muito com esses vangunis, disse Matambira.

[...]– Portanto, era esse o nome que davam aos traficantes de escravos?

– Exacto.

– Diga-me: há lembrança do nome dos barcos que eles usavam?

– Barcos? Eles não vinham de barco, vinham a pé.

– Como a pé? Como é que transportavam a carga humana lá para a terra deles?

– A terra deles era aqui, eles nunca saíram daqui. Nós somos filhos deles.

– Diga-me, meu amigo, você está a falar dos portugueses?

– Portugueses? Naquele tempo, nós éramos todos portugueses...

– Está a falar dos brancos?
– Estou a falar de pretos. Desculpe, de negros.
– Mas fale desses negros, desses vangunis..
– Esses negros vieram do sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. (COUTO, 2006, p. 148-149).
[...] Xilundo explicou-se: ele era escravo, mas a sua família era proprietária de escravos. Viviam disso: da captura e da venda de escravos. O pai enviara-o para Goa, na condição de servo, como punição de graves desobediências. O projecto do pai era simples: preparar o filho para herdar o negócio da venda de pessoas. No processo de ser escravo, ele aprenderia a escravizar os outros. (COUTO, 2006, p. 258).

A herança religiosa portuguesa constitui-se outro recurso narrativo de aproximação entre literatura e história em *O outro pé da sereia*. A imagem de Nossa Senhora do Amparo é o elemento simbólico que une as viagens dos missionários para Moçambique e a de Mwadia para Vila Longe. Mas, enquanto para o religioso a Virgem seria o meio de salvação para o povo sem alma, na ótica do nativo, a Santa sugere uma resignificação da identidade religiosa. Daí a necessidade de o escravo Nimi Nsundi serrar os pés da Virgem para transformá-la em Kianda, a deusa das águas, ou em *nzuzu*, por Mwadia:

A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar. Mwadia sentia que retornava aos labirintos de sua alma enquanto a canoa a conduzia pelos meandros do Mussenguezi. Na ida, ela se preocupava em sombrear a Virgem. No regresso, ela já ganhara a certeza:

ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreio, afeiçoada ao sol da África.

Chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho para a margem e foi subindo a ravina, carregando com ela a Santa. Junto ao tronco, ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse:

- Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu. (COUTO, 2006, p. 329).

Em *O último voo flamingo*, é perceptível a relação entre história e literatura que se dá através do entrecruzamento dos fatos da realidade (uma referência histórica ao contexto de pós-independência e as consequentes guerras civis moçambicanas) e do aproveitamento de mitos e lendas como recurso poético para a construção da identidade no país.

Na época da publicação de *O último voo do flamingo*, em 2000, de acordo com Miller (2002), o país ainda não havia se recuperado da guerra civil,¹ e teve um seu desenvolvimento retardado por um novo problema de ordem natural. Ciclones e fortes chuvas deixaram centenas de mortos e muitos desabrigados, destruíram habitações, escolas, estabelecimentos comerciais e outras instituições, tornando Moçambique uma nação com muitas desigualdades sociais. Na obra de Mia Couto, esse fato histórico é bem marcante e contribui para representar literariamente a marginalidade moçambicana.

A trama narrativa dialoga com a história do passado recente moçambicano e, para descrever as desigualdades sociais que imperam no país, tem-se um espaço textual povoado por uma pluralidade marcada pela presença de nativos (velhos, prostitutas, loucos) e por estrangeiros. Os fatos ocorrem na vila de Tizangara, onde os soldados

1 Moçambique tornou-se independente em 1975, mas diferentemente da paz esperada, já no ano seguinte, em 1976, teve início uma guerra civil que se alastrou até 1992.

da ONU enviados para vigiar o processo de paz após anos de guerra civil começam a explodir misteriosamente, restando apenas seus órgãos sexuais e capacetes azuis. O italiano Massimo Risis, consultor da ONU, é enviado ao local para investigar as mortes e recebe um tradutor negro para acompanhá-lo em sua missão. A trama narrativa é apresentada a partir do ponto de vista desse tradutor.

Muitos personagens eram vistos de forma marginalizada, a exemplo da prostituta Ana Deusqueira, que, na língua local, não havia uma palavra exata para nomeá-la:

[...] A mulher exibia demasiado corpo em insuficientes vestes. Os tacões altos se afundavam na areia como os olhos se espetavam nas suas curvaturas. O povo, em volta, olhava como se ela fosse irreal. Até recentemente não existira uma prostituta na vila. Nem palavra havia na língua local para nomear tal criatura. Ana Deusqueira era sempre motivo de êxtase e suspiração. (COUTO, 2005, p. 28).

Não obstante o tom de desdém com que a personagem é apresentada, dada a sua profissão, ela é considerada a única moradora habilitada para ajudar no reconhecimento dos mortos, tendo como parâmetro o órgão sexual decepado:

Depois, a prostituta deu costas à delegação e aproximou-se do polêmico achado, no chão da estrada. Mirou o órgão desfigurado [...]. Joelhou-se e, com um pauzinho, revirou o hífen carnal. Em volta de Ana Deusqueira se formou um círculo, olhos de ansiosa expectativa. Impôs-se silêncio. Até que o chefe da polícia local inquiriu:

- Cortaram esta coisa do homem ou vice-versa?

- Essa coisa, como o senhor polícia chama, essa coisa não pertence a nenhum dos homens daqui.

- Está certa?

- Com a máxima e absoluta certeza. (COUTO, 2005, p. 29).

Em Tizangara, prevalece a cultura popular e os moradores se esforçam em preservar suas raízes, como se pode entender a partir do episódio em que Máximo chega à pensão para se hospedar e recebe as instruções do funcionário acerca da presença de um louva-a-deus:

- Às vezes, aparecem nos quartos uns insetos desses, sabe, que chamamos louva-a-deus.

- Sei o que são.

- Se aparecer um desses, não lhe mate—disse, dirigindo-se agora ao italiano.—Nunca faça isso.

- E por quê?

- Nós aqui não matamos esses bichos. São nossas razões. Esse aí lhe explicará depois. (COUTO, 2000, p. 38).

Duas perspectivas culturais distintas são conflitantes na obra: uma marcada pelo olhar eurocêntrico do italiano, que despreza o misticismo da tradição local; e outra representa a luta do nativo para resistir à cultura europeia. Massimo Risi, para cumprir sua tarefa principal, após ouvir várias testemunhas, tem a certeza de que seu relatório não terá credibilidade científica e não agradará à ONU, posto que o relato dos depoentes são cheios de misticismo, como se pode ler nos excertos a seguir:

A casa de Hortênsia era importante para a missão.

Tinham usado o grande casarão para alojar os sol-

dados das Nações Unidas. Foi o administrador que decidiu contra vontade de todos. A casa era um lugar de espíritos. Não importava o que os soldados fizessem. Importava, sim, o que o lugar ia fazer aos inautorizados visitantes. (COUTO, 2000, p. 23).

[...] há muita coisa escondida nestes silêncios africanos. Por baixo da base material do mundo devem de existir forças artesanais que não estão à mão de serem pensadas. (COUTO, 2000, p. 27).

Os soldados estrangeiros explodem, sim, senhor. Não é que pisam em minas, não. Somos nós, mulheres, os engenhos explosivos. Ou já esqueceu as forças da terra?. (COUTO, 2000, p. 30).

Tenho consciência que o presente relatório conduzirá à minha demissão dos quadros de consultores da ONU, mas não tenho alternativa senão relatar a realidade com que confronto. (COUTO, 2000, p. 77).

Enquanto espaço representativo da tradição local, Tizangara não só apresenta aspectos recentes da história moçambicana, mas incorpora elementos da cultura local, de modo que congrega no espaço presente os antepassados, como se pode ler em um diálogo entre Temporina e Massimo:

Sente-se aí, nessa poltrona. Amanhã você continua a procurar.

Massimo obedeceu. Daquele lugar, ele podia escutar os lentos barulhos da vila. Em certos recantos, fogueiras irrequietavam luzes sob as casas. Mas além, o gerador iluminava a administração e a residência de Estêvão Jonas.

- Esta vila foi engolida pelo mato. Olhei em volta e concordei com a moça. A cidade foi sendo abandonada que até as coisas foram perdendo seus nomes. Além, por exemplo: aquilo que se chamava casa. Agora, com raízes preenchendo as paredes em ruínas, mais lhe competia o nome de árvore.

- Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizandara não há dois mundos.

Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Hortência e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos.

- Por isso eu lhe pergunto: Massimo: qual vila o senhor está visitando?

- Como assim, qual vila?

- É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes—Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água”. Eu conheço as três. E só eu amo todas elas. (COUTO, 2005, p. 67).

O narrador também se utiliza do espaço de Tizangara para, através da corrupção que impera na Vila, denunciar o governo moçambicano da época que abusava de sua autoridade e lutava em causa própria, pouco ou em nada contribuindo para o desenvolvimento do país, ao ponto de o narrador comparar a situação atual com a do período em que Moçambique era colônia:

[...]

Se os chefes, neste novo tempo, respeitassem a harmonia entre terra e espíritos, então cairiam as boas chuvas e os homens colheriam gerais felicidades. Precauteloso, disse eu mantinha minas dúvidas.

Os novos chefes pareciam pouco importados com a sorte dos outros. Eu falava do que assistia, ali em Tizangara. Do resto não tinha pronunciamento. Mas, na minha vila, havia agora tanta injustiça quanto no tempo colonial. Parecia de outro modo que esse tempo não terminara. Estava era sendo gerido por pessoas de outra raça.

[...] Aqueles que nos comandavam, em Tizangara, engordavam a espelhos vistos, roubavam terras aos camponeses, se embebedavam sem respeito. A inveja era seu maior mandamento

Como uma possibilidade simbólica de marcar a resistência dos nativos à cultura europeia, o narrador descreve a situação de miséria em que alguns moradores se encontravam, além de denunciar a forma ilícita de enriquecimento dos governantes, a exemplo de Estêvão Jonas, que expunha a penúria e as mazelas dos habitantes com intenção de ampliar o seu patrimônio:

E os batuques?

- Que batuques, camarada esposa?

[...] Ermelinda estava apressada dos nervos e continuava me interrogando:

- Não ouviu o povo batucando? Qual cerimônia seria essa?

Na realidade dos fatos, os ngomas tinham barulhado toda a noite, num pãodemônio.

- Por que você deixou esta gente vir até aqui, tão pertíssimo?

Eu, Estêvão Jonas, praguejei: ela que não se metesse. Aquela gente, ela bem sabia, eram antigos deslocados da guerra. O conflito terminou, mas eles não regres-

saram ao campo. Ermelinda conhece as orientações atuais e passadas. Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas todas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza. Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas palavras do seu discurso, até aponte no meu caderno manual. Essa é atual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem despender grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça. (COUTO, p. 74-75).

A partir da síntese das leituras que apresentamos aqui, destacamos que alguns pontos podem ser abordados em sala de aula dentro de uma perspectiva intercultural, a exemplo da questão da raça e cultura, tendo como base legislações voltadas para os direitos humanos e a quebra do preconceito.

Consideramos relevante o estudo da literatura africana de língua portuguesa na educação básica por acreditarmos que o currículo

escolar não apenas possui um viés pedagógico (com conteúdos a serem ensinados e aprendidos), mas prevê, também, um desdobramento político, que oportuniza aos sujeitos envolvidos no processo ensino-aprendizagem a reflexão acerca do conhecimento apresentado e, quando se fizer necessário, sua contestação. No entanto, no caso da literatura africana de língua portuguesa, algumas dificuldades poderão ser enfrentadas, entre elas, destacamos: os professores, salvo algumas exceções, não tiveram, em sua formação, contato com essa literatura: os livros didáticos, recorrentemente utilizados em sala de aula, não reservam um espaço adequado para essa produção literária, de modo a permitir ao aluno vivenciar uma experiência estética com os textos, conforme pesquisa desenvolvida por Nóbrega (2012) em alguns manuais didáticos; as bibliotecas escolares possuem poucos títulos dessa literatura, e muitas delas, nem os do PNBE encontram-se no acervo. Destarte, acreditamos que os produtos resultantes (artigos e livro) de nosso estágio de pós-doutoramento contribuirão como alternativas metodológicas para que o processo de mediação de leitura literária, tendo esse tipo de literatura como objeto, seja realizado no âmbito escolar.

REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. **O pós-colonial e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: UEM, 2000.

CHAVES, R. **Angola e Moçambique** – experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. 194p.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Fradique Mendes nas rotas do Atlântico Negro. *In*: OLIVEIRA, Paulo Motta; SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.). **Os Centenários**: Eça, Freyre e Nobre. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. p. 253-263.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILLER, John. **Moçambique**, cheias 1999-2000, avaliação de impacto: actividade de doação para o reassentamento da população, julho de 2002. Disponível em: http://www.sarpn.org/documents/d0000811/P907-Mozambique_floods_1999_2000_USAI-D_072002_P.pdf. Acesso em: 21 out. 2016.

RAMOS, M. N. **A pedagogia das competências**: autonomia ou adaptação? 3. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHIMDT, Simone. **Onde está o sujeito pós-colonial?** (Algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana). Disponível em: www.uff.br/revistaabril/revista-02/012_simone%20schmidt.pdf. Acesso em: 27 dez. 2016.

SOARES, Eliane Veras. Literatura e estruturas de sentimento: fluxos entre Brasil e África. **Revista Sociedade e Estado**, v. 26 n. 2, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000200006

<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922011000200006>. Acesso em: 21 jan. 2017.

11

COMICIDADES CABO-VERDIANAS: O RISO POLÍTICO NAS PRODUÇÕES ESTÉTICAS DE CABO VERDE

MARIANA ANDRADE GOMES

INTRODUÇÃO

Este texto possui como objetivo principal traçar um breve panorama de obras estéticas que apresentam a linguagem risível enquanto operador discursivo de posicionamentos político-ideológicos. Como recorte deste estudo, serão problematizados os textos especialmente sob a perspectiva das questões étnico-raciais, mais notadamente, no que se refere à composição da(s) identidade(s) nacional(is) cabo-verdiana(s). Todavia, aspectos como classe e gênero também serão pontuados. Tal investigação está presente na tese, ainda em desenvolvimento, cujo enfoque também vislumbra a compreensão do riso como estrategicamente situado dentro de plataformas de ideologia. Para fundamentar as leituras aqui discutidas, o arcabouço teórico das proposições de Verena Alberti (2011), José Carlos dos Anjos (2004, 2006), Gabriel Fernandes (2002), Claudio Furtado (2012), Eliana Reis e Érica Melo (2010), Ricardo Riso (2014) e Maria

Teresa Salgado (1999, 2009) será evocado para a análise crítica de um conto, uma crônica, uma narrativa longa, um livro ficcional juvenil, todos escritos em português e produzidos em Cabo Verde.

Acerca dessa área de estudos, ainda não são muitas as investigações que se debruçam especificamente sobre a temática do cômico nas literaturas africanas, principalmente, no caso das produções escritas em língua portuguesa. A maior recorrência de pesquisas próximas ao tema discute estritamente o uso da ironia (mais predominantemente) e da paródia (com menos frequência). Nesse sentido, é mister ressaltar e ressaltar que os recursos irônicos e paródicos, embora sejam aspectos presentes na linguagem risível, não são categorias sinonímicas/metonímicas, sendo que o riso² pode ser considerado como uma linguagem ou ainda como gênero literário, classificado como comédia quando há predomínio de sua utilização no decorrer do texto; ou ainda enquanto termo guarda-chuva, que abrange várias outras terminologias como a sátira, a derrisão, a zombaria, o escárnio, etc., conforme assinala Verena Alberti (2011, p. 25).

Sob esse aspecto, é bastante válido o questionamento acerca dos motivos pelos quais as abordagens cômicas não possuem o mesmo destaque ou ainda a quantidade de investigações cujo enfoque são as representações de catástrofes, misérias, guerras e outros estereótipos sob os quais os países africanos são retratados. Estaria a teoria reforçando as narrativas coloniais e neocoloniais de “uma” África pobre, subdesenvolvida, em todos os âmbitos?

Nesse sentido, aponto como uma das principais causas desse tipo de construção social, cultural, política, econômica, etc., propagada pela literatura (e também por alguns estudos tendenciosos científicos), a narrativa da “história única”, termo proposto por Chimamanda

2 Utilizo os termos “riso”, “risível”, “cômico” e “comicidade” como expressões de significado semelhantes entre si.

Adichie (2009), cunhada pelo Ocidente da existência somente de relatos de miséria, sofrimento, guerras e fatalidades no continente africano, como se apenas houvesse essas alternativas tanto de abordagem quanto de conteúdo das produções estéticas realizadas em África, inviabilizando produções e tematizações risíveis relacionadas a esses países.

O discurso do suposto “subdesenvolvimento” dos Estados africanos é muito conveniente para a justificação da “necessidade” de intervenção por países “avançados”, logo para uma apologia às práticas colonializantes e imperialistas, seja nos planos econômico, político, social, cultural, artísticos e, até mesmo, teórico, como já assinalados. A descolonização do pensamento, como pleiteiam várias/os estudiosas/os e intelectuais africanas/os e de outras nacionalidades que passaram pela situação de domínio colonial – com notoriedade para os diálogos sul-sul –, representa a desconstrução dessas narrativas de inferioridade e torna urgente a superação da “biblioteca colonial”, teorizada por Mudimbe (2013), enegrecendo, feminilizando e latino-americana-africanamente renovando nossas referências epistemológicas. A mirada cômica desses produtos estéticos, culturais e sociais também contribui para a ruptura dessas representações negativas e estigmatizantes de África, promovendo a diversidade temática e conferindo leituras críticas sobre os posicionamentos políticos e ideológicos, como é o intuito da presente investigação.

Desse modo, de maneira a tentar construir possíveis leituras sobre a utilização da linguagem cômica no contexto da contemporaneidade em Cabo Verde e na ausência de teorias e sistematizações específicas realizadas anteriormente,³ proponho como abordagem metodológica

3 Ao assinalar a ausência de pesquisas anteriores, não estou me referindo à inexistência de textos que elaboram panoramas, principalmente sobre as produções cabo-verdianas. Antes disso, destaco a incipiência de abordagens sobre o riso em suas conotações político-ideológicas. No Brasil, os trabalhos das professoras Maria Teresa Salgado (UFRJ)

para este texto uma breve discussão sobre o panorama de algumas produções literárias, realizadas em várias ilhas⁴ do arquipélago para mapear tendências do cômico enquanto operador discursivo de posicionamentos político-ideológicos.

Nesse mapeamento, serão discutidos os textos: a narrativa juvenil *Cinco balas contra a América* (2008) de Jorge Araújo, mindelense da ilha de São Vicente; o conto “O visto” presente no livro de Ondina Ferreira intitulado *Contos com lavas* (2010), escrito em e sobre a ilha do Fogo; o romance *O eleito do sol* (1992), do santiaguense Arménio Vieira; e a crônica “Markito com K” escrito por Filinto Elísio, também natural de Praia na ilha de Santiago, publicado na segunda e última edição oficial do periódico *Sopinha de Alfabeto* em 1987.

Todas essas obras, classificadas como cômicas por suas/seus autoras/es, possuem posicionamentos distintos acerca de questões políticas e sociais em Cabo Verde, daí a escolha para compor esta análise. Logicamente, estas não são as únicas produções com linguagem risível,⁵ mas são bem representativas para a hipótese que motiva o presente estudo: engajado ou não, panfletário/partidário ou não, o riso possibilita leituras interpretativas acerca das ideologias ou ainda da representação de fatos das conjunturas cabo-verdianas, até mesmo o deslocamento ou silenciamento de questões representam estratégias discursivas das/os escritoras/es, como, por exemplo, o apagamento

e Jane Tutikian (UFRGS) são pioneiros nessa área.

4 Sublinho que também adotarei como formas sinônimas os termos ilhas e arquipélago para me referir a Cabo Verde.

5 Dentro dessa perspectiva, obras como os romances de Germano Almeida e Mário Lúcio Sousa, dois dos escritores com maior projeção internacional no panorama literário contemporâneo de Cabo Verde, também se enquadram, todavia, a discussão dessas narrativas demanda uma análise mais extensa e específica, posto que se trata de quase todo o conjunto de produções ficcionais escrito por esses autores. Não obstante, tal investigação está sendo empreendida na minha tese ainda em andamento. Cabe assinalar também que as produções radiofônicas, dramáticas (principalmente as escritas em crioulo) e musicais também são bastante instigantes para o estudo do riso.

de descrições e o tratamento de questões de raça, classe e gênero nas narrativas.

O que pretendo com este texto é problematizar como as heranças colonialistas afetaram e afetam a autorrepresentação da identidade nacional através da linguagem cômica presente em obras literárias, focalizando, no caso cabo-verdiano, por reconhecer os violentos processos de apagamento e silenciamento exercidos sobre os componentes negros das ilhas; bem como discutir as formas de resistências a essa opressão epistemológica, cultural, social e política – entendendo esses procedimentos como distintos dos que nos conformaram, mas não completamente distantes das nossas conjunturas, embora essas ligações não sejam explicitamente colocadas neste texto.⁶

É nessa perspectiva que o estudo do riso me instiga: como a linguagem cômica consegue promover o silenciamento ou o grito das questões negro-africanas nos textos? Como essas identidades, também de classe e gênero, são reivindicadas ou rechaçadas pelo riso?

SOBRE OS ESTUDOS ÉTNICO-RACIAIS EM/SOBRE CABO VERDE

Para explicitar o lugar de fala e as interlocuções que este texto propõe, é necessário frisar que o escopo de observação desta análise é fornecido predominantemente pela bibliografia produzida por uma elite letrada cabo-verdiana, não necessariamente, residente ou cuja for-

6 Mesmo porque tal empreitada já foi fértilmente efetivada por Ricardo Riso (Ricardo Silva Ramos de Souza) em sua dissertação intitulada *Afirmando outras versões da história... Memória e identidade nas poéticas de Éle Semog e José Luis Hopffer Almada* (2014) e no artigo “Enegrecendo Pasárgada: o protagonismo negro nas relações literárias Brasil – Cabo Verde” (2015). Ressalto ainda que tal campo não foi esgotado (nunca será) e ainda carecemos de pesquisas com essa temática enfatizando as produções prosaísticas.

mação acadêmica foi realizada no arquipélago. As leituras hegemônicas sobre a literatura de Cabo Verde não estão presentes nesta investigação porque são viabilizadas por uma mediação ainda colonializante que, em seus discursos, por vezes oficiais, promovem o silenciamento das demandas populares em suas buscas pelo protagonismo sócio-histórico e, principalmente, elegem como destinatários leitores estrangeiros.

Também observo como os locais de formação intermedeiam as abordagens das/os pesquisadoras/es que constituem a bibliografia deste texto e até mesmo a minha perspectiva, por exemplo, acerca de questões étnicas e raciais presentes (ou não) nos objetos de análise. Faço essa consideração para salientar os, até o momento, poucos estudos sobre a recorrência de discussões étnicas e raciais nas pesquisas sobre Cabo Verde, conforme é assinalado no texto de Cláudio Furtado (2012).

Sob tal perspectiva, o maior relevo conferido a essa temática tem procedência em estudos realizados no Brasil, na(s) área(s) de ciências sociais, através, principalmente, das investigações dos professores cabo-verdianos José Carlos Gomes dos Anjos (2000; 2002; 2003; 2006; 2013), Gabriel Fernandes (2000; 2002; 2006) e Cláudio Furtado (2012; 2013; 2016), e única empreendida na área de literatura, na investigação da poesia, efetuada pelo brasileiro Ricardo Riso (2014; 2015), situadas, especialmente, nas intersecções entre raça e classe.

Não afirmo, todavia, que a formação nas academias brasileiras seja o fator dominante para o escopo analítico desses pesquisadores, mas aponto uma possível contribuição da vivência nesse país para uma interpretação comparativa entre as duas ex-colônias de Portugal, cujo paradigma da mestiçagem, via de regra, costuma ser evocado de forma a suprimir os legados africanos e até mesmo enfraquecer a identificação com seus respectivos continentes – o vínculo fragilizado com a América Latina, no caso brasileiro, e uma maior proximidade com o oceano Atlântico e a região da Macaronésia a despeito de um elo com os demais países africanos, no caso de Cabo Verde.

Possivelmente essa incipiência nos estudos sobre raças⁷ e etnias⁸ em Cabo Verde indique muito mais um “apagamento seletivo” da questão negro-africana, como pontua Fernandes (2002), do que uma ausência do racismo nas ilhas, como afirmam alguns teóricos.⁹ Assim como no Brasil, mesmo que a segregação racial não seja declarada nas relações sociais e/ou em produtos estéticos, a prática racista se “materializa”, seja na valorização do fenótipo caucasiano em detrimento de traços físicos negro-africanos, como no caso da discriminação do cabelo crespo,¹⁰ na repetição das hierarquias advindas da escravização,¹¹ seja na invisibilidade dos corpos negros não descritos nas narrativas.

7 Utilizarei o termo “raça” para me referir às características físicas como fenótipo e cor da pele.

8 “Etnia” recebe, no texto, a aceção de grupos que se reconhecem através de aspectos linguísticos, sociais e culturais em comum. Assim, diferencio raça e etnia a partir de critérios biológicos (raça) e culturais (etnia), mesmo sabendo que esses dois fatores possuem fronteiras muito tênues. Não é minha intenção com esta tese aprofundar tais debates sociológicos, mas, sim, discutir como as questões étnicas e raciais contribuem para os processos de mestiçagem em Cabo Verde.

9 Em uma palestra proferida na UNEB, em 2014, o escritor David Hopffer Almada assinalou que não existe racismo em Cabo Verde (diferentemente do que ocorre no Brasil) devido ao processo “homogeneizador” social da mestiçagem.

10 No artigo “Desigualdades e narrativas identitárias em Cabo Verde: em ilhas pequenas e sem mata não dá pra se esconder” (2012), Livio Sansone afirma que, em suas entrevistas com cabo-verdianos/os de diversos extratos sociais, “perguntas demasiadamente diretas sobre a cor não costumam gerar um debate interessante. Quase sempre há uma negação da importância da cor na sociedade cabo-verdiana [...]. A cor tanto faz: esta é, de longe, a resposta mais frequente em todas as classes sociais e de instrução. Cabelo já é diferente: sobre ele, as pessoas falam com mais liberdade ou têm opiniões menos uniformes: cabelo crespo tende a ser identificado como ruim, mais ainda cabelo rasta. [...] Cabelo liso é o oposto: ele é bom em si. Como no Brasil, falar de cabelo é falar de norma somática e de “raça”; aliás, durante as entrevistas, perguntar sobre cabelo funciona como aquilo que podemos chamar de “gatilho êmico” – um tema presente quase de forma espontânea entre os informantes e que deixa as pessoas à vontade para falarem de raça mais do que o próprio racismo” (SANSONE, 2012, p. 82).

11 Em entrevista concedida a Michel Laban, o escritor Teixeira de Sousa afirma: “Conheci esse racismo na minha ilha. A aristocracia branca do sobrado, descendente de antigos donos de escravos, mantinha a mesma atitude senhorial em relação ao negro e ao mulato. Não só isso, como até de desprezo, porquanto nenhum tipo de convivência com as últimas classes era consentido pelos mais conservadores” (LABAN, 1992, p. 193 apud ANJOS, 2006, p. 36).

Esse silenciamento acerca do fenótipo, realizado quase que de maneira sistemática, repercute nos textos literários, pois, como assevera José Carlos dos Anjos (2004),

É relevante nesse sentido que, na literatura cabo-verdiana, o fenótipo das personagens não apareça enquanto negro ou branco, é como se o *desaparecimento* da classe dominante de ascendência europeia anulasse qualquer percepção de fenótipo. Nos termos do poeta cabo-verdiano [Gabriel] Mariano, o principal teórico da mestiçagem em Cabo Verde da década de 1960, “o cabo-verdiano não se dá conta nem da sua cor, nem do seu cabelo, nem das suas feições, enquanto está em Cabo Verde” (LABAN, 1992: 368). Na reciclagem simbólica do discurso latino da mestiçagem, a intelectualidade cabo-verdiana elimina os polos branco e negro, vislumbrando a realização completa da mestiçagem. (ANJOS, 2004, p. 277. Grifo meu),

Nesses termos, a não descrição do fenótipo das personagens – fator racial – está relacionada ao “desaparecimento” de uma elite europeia – aspecto de classe – compondo um panorama que privilegia a mestiçagem enquanto processo homogeneizador da sociedade. Tal ponderação admite várias interpretações, das quais ressalto (e ressalvo) a interseccionalidade entre raça e classe nesta análise: o “desaparecimento” de uma classe eliminaria assim os conflitos/oposicionalidades raciais em Cabo Verde? A ausência dos colonizadores unifica e iguala as/os cabo-verdianas/os? A mestiçagem/mestiço também configura uma categoria de classe?

Compreendo que não é esta a conclusão ratificada por José Carlos dos Anjos (2004), porém a afirmação/construção da(s) identidade(s) cabo-verdiana(s) através do prisma da mestiçagem é realizada de modo

regular na literatura.¹² O silenciamento das questões raciais/ fenotípicas nos personagens é sintomático do esvaziamento/ apagamento dos debates sobre os componentes negro-africanos nas narrativas ficcionais e sociais. Desse modo, uma possível leitura é a de que o critério da “nacionalidade”, no sentido de lugar de nascimento, cabo-verdiana suplantaria outras demandas e amenizaria as desigualdades resultantes dos conflitos advindos das disputas pela hegemonia cultural identitária; nem brancas/os, negras/os, africanas/os, europeias/us, “simplesmente cabo-verdianas/os”.

Todavia, para a elaboração dessa identidade *una*, as contribuições de grupos étnicos como os mandingas, jalofos e fulas originários da costa africana,¹³ bem como de outros povos do continente e de outros países europeus, além de Portugal, tornam-se ofuscadas pela “simplificação” da mestiçagem. Outros fatores também concorrem para exemplificar o reducionismo oriundo dos processos que erigem e elegem a mestiçagem como identidade absoluta de Cabo Verde, para tanto, explicações mais profundas sobre os mecanismos dessa configuração identitária fazem-se necessárias (em outro momento).

A BASOFIA DE ELABORAR UM PANORAMA EM DEZ PÁGINAS: DISCUSSÃO DAS OBRAS

Basofia é um dos registros em língua crioula¹⁴ de Cabo Verde do termo bazófia, oriundo da língua portuguesa. Esta expressão conota

12 SILVEIRA, 2015, p. 21-23.

13 FURTADO, 2012, p. 145.

14 Utilizo intencionalmente a palavra “língua” duas vezes para equiparar o crioulo cabo-verdiano ao português, como forma de desmistificar a designação de “dialeto” com a qual ainda é descrito pejorativamente. Também não especifico de qual ilha advém o registro “basofia”, posto que a convenção ortográfica ainda não foi unificada no arquipélago, recorro então à grafia empregada por Germano Almeida em seus textos.

ousadia, ou ainda vaidade, fanfarronice, e está bastante presente nas narrativas do escritor cabo-verdiano Germano Almeida. Em algumas obras deste autor, a *basofia*, ou *basofaria*, pode indicar uma peculiaridade cômica da cultura das ilhas, sinalizando uma espécie de comportamento irônico traduzido de um modo atrevido. Enfim, utilizo essa palavra para admitir minha “afoiteza” em propor a construção crítica de um breve panorama em dez páginas, assinalando várias questões, mas sem poder me ater a um determinado ponto específico e/ou aprofundar alguns aspectos complexos.

Todavia, creio que a principal meta desta análise é estimular e acrescentar leituras críticas a uma tendência que não é necessariamente recente, mas que vem adquirindo destaque nas letras e nas pesquisas sobre/de Cabo Verde: a utilização da linguagem cômica. Apesar de adotar uma mirada panorâmica, em todas as imagens que esse tipo de perspectiva suscita, espero proporcionar à pessoa que lê este capítulo opções de produtos estéticos com diversificado painel de posicionamentos e, por conseguinte, representações de aspectos relacionados à cultura, política, sociedade e história cabo-verdianas, através de narrativas literárias oriundas de algumas ilhas, mesmo que tais aspectos sejam apenas sinalizados neste artigo, necessitando de uma consulta detalhada às fontes primárias – aliás, como é realizado em quase todo exercício analítico que surge a partir de um texto que se pretende como contato inicial com o tema, ou que ainda apresente brevidade de extensão.

Acerca das obras, o conto “O visto” (2010), de Ondina Ferreira, descreve os “infortúnios” aos quais uma senhora de uma aristocracia decadente da ilha do Fogo é submetida para a aquisição do visto para encontrar seu marido nos Estados Unidos. Através do riso, a autora problematiza tanto a política de emigração para os EUA quanto a dependência financeira que Cabo Verde estabeleceu com este e outros países, sinalizando ambivalentemente uma nostálgica frustração da

perda de poder pelos filhos da terra¹⁵ em detrimento das/os migrantes que adquiriram latifúndios de senhores falidos. Nessa narrativa, também se acentua o papel feminino de “liderança” em algumas das famílias, posto que é o personagem de Dona Victória Maria Barbosa Avelino Medina do Sacramento Teixeira, filha “da gente de sobrado”, que se “submete” ao casamento com João Teixeira (atente para a concisão do sobrenome em cotejo com o nome completo da protagonista), neto do feitor de seu avô materno, que enriqueceu trabalhando numa fábrica estadunidense e comprou as propriedades da família de Dona Victória.

Essa curta narrativa é bastante emblemática para a compreensão da transição e das formas de poder dominantes em Cabo Verde, além da discussão bastante atual e relevante da emigração. Sendo o número de cabo-verdianas/os na diáspora quantitativamente um pouco elevado em comparação¹⁶ ao de residentes nas ilhas, é necessário atentar para as dinâmicas sociais, culturais e políticas suscitadas pelo trânsito financeiro e cultural propiciado pelos novos centros de poder aquisitivo e cultural. No caso do conto em tela, a aristocracia falida cede lugar aos emigrantes, e o contato e a união entre pessoas de classes distintas permitem leituras quanto aos aspectos positivos e negativos advindos dessas novas práticas da sociedade.

Já na crônica “Markito com K” (1987), de Filinto Elísio, a questão da classe também é evidenciada na narrativa, que aborda uma

15 Este termo é utilizado por teóricos para demarcar as pessoas nascidas em Cabo Verde cujas heranças portuguesas concediam privilégios no arquipélago, regalias oriundas do início da colonização, nos tempos de povoamento das ilhas. Outra designação que apresenta alguma equivalência e que também aparece na historiografia e nas teorias sobre a mestiçagem em Cabo Verde é “brancos da terra” (cf. LOPES FILHO, 1983).

16 Estes números são relativos, pois é necessário estabelecer os critérios de nacionalidade ou de pertença para definir a quantidade de cabo-verdianas/os na diáspora – prática realizada desde os primeiros momentos de povoamento das ilhas.

“tentativa” de roubo por um jovem cabo-verdiano (Markito¹⁷) a um expoente cantor de mornas (Mário Lopes). Quando a identidade do cantor é constatada, o jovem externa as dificuldades vivenciadas pela juventude em Cabo Verde, sem a perspectiva de emprego e/ou sustentabilidade, sendo o crime uma das opções mais viáveis.

Nesse cenário urbano, a situação política e financeira de Cabo Verde no período anterior à instauração do multipartidarismo¹⁸ é evocada de forma negativa, para justificar a conjuntura que possibilitou ao menino – e a tantos outros jovens – terem que largar os estudos para auxiliar no sustento de suas famílias. A longa conversa entre o compositor de mornas e o garoto sobre gêneros musicais das ilhas também recorre ao riso para assinalar ora a banalidade dos recorrentes furtos – embora seja pontuado no texto que a ação efetiva da polícia tenha modificado a “tranquilidade” dos bandidos – ora a “erudição” do rapaz por preferir mornas e funaná (“Prefiro o funaná que é mais profunda e envolvente ou então a morna que é elegiaca e melodiosa” (SILVA, 1987, p. 1)) às coladeiras, ritmo mais popular e dançante. Também merece atenção a descrição do ladrão: “Aparece-me de repente um rapaz bem aparentado” e “sinceramente estás a surpreender-me muito. Desculpa-me o atrevimento, mas estudas no liceu?” (*Ibidem*). O que seria “um rapaz bem aparentado”? E quais comportamentos o levariam a acreditar que o jovem é escolarizado? E por que isso é valorizado? Será que um menino sem acesso à formação também não é digno de empatia? Todos esses questionamentos enquadram-se nas perspectivas de raça e classe.

No tocante ao romance *O eleito do sol* (1992), escrito pelo premiado poeta Arménio Vieira, trata-se de uma narrativa fantástica, na

17 É interessante destacar que a grafia do nome do garoto é feito com a letra “K” em detrimento do registro “QU”, como ocorre nos termos em português. Possivelmente, trata-se de uma ortografia crioula.

18 Não que o multipartidarismo tenha acarretado uma melhora da situação financeira das ilhas; seu advento também marcou a abertura da política econômica ao modelo liberal.

qual o protagonista Akenaton – um escriba egípcio – é submetido às arbitrariedades do faraó Amenófis XXVIII e do chefe de uma das mais cruéis prisões do Egito, Ramósis. Forçado pelo supremo soberano a descobrir sua verdadeira filiação, o escriba mostra sua capacidade de adaptação e superação das adversidades através de sua criatividade e de seus conhecimentos mágicos e artísticos. Ao descobrir sua nobre ascendência, consegue ser eleito faraó.

O eleito do sol possui várias possibilidades de leitura, entre elas a transplantação da situação de insatisfação de Cabo Verde para o contexto surreal e autoritário do Antigo Egito fornecido por Arménio Vieira. Nesse romance, o autor tece uma crítica muito ácida contra as autoridades, demonstrando suas arbitrariedades e, por vezes, fazendo-lhes descrições absurdamente derrisórias. Não há sequer uma referência a Cabo Verde, como também não são perceptíveis posicionamentos partidários explícitos, mas é notável a verve transgressora e irreverente assumida pela obra por meio, dentre outros aspectos, da sátira direcionada aos regentes.

Outro aspecto relevante para a compreensão da obra é a demarcação, logo no início da narrativa, acerca da identidade do protagonista, “fui negro em África” (VIEIRA, 1992, p. 9). Tal constatação possibilita uma leitura sobre o posicionamento ideológico do romance. Isso implica compreender que, já no início, a diferença é pontuada, uma vez que nem sempre a raça do protagonista é colocada nas narrativas de forma positiva.

Sobre a trama da narrativa juvenil *Cinco balas contra a América* (2008), de Jorge Araújo e com desenhos de Pedro Sousa Pereira, é contada a história de quatro jovens cabo-verdianos, filiados ao Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde–PAIGC, que recebem a missão de acampar em uma praia na cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente, para impedir um possível ataque estadunidense ao arquipélago no período anterior à independência de 1975. Utilizando-se do riso para fazer uma análise sociopolítica da sociedade cabo-verdia-

na da época, a supracitada obra possibilita diversas leituras acerca das descrições que apresenta, principalmente, sobre as revoluções africanas em curso e o perfil das/os militantes engajados nessas lutas.

Embora não aborde explicitamente as identidades raciais dos quatro personagens principais, o texto problematiza os engajamentos acrílicos de militantes que aderem a ideologias as quais não compreendem efetivamente ou possuem sentimento de identificação. No caso específico da narrativa, o alistamento no PAIGC aproximou garotos de diversas classes e grupos do Mindelo; Zapata, o “camarada chefe”, um garoto aficionado pelo modelo militar de luta e hierarquia; Aristóteles, bajulador de Zapata, utilizava a subserviência para camuflar a filiação ao pai, ex-piloto da Força Aérea Portuguesa (o “colonialista voador”, como Zapata o chamava); Bob, o mais distante de toda a movimentação dos rapazes, um músico galanteador, estava na empreitada para conquistar a admiração das meninas; e seu amigo Frederico, um português da metrópole e filho do comandante da Capitania dos Portos do Mindelo.

A convivência entre esses garotos representa as tensões que esses grupos possuíam e possuem antes, durante e depois da independência. Sob esse prisma, uma das principais chaves de leitura da narrativa são os confrontos entre cabo-verdianos e portugueses e seus descendentes residentes nas ilhas nas conjunturas das lutas pela emancipação. Todavia, a ridicularização com a qual o personagem mais ligado ao PAIGC (Zapata) é descrito e o tom positivo destinado ao garoto mais distante (Bob), único relatado como portador de senso crítico, assim como o fim frustrado do chefe Comandante Zero, decepcionado com a política pós-independência ao se recusar a aceitar cargos de chefia no novo regime, possibilitam a interpretação de um posicionamento de descontentamento com o partido supracitado e seus respectivos governos pós 75. Também é instigante o sentimento de pertença, de identificação nacional de jovens cujo local de nascimento ou filiação não são provenientes de Cabo Verde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O riso nessas produções apresenta aspectos distintos, mas tocam ambivalentemente em questões de gênero, raça e classe sob a perspectiva da cultura cabo-verdiana, ou pelo menos, de conjunturas “similares”, como no caso do romance *O eleito do Sol* (1992).

Nessas obras, mesmo que o riso não possua um tom engajado ou abertamente partidário, é possível tecer considerações sobre seu uso para a discussão de determinados temas, bem como o apagamento/silenciamento de aspectos como a raça dos personagens. Nota-se também que a vinculação ou o sentimento de pertença ao continente africano ainda é um ponto silenciado, enquanto associações com os Estados Unidos e Portugal são cada vez mais evocados.

O exercício crítico comparativo entre as obras é bastante prolífico, de maneira a identificar e discutir não somente aspectos relacionados aos textos em específico, mas também o cotejo entre as perspectivas das ilhas. As escolhas entre um perfil mais aristocrático para a Ilha do Fogo (“O visto”), mais urbano na Praia (“Markito com k”), mais político-partidário para o Mindelo (*Cinco balas contra a América*) e uma busca maior pela identificação com África em Santiago (*O eleito do sol*) não são aleatórias. Fica aqui o estímulo e a provocação para futuros aprofundamentos dessas questões.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. O perigo da história única (conferência). In: **TEDYOUTUBE**. Vídeo, 2009, 19 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>. Acesso em: 05 jan. 2015.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. A condição de mediador político-cultural em Cabo Verde: intelectuais e diferentes versões da identidade nacional. **Etnográfica**, Lisboa, v. 3, n. 2, p. 273-295, nov. 2004. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_08/N2/Vol_viii_N2_273-296.pdf. Acesso em: 01 jul. 2016.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. **Intelectuais: literatura e poder em Cabo Verde**: lutas de definição da identidade nacional. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2006.

ARAÚJO, Jorge. **Cinco balas contra a América**. Ilustração de Pedro Sousa Pereira. São Paulo: Editora 34, 2008.

FERNANDES, Gabriel. **A diluição da África**: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós) colonial. Florianópolis: Ed. UFSC, 2002.

FERREIRA, Ondina. O visto. *In*: CONTOS com lavas· Cabo Verde: Edição da Autora, 2010.

FURTADO, Cláudio Alves. Raça, classe e etnia nos estudos sobre e em Cabo Verde: as marcas do silêncio. **Revista Afro-Ásia**, n. 45, 2012, p. 143-171. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_45_CAFurtado.pdf. Acesso em: 18 ago. 2014.

MUDIMBE, Valentin-Yves. **A invenção de África**. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Lisboa; Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

RISO, Ricardo Silva Ramos de Souza. **Afirmando outras versões da história...** Memória e identidade nas poéticas de Éle Semog e José Luis Hopffer Almada. Dissertação (Mestrado) – CEFET-RJ/ IFRJ, Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais. Rio de Janeiro, 2014.

SANSONE, Livio. Desigualdades e narrativas identitárias em Cabo Verde: em ilhas pequenas e sem mata não dá pra se esconder. *In*: TRAJANO FILHO, Wilson (coord.). **Lugares, pessoas e grupos**: as lógicas do pertencimento em perspectiva internacional. Brasília: ABA Publicações, 2012. p. 73-89.

SILVA, Filinto. Markito com K. *In*: ELIAS, Mito *et al.* **Sopinha de Alfabeto**, n. 2, abr. 1987. Disponível em: <http://www.tanboru.org/mito/revista-sopinha-de-alfabeto/sopinha-de-alfabeto-n-2>. Acesso em: 20 fev. 2013.

SILVEIRA, Onésimo. **Consciencialização na literatura cabo-verdiana**. Lisboa: Edição da casa dos estudantes do Império, Série Ensaio, 1963; Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2015.

VIEIRA, Arménio. **O eleito do sol**. Lisboa: Vega, 1992. Coleção Palavra Africana.

12

A FOME DE LIBERDADE TAMBÉM SE NUTRE DA PALAVRA POÉTICA—LEITURA DE POEMAS DE AGOSTINHO NETO E CORSINO FONTES

ROSILDA ALVES BEZERRA
CARLOS ALBERTO DE NEGREIRO

Amílcar Cabral Lopes nasceu em Bafatá, Guiné Portuguesa, em 1924, vindo a falecer na Guiné-Conakry, em 1973. Nasceu na Guiné, porém filho de pais cabo-verdianos, sempre defendeu a unidade da Guiné e de Cabo Verde. Por ter formação em curso superior, além do compromisso intelectual, contou com esses fatores para promover a união dos nacionalistas, favorecendo o ideal, pois, de uma vitória conjunta. Apesar de considerada reduzida importância geográfica, a Guiné conseguiu evidência no centro dos focos informativos. Ciente da noção, do significado e da importância da frente diplomática, Amílcar Cabral desdobrou-se em viagens à procura de apoios militares, financeiros ou humanitários. Essa posição estratégica possibilitou-lhe dirigir o movimento de libertação das colônias, conquistando os apoios mais amplos, desde a China Popular aos países do bloco soviético, passando pela social democracia de países ocidentais como a Suécia, a Noruega e a Finlândia.

“P.A.I.G.C”, “Pólen para a tua boca” e “Camarada Agostinho Neto” formam a tríade de poemas significativos em homenagem aos

líderes políticos, intelectuais e poetas africanos Amílcar Cabral e Agostinho Neto. Publicados em *Árvore & Tambor*, do poeta cabo-verdiano Corsino Fortes, os referidos textos celebram a luta pela libertação dos países africanos por meio das mensagens de luta pela independência de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau. A importância desses homenageados reside tanto em suas projeções políticas e intelectuais como por serem referências no combate ao colonialismo. Para Ramalho (2015, p. 334), “em *Árvore & Tambor*, a presença dos dois heróis, mais que um referente relacionado ao plano histórico, é um ponto-chave para a fusão entre ato e palavra, ‘sede’ simbólica que o poema reconhece na cultura cabo-verdiana”.

Assim, por meio do “ato e palavra” (RAMALHO, 2015), inicia-se esta análise pelos inúmeros discursos e pela presença de ambas as personalidades em foros internacionais assegurados por meio da relação entre os políticos dos estados africanos independentes e os nacionalistas de Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde e São Tomé. No caso de Amílcar Cabral, as intervenções foram celebradas internacionalmente na ONU, nas Conferências Afro-Asiáticas de Belgrado ou na Tricontinental de Havana, entre outras ocasiões. Cabral também simbolizou o principal referente militar contra o colonialismo português, como líder fundador do Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC), em setembro de 1956. A sagacidade militar de Amílcar Cabral esteve sempre ancorada na estratégia política. Seu objetivo era demonstrar que Portugal ocupava ilegalmente seu país. Com esse propósito, em 1972, conseguiu que uma delegação da ONU visitasse as áreas liberadas de Catió e Quitafine, no sul da Guiné. No mesmo período, o Conselho de Segurança aprovava, por unanimidade, uma resolução para que Portugal negociasse com os movimentos de liberação dos que considerava como legítimos representantes de seus povos. A partir dessa decisão do Conselho, Amílcar Cabral preparou a proclamação unilateral da independência, decisão anunciada em 8 de janeiro de

1973. Essa determinação foi uma das causas de seu assassinato, doze dias mais tarde.

O assassinato de Amílcar Cabral, com várias versões sobre a real autoria, em uma delas e a mais defendida, contou com a participação de vários executores orquestrados pelo governo português. A escala no comando passava pelo diretor e chefe de governo, Marcelo Caetano; pelo general Costa Gomes, que era chefe e militar supremo; e pelo general Spínola, governador da Guiné e chefe da Polícia Internacional para a Defesa do Estado (PIDE), que dirigia os executores materiais do ato criminal: Inocêncio Kâni, Momo Touré e Arístides Barbosa, militantes do PAIGC encarcerados por Portugal e liberados em 1970, passando desde então a colaborar com a PIDE (Cf. GOMES, 2010).

O embaixador de Cuba em Conakry, entretanto, defendia a hipótese de que o assassinato de Amílcar Cabral se tornou possível com a permissão do presidente da República da Guiné-Conakry, Sékou Touré, que controlava, de modo implacável, o país; por último, das divisões e dos enfrentamentos separatistas dentro da PAIGC, combatentes e militantes guineenses e cabo-verdianos: os primeiros, sentindo-se marginalizados, trataram de assumir o controle das infraestruturas de Conakry e, portanto, da guerra, com a cumplicidade de Touré, que ansiava por uma formação da Guiné gloriosa e incombustível.

No entanto, apesar do assassinato e da profunda divisão interna, no dia 24 de setembro de 1973, o partido de Amílcar Cabral, o PAIGC proclamou, unilateralmente, a independência do país, somente reconhecida um ano depois, em 1974, por mais de oitenta países. Nesse aspecto, foi a primeira colônia portuguesa a ter o reconhecimento independentista por Portugal.

O referido contexto histórico serve como pano de fundo para compreender o significado do PAIGC, que intitula o poema de Corsino Fortes, em *Árvore & Tambor*. No poema, a figura heroica de Amílcar Cabral é consagrada sob a metaforizada como “potências

fálica da terra” e “famélica do povo”. Assim, torna-se imperioso analisar o poema de Corsino Fortes, dedicado à luta de Amílcar Cabral, sem, antes, recorrer aos fatos históricos impulsionados pelo desejo de libertação do jugo colonial, defendidos pelo líder político e, principalmente, pelo fato de ser negada aos 99.7% da população guineense a plenitude dos direitos civis e políticos.

Em Portugal, Cabral participou ativamente na luta antifascista conjuntamente com outros estudantes africanos, principalmente dos países de colonização portuguesa. Exerceu a militância do Movimento de Unidade Democrático da Juventude (MUDJuvenil), da qual se afastou por divergências em relação às questões coloniais. Amílcar Cabral defendeu seus ideais de libertação das colônias africanas de uma forma ativa. Assim sendo, de 1948 a 1951, foi eleito presidente do Comitê da Cultura da Casa dos Estudantes do Império (CEI), secretário-geral em 1950; e, em 1951, vice-presidente da CEI.

Recorrendo aos fatos históricos, o PAIGC iniciou a guerra em janeiro de 1963 e, em 1964, concretizou uma das batalhas mais relevantes da guerra colonial, com o envolvimento efetivo dos três exércitos portugueses, em um total de 1200 homens contra uns 300 guerrilheiros que contaram com o apoio da população local. Nos 71 dias de combates, impuseram a retirada do exército colonial. Para se ter uma ideia da dimensão violenta e complexa da guerra que Amílcar Cabral comandou em Portugal, nos dezesseis primeiros meses foi substituída, em quatro ocasiões, a responsabilidade militar na colônia. O general Arnaldo Schultz, que ocupou o cargo durante quatro anos, foi substituído em 1968, em plena expansão da guerrilha, pelo general António de Spínola, que por sua vez abandonou a função, furtando-se à responsabilidade da derrota do seu exército em agosto de 1973 (Cf. GOMES, 2010).

Em Lisboa, no ano de 1951, Agostinho Neto, em parceria com Amílcar Cabral, Mário de Andrade, Marcelino dos Santos e Francisco José Tenreiro fundaram, clandestinamente, o Centro de Estudos

Africanos, com interesses políticos e culturais e objetivos voltados para uma afirmação da nacionalidade africana, além de nutrir afinidades em estudos ligados à cultura africana, análogo ao Movimento “Vamos Descobrir Angola” da “Geração Mensagem”.

Em 1956, Agostinho Neto estava preso em Lisboa, e neste período, Amílcar Cabral, juntamente com Viriato da Cruz e outros africanos fundam o PLUA – Partido da Luta Armada Unida dos Africanos. Os movimentos dos estudantes africanos buscavam criar a consciência de poder concretizar as aspirações dos povos oprimidos e por representarem, de uma certa forma, a possibilidade de esperança da sociedade nela inseridos. Nesse sentido, os estudantes africanos cumpriam a busca da libertação, não somente do colonizado, mas do próprio colonizador, fato direcionado ao pensamento de Fanon (2005), quando diagnostica que o colono criou o colonizado e é este que está fadado a destruí-lo, libertando-se e libertando-o.

Em Bissau, Amílcar Cabral criou o PAI – Partido Africano da Independência, que mais tarde viria a chamar-se PAIGC – Partido Africano para a Independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau. Face ao seu envolvimento nos movimentos anticolonialistas, em 1955 é aconselhado a abandonar a Guiné. Regressa a Lisboa onde permanece até final de 1959, a desempenhar, nesse espaço de tempo, um conjunto de atividades em Angola, nomeadamente participando na formação do MPLA. Neste período, estreita relações com Agostinho Neto, cuja admiração e respeito já ultrapassava as barreiras geográficas pelo líder do MPLA – Movimento Para Libertação de Angola. (Cf. GOMES, 2010).

Entretanto, Amílcar Cabral compreendia que a luta armada necessitava de uma formação educacional. O desafio apontava ao esforço de alfabetização em massa para o movimento de libertação. A população guineense sofria os efeitos do domínio colonizador com cerca de 90% de analfabetismo. Cabral (1976) acreditava que a massa de trabalhadores, em sua maioria formada por analfabetos, e que

nunca havia ultrapassado os limites do universo da sua aldeia, sabia que o seu envolvimento era decisivo para a luta. Incentivava essa massa a quebrar as grilhetas desse universo da aldeia e integrar-se gradualmente no país e no mundo (p. 226).

Nessa perspectiva, a formação educacional do povo funcionou como uma preocupação constante para o dirigente do Partido para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde. A causa centrava-se na preparação dos homens que, no futuro, conduziriam os destinos dos dois países. Para o efeito, a formação cultural não tinha como objetivo apenas instruir ideologicamente guerrilheiros, mas também lhes dar condições de manusear o armamento importado.

Os elementos destacados no poema “PAIGC”, em *Árvore & Tambor*, evidenciam o massacre de Pidjiguiti, que consistiu em uma violenta repressão ao movimento grevista, provocando a morte de mais de cinquenta trabalhadores e causando uma centena de feridos. Apesar de ter agido na clandestinidade durante os três primeiros anos da sua existência, o PAIGC teve um papel de destaque na organização da greve nas docas do cais de Pidjiguiti, em 3 de agosto de 1959.

Com inspiração nesse contexto, os versos de Corsino Fortes realçam o desejo de mudança, enraizado na potência do povo e, nesse ínterim, temos a questão “fálca”, que funciona como arma, somada à “potência famélica do povo”, ou seja, a equação se dá pela adição do desejo de libertação e a fome de tudo, não somente como alimento necessário à sobrevivência, mas, principalmente, a fome de independência, de libertação. A essa construção, une-se “o povo de coração em marcha sob a bandeira do Pidjiguiti” (FORTES, 2001, p. 172). Os versos expressam a marcha do povo sob a “bandeira de Pidjiguiti”, local transformado por uma brutal repressão aos trabalhadores do porto de Bissau (Guiné), de estivadores e marinheiros, ao serviço da Casa Gouveia, que reivindicavam não somente aumento salarial, mas adequadas e humanas condições de trabalho.

O massacre dos operários de Pidjiguiti não deixa de ser uma alegoria da forma como o homem negro foi vítima da violência e exploração colonial. Nessa perspectiva, o argumento de Du Bois (1999), apesar de tratar da situação do negro norte-americano, parece coadunar-se com a relação do sofrimento vivido pelos negros colonizados dos países africanos. Assim, repete-se o mesmo dilema: “...sem ter as portas da oportunidade brutalmente batidas na cara” (DU BOIS, 1999, p. 54). Du Bois também acrescenta que, “ao longo da história, supremacias isoladas de homens negros cintilam aqui e ali, como estrelas cadentes, e morreram às vezes antes que o mundo tenha avaliado corretamente o seu brilho” (DU BOIS, 1999, p. 58).

O que a mobilização do grupo de trabalhadores guineenses tem em comum com essas questões levantadas por Du Bois? Primeiro está associado ao mito da incompetência natural do nativo, enraizado pela repressão colonial, por isso, a deliberada política de analfabetismo, além da exploração da mão de obra, a que são submetidos os habitantes dos países colonizados. A insistência em reafirmar a mediocridade somente uniu forças para encarar os colonizados na categoria de seres humanos inferiores ou até em estado de subumanidade.

As motivações para o levante pacífico funcionaram como uma espécie de estopim para a escalada de acontecimentos da luta armada. O processo acelerou e modificou qualquer pretensão de moderação dos jovens quadros que estavam a formar a resistência organizada ao poder colonial, uma vez que sofreu repressão pelas autoridades coloniais, e este poder rejeitaria uma autonomia administrativa. Tal acontecimento serviu como incentivo no início de um processo histórico, resultando em um dos momentos cruciais da luta de libertação da Guiné-Bissau.

No mesmo contexto histórico e social, a poesia de Corsino Fortes em *Árvore & Tambor* amplia o horizonte ao ressaltar um elemento da luta do povo negro pela luta de libertação. A “árvore de Boé + a proa do arquipélago que abalroa” busca construir a imagem da

possível elaboração de um movimento de guerrilha, que usou como estratégia de luta a saída desses homens do povo dos centros urbanos controlados pelos portugueses, para os lugares afastados e inóspitos, a fim de suprir uma ampla necessidade de armar e formar. “E a árvore de Boé” significa um capítulo relevante da história da Guiné, com o fato de que, em 24 de setembro de 1973, a organização do PAIGC ter proclamado a independência, exatamente ocorrida em Madina do Boé. Perante esse contexto, Patrick Chabal considera o PAIGC “o partido político mais bem-sucedido em África e o primeiro de todos a ganhar a independência através da luta armada” (CHABAL, 2002, p. 6). Entretanto, mediante os acordos de Argel, Portugal só reconheceu a independência da Guiné-Bissau em 10 de setembro de 1974.

O significado político desse ato consistiu em um valor bem mais relevante que a região Madina do Boé militarmente pudesse representar para o exército português. As árvores do Boé, que Corsino Fortes destaca no poema, marcam a zona mais pobre de toda a província da Guiné, com alagamento das chuvas torrenciais e contínuas entre os meses de maio e setembro, vedando a região a qualquer tipo de plantio para a agricultura mesmo arcaica. No entanto, esse lugar inóspito protagonizou o primeiro indício de atividades do PAIGC, cuja preparação de guerrilha data de novembro de 1964, ou seja, onze anos antes de proclamada a independência (Cf. GOMES, 2010).

AGOSTINHO NETO E A HOMENAGEM DE CORSINO FORTES EM *ÁRVORE & TAMBOR*

A homenagem ao “Camarada Agostinho Neto” que Corsino Fortes desenvolve no poema publicado em *Árvore & Tambor* comprova o reconhecimento e a legitimidade da luta pela libertação administrada pelo líder político angolano. O poema, dividido em cinco partes, envereda pela descrição minuciosa do que simbolizou a

luta pela independência em Angola, mas também pela capacidade de compreender o que de fato representou a união dos líderes Amílcar Cabral e Agostinho Neto no combate ao sistema colonial.

Para Achille Mbembe, uma das formas de manifestar pretensão europeia ao domínio universal vê-se na ideia de considerar a “colonização uma forma de poder constituinte, na qual a relação com a terra, as populações e o território associa, de modo inédito na história da humanidade, as três lógicas da raça, da burocracia e do negócio” (MBEMBE, 2014, p. 104). No combate a essa colonização, logo na primeira parte do poema, Corsino Fortes ressalta a tradução da solidariedade e da reação do povo no que se refere à prisão de Agostinho Neto, e enfatiza a atuação política e intelectual do líder em Angola. O comprometimento com as causas sociais, culturais e atividades políticas pode ser concretizado na publicação da revista *Mensagem*, órgão da Associação dos Naturais de Angola, na cidade de Luanda, lançada em 1950 por Agostinho Neto.

A prisão de Agostinho Neto, detido pela PIDE em 1950, quando reunia assinaturas para a Conferência Mundial da Paz, em Estocolmo, e encarcerado durante três meses, não foi suficiente para a desistência de lutar pela sua liberdade e a de seu povo. “Sem grades na carne / sem algemas no espírito...” (FORTES, 2001). A prisão referenciada no poema “Camarada Agostinho Neto”, enfatizada pelas metáforas contidas nos versos acima, parece reforçar a representação da história heroica de um povo que soube protestar “sem algemas no espírito” e que, confiando nas próprias forças, decidiu combater pelo direito de ser livre e independente, revelando sua personalidade angolana e revolucionária.

A liberação de Neto, posteriormente, também não provocou receios e medos, pois a retomada de imediato às atividades políticas uniu provas da garantia na efetiva atuação do líder, além da liderança no grupo da Juventude das Colônias Portuguesas. No entanto, em fevereiro de 1955, em um comício estudantil, que também reunia

operários e camponeses, Agostinho Neto foi preso novamente e ficou, desta feita, detido durante dois anos na prisão, culminando em um período que o conduziu à escrita da sua primeira obra literária, sob a forma de poemas. Neste mesmo ano, são publicados os primeiros poemas que simbolizam o cotidiano sofrido e opressor pelo qual passava o povo angolano.

Torna-se válido ressaltar que o fazer poético de Neto, já incrustado no próprio discurso, apontava para o despertar de um povo, ansiando pela união de todos os países envolvidos na luta da libertação e na possível representação de uma só nação. Pires Laranjeira (2014, p. 164) reforça o argumento de que:

Parte da poesia de Agostinho Neto é, então, um documento histórico e de história, que documenta a existência, entre 1945 e 1956, do movimento popular de luta de libertação de Angola, mostrando a íntima ligação entre a teoria e a prática, quer ideológica e literária, quer política, do seu autor.

A homenagem ao líder angolano conquista apoio do povo, e o poema de Corsino Fortes afirma com convicção: “Somos o pão da revolta / Que tu amas e nós amamos! Poeta” (FORTES, 2001, p. 161). Nesses versos, o poeta e líder político Neto aproxima-se da imagem do “povo famélico” e de outras metáforas agudas, utilizadas pelo poeta caboverdiano.

Do modo como o eu-poético apresenta o interesse do povo na luta pelo fim da sujeição, apesar das ameaças empunhadas pelas espingardas dos opressores, o povo avança e assim destaca nos versos o eu-poético: “De vezes engatilhadas / As províncias caminham até a boca do povo” (FORTES, 2001). Os versos permitem fazer uma relação com o episódio ocorrido na aldeia onde Neto nasceu, uma manifestação pacífica transformada em tragédia, devido à prisão do

líder angolano. Os protestos do povo resultaram na resposta violenta da polícia, que alvejou mortalmente cerca de trinta pessoas, provocando o ferimento de outras duzentas. A agressividade policial foi de tal forma truculenta e bestial que passou a ser conhecida como “Massacre de Ícolo e Bengo”.

Durante o período em que esteve preso, manifestações internacionais realizaram-se em prol da libertação de Neto. Na perspectiva de uma liberdade, deu-se a união do povo ou como diz o eu-lírico, “do corpo do mundo para o ombro de Luanda” (FORTES, 2001, p. 162), manifestações em favor da libertação de Neto surgiram em inúmeros países, especialmente na França, com Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir; em Cuba, por Nicolás Guillén; e no México protagonizado pelo artista plástico e muralista Diego Rivera. Concretizava-se, assim, a prova de como não somente a população local, mas os próprios famosos do universo artístico e intelectual flutuavam “na bandeira do rosto de Agostinho Neto”.

Em 1961, uma campanha internacional visando à libertação de Agostinho Neto vem à tona. A revista *Présence Africaine* dedica um número especial a Angola e condena as autoridades portuguesas, expondo o receio pela vida dos prisioneiros, incluindo Agostinho Neto, formulando um apelo universal contra os torturadores da PIDE. Sob forte pressão, as autoridades portuguesas viram-se obrigadas a libertar Agostinho Neto no ano seguinte. No entanto, Neto acabou por ser transferido para a prisão de Aljube, em Lisboa. Naquele momento, o MPLA colocou em prática a arquitetura de um plano para retirá-lo clandestinamente de Portugal, a ser concretizado em julho de 1962, quando ele e a família chegassem a Léopoldville, hoje Kinshasa, onde o MPLA possuía sede.

Com a Revolução dos Cravos e a derrocada do regime colonial português, ocorrida em 25 de abril de 1974, o MPLA considerou tratar-se do momento ideal para assinar um acordo de cessar-fogo com o governo português, sucedido em outubro de 1974. Agosti-

Neto regressou a Luanda no início de fevereiro de 1975, sendo alvo de uma forte manifestação popular em Angola. Neto passou a dirigir pessoalmente todas as ações a favor da independência de seu país recém-liberto do jugo colonial, proclamando uma resistência popular generalizada. No dia 11 de novembro de 1975, Agostinho Neto proclamou a independência Nacional da República Popular de Angola, tornando-se o primeiro presidente do país.

A partir da expressiva e instigante vida intelectual e política de Agostinho Neto, o poema de Corsino Fortes formula o retrato do abandono e da tristeza que se abateu sobre o povo ao chorar a sua morte. Manter a esperança focada na transformação das colônias africanas tornou-se meta do povo angolano. Os versos do poeta cabo-verdiano buscam elevar a força motriz da vida de luta do líder angolano: “És a força que ergue a África / Entre tambores” (FORTES, 2001). Ao eleger o símbolo do tambor como propagação das “vozes engatilhadas”, indicam-se as variadas manifestações populares que atingem cada província. O dia 17 de setembro ficou consagrado como o Dia Nacional do herói, em homenagem ao mês da morte de Agostinho Neto, e como promessa de que a construção de um país igualitário e livre de injustiças sociais se perpetuasse em defesa de sua emancipação e autodeterminação. O poema eleva não somente o nome de Neto, mas o reconhecimento da sua luta pela libertação. Com a esperança na possibilidade de “paz de um mundo sem trincheiras”, torna-se possível utilizar o argumento exposto por Fanon (2005), quando discorre sobre o intelectual colonizado que decide responder agressivamente à teoria colonialista de uma barbárie.

Na homenagem, Fortes reforça a ideia de um povo que não desistirá dos ensinamentos do líder, ou seja, mesmo com a condição de um “colonialismo que não se contenta em impor a sua lei ao presente e ao futuro do país dominado”, conforme argumenta Fanon (2005), em *Condenados da terra*, quando postula que, mesmo na condição de aprisionamento ou de esvaziamento de conteúdo do cérebro co-

lonizado, o povo continuará a luta que o poeta iniciou, prosseguirá em continuidade pelo todo, na representação de uma África universal para se encontrar “sem trincheiras” na unidade das províncias.

Os inspirados versos do poema “PAIGC” ligam-se, em sua maioria, ao “tambor da história”; e a este, o “ovo da concórdia”. O significado do som do “tambor” em África remete ao ritmo do universo, invoca as bênçãos celestes que recaem sobre os homens e é considerado o eco sonoro da existência. O ovo é entendido também como um símbolo universal de nascimento e criação, o qual se manifesta por meio da transformação. Tais aspectos, inscritos no mesmo poema, passam a fazer parte de uma metáfora maior, que resulta no nascimento de um novo país, a partir de uma transformação do povo para atingir o rumo da conciliação e da paz.

A divisão dos países fundamentada na partilha africana da “dupla fatia de seu patrimônio” à “África libertária” permite a ligação com a constante presença dos europeus no continente africano, desencadeadora de diversas disputas colonialistas. Na história da partilha da África, várias nações africanas passaram a estar reunidas dentro de novas fronteiras. Etnias amigas e inimigas começaram a pertencer ao mesmo espaço colonial. Isso se traduziu na geração de tensões e conflitos. O realce dado ao “braço do povo” unido ao “corpo da terra toda ela” sustenta a expectativa de confrontar os graves enfrentamentos e disputas entre militares e a população civil.

O título do poema, Fortes tomou emprestado à sigla do movimento: o título do PAIGC — Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, que representa a consolidação e união das ilhas de São Vicente, Santiago e São Nicolau. O poeta vai além e registra os protestos contra o abandono dos quartéis por parte dos soldados cabo-verdianos, que se uniram às manifestações dos civis, pró-PAIGC, “de peito aberto de pátria aberta”, como diz o poeta. São símbolos estrategicamente inseridos no formato de independência da Guiné, onde a ação do tempo e o processo de descolonização

concretizaram-se, ao exigir de Lisboa o reconhecimento unilateral e a evacuação de suas tropas (Cf. GOMES, 2010).

O poema traz vigorosa convocação de “Amílcar!”, evocado juntamente como símbolo da “hélice” (uso de aviões) e do “sonho”, culminando “na raiz da árvore que tomba” e aludindo ao covarde assassinato do líder, fazendo jorrar sangue na “pele do tambor que rompe”. As imagens anunciam que, no âmbito político, Amílcar Cabral conseguiu que seus dois países se tornassem independentes dos colonizadores, mas não da forma planejada. Formalmente, Guiné Bissau e o arquipélago de Cabo Verde constituíam um só Estado, apesar de a realidade institucional e política ser diferente. Somente o PAIGC unia condições estratégicas e intelectuais para assegurar a coerência dessa unidade.

Nos últimos versos do poema de Corsino Fortes, ocorre o fechamento da história da separação entre os dois países, Guiné Bissau e Cabo Verde. O poeta distingue os meses de janeiro e novembro como marcos de grandes acontecimentos: em 8 de janeiro de 1973, Amílcar Cabral determinou que fosse anunciada a proclamação unilateral da independência; e em 14 de novembro de 1980, quando o exército guineense derrubou o governo do presidente Luís Cabral, meio-irmão de Amílcar Cabral, consolidou-se a definitiva separação de ambos os Estados. A reação do executivo de Cabo Verde não poderia ser diferente, e no dia seguinte o conselho de Ministros enviou um comunicado de condenação ao ato, acolhendo o fim da união entre Cabo Verde e Guiné Bissau.

Dessa forma, ao ressaltar que “Não há Janeiro” / “Não há Novembro” / “Que não seja” / “Uma península de dor” / “Entre duas bandeiras”, notifica-se pelo lamento o desagravo que repercutiu na separação dos dois países e na representação da morte física do líder político. As ideias de Amílcar Cabral sobre a possibilidade de justiça social e de uma sociedade internacional mais harmônica e igualitária, bem como o sonho de ver acontecer o socialismo africano, além do

desenvolvimento socioeconômico, resultaram em fracasso. Ou seja, transformaram-se em “dor” nos países que ele ajudou a libertar.

Enquanto “PAIGC” representa a formação da luta de Amílcar Cabral em busca da libertação dos países africanos, “Pólen para a tua boca” traduz o sentimento de perda, o respeito pelos mortos na luta de libertação, mas, principalmente, a súplica por não deixar serem enterrados os sonhos e as ambições de um nacionalismo associado à cultura como processo de desejo de superação. O poeta clama pela paz, acreditando que o poder dos “tambores de tanta guerra” possa assegurar essa paz e a libertação do povo e da terra, fortemente empreendida por Amílcar Cabral e o seu projeto de nacionalismo e cultura.

O poema ressalta o lugar onde faleceu Amílcar Cabral, a Guiné-Conakry, que representa um espaço do que restou em relação ao sonho de Amílcar Cabral. A morte de um combatente é quase certa em uma batalha, e Cabral simbolizava um alvo privilegiado, não somente pela sua atuação, mas, sobretudo, pelo seu pensamento. É por isso que, em “Pólen para a tua boca”, o pedido lançado ao povo é de que “as balas de Janeiro” (remetendo-se ao mês da morte de Cabral) e “as valas de Novembro” (o mês das mortes dos primeiros combates da guerrilha do PAIGC) não misturem o sangue do líder “à mesma moeda de corrupção”.

A formação do “homem novo” significou um instrumento importante de luta pela independência durante o complexo período da guerra colonial. A estratégia educativa do líder guineense, publicada nos dois volumes *Unidade e Luta* não deixa de ser uma referência do que proclama o poeta Corsino Fortes, especificamente nos versos: “Não há lâmina que resista a árvore” / “De sílaba & sílaba”. Ou seja, é necessário que persista a transferência do conhecimento, do saber diligenciado “pelo tambor da terra / Que o espírito soletra” no intuito de despontar e oferecer continuidade ao lema de Amílcar Cabral:

“Quem sabe ensina àquele que não sabe”, algo realizado durante toda a luta de libertação empreendida por Amílcar Cabral.

O intelectual tem uma grande batalha pela frente, pois ele necessita recordar ao povo que a condição de colonizado não é a única história que conhece, mas procurar enaltecer a sua cultura, nesse caso, a própria ancestralidade africana. Não é por acaso que Fanon (2005) destaca o colonialismo como “uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, aniquila-o”.

Portanto, pode ser que em determinados aspectos o discurso de Agostinho Neto se assemelhe ao que Fanon disserta sobre o papel do intelectual colonizado que deve assumir a “verdade nacional”. No entanto, de todas as formas, a mensagem proferida por esse líder político, homenageado na poesia de Corsino Fortes, marca distanciamento dessa “verdade nacional” que Fanon argumenta.

Constata-se, nas obras de ambos os líderes, um processo de retomada da consciência nacional como base indispensável para conferir credibilidade ao movimento nacionalista, e tal situação torna-se possível por meio do fortalecimento da cultura a fim de alcançar a soberania nacional. Nesse sentido, há concordância com o argumento defendido por Luís Kandjimbo (2015, p. 47), ao concluir sobre a presença do nativismo na poesia de Agostinho Neto:

Com uma ação que propende para a denúncia da injustiça, da opressão e do colonialismo vemos o poeta abraçar a ideologia nacionalista. O poeta vai em busca da identidade nacional num esforço que anula a ameaça do esquecimento e da alienação, defendendo uma dignidade coletiva e um destino partilhado.

Reportar-se à cultura significa, para Neto, referir-se ao aspecto amplo de possibilidades. Consiste, outrossim, no despertar do jugo da

escravidão do seu povo, que tanto pesava em sua consciência de intelectual “colonizado”. Não há dúvidas de que os dois líderes políticos exerceram suas bases teóricas e dinamizadoras da cultura, servindo-se como arma eficaz para não somente derrotarem o colonialismo, mas, principalmente, para estabelecerem uma atividade humana no âmbito nacionalista pela busca da tão sonhada e idealizada justiça social. Do exemplo dos dois, pela poesia de Corsino Fortes, fica a admoestação:

Não desprezara a “potência famélica do povo”
Respeitar a dor muscular poema,
Dando à terra
A voz
Do Povo e
Ao Povo
A VOZ DA PÁTRIA.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Amílcar. **Guiné-Bissau: a nação africana forjada na luta**. Lisboa: Nova Aurora; Iniciativas Editoriais, 1974.

CABRAL, Amílcar. **Nacionalismo y cultura**. Santiago de Compostela: Edicions Bellaterra: Biblioteca de Estudos Africanos, 1999.

CHABAL, Patrick. **Amílcar Cabral: revolutionary leadership and people's war**. London: Hurst & Company, 2002.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Tradução, introdução e notas de Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução Enice Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**: Árvore & Tambor. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. p. 161-166.

GOMES, Paula Godinho. **Os fundamentos de uma nova sociedade**. O PAIGC e a luta armada na Guiné-Bissau (1963-1973). Torino, L'Harmattan Italia, 2010.

KANDJIMBO, Luís. Agostinho Neto (1940-1960): os itinerários da identidade individual de um poeta angolano da geração literária de 40. *In*: LARANJEIRA, Pires; ROCHA, Ana T. Rocha (orgs.). (2014). **A noção de Ser**: textos escolhidos sobre a poesia de Agostinho Neto. Luanda: Fundação Agostinho Neto, p. 31-41. (Coleção Novo Rumo).

LARANJEIRA, Pires. A poesia de Agostinho Neto como documento histórico. *In*: LARANJEIRA, Pires; ROCHA, Ana T. Rocha (2014). (orgs.). **A noção de Ser**: textos escolhidos sobre a poesia de Agostinho Neto. Luanda: Fundação Agostinho Neto, (p. 163-172). (Coleção Novo Rumo).

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança**. Renúncia Impossível. Amanhecer. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus** de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. Aracaju: ArtNer Comunicação, Infographics, 2015.

13

CRUZAR DOS DESTINOS NA INFÂNCIA: A TÊNUE SEPARAÇÃO ENTRE O BRINCAR E A GUERRA EM *COMANDANTE HUSSI*

FELIPPE NILDO OLIVEIRA DE LIMA

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A partir de suas manifestações estéticas, as literaturas contemporâneas de países africanos que vivenciaram o jugo da dominação pelo colonialismo europeu evidenciam fatores textualmente exógenos que são indispensáveis à ressignificação idntitária de suas sociedades. Desse modo, via discursos literários, autoras e autores dessas nações oferecem em suas escritas compreensões, críticas e novas perspectivas para questões arraigadas ao complexo tecido das relações sociais, econômicas e políticas de povos africanos situados antes, durante ou depois do sistema colonial.

Apesar de hoje não serem mais colônias das metrópoles europeias, esses países ainda têm suas conjunturas fortemente marcadas pela história de opressão e de cerceamento de suas legítimas e múltiplas identidades, bem como pela realidade econômica na qual estão atualmente submetidos, que os torna constantemente espoliados. Fruto

de uma economia neoliberal mundial avançada, a exploração dessas ex-colônias subsidia o crescimento e a manutenção da riqueza e do poderio das grandes potências, e, na prática, ocorre pelo uso de mão de obra barata e de recursos naturais, por exemplo, num jogo lucrativo de interesses e monopólios que alarga desigualdades e abismos sociais concretos e simbólicos.

Assim autores africanos que, em seus países, tiveram históricos de colonização francesa, britânica ou portuguesa, por exemplo, portam em romances, contos e poemas contemporâneos não só a crítica ao retalhamento territorial e ao silenciamento impostos pelas metrópoles, como também a problematização dos espaços de subalternidade existentes no período de colonização, e seus ecos, durante e após as lutas de independência. Desse modo, a leitura e a vivência dessas produções podem ser recepcionadas como importantes meios de busca de autoafirmação dos sujeitos subalternos atuantes nesses processos, que ultrapassam a realidade e se tornam matéria de ficção.

Em meio a esse contexto de contradições e relações de poder, essas literaturas assimilam a instabilidade de seus contrastes nacionais, coletivos e subjetivos, ao mesmo tempo em que se constituem enquanto elementos de resistência e afirmação cultural na pós-modernidade, por desenvolverem a reescrita e a remitificação do passado pré-colonial e colonial, consolidando “uma estratégia estético-ideológica que tem em vista protestar contra as distorções, mistificações e exotismos executados pelos inventores colonialistas da África” (HAMILTON, 1999, p. 18).

Esses movimentos se mostram também quando, entre outras práticas, essas escritas absorvem e valorizam suas culturas orais milenares e se empenham em demarcar vozes e identidades de grupos sociais emudecidos em meio à circulação de textos literários em contexto mundial. Indo mais além, autoras e autores dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) subvertem padrões, apropriando-se do português para fundarem criações literárias que rompem

com valores estéticos ditados por um aval crítico que historicamente privilegiou o outro europeu e seus marcadores sociais de prestígio.

Assim, a apropriação linguística transcende a recepção e o uso da língua do dominador, pautada em escritas que desorganizam e reorganizam fronteiras linguísticas e culturais e que se somam às construções identitárias próprias de seus povos pós-independência. Nesse sentido, as literaturas africanas lusófonas:

Praticam um ato político e de autoafirmação, pois promovem, pela transgressão às normas vigentes do português culto, uma desconstrução consciente desse veículo de comunicação para, em seguida, reconstituí-lo, reterritorializá-lo, emprestando-lhe uma feição própria e formalizando sua alteridade. (AUGEL, 2007, p. 45).

Em paralelo à história recente de independência, as literaturas dos PALOP lançam vistas para transfigurar a realidade e inventar mundos ficcionais, mas prováveis. Evidencia-se, portanto, uma literatura que “alimenta o desejo de um mundo possível, imaginado, que acontece paralelamente aos feitos históricos, desenhando uma nova categoria e uma nova qualidade de realidade” (AUGEL, 2007, p. 29). A potencialidade que a arte tem de instituir outras realidades é bem aproveitada pela literatura infantil e juvenil, que transita com liberdade entre os limites não tão precisos entre o mundo real do leitor e do autor e o universo ficcional da obra. Em contextos pós-coloniais, literaturas direcionadas a crianças e jovens possuem particularidades que as destacam: ao mesmo tempo em que tomam para si a matéria oriunda dos contextos políticos e sociais conturbados de seus países, subvertem a lógica linear dos acontecimentos dos fatos históricos e vislumbram novos mundos, impulsionados pela fantasia e pela imaginação sem fronteiras da infância.

Destaca-se nesse entremeio a novela *Comandante Hussi*, do escritor cabo-verdiano Jorge Araújo. Conforme Silva (2015, p. 262), a obra apresenta-se enquanto diaspórica, por ter sido escrita por um autor cabo-verdiano que a publica em Lisboa, onde mora, em 2003. Além desse trânsito cultural, *Comandante Hussi* toma por espaço ficcional a Guiné-Bissau do final dos anos 90 do século XX e chega ao Brasil em 2006 por meio do *Programa Nacional Biblioteca da Escola PNBE*.

A narrativa tem como base a história verídica do garoto guineense Hussi, conhecido por Jorge Araújo enquanto este foi enviado por um jornal português para cobrir a guerra civil de 1998 a 1999 em Guiné-Bissau. O evento dizimou grande parte da população guineense, deixando um rastro de destruição e de êxodo de famílias e de povoados, em fuga sofrida, à procura de refúgio e sobrevivência em meio ao caos. Em contrapartida, não é só de dor e violência que fala a obra: por meio da ótica de uma personagem criança, de 12 anos, também se destaca o companheirismo e a união de um povo que militou armadamente pela libertação das garras do autoritarismo do Estado e das mazelas da história colonial.

Portanto, após essa breve contextualização das literaturas pós-coloniais africanas em língua portuguesa e seus atravessamentos na literatura infanto-juvenil, faremos neste estudo uma leitura de *Comandante Hussi*, com o objetivo de observar como Jorge Araújo constrói uma obra ficcional apoiada na dureza da realidade de uma guerra civil e, ao mesmo tempo, nas repercussões que esse conflito gera em uma personagem criança. Nesse sentido, para nos aproximarmos do universo de Hussi, partimos da infância e das aventuras do menino elaboradas na obra, verificando movimentos que consolidam uma narrativa que oscila entre infância e guerra, criando uma realidade outra, para além das amarras do cotidiano de armas, tiros e bombas.

GUINÉ-BISSAU: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO POLÍTICA

A Guiné-Bissau foi um dos primeiros países africanos colonizados por Portugal a se tornarem oficialmente independentes, em um longo processo que culminou na independência autodeclarada pelas forças rebeldes em 1973, reconhecida por Portugal em 1974. Participa ativamente do processo de luta pela independência política o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), solidificando as relações até hoje fortes entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, ratificadas em *Comandante Hussi*, visto que uma obra infanto-juvenil de autor cabo-verdiano narra uma história construída em Guiné-Bissau.

Durante cerca de onze anos, do desencadeamento da luta armada, em 1963, até o enfim reconhecimento português da independência do país, Guiné-Bissau esteve em constante luta. O conflito se deu entre tropas portuguesas defensoras do regime ditatorial vigente e forças libertadoras comandadas pelo PAIGC, nas pessoas de Amílcar Cabral e, após seu assassinato, Luís Cabral, que, após a independência, veio a ser o primeiro presidente do país, logo em 1973. O mandato de Luís Cabral durou sete anos. O presidente foi deposto por meio de um golpe de Estado em 1980, tendo à frente Nino Vieira, um dos maiores expoentes do PAIGC, “força onipresente e onipotente, autointitulado representante da democracia revolucionária, coberto e legitimado pelas glórias da libertação” (AUGEL, 2007, p. 63).

Em 1994, nas primeiras eleições legislativas e presidenciais do país, apesar do pluralismo partidário e das oposições ao PAIGC, mais uma vez, Nino Vieira ocupa o poder. Nesta ocasião, “com uma estreitíssima maioria de votos no segundo turno das eleições presidenciais, não se verificando nenhuma alternância no poder” (AUGEL, 2007, p. 64), comprova-se a desconfiança do povo guineense no partido que,

até hoje, se utiliza das bandeiras da libertação nacional e do mártir Amílcar Cabral.

Apesar da aparente estabilidade que obteve o PAIGC desde seu surgimento até a eleição de Nino Vieira em 1994, quatro anos depois, em 1998, a:

Crescente insatisfação e o desprestígio do governo mostravam-se cada vez mais agudos, indo desembocar numa séria crise política que culminou com o golpe militar desencadeador da guerra, ocorrida de junho de 1998 a maio do ano seguinte, pondo fim à hegemonia do PAIGC, que vinha mantendo firmemente as rédeas do governo desde 1974. (AUGEL, 2007, p. 65).

Somando-se à constante descrença em relação ao PAIGC, vale salientar que resquícios da história colonial também causaram o espocar do golpe militar na Guiné-Bissau e da conseqüente guerra de 1998 a 1999, ou Guerra dos Onze Meses. Um desses resquícios é a questão da região da Casamansa. Em 1886, Portugal cedeu Casamansa, pequena área ao sul de Senegal, à França. Muitos anos depois, já no governo de Nino Vieira, armas do exército guineense começaram a ser enviadas à região de Casamansa, destinadas aos rebeldes que queriam a expulsão dos franceses, gerando bastantes conflitos.

Acuado pela pressão exercida por Paris, que queria que as armas guineenses parassem de chegar a Casamansa, Nino Vieira resolveu afastar de seu governo quem, segundo ele, seria o responsável pelo tráfico de armas: o Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, general Ansumane Mané. Recusando-se a deixar seu cargo, Ansumane, juntamente com grande parte do exército guineense, somada aos rebeldes, homens simples da sociedade civil, instaurou um golpe militar. O golpe teve como consequência a sangrenta Guerra dos Onze Meses, de junho de 1997 a maio de 1999, contra o Estado da

Guiné-Bissau, e foi auxiliado, principalmente, por tropas estrangeiras do Senegal, gerando:

Multidões e fugitivos, que dormiam ao relento ao longo das estradas, [...] torturas e atos de maldade perpetrados por soldados senegaleses, incêndio de casas e maus-tratos da população desarmada e impotente que nada mais ansiava do que viver em tranquilidade. (AUGEL, 2007, p. 69).

É esse contexto de guerra e sofrimento, interligado com a história colonial, com o descrédito do PAIGC e com o golpe militar liderado por Ansumane Mané, que ambienta *Comandante Hussi*. Mas, no livro, longe de contar a história de personagens adultos opressores ou oprimidos, é a história do garoto Hussi, e a vivência mágica com sua bicicleta amiga, que conduz o fio narrativo, apesar de o menino não ser o narrador da obra.

Na opinião do autor de *Comandante Hussi*, Jorge Araújo, mesmo a obra tendo sido escrita em torno de uma personagem criança, a narrativa rompe com a tradição e o senso comum do que se espera de um livro infanto-juvenil. Por metaforizar contextos violentos e por falar da guerra e do que ela causa em quem atinge, para Araújo, *Comandante Hussi*:

É um livro sobre a guerra, por isso, logo à partida, contém alguma violência mas, também acho, as crianças podem ler sim porque, repara, se uma criança real a viveu e contou, outras podem fazer outro tanto “por procuração”. E se insisto que o livro é para adultos é porque são eles quem faz a guerra, logo, é bom que eles compreendam o que é uma guerra e o que destroem quando fazem uma guerra...

Depois há a guerra vista pelos olhos completamente inocentes de uma criança que cuida da sua bicicleta, essa personagem que é uma delícia... Este é um livro para todos: para uns descobrirem nele o efeito das guerras que fazem e para os outros descobrirem nele a perspectiva inocente de quem é apanhado por elas.¹

Em nossa realidade contemporânea, em meio à guerra, noticiários focalizam seus holofotes em cima de discursos e pronunciamentos de comandantes de Estado e autoridades que detêm forças de destruição em massa. Por sua vez, as vozes dos que vivenciam diretamente as consequências da guerra normalmente são silenciadas, principalmente quando a mídia que noticia serve ao Estado. Nesse sentido, a literatura pode se posicionar em sentido contrário, fortalecendo espaços de enunciação de sujeitos emudecidos.

Hussi, criança africana de uma Guiné-Bissau em conflitos, adentra a literatura e torna-se uma personagem que não só evidencia a vida do garoto como também a de outros tantos em meio às guerras que ocorrem no mundo. Assim, *Comandante Hussi* não espelha o real, mas fala dele. Tanto que Araújo optou, como lembra Silva (2015, p. 263), por manter os nomes reais do menino, de seus amigos e de seus familiares que dão vida à obra.

Para além da vida real de Hussi e da descrição dos fatos em jornalismo, a realidade encontra a ficção e, em meio ao trauma, focaliza a relação de afeto e lealdade da criança para com sua bicicleta, que na narrativa também ganha voz. Talvez, a voz da fantasia e da imaginação que persiste na criança, mesmo quando esta se encontra em contextos de violência e destruição.

1 Jorge Araújo em entrevista de 06/07/04 (na época em que Comandante Hussi lhe rendeu o Grande Prémio Gulbekian), concedida ao Jornal da Manhã, de Portugal. O texto completo está disponível em: <http://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/este-e-um-livro-para-todos>. Acesso em: 07 out. 2017.

HUSSI: A PERSONAGEM E SUA BICICLETA FANTÁSTICA

No entremeio da guerra traumática e da junção do povo em busca de liberdade, Hussi surge como o personagem principal do romance de Jorge Araújo, simbolizando em ficção a realidade das muitas crianças que vivenciam cotidianamente os conflitos armados – em uma “corda bamba” entre infância, fantasia, brincadeiras e brinquedos – e a realidade pungente da guerra.

Hussi é um garoto de doze anos que mora em um vilarejo da Guiné-Bissau chamado Porto dos Batuquinhos. Seus pais, Abdelei Sissé e dona Geca, ainda têm mais três filhos: Totonito, Tuasab e Doskas. A família Sissé mora em uma casa “com paredes de cartão, telhados de *colmo*² *alcatifa*³ de terra batida” (ARAÚJO, 2006, p. 21).⁴

Hussi, assim como os outros garotos de Porto dos Batuquinhos, se diverte muito em constantes brincadeiras e jogos. Juntamente com seus amigos Bitunga, Batcha e Tetse, o menino joga futebol e desenvolve amizades. Entretanto, é com sua bicicleta que o menino cria uma relação mais forte: mais de que um objeto, a bicicleta de Hussi é a personificação de sua melhor amiga:

Aquela bicicleta era o seu tesouro mais valioso, porque fora o único presente que o pai algum dia pôde oferecer-lhe. Era uma bicicleta pintada de lama, pedais amputados, selim desengonçado, os raios das

2 Por conservar expressões linguísticas típicas dos guineenses, como forma de manter a identidade cultural do texto literário, e por ser destinado, principalmente, a um público leitor em formação, Comandante Hussi, ao final da obra, traz um glossário com as expressões que não constam no português brasileiro. No glossário, *colmo* significa “tipo de palha comprida, muito usada como cobertura de abrigos e barracas”.

3 Alcatifa, para os guineenses, significa “tapete, piso, chão”.

4 Todos os excertos de Comandante Hussi, por pertencerem à mesma edição, figurarão de agora em diante acompanhados somente dos números das páginas nas quais se encontram.

rodas a contorcerem-se de dor. Uma bicicleta a cair aos pedaços, mas que ainda estava boa para as curvas. E, sobretudo, era a sua bicicleta. (p. 19).

governantes. (ZILBERMAN & MAGALHÃES, 1987, p. 132).

A bicicleta de Hussi ocupa um lugar de destaque no decorrer da narrativa. Mais de que um brinquedo presenteado pela família Sissé ao garoto, a bicicleta representa para Hussi uma amiga que gosta de se divertir, conversar e explorar o desconhecido. A fantasia do garoto, típica de toda criança, personifica a bicicleta. Em meio à pobreza e aos dilemas causados pelos adultos, o Hussi da narrativa representa crianças que, “rodeadas por um mundo de gigantes, [...] criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio” (BENJAMIN, 2009, p. 85). A fantasia, constante em toda obra, é a forma com que Hussi foge um pouco com sua bicicleta à dura realidade na qual está imerso juntamente a seu povo, pois “as crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem” (BENJAMIN, 2009, p. 94).

Jorge Araújo, em *Comandante Hussi*, revela, através do discurso literário, o lugar de entrelaço comum a todas as crianças, em uma relação nem sempre pacífica e proporcional entre o mundo interior ou subjetivo e o mundo exterior dominado pelos adultos. Zilberman & Magalhães (1987), sobre esse entrelaço vivenciado pelas crianças, personificado em personagens no interior dos textos literários, discutem:

Através da personagem criança, os livros tematizam a condição infantil, que se desenha a partir de dois aspectos. De um lado, através da determinação do lugar que a fantasia desempenha na vida da criança. E, de outro, através da representação do relacionamento com os adultos, sejam pais, professores ou

Embora a fantasia esteja presente em grande parte da vida do garoto, os contextos políticos e sociais também o afetam diretamente. Inicia-se a saga do garoto que se encontra dentro de uma guerra sangrenta, mas que contém dentro de si a persistência do fantasioso que reside em sua bicicleta.

A INFÂNCIA NA “CORDA BAMBA”: GUERRA E FANTASIA

Comandante Hussi tem início em uma manhã de domingo, quando Hussi e seus três irmãos estão a dormir em uma mesma cama, em um sono de “pedra esquecida” (p. 15). O sono dos irmãos é pesado e Hussi tem um “sonho cor-de-rosa” (p. 15). No sonho, Hussi está “deslumbrado a ver a sua bicicleta voar com a elegância de uma borboleta” (p. 15), enquanto seu pai tenta o acordar: ‘– Hussi... Hussi’ – era mais uma vez o pai a berrar a alvorada” (p. 16). De repente, em seu sonho, que não é mais cor-de-rosa, sua bicicleta, que voava e conversava com Hussi, começa a se distanciar. O garoto passa a ter um pesadelo:

Olhou para baixo e já não viu a bicicleta, só braços, muitos braços em alvoroço [...] Àquela distância, não conseguiu perceber se lhe acenavam ou pediam ajuda. Procurou falar, mas as palavras saíam-lhe surdas e aos solavancos, como uma cascata silenciosa. (p. 18).

Agoniado, Hussi lembra em um sobressalto e estranha o fato daquela não ter sido a primeira vez que ele havia tido aquele pesadelo. Apesar do mau sonho, Hussi se tranquiliza ao perceber que

sua bicicleta companheira continua consigo: “A angústia só acalmou quando destapou os olhos e viu a bicicleta adormecida no regaço do calendário de Nossa Senhora de Fátima” (p. 19).

Essa imagem que se tem logo no início do romance representa, mesmo que implicitamente, a primeira alusão ao que está por vir na narrativa. Os “muitos braços em alvoroço” e as “palavras que saem surdas”, mesmo quando se força a fala, é uma construção de Jorge Araújo que representa a agonia dos muitos que vivenciam a guerra. Além disso, dá-se início ao duelo vivenciado por Hussi, entre o pavor da guerra e o consolo propiciado pela fantasia despertada no personagem ao entrar em contato com sua bicicleta.

Começa a guerra: de um lado, o brigadeiro Raio de Sol (representando Ansumane Mané), juntamente com o pai de Hussi, que se torna combatente, e vários outros homens. De outro, o comandante Trovão (representando o presidente Nino Vieira) e suas tropas. É interessante a construção que Jorge Araújo faz desses dois personagens, por meio da desconstrução dos estereótipos que circundam quem comanda as frentes de batalha em uma grande guerra.

Através da oposição dessas duas personagens, uma representando a luta pela liberdade e outra a crueldade e a violência de uma política autoritarista, são construídos na obra os conflitos por disputa de poder que envolvem Hussi e os seus. Assim, duas visões de mundo oferecem discursos e valores à obra, que, por não resignificar uma única realidade, assegura a “possibilidade de apresentar ao leitor uma obra pluralista onde o confronto de visões de mundo ou de ideologias seja transmitido justamente pelas múltiplas vozes dos personagens” (KHÉDE, 1990, p. 14).

O brigadeiro Raio de Sol, que “era mais alto do que uma girafa, mais magro que um antílope” (p. 27), era um homem de “semblante sereno, palavras doces, balancear tranquilo” (p. 27), além de ser um adulto que interagia com as crianças: ele apitava os jogos de futebol dos garotos de Porto dos Batuquinhos. Por sua vez, o comandante

Trovão, presidente de um país onde “as crianças passavam fome” (p. 28), era um homem feio que, além de sua ruindade, é construído por Jorge Araújo de modo cômico e grotesco:

O comandante Trovão era uma personagem gorda, tão pesada que o chão tremia com as suas passadas de elefante. O seu rosto era uma cascata em alvoroço tanto o suor que lhe escorria pela testa, ainda assim nada comparado com o lago escondido por baixo do enorme casaco de pele de foca que um presidente de um país frio lhe oferecera e que teimava usar naquele mórbido calor tropical. Tinha o olhar de um *pit bull* anestesiado, dentes pontiagudos, desalinhados, a pele mais gordurosa do que *óleo de palma*. Os seus dedos eram pequenos e redondos. Talvez por isso usava sempre luvas de boxe forradas de cetim vermelho e recusava-se a cumprimentar os visitantes com um aperto de mão. Os buracos do nariz pareciam crateras de um vulcão, os lábios, grossos e carnudos, podiam servir de almofadas a uma donzela. (p. 63).

Os disparates do comandante Trovão contra o povo incitam a necessidade da guerra pela libertação. O pai de Hussi é um dentre os que se rebelam. No momento no qual o pai de Hussi começa a se organizar para o combate, o garoto está em um jogo de futebol. Jogo este que “foi saudado com uma salva de canhões” (p. 35). As crianças são surpreendidas pelo início da guerra – “Era tam, tam, tam. As balam caíam do céu. Não, também não era o início da estação das chuvas. Era o princípio de uma guerra de verdade” (p. 35).

Assustado, Hussi corre para casa, sendo recebido por seu pai, que lhe incumbe a responsabilidade, por ser o filho primogênito, de cuidar de sua família e de levá-la em fuga para a aldeia de seus antepassados,

apesar da relutância da mãe, dona Geca, que considera a pouca idade de seu filho. Nesse sentido, Hussi tematiza que “a criança vive o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, ‘grande’ e ‘pequena’ para as ações do mundo” (KHÉDE, 1990, p. 42). Por ser uma criança, Hussi não compactua das mesmas inquietações dos adultos:

Foi assim que a guerra entrou na vida da família Sissé. Para dona Geca, era o fim do mundo. Para Abdelei, o princípio de um novo. Para Hussi, nem uma coisa nem outra. Era algo muito de estranho e, por mais que se esforçasse, não conseguia saber por quê. (p. 36).

Cumprindo a ordem do pai, Hussi se organiza para fugir com a mãe e seus irmãos. O garoto quer levar sua bicicleta, e, de antemão, recebe a negativa de sua mãe:

Quando há uma guerra e se parte com a casa às costas, uma bicicleta não serve para grande coisa. A mãe não se deixou comover e deu ordem de partida rumo a porto mais seguro.
– Vão matar a minha bicicleta – chorou como quem chove no molhado.
– Uma bicicleta não é gente, uma bicicleta não morre
– respondeu a mãe já sem muita paciência para a discussão. (p. 37).

Mais uma vez, entra na narrativa o difícil jogo entre a fantasia da criança, representada por Hussi, e as duras e reais condições de vida em uma guerra, que não cedem espaço para o lúdico. Mais uma vez, esse contraste revela que, em momentos de guerra, nos quais as

necessidades reais do mundo dos adultos recebem total importância, a fantasia se apresenta:

Como uma atividade marginal perante atividades como comer e trabalhar, porque não é gerado por uma necessidade biológica, nem por um interesse pragmático. Não é uma obrigação, nasce da ociosidade e, com esse caráter, se opõe ao que se chama de atividades sérias. (ZILBERMAN & MAGALHÃES, 1987, p. 26).

Sem poder levar sua bicicleta consigo, Hussi resolve enterrá-la na cozinha de sua casa. Contaminado pelo medo e pelo desespero, sentimentos que afastam a fantasia, Hussi duvida do que está a ouvir: sua bicicleta começa a falar com ele, e diz tem medo de ficar no escuro, dentro de um buraco e coberta de terra:

Hussi beliscou o rosto bem forte para ter certeza que não estava a sonhar. Não estava. Ficou transtornado, era mesmo a voz da sua bicicleta. Mas o abalo passou depressa – afinal a sua bicicleta não era apenas a mais bonita e a mais veloz da cidade, era também a única que falava. Apesar do contentamento, guardou segredo porque as pessoas crescidas não compreendem estas coisas, não acreditam que uma bicicleta também é gente, que uma bicicleta fala. (p. 40).

Deixando para trás amigos, casa e, principalmente, sua bicicleta, Hussi inicia com a família a fuga para a aldeia de seus antepassados. No caminho, o garoto se depara com a destruição e as mortes geradas pelos conflitos e “os abutres em voo picado sobre corpos em decom-

posição” (p. 44). Dois dias depois de chegar ao seu destino, Hussi foge. As saudades da bicicleta e do pai são maiores do que o medo do garoto. Por sorte, ao chegar de volta, encontra seu pai, “o famoso atirador de metralhadora” (p. 49), que, surpreso e revoltado com o retorno perigoso de seu filho, lhe dá uma surra.

Apesar do perigo que estava correndo, Hussi acaba por ficar no campo de batalha, com a condição imposta por seu pai de que se comportasse e agisse como homem grande. O garoto vai trabalhar como ajudante na cozinha. Nos momentos mais críticos, entre tiroteios, mortes e o “cheiro nauseabundo dos cadáveres em decomposição” (p. 53), Hussi pensa nos amigos, na mãe, nos irmãos e na sua bicicleta – “fechou os olhos ainda mais forte e sentiu-se mais longe da guerra, mais perto da sua bicicleta” (p. 57). A imaginação do garoto é a única forma de aliviar o fratricídio entre pessoas de mesma origem.

A guerra continua e o comandante Trovão começa a se sentir acuado. Seu poder totalitário passa a cair. A guerra está a favor dos revoltosos, comandados pelo brigadeiro Raio de Sol. Indignado, o comandante Trovão determina aos seus generais serviçais que façam o possível e o impossível para que seus inimigos sejam derrotados e saibam o porquê deles terem tanta sorte. Incrivelmente, o professor Bambara, um feiticeiro, lhe responde que o sucesso dos inimigos reside em uma bicicleta mágica, espécie de amuleto. Aqui, tem-se o clímax da história: a busca pela bicicleta, para que ela seja “assassinada”, conforme os mandos do comandante Trovão.

Generais e soldados do comandante Trovão partem em debandada para Porto dos Batuquinhos. Querem a todo custo encontrar a bicicleta mágica. Ao finalmente chegarem à casa da família Sissé, descobrem que a casa está enfeitada e que a bicicleta está protegida por um talismã, o que gera o esconjuro dos que tentam pegá-la – “os soldados começaram a sentir suores frios, a transpirar um líquido viscoso cor-de-rosa, a perder a carapinha, a sangrar dos olhos, a vomitar pelos ouvidos, nas entranhas um fogo bravio” (p. 79). Amedrontados,

partem à procura de outra bicicleta qualquer para apresentarem ao comandante, como sendo a bicicleta mágica verdadeira.

Ao saber da notícia da perseguição da bicicleta, que Hussi atribui ser a sua, o menino chora muito. A angústia domina o garoto, provocando a compaixão dos demais homens das trincheiras de guerra, que acabam por levar o garoto a sua casa, para que ele se certificasse se a bicicleta estava realmente morta. O garoto não encontra sua amiga. Chora intensamente e, “por pudor, as lágrimas começaram a deslizar pelos rios interiores da cara” (p. 94).

A guerra acaba. Vitoriosos, Hussi, seu pai, o brigadeiro Raio de Sol e mais uma legião de homens festejam a então liberdade, conseguida pela derrota do totalitarismo do comandante Trovão e pela expulsão dos soldados estrangeiros que apoiaram a defesa do regime ditatorial. Neste momento, Hussi já está mais amadurecido. Passou por grandes desafios, foi considerado homem corajoso pelos companheiros e portava, inclusive, uma pistola, sendo repreendido pelo seu pai, que a tomou. A inocência do menino não sai ilesa aos conflitos, mortes e sustos aos quais esteve exposto. O clima de felicidade é grande e geral, só não para o garoto Hussi. Falta-lhe sua bicicleta. Resolve, portanto, voltar à casa em Porto dos Batuquinhos, esperançoso de achar, ao menos, partes de sua bicicleta, para fazer-lhe um funeral.

Ao cavar mais uma vez o espaço onde havia enterrado sua melhor amiga, Hussi começa a ouvir uma voz que vem das profundezas da terra. A voz lhe era conhecida. A bicicleta de Hussi não tinha morrido! Continuava enterrada, toda pintada de lama – “a sua bicicleta estava suja e abandonada. Mas era a sua bicicleta” (p. 111). A bicicleta reclama: “– Tinhas prometido vir buscar-me no fim da guerra. O prometido é devido – retorquiu a bicicleta” (p. 112). Ao que Hussi responde: “– Numa guerra nunca se cumprem promessas. Apenas se cruzam destinos – replicou Hussi” (p. 112). O garoto, finalmente, se realiza: faz parte de um povo que conseguiu sua liberdade, tem sua família e seus amigos todos vivos e reencontra sua bicicleta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hussi representa uma grande parcela de crianças que participam direta ou indiretamente dos conflitos sociais envolvendo a libertação de regimes ditatoriais. É evidente que, em todas essas crianças, as consequências da dura realidade à qual estiveram expostas as acompanham em todo o resto de suas vidas. O preço que se paga pela liberdade de um povo o afeta em grandes proporções. No caso das crianças, a sensibilidade, a imaginação e a brincadeira perdem lugar para a necessidade de sobrevivência.

Na novela, há uma linha tênue que separa a fantasia do garoto da brutalidade de uma realidade em guerra. *Comandante Hussi* narra a possibilidade de resistência da fantasia, mesmo quando as condições externas aos sujeitos não contribuem para com essa resistência. Se o garoto sai da guerra precocemente amadurecido, dentro de si ainda persiste sua interação fantástica com a bicicleta.

A infância, dentro de campos de batalhas, trincheiras, esfacelamento de famílias, mortes e decomposições a céu aberto de guerrilheiros assassinados, é deveras afetada, mas o cotidiano sempre suscitará que o “ser criança” esteja presente na vida de meninos e meninas, até para que eles possam aguentar as duras situações que vivenciam.

Em contexto brasileiro, ao entrar em contato com crianças e jovens ainda em processo de formação leitora, via difusão pelo PNBE, a obra pode abrir possibilidades de fortalecimento de alteridades em torno de universos distintos e iguais ao mesmo tempo, por conta da língua portuguesa. Mais do que distinções políticas e geográficas ou semelhanças linguísticas, o encontro com Hussi, ao mesmo tempo em que não mascara a hostilidade da guerra, apresenta ao leitor um comandante muito diferente dos que estamos acostumados a ver e a ouvir falar.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Jorge. **Comandante Hussi**. São Paulo: Editora 34, 2006.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombros**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

HAMILTON, Russell G. A Literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 3, dez. 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48809/52884>. Acesso em: 07 out. 2017.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

SILVA, Avani Souza. **Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde**. 2015. 325 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015. [on-line]. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php>. Acesso em 05 out. 2017.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

PARTE III

O MULTICULTURALISMO
CULTURAL EM GUINÉ-BISSAU
ANGOLA E BRASIL

14

“QUE HAVEMOS DE FAZER PARA SER AO MESMO TEMPO IGUAIS E DIFERENTES? OUSAR.”:¹ DILEMAS DA PÓS-COLONIALIDADE NOS FILMES DO CINEASTA BISSAUGUINEENSE FLORA GOMES

JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA²

O presente momento enfoca as discrepâncias e aproximações entre pós-colonial, neocolonial, globalização e contemporaneidade, escolhendo-se tratar, neste texto, do pós-colonial, bem como destacando a relação entre os termos e o “respeito” pela posicionalidade do cineasta, favorável a nexos/fluxos de globalização que apontam para a necessidade de ver e viver o mundo sob os signos dessa (outra) ordem, no sentido de uma superação dos signos de colonialidade, nos filmes, que se apresentam enquanto apelo e

-
- 1 Trecho da música original “Ousar”/ “Atreve-te”, de autoria de Manu Dibango, Flora Gomes e Franck Moisanard, com arranjo de Manu Dibango e Frédéric Gaillardet, composta para o filme *Nha fala* (2002). Informa-se também que parte da análise deste texto encontra-se disponível no texto: “Eu não quero ter um mundo de uma cor só”: trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes (2016).
 - 2 Doutora em Comunicação, Cultura e Artes, pela Universidade do Algarve-CIAC/Ualg, em Faro/Portugal. Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da CAPES, Proc. nº 0654/14-0. Especialista em cinemas africanos. E-mail: jusciele@gmail.com.

amostragem da superação do colonial em direção a um global marcado por trânsitos, não pela fusão ou pelo esquecimento de universos culturais. Se tal sugestão é equívoco, ilusão, utopia, esperança, isso poderá ser outra questão, entre tantos dilemas da nossa multifacetada e contraditória contemporaneidade (RIBEIRO, 2013).

Os debates sobre o termo pós-colonial se consolidam no final da década de 1970, com as primeiras utilizações do termo pertencentes à crítica literária, tendo como fundadores do conceito Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak. Inicialmente, relacionado com a chegada dos europeus nos continentes africano, asiático e americano, depois, com a independência política de determinadas colônias, dá-se início cronologicamente ao período pós-colonial. Já na década de 1980, os estudos pós-coloniais fixam-se na relação da produção narrativa literária e cultural com alguns enfoques nas questões das línguas do ex-colonizadores (NEVES, 2009).

As discussões sobre o conceito pós-colonial estão relacionados com questões da escrita do vocábulo, da relação com o passado colonial, da ambiguidade do termo, das dificuldades de definições cronológicas e metodológicas, da relação com outros termos como terceiro mundo ou terceiro mundismo e cinemas emergentes, binarismos, contextos diversos, diáspora, dificuldade de temporalização e periodização; da relação com os termos pós-independência, neoimperialismo e anticolonial, da associação do termo com o exótico e o insólito; com problematizações sobre questões de língua e discussão sobre o pós-colonial e o pós-moderno, como também sua relação com o neocolonial.

Assim, o vocábulo pós-colonial, neste texto, refere-se ao processo de descolonização que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados como aqueles que foram considerados os colonizadores. O conceito pós-colonial parece revelar mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, cul-

turas, artes, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais, pós-coloniais e neocoloniais.³

Portanto, os sujeitos dos filmes que poderiam ser considerados pós-coloniais acabam sendo ampliados, abarcam não só os ex-colonizados e os ex-colonizadores, mas também as atuais minorias, cinematograficamente deslocadas, relativamente aos conhecidos estereótipos de migrantes, marginalizados, esquecidos, diaspóricos, emergentes, periféricos e subalternizados, de que fazem parte, em menor ou maior escala, os sujeitos envolvidos nesses contextos ou não. Flora Gomes parece apontar que se vive um momento onde todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades (CANCLINI, 2009) em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura, conforme Bhabha, e ainda como um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades, para descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental e restantes ocidentalocentrismos.

UMA CINEMATOGRAFIA DE MÚLTIPLOS TRÂNSITOS

O cineasta Flora Gomes nasceu no dia 31 de dezembro de 1949, em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português. Estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (1967-1972) e no Senegal (1972-1974), sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulin Soumanou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da

3 Discussão aprofundada no segundo capítulo, "Reflexões contemporâneas, talvez pós-coloniais, sobre o pós-colonial em cinemas africanos da contemporaneidade", da dissertação do mestrado, defendida em 2013 (OLIVEIRA, 2013).

Informação por três anos (1975-1977), o que deve tê-lo influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente, relacionada com o fator histórico e a guerra de independência e/ou luta de libertação da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu Nega* (*Morte negada*, 1988) e o documentário *As duas faces da guerra* (2007), que assina em coautoria com a realizadora portuguesa Diana Andringa, no qual são narradas as histórias da guerra de independência da Guiné contra o colonialismo português (1963-1974) e da luta dos portugueses contra o regime ditatorial vivido em Portugal (1926-1974).

Flora Gomes iniciou a sua carreira cinematográfica ao lado de Sana Na N'Hada correalizando com este dois curtas-metragens: *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976); realizou ainda o média-metragem *A reconstrução* (1977) com Sérgio Pina. Seus longas-metragens de ficção são: *Mortu nega* (*Morte negada*, 1988), *Udju azul di Yonta* (*Olhos azuis de Yonta*, 1992), *Po di sangui* (*Pau de sangue*, 1996), *Nha fala* (*Minha fala*, 2002) e *Republica di mininus* (*República de meninos*, 2012), os quais serão apresentados a seguir.

O filme *Mortu Nega*, que na tradução para o português pode ser entendido “Morte negada” ou “E a morte o negou”, é o primeiro longa-metragem de ficção do cineasta bissau-guineense Flora Gomes, que por sua vez é também o primeiro da Guiné-Bissau – seu lançamento realizou-se em 1988. Este narra a trajetória de luta e de vida de Diminga (Bia Gomes), que perderá seus filhos na guerra como camarada de luta de seu marido Sako (Tuno Eugênio Almada), já que carrega munição e vai em busca do seu companheiro no mato, na “fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry, em janeiro de 1973”, de acordo com informações de contextualização do roteirista/diretor Flora Gomes. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-garandi* (mulher-grande, idosa) Lebeth (M'Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) fora destruída pelos militares a serviço do colonialismo português. No écran, contemplar-se-ão muitas crianças, jovens, mulheres e homens

carregando armamento, ajudando na libertação, demonstrando que foi uma luta que triunfou pela coletividade com a participação não só dos militares bissau-guineenses e aliados, mas de todo o povo, visto que, no filme *Mortu nega* o protagonista é o povo guineense. Os heróis são eles, os resistentes, os que viveram a luta contra o colonialismo português e vivem a luta do dia a dia contra o neocolonialismo e os problemas políticos do pós-independência.

O filme *Udju azul di Yonta* conta a trajetória da jovem e bela Yonta (Maysa Marta), secretamente apaixonada por Vicente (Antônio Simão Mendes), um homem mais velho, amigo dos seus pais e antigo herói da luta pela independência do país. Enquanto isso, Zé (Pedro Dias), um jovem do porto, manda uma carta apaixonada e anônima para Yonta, retratando um triângulo amoroso no qual ele não é amado. A questão central da trama é a carta, na qual consta um poema, copiado por Zé de um livro, possivelmente europeu, em que se destacam as características físicas de uma mulher branca, com olhos azuis, e também fatores climáticos que não condizem com os do cenário apresentado. Neste filme, Gomes destaca os problemas do momento pós-colonial vividos após a recente independência.

A película *Po di sangui*, que significa árvore de sangue, encena-se na *tabanca Amanhá lundju* (Amanhá longe), na qual, quando nasce uma criança, uma árvore deve ser plantada, visto que o espírito dessa criança estará ligado a este pau por toda a sua vida. Ao dar à luz aos gêmeos Hami e Du (Ramiro Naka), sua mãe planta duas árvores. Hami, que fica na *tabanca*, começa a derrubar as árvores para fazer carvão e por isso morre, entretanto o pau de sangue que morre é a de Du, que partiu. Encena-se o retorno de Du para a realização do ritual fúnebre do seu irmão Hami, como também se destaca a preocupação de Gomes com as questões ambientais.

O filme *Nha fala* narra a história da protagonista Vita (Fatou N'Diaye), uma jovem guineense que ganha bolsa de estudos na França e que carrega uma tradição familiar: as mulheres de sua família

são proibidas de cantar; caso seja descumprida, as mulheres de sua família poderão morrer. Todavia, em Paris, Vita conhece Pierre (Jean-Christophe Dollé), um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. Esse amor a faz cantar. Mas, temendo que a mãe descubra que quebrou a tradição e a promessa, Vita decide voltar à casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre e Yano (Ângelo Torres), Vita encena a sua própria morte e o seu posterior renascimento.

Seu último longa-metragem, *Republica di mininus* é uma coprodução da Guiné-Bissau com França, Portugal, Bélgica e Alemanha, gravado em Moçambique, com a participação do afro-americano Danny Glover, único adulto velho no enredo. Conta a história de um país africano (ou não) onde as crianças são responsáveis por tudo que acontece no local, inclusive organização política, saúde, educação, e essa República torna-se um país estável e próspero. Mas ela tem um problema: as crianças não crescem.

Com a sua múltipla e diversa obra cinematográfica, Flora Gomes tornou-se o realizador de referência da cinematografia bissau-guineense, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais, por isso em 1996 foi condecorado com o grau de *Chevalier des Arts et des Lettres* da França; e, em 1994, com a Medalha de Mérito da Cultura da Tunísia. Em 1994; foi membro do júri do Festival de Cartago; e, em 2000, integrou a manifestação “6 Cineastas africanos”, organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês, no quadro do Festival de Cannes. Nesse mesmo ano, participou da Conferência sobre a Globalização, Regionalização, Cultura e Identidade nos Pequenos Países, organizada pela Universidade de Tufts (EUA). Diante desse panorama biográfico e fílmico, percebe-se o trânsito desse cineasta no mundo atual, pois assim como o movimento da câmera percorre as várias cenas e nos leva para onde o diretor deseja, Flora Gomes desloca-se de Bissau, local de residência, para diversos continentes e países, seja para participar de eventos ou para conseguir financiamentos, ou ainda para gravar suas películas.

Atualmente, Flora Gomes está à procura de parcerias para realizar um filme “focado na história da batalha sobre o corpo da mulher. Estou à procura de um roteirista. Porque o filme vai dar muito o que falar, já que falará de poder” (OLIVEIRA; ZENUN, 2016, p. 329), bem como sua busca por fazer um documentário sobre Amílcar Cabral, pois, segundo o cineasta, a Guiné-Bissau é um país com muita história para contar de diversas formas, uma vez que Gomes pensa “que a cultura africana tem uma maneira de contar histórias que é muito bonita e no cinema podemos também fazê-lo. Vamos tentar dar mais cor, mais vida” (VILELA, 2006, p. 104).

DILEMAS DA PÓS-COLONIALIDADE

Os dilemas nos cinemas africanos apresentam-se relacionados com os mais variados temas, como as relações entre modernidade e tradições presentes nas cerimônias fúnebres (*tchur e toka tchur*) e de casamento, entre as quais avultam os trânsitos entre morte e vida (cosmogonia), Bissau, Paris e Portugal, África e Europa, as migrações, a pós-colonialidade, a globalização, a diáspora, a situação da mulher e da criança, o mercado, as condições de produções e as coproduções nos cinemas africanos, colonialismo, neocolonialismo, o impasse entre línguas africanas e europeias. Na Guiné-Bissau, há também questões socioeconômicas, de ecossistema e políticos na pós-colonialidade.

Nos filmes de Gomes, há trânsitos físicos e culturais em que se destacam as viagens e caminhadas das personagens, que significam sempre, no contexto da sua obra, deslocamento, passagem, movimento e encontro. Interessa sobremaneira considerar a declaração do cineasta de que, em todos os seus filmes, há alguém que viaja, onde as personagens estão a todo instante envoltas em trânsitos, que passam grande parte dos filmes andando sozinhas ou acompanhadas, o que é observado em quase todos os seus filmes; como também o trânsito

entre a vida-morte-vida (rituais funerários/ *Nha fala*; rituais e viagens iniciáticas/ *Po de sangue*); e a relação entre tradição e modernidade (*Mortu Nega Udju azul di Yonta Po di Sanguí Nha fala e Republica di mininus*).

Outra presença constante, de maneira mais ou menos direta na obra do realizador, é o seu país de nascimento e residência atual: a Guiné-Bissau, país africano de língua oficial portuguesa, cuja língua mais falada é o crioulo guineense e/ou língua guineense por mais de 80% da população (SCANTAMBULO, 1999). A língua crioula guineense, hoje em dia, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical, meio de comunicação entre os falantes de origens culturais mais diversas, desde os tempos coloniais, ganhando dimensões nacionais ao longo da luta de libertação que é utilizada no cinema por Flora Gomes desde o início da sua filmografia, especificamente, nos filmes *Mortu Nega Udju azul di Yonta Po di Sanguí Nha fala* e *As duas faces da guerra*.⁴ No seu último longa-metragem, *Republica di mininus* a língua oficial é o inglês, uma possível exigência do mercado, contudo, segundo Gomes, esta foi uma escolha para que o ator Denny Glover não fosse dublado.

A cidade de Bissau é representada e “personificada” no filme *Udju azul di Yonta*, que se inicia com a canção “Bissau kila muda”, juntamente com a risada de crianças, através de um *travelling*, como se estivéssemos dentro de um carro e fôssemos responsáveis pelo movimento da câmera. O cineasta nos faz passear pela avenida Osvaldo Vieira, a principal da cidade, que liga o aeroporto ao centro. A música em crioulo guineense vai nos contando a história dessa vila, desse povo que deseja mudar, ao mesmo tempo em que a câmera nos mostra

⁴ No filme *Nha fala*, há também o francês como idioma, quando a personagem mora em Paris; e o documentário *As duas faces da guerra* tem como idioma também o português de Portugal.

as pessoas, os carros, o movimento, os sons, o trânsito, o mercado de Bandim, demonstrando que o cinema e a cidade são um “[...] composto de fragmentos, de pedaços de realidade ou, melhor ainda, de recortes da realidade, que mudam conforme a luz ou a angulação” (TAVARES, 2010, p. 103).

Uma personagem histórica, política e cultural da África e da Guiné-Bissau que aparece nos filmes é Amílcar Cabral, com o qual Flora Gomes se relacionou pessoalmente. O filme *Nha Fala* é dedicado a Amílcar Cabral – “pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e das ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973” –, sendo que este pai não presenciou a independência do seu país. Amílcar Cabral estará presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história e no pensamento de muitos personagens, através de uma estátua que atravessa espaço e tempo. No filme *Olhos azuis de Yonta*, Amílcar Cabral é caracterizado pela criança Amilcarzinho, irmão de Yonta, representatividade do futuro do seu país. No filme *Mortu nega* é anunciada a morte de Amílcar Cabral, pois o filme encena o momento da guerra contra o colonialismo português em 1973. Já no *Po di Sanguí* representa-se o modelo social e cultural da unidade bissau-guineense e africana, isto é, a vivência nacional e coletiva pensada por Amílcar Cabral. O ideal político, cultural e social de Cabral está muito presente nas falas e discursos das crianças especialmente no filme *Republica de mininus* notadamente no discurso do menino-soldado Mão de Ferro e também na película representa-se os óculos de Cabral, encontrado pela jovem Nuta, que permitem vislumbrar o futuro. As crianças de Flora Gomes defendem um discurso de uma coletividade ou como Cabral denominava; “Unidade africana”: “Somos pela unidade africana, à escala regional ou continental, enquanto meio necessário à construção do progresso dos povos africanos, e para garantir a sua segurança e a continuidade deste progresso” (CABRAL, 1974, p. 16).

Nesse sentido, cabe ressaltar que há uma prevalência, nas películas de Flora Gomes, da coletividade que se sobrepõe ao individual, o que acaba por se relacionar também com o discurso de Amílcar Cabral e um certo “pan-africanismo local”, já que prevalece a ideia de que existe uma “guineidade”, que são características que identificam o povo bissau-guineense, bem como uma tentativa de pôr fim aos conflitos étnicos locais, que, em certa medida, foram criados no período colonial como forma de desarmonizar os guineenses entre si (separar para dominar). Situação veementemente combatida por Amílcar Cabral e transmitida na obra do cineasta.

Na Guiné-Bissau, apesar de as mulheres serem responsáveis por grande parte da economia agrícola do país, que corresponde a 52% da população, a sua participação na política, na educação, na cultura, no mercado e nas tomadas de decisão, no entanto, ainda é reduzida (SEMEDO, 2007). Cabe destacar que as mulheres também não são reconhecidas historicamente, pois muitas participaram das lutas de independência e ganharam prestígio e fama pela sua bravura; contudo continuam esquecidas nos livros, como Titina (Ernestina) Silá, que “é considerada uma heroína da luta nacionalista e uma mártir da guerra colonial, durante a qual morreu, no campo de batalha lutando contra o exército português”, dez dias depois do assassinato de Cabral também numa emboscada (BORGES, 2007, p. 79).

O silenciamento, em geral, da mulher africana e da bissau-guineense em particular, faz com que o cineasta ressalte a mulher como protagonista nos seus filmes. No filme *Mortu nega* a personagem Diminga é, literalmente, uma guerreira que ajuda os companheiros de luta a carregar armamento para outros sítios na guerra colonial, sendo responsável também pela plantação e pelas tarefas domésticas; Yonta (*Udju azul di Yonta*) é o símbolo da beleza africana, que trabalha e luta pelos seus ideais no dia a dia; as várias mulheres que movimentam a *tabanca Amanha Lundju (Po di sangui)*, especialmente a mãe dos gêmeos (Homi e Du), que resolve não cumprir a tradição e sacrificar

uma criança; Vita (*Nha fala*) ganha uma bolsa de estudos para estudar na França, trabalha fora de casa como cantora e ganha muito dinheiro, fugindo do papel/lugar tradicionalmente atribuído à mulher no seu país; e, finalmente, as jovens Nuta (*Republica di meninus*), que também foge dos padrões, pois é médica e tem o poder de ver o futuro, através dos óculos que herda de Dubem (Danny Glover), o único adulto do filme; e Fátima, que vive com a perda do filho na guerra e tem que aprender a perdoar para seguir em frente, para viver. Gomes, assim, foge do lugar-comum de mulher bissau-guineense e africana como única, apresentando-nos uma pluralidade de mulheres que fogem do afro-pessimismo projetado sobre o continente, numa tentativa constante de descolonizar as mentes dos seus espectadores, esperando sempre que “tentem fazer um esforço para compreender o outro [...] Ah, é um filme ‘africano’, é muito complicado, muito diferente” (FINA, 1995, p. 44).

A trilha sonora é uma marca e grande preocupação do cineasta Flora Gomes, porque, de acordo com o crítico brasileiro Ismail Xavier (2008), a trilha sonora, assim como outros aspectos estéticos, tem um enorme efeito no espectador, sendo capaz de provocar emoções como a alegria, a tristeza e o medo. A trilha do filme *Udju azul di Yonta* foi gravada por Adriano Atchutchi e outros membros do grupo original guineense: Super Mama Djombo. A trilha do musical *Nha fala*, composto de oito músicas originais, é assinada pelo músico e saxofonista camaronês Manu Dibango. No seu último longa, *Republica di meninus*, no qual “a música é uma personagem, [e] serve para ilustrar o filme” (GOMES, 2013), quem assina a trilha sonora é o músico senegalês Youssou N’ Dour. Nessa perspectiva, afirma Beatriz Leal Riesco, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos que são aceites. Por isso “[a] partir da música, conhecer a realidade africana há tanto silenciada se apresenta como uma tarefa fundamental porque reveladora” (2012, p. 109).

Para David Murphy e Patrick Williams, um elemento primordial na obra de Gomes é o “retorno à origem” (2007, p. 136). Eles concluem que, para Gomes, “modernidade e tradição são inseparáveis” (2007, p. 141) e esta relação estará presente principalmente nos filmes *Mortu nega Po di sangui* e *Nha fala*, sendo que neste último destacam-se elementos das relações entre tradição e modernidade na África do século XXI. Por sua vez, dentro dessa perspectiva de relação entre modernidade e tradições (no plural para marcar a diversidade cultural da Guiné-Bissau, bem como do continente africano), Flora Gomes parece acreditar que a África tem duas faces: uma virada para o passado, a outra para o futuro, inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização nos sentidos de conjugação e simultaneidade. A África é um continente constantemente dividido entre peso das origens e a força dos desejos, entre a colonização e a independência, entre as tradições e a modernidade, como se as personagens procurassem a conciliação e a compatibilização dos dois lados, com elementos das duas partes, ressaltando-se que a leitura não é de contraposição (tradição *versus* modernidade), mas sim de conciliação e em alguns momentos de “negociação” de uma modernidade africana, como se pode perceber no ritual de pedido de chuva realizado pela personagem Diminga (*Mortu nega*); ou no pedido de casamento tradicional, realizado pelos mais velhos das famílias, no qual um jovem se manifesta acrescentando à cabaça com os presentes um preservativo, demonstrando a preocupação com a AIDS/SIDA, como também realiza o casamento tradicional e o casamento no civil (*Udju azul di Yonta*); ou no nascimento dos irmãos gêmeos Homi e Du (*Po di sangui*), no qual um deles deveria ter sido sacrificado, entretanto a mãe divide o nome destinado a um

5 “For Gomes, modernity and tradition are inseparable” (2007, p. 141). Todas as traduções do texto foram realizadas pela autora.

filho em dois, transmutando com a tradição a vida de seu filho; ou na realização do ritual fúnebre de Vita, para satisfazer a tradição familiar, que ela descumprira ao cantar (*Nha fala*); ou ainda na passagem simbólica do óculos do *homi-garandi* (idoso) Dubem para a jovem Nuta, representando a convivência e negociabilidade da tradição na pós-colonialidade bissau-guineense e africana (*Republica di meninus*). Não há como negar que os componentes culturais, o tradicional africano bissau-guineense e o ocidental europeu, atualmente fazem parte do guineense, do seu imaginário e da sua vida diária.

Nos filmes de Gomes, há também uma preocupação em apontar a forma de pensar, ver e sentir o mundo dos guineenses e africanos, como na união entre os vivos, os mortos e os por nascer, que faz parte da cosmovisão dessas pessoas, pensada como aquilo que cada pessoa é pelo que defende e vive, o que permeia sua vida em circularidade e sem dualidades ou dicotomias, diferentemente da cosmovisão ocidental cristã e cartesiana prevalente, que separa as coisas e os mundos em categorias antinômicas. Tal imaginário cultural tem firme ancoragem na tradição oral, pilar de culturas africanas e negras, em termos de construção, destacada por Hampaté Bâ (2010), enquanto “tradição viva”. A diferença para com a razão ocidental cindida e contraposta ressalta os sentidos da continuidade e da contiguidade de elementos, dimensões e momentos.

Continuidade que nos é apresentada pelo cineasta através das crianças, juntamente com suas risadas, presença constante nos filmes do realizador, que normalmente são exibidas na tela brincando e felizes, ou ainda indo para a escola, demonstrando que a educação formal seria a possibilidade de mudança da própria situação da criança e do futuro, já que estas representariam o futuro do país, da nação, do mundo. A partir da perspectiva das crianças, o cineasta permite-se fantasiar a realidade, inventar o mundo e ter esperança no futuro, como nas falas de Amilcarzinho (*Udju azul di Yonta*). As crianças são

tão usuais na obra do cineasta, que culmina com o filme representado quase que exclusivamente por crianças: *Republica di mininus*.

Por isso, os filmes do cineasta Flora Gomes são representativos da pós-colonialidade em termos transcontinentais, marcados por elementos característicos do agora em territórios africanos e europeus colocados em relação. Das instâncias de concepção às de produção, desfilam os múltiplos financiamentos e contextos, dilemas entre tradições e modernidades, fluxos de transculturação, questionamentos sobre em que língua escrever ou dialogar, elementos nacionais (línguas crioula, portuguesa francesa e inglesa; rituais fúnebres; a figura de Amílcar Cabral, a história da Guiné-Bissau, de Portugal e da África) e globais (Nike, Barbie e Coca-cola), migrações e deslocamentos, a situação da mulher nas sociedades bissau-guineense e africana, entre outros, através da articulação das diferenças, da negociação, da conciliação e da compatibilização entre tradições e modernidades, tendo como protagonistas mulheres bissau-guineenses e/ou africanas envolvidas em relações de gênero e em inscrições identitárias de nacionalidade e continentalidade — África e Europa, lado a lado — que transcendem fronteiras geopolíticas e culturais, no sentido de assegurar lugares e papéis diferidos em tempos de globalização e em contextos de pós-colonialidade.

Afinal, é na pós-colonialidade que o cineasta Flora Gomes exerce o direito da liberdade criadora, que apresenta o imaginário, a visão de mundo africano por meio do poder da palavra e da transgressão dos limites, das relações familiares, do local e do global, das relações entre vida e morte, por meio das cerimônias fúnebres como metáforas para a vida social, bem como as relações entre modernidade e tradições, em termos de complementaridade, enfocando como é possível, a um tempo, “ser iguais e diferentes”, como questiona a letra da música, consciente, realizador de que “entre os países do sul e do norte, entre os países quentes e frios, nada é simples”, mas é preciso atrever-se, “ousar”, ir além (*Nha fala*) para conseguirmos ser iguais e diferentes.

REFERÊNCIAS

- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212. [versão on-line].
- BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). **Filmes da África e da diáspora**: objetos de discurso. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BORGES, Manuela. Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau. *In*: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (org.). **A mulher em África**. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 73-88.
- CABRAL, Amílcar. **Guiné-Bissau**: nação africana forjada na luta (textos de Amílcar Cabral). Lisboa: Publicações Nova Aurora, 1974.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- FINA, Cristina. Entrevista com Flora Gomes. *In*: CINEMAS de África – Catálogo. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, 1995, p. 44-49.
- GOMES, Flora (dir.). **Mortu nega** (Morte negada). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau: Guiné-Bissau, 1988, DVD.

GOMES, Flora (dir.); SOUSA, Paulo de (prod.). **Udju azul di Yonta** (Olhos azuis de Yonta). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção executiva de Paulo de Sousa. Bissau, Vermedia, com coprodução de Arco-Íris (Guiné-Bissau), Euro Creation Production (Paris), 1992, DVD.

GOMES, Flora (dir.); GALLEPE, Jean-Pierre (prod.). **Po di sangui** (Pau de sangue). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Produção de Arco Íris, SP Filmes, Films Sans Frontières e Cinetelfilm. Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez. Guiné-Bissau, Portugal, França e Tunísia. 1996, DVD.

GOMES, Flora (dir.); TELES, Luís Galvão; THILTGES, Jani & ZEITOUN, Serge (prod.). **Nha fala** (Minha fala). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção de Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Luxemburgo, Fado Filmes–Portugal, Les Films de Mai –França, Samsa Films, 2002, DVD.

GOMES, Flora (dir.); ARTEMARE, François (prod.); MAYER, Maria João (prod.). **Republica di mininus** (República de meninos). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Roteiro: Flora Gomes, Franck Moissard. Les films de l'Après-Midi; Filmes do Tejo. Guiné-Bissau, Moçambique, França e Portugal. 2011, DVD

GOMES, Flora. **Entrevista a Flora Gomes o realizador de República di Mininus**. Publicada em 16 maio 2013, por Roni Nunes. Disponível em: <http://www.c7nema.net/entrevista/item/38976-entrevista-a-flora-gomes,-o-realizador-de-republica-di-mininus-estreia-maio.html>. Acesso em: 10 mar. 2015.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial african cinema**: ten directors. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.

NEVES, Rita Ciotta. Os estudos pós-coloniais: um paradigma de globalização. **Revista Babilónia**. n. 6/7, p. 231-239. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/912>. Acesso em: 03 set. 2012.

OLIVEIRA, Juscielle C. A. de. **Tempos de paz e guerra**: dilemas da contemporaneidade no filme *Nha fala* de Flora Gomes. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, Juscielle C. A. de; ZENUN, Maíra. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**. n. 41, 2006, p. 320-329. Áfricas em movimento.

OLIVEIRA, Juscielle. “Eu não quero ter um mundo de uma cor só”: trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes. **Rebeca–Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, p. 152-180, 2016.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. **Escritas de Áfricas entre o pós-colonial e a contemporaneidade**: considerações acerca do filme *Nha fala*. 2013. (Texto inédito).

RIESCO, Beatriz Leal. A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. *In*: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Orgs).

Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos. Salvador: EDUFBa, 2012, p. 101-128.

SCANTAMBULO, Luigi. **Dicionário do Guineense:** Introdução e notas gramaticais. Lisboa/PT: Edições Colibri, 1999. v. I.

SEMEDO, Odete Costa. Guiné-Bissau, Mulheres e Letras. Vozes femininas... por detrás dos escritos. *In:* III ENCONTRO DE PROFESSORES DAS LITERATURAS AFRICANAS – Pensando África: crítica, pesquisa e ensino, realizado pela UFRJ, UFF e Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 21, 22 e 23 nov. 2007.

TAVARES, Mirian. Cartografias do desejo: a cidade como o espaço do outro (e alguns apontamentos sobre a cidade no cinema moçambicano). **Revista Internacional em Língua Portuguesa**. n. 23, 2010, p. 101-106.

VILELA, Augusto. África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes. **Revista Macau**. IV série, n. 4, trimestral, p. 98-106, set. 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

A LITERATURA DA GUINÉ-BISSAU: ENTRE HIBRIDIZAÇÃO E CRIOLIZAÇÃO

LETÍCIA VALANDRO

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE *CRIOLIZAÇÃO*, *CRIOULO* E *CRIOLIDADE*

O conceito de *crioulização*, assim como aquele de *crioulo*, não é coeso entre os estudiosos. Jacqueline Knörr, em *Towards conceptualizing creolization and creoleness* (2008, p. 2-3), por meio de uma tentativa de contextualização etimológica, afirma que o termo português *crioulo* é considerado o mais antigo, ainda que o primeiro uso documentado tenha sido *criollo*, do espanhol.

Atribuído ao verbo *criar* e ao substantivo *cria*, prossegue Knörr, acredita-se que inicialmente ele tenha sido usado para se referir às crianças nascidas no exílio-colônia e que, só mais tarde, tenha-se alargado em direção aos adultos. Com a miscigenação constante que caracterizava, de um modo geral, as sociedades coloniais, a distinção entre “aqueles que nasceram no país de sua herança e aqueles que

nasceram nas colônias” tornou-se obsoleta e, progressivamente, “todas as pessoas que descenderam de relações entre ex-escravos, por um lado, e entre membros de diferentes heranças e cores de pele, por outro, foram caracterizadas como ‘crioulas’” (KNÖRR, 2008, p. 3)².

Apesar de não requerer, necessariamente, um espaço social em que haja subjugação de grandes segmentos populacionais, o ambiente de sociedades escravocratas e coloniais, sobretudo no continente americano, apresentou-se particularmente adequado para tal desenvolvimento. É exatamente em relação a tais ambientes que grande parte dos estudos acerca do binômio criouliização/crioulo tem-se concentrado. Pondera a esse respeito James Sweet, segundo o qual “para muitos estudiosos, a história da África e dos africanos no mundo Atlântico só se torna visível na sua conjuntura com a história do ‘escravo’” (SWEET, 2014, p. 148)³. Essa abordagem euroatlântica para a criouliização, continua Sweet, opera em diálogo com os grandes fluxos conceituais que definiram os estudos acadêmicos de história da África nos últimos cinquenta anos e faz-se explícita na periodização que define o passado africano como “pré-colonial”, “colonial” e “pós-colonial”.

Ainda de acordo com o estudioso norte-americano (SWEET, 2014, p. 151), esse tipo de perspectiva pode obscurecer a capacidade de percepção de que processos de transformação cultural já existiam na África muito antes da chegada dos europeus, por meio de histórias sustentadas pela imigração intra-africana e pelo comércio, emoldurados pela sobreposição de hierarquias de dependência social e política. Isso não significa negar a importância da chegada dos europeus, mas, ao contrário, possibilita enquadrar essas transformações mais

1 “Those who were born in the country of their heritage and those born in the colonies”.

2 “All people who descended from relations between (former) slaves on the one hand and between members of different heritages and skin colors on the other were characterized as ‘creole’”.

3 “For many scholars, the history of Africa and Africans in the Atlantic world only becomes visible at its juncture with the history of ‘the slave’”.

claramente como extensões de processos históricos anteriores. Em suma, o que Sweet sugere “é algo que pode parecer dolorosamente óbvio: a criouliização não é um processo histórico excepcionalmente Americano ou Atlântico; é um processo nascido da ruptura social, da alienação e do constante esforço por novas comunidades de pertencimento” (SWEET, 2014, p. 153)⁴. Criouliização, portanto, não é “americanização”. Se esse pensamento vem ultrapassado, conclui Sweet, emerge a possibilidade de compreender que as ideias e culturas políticas africanas “colonizaram” os europeus e nativos americanos tão prontamente quanto o contrário.

GUINÉ-BISSAU COMO SOCIEDADE CRIOULA: UMA PROPOSTA

Em *Polymorphic creolism: the “creole” society of Guinea-Bissau*, tese de doutorado defendida em 1998 na University of Pennsylvania, o antropólogo brasileiro Wilson Trajano Filho realiza um exaustivo trabalho a fim de esclarecer a posição de que a atual sociedade guineense apresenta algumas características que possibilitam identificá-la como uma sociedade crioula. Em artigo publicado na Série Antropologia da Universidade de Brasília, em 2003, o pesquisador retoma tal temática.

Antes de mais nada, Trajano Filho esclarece o uso que faz do termo “criouliização”. A referência é a linguística, que emprega o termo “para se referir a um tipo de compromisso linguístico cujo resultado é a emergência de uma língua crioula — a língua nativa de uma comunidade de fala cuja origem é um *pidgin* ou um jargão” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 2). O antropólogo ressalta as diferenças

4 “Is something that may seem painfully obvious: creolization is not a historical process that is exceptionally American or Atlantic; it is a process born out of social rupture, alienation, and the constant striving for new communities of belonging”.

linguísticas entre um *pidgin* (língua franca com estrutura gramatical simplificada, grande variabilidade, baixa redundância e, principalmente, não constituinte da língua nativa ou materna para a comunidade de usuários) e um crioulo (emerge quando um *pidgin se* estabiliza e se torna a língua nativa/materna de uma determinada sociedade multilíngue). Portanto, para escapar a conclusões generalizantes e ao uso massivo dessa metáfora para descrever as sociedades pós-coloniais e globais contemporâneas, o estudioso diz inspirar-se nas questões e análises propostas pelos sociolinguistas que tratam das línguas crioulas. Nesse sentido,

Assim como uma língua crioula não é uma mistura desestruturada de várias línguas, mas uma língua natural em seu estado nascente, uma sociedade crioula não é simplesmente uma sociedade sincrética, formada com traços, elementos e instituições oriundos de outras sociedades. A abertura a influências externas é própria de toda sociedade humana. O que estou a chamar de sociedade crioula é uma formação social original (como toda sociedade), diferente das que a constituíram, mas com elas mantendo alguma forma de continuidade que precisa ser desvelada analiticamente. (TRAJANO FILHO, 2003, p. 4).

O antropólogo define o “palco” desse específico processo de criouliização como a região que as fontes portuguesas dos séculos XVI e XVII chamavam de “rios da Guiné e do Cabo Verde” e que os historiadores da África Ocidental têm chamado de Senegâmbia, Alta Costa da Guiné e Sudão Ocidental. Nessa realidade múltipla, Wilson Trajano Filho explica as causas do surgimento daquilo que define como “criouliização primária”. Esta teria começado muito antes da chegada dos portugueses no século XV. Já desde o século XI, segundo

Trajano Filho, é provável que várias levas de imigrantes pertencentes à família de língua mande (família linguística que, juntamente com a Atlântica – a mais numerosa –, engloba as línguas faladas na região), provenientes da região entre o alto Senegal e o alto Níger, tenham empurrado um grande número de agricultores do Kaabu e do Bajar em direção à costa.

Esses deslocamentos tiveram, de acordo com o pesquisador, três causas principais: a primeira seria de natureza política e comercial e diria respeito à falência das grandes estruturas estatais no Sudão Ocidental e ao aparecimento e à reorganização das redes comerciais que ligavam a costa ao interior, assim como às conquistas mandingas; a segunda causa seria de natureza climática; enquanto a terceira, relacionada às estruturas políticas compartilhadas, teria sido a criação de condições e de motivação para que vários indivíduos deixassem as suas comunidades de origem e “optassem por se lançar nos espaços por eles concebidos como vácuos institucionais” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 12), criando, assim, novas comunidades políticas.

As relações de subordinação entre essas, assim como o próprio processo de criouliização, foram favorecidas pela existência do conceito de reciprocidade “dono do chão-estrangeiro” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 15), que Trajano Filho busca na literatura histórica e antropológica. Derivada dos âmbitos religioso, social e cultural compartilhado, essa reciprocidade baseia-se no valor da hospitalidade. Enquanto aos donos do chão cabia receber os estrangeiros e, se fosse o caso, conceder a autorização para a fixação permanente no território (representada pelo direito ao casamento com mulheres locais, geralmente pertencentes ao grupo de parentesco do governante da terra); aos estrangeiros, competia o respeito às obrigações para com os senhores do chão, gerando legítimos vínculos de dependência entre eles. É esse aspecto que leva o antropólogo brasileiro a “abandonar a perspectiva particularista que toma os grupos étnicos como as unidades básicas de análise e a argumentar que as sociedades da região

sempre foram etnicamente ambíguas e fortemente incorporadoras de saberes, valores e símbolos produzidos em seu exterior” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 17).

A chegada e o estabelecimento de portugueses e, mais tarde, de luso-africanos na costa ocidental da África, a partir do século XV, marca o início de um novo processo de criouliização, ao qual Trajano Filho denomina “criouliização secundária”. Como resultado desse processo, tem-se o surgimento de uma nova sociedade crioula de base portuguesa, formada da união entre membros das sociedades tradicionais da costa africana com os *lançados* e *tangomaos*⁵—comerciantes portugueses e cabo-verdianos que se “lançavam” nos rios da Guiné para realizar suas atividades e acabavam africanizando-se.

Essa sociedade, cujos membros, entre os séculos XVII e XIX, eram os poucos europeus envolvidos em atividades comerciais ou com a administração colonial, um “pequeno núcleo de negros e mestiços educados, os luso-guineenses” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 17) e os *grumetes* — africanos relativamente cristianizados que serviam como ajudantes dos europeus—viviam em pequenos núcleos habitacionais que ficaram conhecidos como *praças*.⁶ Sociedade ambivalente e internamente diferenciada, “sua existência não é autoevidente nem é ela um fenômeno da consciência de seus membros. ‘Sociedade crioula’ não é uma categoria nativa do crioulo falado na Guiné nem

5 Lançados ou tangomaus, segundo Maria Emília Madeira Santos, em texto referente ao tema, “eram homens de diversos estratos sociais, aventureiros, renegados e cristãos-novos, que, subtraindo-se, por razões diversas, às autoridades portuguesas insulares, se lançavam na terra firme, estabelecendo ali residência e ocupando-se do comércio de vários produtos, entre eles os proibidos por lei, como era o caso do ferro. Não deixavam, por isso, de manter relações com as ilhas, de onde alguns eram originários” (SANTOS, 1993, p. 67).

6 Parece ser importante ressaltar que o termo praça até hoje é utilizado na Guiné-Bissau em oposição a tabanca, que designa as vilas tradicionais e não urbanizadas do interior. Além disso, até o século XIX, as praças pagavam tributos aos chefes locais, numa “expressão transformada do padrão de reciprocidade ‘donos do chão-estrangeiro’” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 17).

é um símbolo poderoso em torno do qual as pessoas constroem sua identidade social” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 18), é, antes, como afirma o estudioso, uma “invenção do antropólogo”, com intuito estreito e demarcado.

Wilson Trajano Filho assinala três dos principais períodos históricos da formação dessa sociedade.⁷ O primeiro vai do estabelecimento dos portugueses e luso-africanos nas povoações fortificadas dos rios da Guiné no fim século XVI até o fim do comércio atlântico de escravos e o início do regime colonial, aproximadamente na metade do século XIX. Nesse ponto, tem início o segundo período, caracterizado por uma maior presença portuguesa, que, apesar de portar um “projeto derrotado”, trouxe como consequência uma certa ascendência da categoria híbrida de identificação “Guiné Portuguesa” sobre o conceito de uma elite fundada na ideia de unidade na diversidade, que representava os interesses portugueses na costa africana.

O terceiro e último período destacado pelo estudioso é o contemporâneo, que “se caracteriza pela hegemonia de um projeto identitário que representa a sociedade crioula pela via da nação” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 20). Trajano Filho corrige-se e afirma que, em substância, não se trata de um único projeto, mas de vários, em competição, cujo pouco em comum que possuem é uma vaga ideia da sociedade crioula como uma unidade capaz de congregar diversidades étnicas, regionais, históricas, sociais e linguísticas. E acrescenta que tais projetos conjugam-se em dois extremos: de um lado, aqueles ligados à ideia de um projeto nacional, fundado, sobretudo, pelo PAIGC e pelo Estado, por este controlado durante muito tempo; do outro, aqueles vinculados a um projeto formulado nos discursos cotidianos, nos “rumores que circulam pelas cidades que cria, através de uma algazarra de vozes e com símbolos próprios do

7 Para uma explicação mais detalhada, remete-se ao artigo em questão, p. 19-21.

ecúmeno cultural africano, a comunidade imaginada que é a nação” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 21).

Se o primeiro se caracteriza por ser “um projeto autoritário e lexicográfico que, em nome de um suposto universalismo, nega frequentemente a história, os dilemas e os valores próprios da sociedade crioula, propondo uma nação claramente subordinada ao Estado e esvaziada de contradições e de sentido” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 20), o segundo cria uma totalidade aberta, ativa e conflitante, amparada por modelos locais de institucionalização da autoridade e de concepção do indivíduo elemento dessa nação dos rumores.

Para entender as particularidades desse processo de criouliização, Wilson Trajano Filho sugere uma analogia à linguística. Os estudos sobre as línguas crioulas dividem-se, sobretudo, em três perspectivas em relação ao papel desempenhado pelas línguas envolvidas na origem de um crioulo: os substratistas, os superestratistas e os universalistas. Para os primeiros, são as línguas de substrato, ou seja, as línguas dos povos “dominados” (e, no caso específico do crioulo da Guiné-Bissau, as línguas das duas principais famílias africanas já expostas anteriormente), que apresentam papel decisivo no processo de criouliização. Os superestratistas, ao contrário, dão maior peso às línguas de superestrato ou lexificadoras, geralmente uma língua europeia. Enquanto os universalistas creditam o surgimento das línguas crioulas a uma manifestação da inata faculdade da linguagem humana.

Transportadas da linguística ao plano sociológico, a hipótese substratista e a superestratista convertem-se nas duas tendências opostas que estão a operar, simultaneamente, na origem e na propagação da sociedade crioula da Guiné-Bissau: respectivamente, a tendência à africanização e à lusitanização. Se essa aproximação, segundo Trajano Filho (TRAJANO FILHO, 2003, p. 22), não confere plena inteligibilidade ao processo de criouliização que resultou na sociedade guineense, ao menos é capaz de proporcionar um interessante cotejo.

O estudioso faz notar ainda que, diversamente do modelo linguístico, no plano sociológico essa duas tendências antagônicas não se excluem mutuamente. Se, em diferentes contextos históricos, constatam-se as manifestações dessas características, “as duas tendências também têm operado simultaneamente no interior da sociedade crioula em discursos e projetos sobre a própria sociedade formulados pelos diferentes grupos que a constituem” (TRAJANO FILHO, 2003, p. 22).

O processo de criouliização, afirma Trajano Filho, teve continuidade na Guiné-Bissau graças ao delicado equilíbrio entre a multiplicidade criouliizada de sociedades tradicionais e as ações de uma potência colonial que se mostrou, sempre, precária e impotente. Essas duas tendências – a da africanização e a da lusitanização – continuam a coexistir no ambiente urbano guineense. Em resumo, a capacidade de reprodução da sociedade crioula da Guiné-Bissau:

Está ligada a sua capacidade de assimilar e incorporar. Quanto mais eficientes são os seus mecanismos de incorporação, mais êxito ela tem em se reproduzir. Por esta razão, se desenvolveu nas praças da Guiné uma disposição de abertura para o outro que resultou numa espécie de antropofagia cultural — uma voracidade incorporadora que a tudo pretende assimilar e transformar. E nisto se encontra o fundamento de sua heterogeneidade. (TRAJANO FILHO, 2003, p. 24).

A ÚLTIMA TRAGÉDIA

Devido, provavelmente, à sua complexa conjuntura histórica e política, a Guiné-Bissau não foi palco de desenvolvimento de um grande projeto literário. Somente em 1993 tem-se a edição de uma

primeira obra ficcional, *A escola*, uma compilação de contos de autoria de Domingas Samy. Em 1994, com a liberalização política e a instauração do multipartidarismo, foi inaugurada a primeira editora privada do país, a *Ku Si Mon* Editora. Nesse mesmo ano, acontece a publicação do primeiro romance guineense: *Eterna paixão*, de Abdulai Sila,⁸ sócio-fundador do empreendimento editorial. Contudo, parece ser mais apropriado considerar *A última tragédia* (1995) como sendo o primeiro romance nacional da Guiné-Bissau. Isso porque, além de ser o romance que mais recua no tempo, foi também o primeiro a ser escrito por Sila (em 1984), não publicado na década de 1980, pois, nas palavras do autor, “não havia condições porque aquilo tinha de passar pela censura e eu não queria” (SILA, 2002, p. 9). Além disso, a decisão de Abdulai Sila em publicar *Eterna Paixão* antes de *A última tragédia* deveu-se ao momento em que o país vivia. “Era essa a mensagem mais actual” (SILA, 2002, p. 9).

A última tragédia transcorre ainda no período de dominação colonial portuguesa. O romance conta a história de Ndani, uma moradora do povoado de Biombo, cuja vida era marcada pela crença na predição de um Djambakus,⁹ de que, por ser portadora de um “mau-espírito”, teria uma existência de desgraças, de tragédias até o fim. A única opção encontrada por Ndani para livrar-se dessa maldição foi a fuga desse “mundo” que a discriminava.

8 Abdulai Sila nasceu em Catió, Guiné-Bissau, em 1958. É engenheiro eletrotécnico formado pela Universidade de Dresden (Alemanha), economista e investigador social. É uma das mais destacadas vozes da literatura guineense. Além dos romances *Eterna paixão* (1994), *A última tragédia* (1995) e *Mistida* (1997), publicou *As orações de Mansata* (2007), drama dividido em seis atos, e *Dois tiros e uma gargalhada* (20013). Foi cofundador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, da *Ku Si Mon* Editora e da revista cultural *Tcholona*.

9 Espécie de líder religioso tradicional. “Indivíduo das comunidades animistas com o dom de prever o futuro e fazer vaticínios, dominando fórmulas encantatórias. É o curandeiro ou a curandeira, ou adivinho, vidente com capacidades paranormais, o xamá de certas etnias” (AUGEL, 2007, p. 133).

Partiu, então, para Bissau, onde começou a trabalhar na casa da alentejana Maria Deolinda. A primeira atitude desta em relação à jovem foi mudar-lhe o nome: “A partir de hoje, tu és Daniela, Da-ni-e-la. Maria Daniela e mais nada” (SILA, 1995, p. 18). Novo nome com o qual Ndani levou algum tempo para se acostumar, para responder quando solicitada e “[...] para descobrir que Maisnada não era apelido” (SILA, 1995, p. 18). Essa dificuldade em habituar-se à imposição identitária também acomete o narrador da história. Com certa dose de ironia, são muitas as passagens nas quais ele se corrige: “Quando Ndani, aliás, Daniela” (SILA, 1995, p. 46). Ao dar um nome português a Ndani, Maria Deolinda fixou fortemente sua cultura e sua suposta superioridade em relação à africana. Isso porque a perda do nome de Ndani pode ser vista como a representação da subtração e da tentativa de substituição de sua identidade.

Cabe ressaltar, todavia, que apesar da força impositiva suportada por Ndani, de sua assimilação, ou ao menos da reunião dos critérios imprescindíveis para que assim fosse considerada, como falar português, conhecer e ser educada de acordo com a cultura do dominador, ela não se submeteu. Parecia agir de forma a evitar a violência do colonizador, sua principal arma de dominação. Isso fica bem claro no seguinte trecho:

O fundamental é fazer o que o patrão quer. [...] O patrão quer que o criado vá dormir cedo, o criado vai para a cama, dormir é outra coisa. O patrão quer que o criado vá à igreja, o criado vai; se for durante a hora de serviço, tanto melhor [...]. De qualquer maneira, o melhor era sempre evitar problemas, a gente nunca sabe até onde pode chegar a raiva do branco (SILA, 1995, p. 30).

Ndani casa-se com o régulo¹⁰ de Quinhamel (Régulo¹¹), uma personagem muito significativa no romance, já que representa o desejo de mudança da condição do africano e a consciência de sua humanidade. Sua crença na possibilidade de transformação social estava baseada na sua certeza da igualdade entre as raças, bem como na necessidade de que o africano começasse a “pensar”:

O branco está a dominar o preto é só porque não há ninguém a pensar. Ninguém diz isto está bom, aquilo está mal e depois procura pensar porquê. Tudo o que o branco faz é porque está bom. O branco é que estava a pensar no lugar do preto. Mas branco é homem como qualquer outro homem. (SILA, 1995, p. 64).

Essas ideias do Régulo apresentam uma filiação bastante clara ao pensamento de Amílcar Cabral, o grande teórico e estrategista dos movimentos independentistas das colônias portuguesas na África. Essa ligação mostra-se indissociável logo na abertura do terceiro capítulo da obra, “O poder do pensamento”: “Duas cabeças valem mais que uma cabeça” (SILA, 1995, p. 51) é a citação literal de uma intervenção do líder africano. Ele se referia ao PAIGC, que, necessariamente, deveria ser dirigido coletivamente. Na obra de Sila, o Régulo tomou o pressuposto em relação às suas decisões na *tabanca*. Para tanto,

10 Sobre esse termo, esclarece Moema Parente Augel: “O termo régulo, [...] do léxico português [...] é um diminutivo de rei, e o fato de o colonizador empregar um termo que significa ‘reizinho’ ou ‘pequeno rei’ para designar o chefe máximo dos agrupamentos étnicos pode espelhar o menosprezo eurocentrado do espoliador, pois se tratava muitas vezes de soberanos senhores de muitas riquezas, de grande poder e respeitabilidade. Hoje em dia, o termo se generalizou, sem que se pense mais nessa carga depreciativa” (AUGEL, 2007, p. 58).

11 As personagens sem nome próprio têm suas funções sociais escritas com maiúscula, como o Régulo e o Professor. Sila parece fazer isso a fim de chamar atenção para a importância da personagem, para a relevância de seu papel social, assim como para generalizá-la. Ela não é ninguém em particular, pode ser qualquer um.

“tinha posto três cabeças a juntar à sua” (SILA, 1995, p. 51), seus “Conselheiros”, motivo de grande desconfiança para os habitantes do lugar, em virtude do ineditismo da situação.

O Régulo defendia, ainda, que o poder só poderia ter valor e duração se estivesse alicerçado em ideias e não na violência. Por isso a necessidade da criação de escolas, apregoada por ele. Para a escola que constrói no povoado, o Régulo escolhe como professor um africano, para quem dita seu testamento. Neste deixa seu maior bem: suas ideias para a mudança da situação colonial, as quais influenciam o Professor, com quem Ndani mantém um relacionamento amoroso. Ao refletir sobre sua educação, suas raízes africanas e o quadro da Guiné Portuguesa, ele adquire consciência dos paradoxos que envolviam o ideário imperialista português. Contudo, também não consegue realizar a mudança que desejava, uma vez que, injustamente, é mandado para o degredo em São Tomé.

Assim, o título do livro parece relacionar-se à vida de Ndani, cuja última tragédia foi a morte à espera do amado. Ndani pode ser vista, ainda, como a representação da própria Guiné, cuja existência foi e continua a ser marcada por tragédias. Sila “parece com isso querer esconjurar os demônios e pretender, pela ação da sua força criativa, que o drama de Ndani seja a derradeira infelicidade a abater-se sobre o povo guineense, ávido de liberdade e justiça” (AUGEL, 2001, p. 62).

HIBRIDIZAÇÃO OU CRIOLIZAÇÃO?

Distingue-se, ao longo de toda a narrativa, a concomitância de elementos culturais africanos e portugueses. Como exemplo dos primeiros, tem-se a crença em Djambakus, em Yrans, além da forte ligação do homem à natureza, que parece acompanhar, vincular-se ao que ocorre na vida das personagens, como anunciadora e determinante dos acontecimentos da existência humana. Destaca-se, ainda, a

importância das “passadas”,¹² as histórias ouvidas e contadas oralmente ao longo das gerações. No epílogo da narrativa, Sila revela ao leitor que a história que acaba de contar é uma passada, que atesta ter narrado “sem pôr nem um bocadinho de sal em cima” (SILA, 1995, p. 159). O autor usa, portanto, uma típica forma de propagação e manutenção da memória cultural de um povo como moldura da história que conta—também esta, faz crer, pertencente à memória da coletividade guineense.

Ao lado de elementos culturais africanos, pode-se observar a presença de características culturais que, trazidas pelo colonizador, já integravam a paisagem local. A necessidade da criação de escolas, apregoada pelo Régulo, é um exemplo disso. Para ele, criar escolas não era “coisa de querer copiar os brancos”, mas, sim, um investimento no futuro, essencial para o desenvolvimento do país.

Ao vislumbrar um futuro melhor para si e para sua família, Ndani também o revela repleto de particularidades culturais europeias, como a ideia de ser costureira e ampliar seus negócios, o desejo de que houvesse jardins infantis e escolas para seus filhos e os das outras mulheres. A essas características, Ndani acrescenta elementos culturais africanos, como a convicção de que “nesse jardim, só iriam trabalhar Mulheres-Grandes” (SILA, 1995, p. 127). A presença das Mulheres-Grandes também aparece como fundamental na escola especial, “só para raparigas”, que Ndani sonha em criar, adequando, logo, o modelo importado às necessidades e às tradições locais.

É em um aspecto formal da narrativa que essa união se revela em sua maior expressão. Ao lado do português, língua oficial do país,

12 “Passadas”, segundo Couto e Embaló (2010), são fatos passados que se ouviu contar ou se presenciou. As passadas “consistem em um enfileirar-se de episódios, com uma grande quantidade de participantes [...]. Além do mais todas as passadas terminam de um modo reticente, com uma pergunta ou de outra maneira que indica que poderiam continuar” (COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 89).

aparecem nomes, palavras, expressões, ditados em crioulo, ou concordando-se com Luigi Scantamburlo (1999), em “guineense”, uma vez que hoje ela já é a “língua materna ou língua segunda para a maioria dos habitantes da capital e das ‘praças’” (SCANTAMBURLO, 1999, p. 15), além de ser, indubitavelmente, a língua de unidade nacional.

Diante da realidade multilíngue da Guiné-Bissau, na qual a língua oficial é conhecida por não mais do que 30% da população, o dilema sobre a escolha do idioma no qual escrever acomete muitos escritores guineenses. Sila opta pela escrita em português, permeada por vocábulos e expressões crioulas. Além do vocabulário diferenciado, com o uso do guineense e também de algumas línguas étnicas, há transgressões à sintaxe canônica, sobretudo quando se trata das falas das personagens. Sila faz uso de torneios sintáticos próprios da língua guineense, como, por exemplo, “e o Régulo quer para eu fazer o quê?” (SILA, 1995, p. 63), ou “este é que é o problema mais grande que é preciso sempre lembrar dele” (SILA, 1995, p. 74), evidenciando, assim, o lugar de quem fala.

A fusão de todas essas características, logo, pode ser vista sob a óptica da hibridização. Segundo Stuart Hall, por meio da “transculturação”, o grupo subordinado elege e recria a partir daquilo que lhe é transmitido pela cultura metropolitana. “É um processo de ‘zona de contato’, um termo que invoca a copresença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam” (HALL, 2003, p. 31). Essa perspectiva faz-se de forma dialógica, já que se interessa tanto pela forma como o colonizado produz o colonizador quanto pelo contrário, mesmo em uma realidade de poder extremamente desigual. O resultado dessas apropriações e condicionamentos é o hibridismo, termo capaz de caracterizar as culturas crescentemente mistas e diaspóricas dessas sociedades. Como esclarece Hall, o hibridismo não se refere à composição racial mista de uma população, é, sim, outro termo para a lógica da tradução cultural.

Todavia, levando em conta os conceitos de criouliização expostos anteriormente, a ideia de que a sociedade guineense não seja apenas híbrida, mas que seja considerada uma sociedade crioula, parece ganhar respaldo. A afirmação de Wilson Trajano Filho de que a sociedade da Guiné-Bissau não seja simplesmente o resultado de uma mistura desestruturada e sincrética de elementos das sociedades africanas unidos àqueles portados pelos portugueses, mas que seja, sim, uma formação social original parece ganhar materialidade, por exemplo, na ideia de escola e de educação expressa por Ndani e pelo Professor. O que se tem, de fato, não é o modelo europeu de instituição educativa, “colorido” com as tintas da terra, mas sim um novo modelo, pensado por uma lógica que parece ser mais antropofágica – no sentido expresso por Wilson Trajano Filho – do que híbrida. O mesmo raciocínio pode, legitimamente, ser feito em relação às características linguísticas da obra. De acordo com Édouard Glissant (GLISSANT, 2011, p. 41), em relação às Caraíbas, o símbolo mais evidente da criouliização – mestiçagem sem limites – é a língua crioula. A criouliização conduz, logo, ao multilinguismo e à explosão inaudita de culturas. Na obra de Sila, a língua nacional (crioulo), a língua de substrato e a língua de superestrato misturam-se e se agregam em uma forma linguística e narrativa nova e original.

Posto que a importância das narrativas nacionais transcende a elementar representação e reflexão de uma determinada sociedade, são as histórias esquecidas ou propagadas, como formadoras e características de uma nação, as responsáveis por escrever o discurso, os sentidos nacionais. Como destaca Edward Said, “as próprias nações são narrativas” (SAID, 1995, p. 13). Dessa forma, parece não somente verossímil, mas essencial, que o processo de formação da atual sociedade guineense, ainda em curso, esteja a ser pensado e analisado através das narrativas nacionais. Nesse sentido, a obra de Abdulai Sila parece indicar que esse processo está a realizar-se de uma maneira muito particular, bem como singular é o processo de criouliização

da sociedade guineense exposto por Wilson Trajano Filho. Ainda que careça de mais aprofundamento, o uso do termo criouliização nos estudos acerca da literatura da Guiné-Bissau parece mostrar-se admissível.

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema Parente. Ficção ou profecia? Aspectos da prosa contemporânea na Guiné-Bissau. **Revista de Filología Románica** Madrid, Anejo II, p. 49-83, 2001.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escomburo**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

COUTO, Hildo Honório do; EMBALÓ, Filomena. Língua, literatura e cultura na Guiné-Bissau. **Papia**: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares, Brasília, n. 20, 2010.

GLISSANT, Édouard. **Poéticas da relação**. Tradução de Manuela Mendonça. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, Representação da UNESCO no Brasil, Brasília, 2003.

KNÖRR, Jacqueline. Towards Conceptualizing Creolization and Creoleness. **Max Planck Institute for social anthropology working papers**. n. 100, 2008.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Maria Emília Santos. Lançados na costa da Guiné: aventureiros e comerciantes. *In*: Mansas, escravos, grumetes e gentio: Cacheu na encruzilhada de civilizações. **Actas** do Colóquio “Cacheu, Cidade Antiga”, realizado em Cacheu, de 22 a 24 de novembro de 1988. Coordenação de Carlos Lopes. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário do Guineense volume I**: introdução e notas gramaticais. Lisboa: Edições Colibri; FASPEBI, 1999.

SILA, Abdulai. **A Última Tragédia**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995.

SILA, Abdulai. **Mistida** (Trilogia). Praia–Mindelo: Centro Cultural Português, 2002.

SWEET, James H. Reimagining The African-Atlantic Archive: Method, Concept, Epistemology, Ontology. **Journal of African History**, 55, p. 147-159, 2014.

TRAJANO FILHO, Wilson. **Uma experiência singular de criouliização**. Série Antropologia, 343. Brasília, 2003.

**NOS DOMÍNIOS DA EXPRESSÃO, OS
VERSOS E AS ROTAS QUERO DAR-TE: O
DESLIZAR DO GESTO E DAS PALAVRAS EM
RUY DUARTE E EDIMILSON PEREIRA**

MÁRCIA NASCIMENTO¹

IDENTIDADE CULTURAL E DIFERENÇA COLONIAL NA
ETNOPOÉTICA NEGRA

A empresa colonial causou dependência ao mesmo tempo em que consolidou a formação da identidade cultural nas literaturas africanas de língua oficial portuguesa. Nesse sentido, o colonialismo, devido ao seu sistema interno ou por forças dos movimentos externos de dominação política e econômica das terras colonizadas, despersonaliza o colonizado, desterra-o e destrói

¹ Pós-doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, projeto intitulado: ETNOPOÉTICAS E ETHOS CULTURAL: a representação do repertório negro-africano na escrita, na paisagem e na palavra africana, sob a supervisão do Prof.º Dr.º Benjamin Abdala Júnior, com o projeto guarda-chuva: Literatura e política: a administração da diferença, entre inclinações utópicas e distópicas nos países de língua portuguesa.

sua personalidade e imagem, não lhe permitindo que seja sujeito de sua própria história. Daí nasce o complexo de inferioridade em relação à sua cultura, deformando as manifestações culturais do colonizado e, de certa forma, soterrando a simbologia africana (FERREIRA, p. 29). Por outro lado, já em período posterior, permite que, através da própria língua imposta e de dominação, através do contato com os novos códigos e o novo repertório linguístico-cultural ocidental, que os dominados da terra tenham domínio avançado sobre a cultura outra, aprendendo a ler e a codificar a língua portuguesa e, a partir dessa nova competência cultural, social e política, vá moldando uma nova identidade e novos modos de contar, narrar sua história. Vai também permitindo que alguns aprendam a ler na língua de dominação, abrindo escolas, nomeando professores, organizando programas, oferecendo livros, facilitando e promovendo a literatura missionária (cristã ou protestante), promovendo o ensino e o ingresso no desenvolvimento intelectual dos colonizados, permitindo a ascensão ao ensino universitário mais tarde, com a instalação da Casa dos Estudantes do Império.

Com o jornalismo impresso, a empresa colonial portuguesa passa a criar condições para o registro e a manifestação dessas literaturas africanas, claro que passando pelo crivo da censura e acontecendo certa alienação por parte dessa camada intelectual e burguesa (mestiços e negros), o que acarreta o afastamento do significado originário do homem e do mundo africano. Entretanto, o aparelho político e a empresa colonial ajudam a construir um universo prático e mítico diferente do originário, mas competente na tentativa de emancipar suas letras e vozes do universo imposto pelo colonialismo português. Foi assim que surgiram as lutas pela libertação das ex-colônias. Como o Partido Africano pela Independência de Cabo Verde – PAICV (antes da cisão com Guiné-Bissau, o PAIGC – Partido Africano pela Independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau); o Movimento pela Libertação de Angola – MPLA; e a Frente de Libertação de Mo-

çambique – FRELIMO, para não fugir dos exemplos mais clássicos, daqueles intelectuais e ativistas políticos que levantaram, pela pena e pela arma, a utopia, a movimentação política, a identidade poética e cultural das terras dominadas pela colonialidade do poder de Portugal. A criação do Centro de Estudos Africanos em 1950, que entra no lugar de formação dos estudantes africanos da Casa de África, em Lisboa, teria sido um dos embriões da ideia que levaria alguns anos depois à organização desses partidos revolucionários africanos.

Essa hipótese é totalmente aceitável haja vista que, em uma mirada mais atenta sobre a atividade científica e intelectual dos africanos, vislumbramos que esta abrangia além da ideologia política a atividade cultural e literária, com preocupação de reencontro com a identidade étnica e cultural, ao mesmo tempo com a agitação política, ao lado ou dentro das organizações revolucionárias portuguesas. Ou seja, enquanto trabalhavam na área específica da literatura e da cultura, empreendiam de igual modo uma dinamização de carácter ideológico e de emancipação política. Entretanto, em todas as circunstâncias, essa oposição e/ou resistência ao colonialismo português, tinha que ser clandestina e indireta, devido aos condicionamentos repressivos pela censura e pela *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* PIDE. Davam ao rosto a máscara que enganava, ludibriava e confundia os censores. Contudo, por trás de toda atividade poético-literária de valorizar e revelar a identidade e os valores do repertório negro-africano subjazia um propósito político, ideológico e um projeto de construção de nação aglutinador e dinâmico. Uma forma para provocar transformações: inserir a atividade poético-literária na efervescência da intervenção política. Assim surgem os primeiros passos de resistência e luta pela independência, emancipação política do colonialismo português; surge uma literatura de combate, com viés ideológico e político propício para as lutas de libertação nacional.

A pesquisa sobre como os produtores culturais utilizaram-se do acervo colonial é algo que nos permitiu desvelar as estratégias em-

pregadas para transitar entre registros verbais distintos, para fazê-los convergir numa escrita que faz do mesmo em diferença. A nosso ver, os textos que resgatam essas memórias silenciadas se fazem uma resposta contra a dominação epistemológica ocidental. A forma como buscam na oralidade ancestral os elementos que se transformam em instrumentos de sublevação e escuta dessas poéticas vocais é nossa linha de força para consubstanciar a hipótese de que existem outras formas de saber e de produzir conhecimento na comunidade, na política e na cultura que não se restrinjam apenas à designação das teorias sociais, podendo até questionar a função do social.

A pretensão é a de aprofundar o conceito de etnopoesia e o uso da autoetnografia como metodologia para a proposta poética de poetas das duas margens atlânticas: Ruy Duarte e Edimilson Pereira. A etnopoesia é um tipo de poesia característica de um povo ou etnia, na qual se percebe a busca pelos valores míticos de origem e cultura desse grupo cultural.

A etnopoética² é um método de gravação de versões de texto de poesia oral ou apresentações narrativas que utiliza linhas poéticas, versos e estrofes para capturar os elementos formais de desempenho oral, poéticas que se perderiam se não fossem gravadas, decodificadas e traduzidas para uma substância etnográfica ou literária. Resta acrescentar que a etnopoética é considerada por muitos especialistas como um subcampo da etnologia, da antropologia, da estilística, da linguística, da literatura e dos estudos de tradução.

Antônio Candido (2016)³ identifica que a função da literatura está ligada ao seu papel contraditório, entretanto, humanizador dentro

2 O termo etnopoética foi introduzido por Jerome Rothenberg em 1968 nos seus estudos sobre performances orais em comunidades tradicionais, passa a definir uma nova vertente para os estudos de pragmática intercultural, ao lado de Dell Hymes e outros especialistas que estudavam a tradução, interpretação e ação comunicativa. A performance oral na África e em suas comunidades tradicionais foi a primeira a ser objeto de observação, tradução e estudo linguístico-cultural.

3 Disponível em <http://www.abralic.org.br/revista/>. O direito à literatura. Acesso em:

de uma comunidade, cultura ou sociedade. Um grupo cultural justo pressupõe o respeito aos direitos humanos em todas as instâncias e, em todos os níveis, é um direito inalienável. As configurações culturais das línguas-culturas portuguesas são híbridas e apontam para a demarcação de paisagens culturais também em diferença, resta convergir para elas redes discursivas que tenham referenciais locais, regionais, nacionais até mesmo transnacionais. As nuances são dadas por referenciais comunitários, com substâncias etnográficas ou não. A imagem dessa complexa ecologia cultural nos conduz a um sujeito cultural concreto, histórica e geograficamente situado, com possibilidades de se conectar com o mundo a partir desse lugar de afeto, e de se articular em rede de solidariedade negra, com o objetivo de acessar redes, culturas e línguas em zonas de contato.

O termo autoetnógrafo é tributário das reflexões acerca da autoetnografia e seus conceitos em processo contínuo de construção, tanto no âmbito das ciências sociais (antropologia cultural-social) quanto nos dos estudos literários (teoria cultural), realizadas pela estudiosa Mary Louise Pratt. Nessa abordagem, a autoetnografia é vista como “um texto no qual as pessoas procuram autodescrever-se, tendo em conta as representações que outros fizeram delas” (2005, p. 236) e, concomitantemente, realizar a descrição da comunidade na qual estão inseridas enquanto sujeitos socioculturais. Portanto, auto = sujeito; etno = sujeito inserido num grupo cultural; e grafia = escrita desse sujeito por ele mesmo ou por representação.

Essa inferência é muito importante na análise comparativa de tradução intercultural que propomos para Ruy Duarte e Edimilson Pereira, que combina autobiografia e etnografia, bem como memórias, para analisar processos de construção de identidades e deslocamentos (NASCIMENTO, 2013). Para nós, no exercício da crítica, a autoetnografia/autoficção nada mais é que processo contínuo de objetivação

e subjetivação, que depende tanto da memória pessoal quanto da memória coletiva para a construção da escrita da etnografia/literatura.

Conforme Geertz (2005), a única maneira de descrever os fatos culturais consiste em interpretá-los, o entendimento ou a administração das culturas em diferença são vistas como textos (orais ou escritos), mensagens e sinais que só poderão ser significantes ou ter significação quando devida e interculturalmente interpretados. Assim, quando falamos de repertórios linguístico-culturais negro-africanos, devemos traduzir as noções de tambor, selva e tribo, por homem, natureza e comunidade, para enfim empregarmos linguagem e significação à semântica do corpo social negro e suas performances em oratura (oralidade e escrita).

Segundo Luis Kandjimbo (1995), há um fenômeno denominado por ele de oratura: sistema estético, método e filosofia para a formação da literatura africana, acrescentem-se aqui as performances do corpo dentro do procedimento de introduzir voz, ritmo e etnicidade nas estruturas internas das letras.

A partir do que foi dito, as noções de paisagens, margens, espaço e geografia poética alinham-se à perspectiva da figura do poeta/intérprete como instrumento sonoro de harmonização vocal e textual da natureza. Essas vozes poéticas, a de Edimilson Pereira, a de Ruy Duarte, ou seja, os instrumentos de sonoridade (en) cantam a natureza, as palavras e as coisas⁴.

Assim, o *corpus* literário aqui proposto – as etnopoéticas de Edimilson Pereira e de Ruy Duarte –, uma vez que não poucos estudiosos têm assinalado a presença vigorosa da palavra africana na tessitura

4 Subcapítulo intitulado “O canto, o gesto e a terra” (NASCIMENTO, 2013) do livro *Duas margens do Atlântico: Brasil e Angola*, primeira fase da atual pesquisa de pós-doutoramento, resultado da pesquisa de doutorado na Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Laura Cavalcante Padilha.

de suas produções discursivas, foi propício para emprendermos essa viagem narrativa.

Nosso objetivo principal continua sendo o de buscar elementos, procedimentos e atributos que nos permitam situar a questão da acoplagem entre oralidade e escrita, vendo sempre, nesta acoplagem, uma forma de resgate da força simbólica dos ancestrais fundadores e da própria tradição oral, por sua vez, um modo de resistência histórico-cultural dos povos de origem africana.

Considerando que, no campo da linguística, da visão do folclore e, principalmente, da antropologia a etnopoética se refere a um método particular de análise da linguagem e de algumas estruturas sintáticas da literatura oral, cabe ressaltar que, na atual pesquisa, será mais que uma metodologia para tentar compreender o discurso africano, com o pensamento de que as visões do folclore ou do exótico⁵ (fora da visão do mundo da hegemonia) estão fora de nossa análise, pois como bem assinala Benjamin Abdala (2007):

A partir da consideração desse lócus, o método comparatista reúne condições de evidenciar em estudos contrastivos, diferenças internas do objeto ou das redes supranacionais que com ele se imbricam. São diferenças identificadas com experiências históricas e diversidades culturais análogas, que se configuram mais especificamente entre os estados nacionais

5 Outro especialista moderno trata exatamente de estudar a hegemonia e os efeitos que esta tem sobre as ex-colônias, Boaventura de Sousa Santos identifica que as linhas cartográficas abissais que demarcam o Velho Mundo e o Novo Mundo na era colonial subsistem como estrutura e injustiça social até o sistema mundial contemporâneo. Para ele, existem dois universos que demarcam o “pensamento abissal”: “deste lado da linha” e “do outro lado da linha”, e esse outro lado desaparece enquanto realidade inexistente, ou seja, é invisível: “A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha”, portanto, a negação da existência ou da inclusão do outro (SANTOS, 2007).

enlaçados em rede pelas articulações comunitárias, conforme estamos enfatizando.

Assim, nossos poetas-etnógrafos interpretam a cultura do outro, já que o que reproduzem passa pelo filtro do observador participante e trazem para uma linguagem compreensível à tradição cultural e as substâncias etnográficas de comunidades tradicionais. Mais uma forma, pelo viés da etnopoética e dos princípios da literatura comparada, seguindo a lógica de acreditar que o engajamento do autor/poeta/intérprete nas novas poéticas da modernidade e novas formas de “pensar” e “contar” os saberes, os sabores de África, passem pela figuração artística nas literaturas africanas dos países de língua portuguesa, pelas manifestações literárias e performances do corpo, pela configuração política e social, bem como cultural⁶.

Remete ao que Benjamin Abdala (2007) denomina de “administração da diferença” e crença em que “a análise do sentido político subjacente a essas produções da modernidade levou à problematização das relações entre arte e engajamento, do poder de linguagem subjacente ao texto em seu circuito comunicativo e das articulações do campo intelectual”. Ainda o especialista alerta que, através de estratégias de convergência da modalidade de tolerar as diferenças, portanto, passar a uma diferença administrada dentro desses grupos culturais, poderá

6 Vale lembrar que o imaginário sobre a composição da África considera as etnias primitivas sem escrita, sem estado organizado e centralizado, e muito mais importante, sem cidades, templos ou construções de pedra, o que não é verdade, pois o ocidente como civilização se espelha na cultura africana. O conceito de imaginário social enceta as representações e imagens da vida social que denotam identidade, norma e valores para as comunidades. Para, além disso, o imaginário social é um meio de propagação dos poderes políticos e instrumentos ideológicos, legitimando ações, instituições e autoridades. Uma história da África contada de dentro da África por uma via pluridisciplinar conta com a explosão das narrativas e/ou viragem antropológica, pragmática e social dos anos 70, o que nos interessa é o estudo da África em sua vestimenta sob um processo de intercultura, ou seja, as dinâmicas socioculturais, políticas e humanas do continente africano (SILVA, 2005).

mesmo ser incorporada, tal diferença, organicamente e constituir inclusive fator de dinamização de rede hegemônica, podendo até soterrar tais diferenças.

A “letra e a voz”, como assinala Laura Padilha (1995), são produtos do trabalho com as bordas, lugar onde tudo se entrecruza. A construção em poesia, em paisagem, em rítmica de Edimilson Pereira e Ruy Duarte é material profícuo para estabelecer um diálogo constante entre passado/presente; história colonial/pós-colonial; nacionalidade/transnacionalidade, entre outros elementos que se possam identificar nas duas margens do Atlântico. Evidencia-se, portanto, que o elemento “viagem” poderá ser visto como forma de construção do sujeito da enunciação e como uma estratégia discursiva, pela qual ele busca elementos em diferença, seleciona impressões e vivências para configurar e reconfigurar, num processo de recriação, as marcas culturais de sua própria identidade.

No trato com a linguagem das literaturas africanas de língua portuguesa, é notório o trânsito por questões relacionadas a memórias culturais específicas, bem como a temas e procedimentos estéticos de matriz da língua portuguesa. Isso mostra que é possível encontrar ressonâncias da cultura transplantada pelo outro, criando um espaço benfazejo de interlocuções de diversas ordens.

E é essa organização em diferença, ou seja, a organização das sociedades tradicionais (quilombolas, indígenas, comunidades de substância etnográfica), como no Brasil, a comunidade dos Arturos; e em Angola, a comunidade dos Pastores Kuvalas, que nos interessam mais de perto, com vistas a desenhar esse mosaico de culturas e tentar compreender e interpretar uma parte do continente africano: a África Banta⁷.

7 Para Alberto da Costa e Silva, em *A enxada e a lança* (2006), a relativa simetria dos estratos de paisagens que se organizam a partir do Equador, para o sul e para o norte, torna arbitrárias as divisões da África, embora o historiador aceite a África Central abrangendo as áreas de Camarões, Chade, República Centro-Africana, Guiné Equato-

CONEXÕES ETNOPOÉTICAS: PAISAGEM, ESCRITA E PALAVRA.

*Oxalá “é o grande deus da brancura...
Dele dependem todos os seres do céu e da terra.
Ele é a brancura do indeterminado: o deus de
todas as realizações.
A vida e a morte abrigam-se debaixo do seu pálido.”*

Assim como na epígrafe acima, observamos no poema abaixo ressonâncias telúricas nas conexões etnopoéticas entre o repertório linguístico-cultural negro-africano, entre margens e paisagens, vozes e escritas, enfim, na criação de um universo africano, paisagem e natureza, onde tudo mexe, transborda e faz barulho...

PRINCÍPIO

As árvores presenciam a criação do mundo. Sendo eu a respiração das aves, serei novamente água e árvore. Nascerei após o fogo, arderei antes de mim mesmo. Um raio espera em meus pensamentos, sei a morte e a vida, razão porque silêncio e canto. Sou a face que não possuo, renasço sem mesmo desaparecer (PEREIRA, *Corpo Vivido*, p.212).

rial, Gabão, Congo-Brazzaville, República Democrática do Congo, Angola e Zâmbia. Outro mapa realizado pelo estudioso é o linguístico, pelo qual se classificam na África cinco grandes grupos de línguas: o semítico, o camítico, o sudanês, o banto e o sã. Destes nos interessa o sub-ramo do benué-congo, que cria raízes ao tocar o solo e sobe como novas árvores, como por exemplo, o bantoide, que abarca vários idiomas das línguas bantas. A que é difundida nas regiões de nosso interesse é o banto ocidental que compreende o duala, o quicongo, o quimbundo, o umbundo, o luba-cassai, o luba-catanga, o herero, entre outros.

Neste princípio de escrita, o poeta Edmilson de Almeida Pereira trabalha com questões relacionadas ao legado ancestral dos negros que vieram da África e disseminaram uma linguagem diferenciada no território brasileiro, uma enunciação construída de estratégias não verbais, (RISÉRIO, 1993, p. 186) como, por exemplo, a tradição religiosa, de modo a identificar o princípio do mundo na figura do orixá maior, que é a figuração de *Oxalá*, que representa para os africanos a criação do mundo, pois a ele foi dado o poder de criar não só o universo, mas todos os seres, todas as coisas que existem no mundo.

O ritmo, que é um elemento típico das poéticas negro-africanas no Brasil, é uma forma única de perpetuar a oralidade na escrita, e podemos mapear, nesse encontro de uma memória com uma matriz africana, a constituição de traduzir a África de uma maneira múltipla. Aqui, através do silêncio que antecede o canto, o rito, encontramos a possibilidade de falar do outro que está dentro do poeta. No fragmento de poema acima recortado, Edmilson Pereira encontra uma maneira de “organizar o gesto/como se fosse um tempo./aliterar os actos./rimar quando convém/ o gesto e o sentimento” (CARVALHO, 1988, p. 13).

A geografia social e cultural compreende o estudo da terra e da humanidade. Na concepção de Milton Santos (2008), no livro intitulado *A natureza do espaço* esse é o fio condutor para a formação de uma geografia humana. No campo da literatura, tais estudos que compreendem essas inter-relações entre o homem, a natureza, o espaço e a paisagem, segundo Homi K. Bhabha (1998), em *O local da cultura* são o conjunto de categorias teóricas que trabalham com o diálogo entre todas as disciplinas sociais e esse estudioso denomina como uma disciplina maior, qual seja a teoria cultural. Para o propósito desta breve leitura, nós designamos de “tradução intercultural”.

Segundo Santos (2008, p. 18), o desejo explícito, no âmbito da abordagem de uma geografia mais humana que física mais cultural que social, é a de produzir um sistema de ideias que seja, ao mesmo tempo,

um ponto de partida para a consolidação de um sistema descritivo e de um sistema interpretativo da geografia. Tal disciplina sempre pretendeu construir-se como uma descrição da terra, de seus habitantes e das relações destes entre si e das inter-relações entre homem, natureza e espaço, o que, na verdade, inclui toda ação humana sobre o planeta.

A discussão sobre o espaço e não somente sobre a geografia permite abordar a união do espaço (geografia) e do tempo (história), considerando, segundo o geógrafo, que essas duas categorias são difíceis de separar. A intenção é uma tentativa de definir com maior especificidade o papel do lugar e do espaço no âmbito dos processos sociais em formação, sua expressão, o gesto, o ritmo, o canto que a geografia poética, ou o deslizar dos versos, nos oferta – como Ruy Duarte escolher: “Uma linguagem mais grata que o silêncio”.

A categoria da paisagem é um modo de estudar esses conceitos, já que é uma formação contínua entre todas essas relações sociais, ou seja, temos a interação do homem no espaço e, a partir desse movimento, é que se configura a paisagem. Portanto, podemos inferir que os espaços podem ser vistos como “paisagens textuais”. Nessa abordagem, é o que nos interessa mais de perto. Continuemos, pois, a nos enveredar pelas superfícies das páginas de Milton Santos (2008, p. 22), em seus estudos sobre a configuração do espaço geográfico.

A partir da noção de espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, podemos reconhecer suas categorias analíticas internas. Entre elas, estão a paisagem, a configuração territorial, a divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo, as rugosidades e as formas-conteúdo. Da mesma maneira e com o mesmo ponto de partida, levanta-se a questão dos recortes espaciais, propondo debates de problemas como o da região e o do lugar, o das redes e o das escalas.

Com o nosso olhar crítico e dinâmico, deixamos de lado o conteúdo geográfico puro e físico da categoria da paisagem, e traduzimos essa metáfora-conceito para o espaço da escrita dos escritores que estão em diálogo nessa nova perspectiva literária. Desse modo, a paisagem é uma das categorias analíticas internas da noção de espaço e isso só é possível através da interação e integração do homem com a natureza, portanto um produto do processo de construção discursivo, cultural e social desses escritores. Assim, com Milton Santos, aprendemos que paisagem e espaço não são sinônimos, porém são interdependentes e é nessa relação que reside a configuração dessas paisagens textuais.

A paisagem e o espaço são uma espécie de palimpsesto, no qual se inscrevem as impressões, os registros e as linguagens de diversas gerações. Nesse sentido, o espaço e sua categoria, a paisagem, são uma espécie de matriz por onde se captam diversos registros sociais, culturais, orais e escritos das civilizações. O homem nesse ambiente configura-se como elemento de unidade entre espaço e paisagem, natureza e sociedade.

A questão é a da própria natureza do espaço, formado pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo e ressignificado pelas ações passadas e atuais que, na atualidade, lhe configuram e atribui um processo dinâmico, no qual a paisagem e a sociedade são variáveis complementares, cuja síntese ou suplemento é oferecido pelo espaço modificado pelo homem. Dessa forma, os movimentos sociais, que, em suma, vão atribuindo novas funções às formas geográficas, modificam e transformam a organização do espaço, criando novas situações de equilíbrio e novos pontos de partida para outros movimentos. Assim, por ser movimentado pela vida cotidiana, vivida, vista e ouvida, sempre a renovar e renovada pelo movimento social, tais formas geográficas, tornadas formas plenas de conteúdo, participam da dialética dos tempos modernos e são partes integrantes da formação da sociedade e fazem parte da própria evolução do espaço, da paisagem e do homem. Ainda com Santos (2008), o espalho é

então a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas geográficas. Aqui transportamos esse sentido para as formações das paisagens literárias em paisagens propícias, segundo o olhar de duas vozes da literatura africana em língua portuguesa.

E é nesse ambiente que os escritores em foco criam, recriam e (en) cantam a natureza, um registro negro-africano, de modo a conservar valores naturais e culturais de “sociedades tradicionais” que ainda hoje conservam uma substância etnográfica. Tais ações sociais, e aqui incluímos literárias, ajudam a reconstituir, de modo performático, o espaço, a paisagem, enfim, o lugar de afeto, conservando bens materiais e imateriais de comunidades tradicionais.

A partir dessa breve cartografia da diversidade geográfica, histórica e cultural de alguns representantes de culturas distintas – Edimilson Pereira (Brasil) e Ruy Duarte (Angola) – pretendemos desenhar um novo mapa poético, com o objetivo principal de configurar uma geografia poética em diferença nas literaturas africanas. Poderemos observar, por exemplo, que a relação entre homem, espaço e natureza, consubstanciada através de organizações sociais, é que permite a configuração das paisagens (textuais, literárias e culturais) que surpreenderemos das escritas que se seguem, sempre sendo um espaço a unir oralidade e escrita, para enfim, configurar as expressões mais elaboradas do homem.

No fragmento de poema “habito um corpo móvel de paisagens./ Habito o movimento e a minha pátria/ é todo continente de que não sei o fim.” (CARVALHO, 2005b, p.70) temos o mesmo tom e performance de pertença à paisagem, um misto de integração entre poesia e paisagem, homem e natureza.

Pelas palavras moventes da proposta poética de Ruy Duarte de Carvalho, talvez também nós, leitores, possamos “velejar” entre as duas margens atlânticas, numa leitura que não tenha o sentimento de pertença nem a um lugar nem ao outro, simplesmente opte pelo

“entre lugar” (SANTIAGO, 1978), quiçá “aportemos” na terceira margem do rio chamado Atlântico.

Esse movimento de viagem entre margens e paisagens revisitadas e recuperadas pelo poeta sempre será o guia condutor de nosso trabalho. No sentido empregado por Bhabha, ao afirmar que a tradução cultural de um sistema linguístico, bem como dos signos de uma cultura, deve se preocupar muito mais com suas zonas de deslocamentos e, por isso mesmo, essa tradução deve ser praticada nas margens entre os povos, as línguas e as culturas (BHABHA, 1998, 306), passaram a considerar a tarefa tradutória, principalmente com incidência indelével sobre a matéria poética de Ruy Duarte, um ato de alterar sentidos e significados com vistas a realizar uma transferência (versões, derivações, reconversões) de uma cultura primeira para outra. Isto posto, levanto a hipótese de que, através da tarefa da tradução, esse escritor de uma das margens atlânticas – Angola – imprime, com maestria, em sua proposta poética o processo de releitura da tradição cultural. Essa tradução, então, provoca um alargamento “da voz e da letra” desses tradutores, recuperando traços da tradição africana, elaborados como memória do que se viveu, revive e há de se viver em África.

Passemos agora para a margem de lá e leiamos as palavras introdutórias do próprio Ruy Duarte, que durante sua trajetória confirmou e firmou que escrevia sempre em “meia-ficção”, um modo diferenciado de traduzir o chão que escolhera por paisagem de afeto, por representação de corpo social e por palavra para deslizar em suas letras em língua portuguesa toda uma vivência de África, o que autoriza sua autoridade civil, autoral e etnográfica para “contar”, “versar” e “falar” as línguas-culturas africanas. Embora de pele branca, também Ruy Duarte possui licença etnopoética e “assinatura negra” ao representar as culturas tradicionais de Angola como poeta-etnógrafo das marcas negro-africanas na paisagem, na escrita e na palavra africana.

Livro V DA LAVRA ALHEIA I (*ondula savana branca*) – 1977-1980

Nota

Este livro dividido em três partes – versões derivações reconversões → resulta do tratamento dado a vários testemunhos da expressão africana:

Sem querer entrar em matéria que poderia induzir em equívoco quanto ao carácter que achei dever procurar preservar-lhe – o de um livro de poesia – julgo vantajoso ainda assim manter esta breve notícia:

O meu objetivo ao reunir em volume parte do resultado da atenção e do labor que tenho dispensado à expressão oral corresponde à retenção da hipótese de poder trabalhar ou reconverter para poesia alguns materiais de origem africana recorrendo para tanto às modalidades seguintes:

1. adaptar para língua portuguesa versões já divulgadas noutras línguas de grande expansão;

2. devolver ou atribuir a algumas versões fixadas em português uma configuração e dimensão poéticas que as traduções existentes apenas permitiam reconhecer sem contudo configurar;

3. transformar em poesia algum material que fixado já embora dotado de uma carga poética evidente não poderia tal como se apresentava ser remetido à esfera das produções poéticas normalmente reconhecidas como tal;

4. disponibilizar para um público de poesia produções recolhidas e traduzidas por etnógrafos às quais no entanto é de admitir que apenas tivessem tido acesso

especialistas mais preocupados com o interesse informativo dos testemunhos do que com as suas qualidades potencialidades ou natureza literárias (2005, p. 155).

Ainda, tal natureza é transcrição dos ruídos das águas, das matas, dos bichos uma linguagem por si poética, detrás de uma palavra sempre há algo a mais, dito e não dito. Na natureza tudo move, corre e faz barulho, e é esse barulho que a expressão de Ruy Duarte traduz, remodela sentenças, captura as vozes e transforma tudo da Terra em hábito ou gesto, em palavra ou paisagem...

“Yoruba”

Oráculo de Ifa

Olhar a beleza

E não ver

Traz pobreza.

As penas vermelhas são o orgulho da floresta

as folhas novas são o orgulho da palmeira

e a brancura das flores é o orgulho do verde.

Uma varanda limpa é o orgulho do anfitrião.

Uma planta apumada é o orgulho da mata

e a gazela ligeira é o orgulho do mato.

O arco-íris é o orgulho da mãe.

As estrelas e a lua são o orgulho do sol.

O oráculo diz:

“Abre os olhos para a beleza que acompanham as coisas boas”. (p.158).

“Bosquímanos” (angolanos)

E o vento faz assim, quando morremos: ele sopra, o nosso vento.

Porque nós, que somos seres humanos, temos um vento nosso.

Portanto, quando morremos, o vento faz poeira, quer soprar, desfaz as nossas pegadas. Se assim não fosse, ficariam visíveis para sempre, como se ainda vivéssemos as pegadas que o vento quer soprar. Por isso o vento sopra, desfaz as nossas pegadas.

Disse-nos a mãe, e os outros disseram: há meninas que a chuva carrega. E retém-nas na água para onde as carrega. Depois relampeja e morrem. Por isso a mãe nos disse, e os outros disseram: menina que é levada pela chuva transforma-se em flor e cresce nas águas. Nós, que nada saberemos, quando as vemos na água, quando as vemos tão lindas dizemos assim: vou colher estas flores que crescem na água. Não é coisa pouca a sua beleza. (...) O cabelo da nossa cabeça será como as nuvens, quando nós morrermos. E quem não souber dirá que são nuvens. Mas nós, que sabemos, ao vê-las diremos: são nuvens de gente, feitas do cabelo das nossas cabeças. Nós quando morremos produzimos nuvens. (p. 170-171).

A valorização das coisas da terra, das falas das gentes, dos mitos e da natureza é fazer-se angolano, fazer-se “língua de preto”, é traduzir interculturalmente as performances do corpo negro, trazer para o centro de suas escritas as paisagens culturais das várias “angolas” que o poeta vivenciou, ouviu e viu. Conhecer a África é abrir os olhos a matizes que nos compõem, por exemplo, o binômio português-quimbundo, como veremos adiante, está em nossa língua-cultura, por isso a aproximação do eixo Brasil-Angola.

LIVRO VI—Hábito da terra – (1979-1986)

“CASOS”

(...)

A forma, antes do mais. Eu ando a procurar dar à palavra a forma afeiçoada à força da palavra, digamos sem receio que da palavra só conheço a forma, a construção, a face aparelhada palavra após palavra. Diria então que uma palavra exata há de surgir entre os demais sinais para rematar volumes ou para impor uma palavra em falta.

Coisas, talvez, que se sabiam já, mas que ainda assim persisto em desvendar.

Não poderia traduzir palavras. Optei assim por traduzir a forma e descobrir palavras que acrescentadas de outras são palavras novas. Perdidas no discurso, se uma palavra à frente não bebesse delas e as dissesse exatas onde importa sê-lo, ninguém diria do valor que tem. Não traduzi sentenças, modelei linguagens, e comovido constatei, perplexo, que tudo o que dizia eram sentenças fundas, iguais às que aspirara ouvir um dia.

(...)

Ainda ontem, sentado aqui e sob o vosso olhar, previ coisas confusas que é cedo ainda para disseminar. Pudesse eu inventar outras palavras que ao proferi-las me vestisse delas até saber quem modelou a imagem, com que intenção e para dizer o quê...

(...)

Escolher uma linguagem mais grata que o silêncio. Eu falo do silêncio de alguns bichos, da força que os ruma e busca as pregas da penumbra para derramar-se fluida e desaguar na noite, envolver manadas, a gordura do brilho que segregam, a sua fidelíssima paciência.

(...)

Escolher uma paisagem de silêncio
a súbita bravura do seu eco
a lâmina do frio que levanta. (p. 234-237).

Navegando por mares, travessias, paragens e paisagens culturais na trilha de Ruy Duarte e buscando também remodelar sentenças na rota do seu exercício poético, encontramos uma linguagem mais grata que o silêncio, sob os signos de uma geografia poética inusitada. Com Ruy Duarte, trazemos para a superfície da página escrita “o orgulho da mata” traduzido em paisagem de silêncio, trazemos também os gestos e as palavras dos domínios da expressão oral, porque na natureza tudo murmura, mexe ou faz barulho, e é da relação entre homem e paisagem que acontece a transformação do espaço.

Em Ruy Duarte, temos fluxos e influxos que lhe foram atravessando e como resultado um “bué” de memórias, paisagens propícias, homens, lugares de afeto, savanas, terras, mulheres, desertos e outros elementos sociais, culturais, históricos e geográficos que ajudam a compor sua vida e sua *lavra*. Através dessa viagem discursiva e elíptica, percorremos a voz que inscreve o homem, a natureza, a paisagem e a escrita nas literaturas africanas em língua portuguesa.

Já no roteiro de viagem da margem de cá, temos a etnopoética de Edimilson Pereira, também considerado por nós poeta e etnógrafo pelo uso do método ou do trabalho de campo; como viajante, recolheu em suas andanças os insumos para a construção de sua figura, sua “assinatura negra” ou performance do corpo. O ritmo dos tambores ressoa em sua letra, como voz sufocada de um explorado “corpo negro” no mar interior das Minas Gerais, na comunidade tradicional (quilombos) ou no trabalho com a palavra africana. A religiosidade ou a vivência de África na margem brasileira se dá por herança do corpo vivido, visto e ouvido. O contato com tais substâncias etnográficas e com o grupo cultural em diferença produziu e promoveu no re-

pertório do poeta também paisagens culturais a serem exploradas ou interpretadas.

EDIMILSON PEREIRA

MAMA KITAIA

Ô Mama· Mamá Kitaia

Calunga lungara ê·

A vida de você ia além

da roça e das panelas·

Ia depois do algodão

do milho nas colheitas·

O que você entendia
não ficava nas ribeiras·

E menos na espuma

De roupas na janela·

Ô Mama· Mamá Kitaia

Calunga lungara ê·

O saber de sua ideia

era mais que aceno

de aceitar um serviço·

Era sinal· essa uma

laboração do engenho

que torce e modifica

o sólido para líquido

que muda o sentido

da ordem recebida·

A devoção sendo sua

ficou em nova igreja

de virgens e iníquices·

Ô Mama· Mamá Kitaia
Calunga lungara ê·
O dito que você disse
não é feito de linguagem·
Vem e desce na sala
volteia quarto cozinha·
Ô Mama· Mamá Kitaia
Calunga lungara ê·
Sua graça tanto velha
e tão recente agradeço·
Ô Mama· Mamá Kitaia
Calunga lungara ê·*

REGISTRO

Amanhá· palavra corpo·
estarás forte·
Amanhá com o gesto
das auras ancestrais·

Instantes não eternos mas indestrutíveis·

Doerá cada boca·
doerá· recansada e pura·

No silêncio· a casa
Avarandada para o leste
Retrocede avança flutua
Enorme no espaço·

DO PRESENTE

Onde me vires·
adverso no centro da fuga·
recorda a hora cáqui·
no fim do corredor
Saiba· penso em viagem·
Não a de retorno ou partida
mas à nação
de nossos irmãos vividos·
Se atinas com a guerra dos
carunchos·
não me olhes demoradamente·
Penso em viagens·

Do registro etnográfico e etnopoético de seu trabalho de campo ou diário de notas, Edimilson Pereira escreve a palavra corpo com os gestos e os versos inscritos nas vozes dos ancestrais. Através desse modelo de releitura da voz na letra, também o poeta realiza viagens à nação de nossos irmãos de cor. Ajuda a construir um mapa novo na cartografia literária do repertório negro-africano. A invenção de um corpo social que atravessa a outra margem do oceano inventa também o espaço ou o lugar de afeto. E passa a inscrever o próprio “eu” nas linhas do “outro”. Nos domínios da expressão oral ou escrita, também o sagrado, com seus mitos e ritos, nos auxilia a tentar compreender as paisagens culturais e literárias do Brasil.

Mais uma vez não esquecendo das categorias geográficas, o espaço funda-se na paisagem da diáspora negra e tais atos de cartografar

8 INQUICES – O culto Calundu é a versão brasileira das religiões africanas trazidas pelos escravos, cujos elementos mágicos manifestam-se através de incorporações e oferendas realizadas por sacerdotes, capazes de canalizar forças ocultas que emanam das energias da natureza. No século XVII, o povo banto das nações Congo e Angola era maioria no Brasil e no idioma comum dessa etnia, o quimbundo, tais energias da natureza são denominadas Inquices (Minkisi, plural de Nkisi). São representações simbólicas das interfaces entre Nzambi (Zambi – Deus) e o mundo material. Os Inquices são estatuetas que contêm espíritos de ancestrais, no poema representado por Mama Kitaia. CALUNGA–1) Mar. 2) Calunga grande: mar, oceano; Calunga pequeno: cemitério. Nesse sentido, Calunga se apresenta como uma face da morte, a quem os negros recorriam pedindo o retorno à terra de origem: “Calunga, me leva pra minha terra”. Provavelmente o sentido de mar como força cósmica divinizada tenha-se ampliado para o significado de o que transporta, passando a abranger a ideia de morte (PEREIRA, 2005, p. 342).

identidades, margens e territórios, a partir de uma geografia simbólica e etnopoética, criam lugares de afeto e fortalecem povos. Essa retroalimentação consiste no ato de consolidar a transformação do conceito de espaço e paisagem. Escreve Paul Gilroy (2001, p. 21): “O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou às populações dispersas a dialogar, a inter-relacionar-se e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos”, acrescente-se aqui o domínio “intercultural” das línguas-culturas do sujeito cultural.

Concluindo, com o auxílio das palavras de Benjamin Abdala Júnior (2007), ao aproximarmos os sistemas nacionais, em âmbito das literaturas africanas em língua portuguesa, é por abstração que chegamos a um macrossistema que se retroalimenta não apenas do passado comum, mas também das diferenças de cada língua-cultura, num movimento similar de atração/retração, tais repertórios africanos (ethos cultural) convergem em alguns fatores históricos, sociais, culturais e humanos, e trazem para as etnopoéticas modernas o processo intercultural de modelos tradicionais, mas que não deixam de representar paradigmas de rupturas com o pensamento hegemônico ocidental, mesmo se localizando as margens do cânone.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. **Literatura: história e política**. Literaturas de língua portuguesa no século XX. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ABDALA JR., Benjamin (org.). **Estudos comparados teoria crítica e metodologia**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

ABDALA JR., Benjamin; FANTINI, Marli (org.). **Portos flutuantes**. Trânsitos ibero-afro-americanos. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ARRUDA, José Pedro. A autoetnografia como proposta metodológica. *In*: VII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA. Universidade do Porto, 2012.

BERND, Zilá. Americanidade e Americanização. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: EDUFJF; Niterói: EDUFF, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila *et al*. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995. Disponível em: <https://www.pt.scribd.com/doc/46566139/CANDIDO-Antonio-O-direito-a-literatura-In-Varios-Escritos>. Acesso em: nov. 2016.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Ana a manda** – os filhos da rede. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tradições orais, experiência poética e dados de existência. *In*: PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *In*: I ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA – Repensando a Africanidade. Niterói: EDUFF, 1995.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Actas da maianga**. [dizer da(s) guerra (s) em Angola (?)]. Lisboa: Cotovia; Angola: Caxinde, 2003b.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **As paisagens propícias**. Lisboa: Cotovia, 2005a.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Lavra**. Lisboa: Cotovia, 2005b.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida** – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta – Crônicas do Brasil. Lisboa: Cotovia, 2006.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita**... fitas, textos e palestras. Lisboa: Cotovia, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**. v. 1. Precursores. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011a.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil**. v. 2. Consolidação. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011b.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil**. v. 3. Contemporaneidade. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011c.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**. v. 4. História, Teoria, Polêmica. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011d.

FERREIRA, Manuel. O discurso no percurso africano I. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban**. Lisboa: Seara Nova, 1975.

GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las culturas**. Barcelona: Gedisa, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. 34; Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

KANDJIMBO, Luis. Para uma introdução aos estudos literários angolanos. In: PADILHA, Laura Cavalcante (org.). I ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA – Repensando a Africanidade. Niterói: EDUFF, 1995.

NASCIMENTO, Márcia dos S. **Dois margens do Atlântico**: Brasil e Angola. Juiz de Fora: Edições Funalfa, 2013.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Livro de falas**. Juiz de Fora: Ed. do Autor, 1987.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Árvore dos Arturos & outros poemas**. Juiz de Fora: D'Lira, 1988.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Corpo imprevisto & margem dos nomes**. Juiz de Fora: D'Lira, 1989.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Ô lapassi & outros ritmos de ouvido**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1990a.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira. **Arturos** – Olhos do Rosário. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990b.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Corpo vivido**: reunião poética. Belo Horizonte: Mazza; Juiz de Fora: D’Lira, 1991.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **O homem da orelha furada**. Juiz de Fora: D’Lira, 1995a.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Rebojo**. Juiz de Fora: D’Lira, 1995b.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Dançar o nome** (português/ espanhol, CD, com Fernando Fábio Fiorese Furtado e Iacyr Anderson Freitas). Juiz de Fora: Funalfa, EDUFJF, 2000a.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira. **Negras raízes mineiras** – Os Arturos. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000b.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Zeozório Blues**: obra poética 1. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Lugares ares**: obra poética 2. Belo Horizonte: Mazza, 2003a.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Casa da palavra**: obra poética 3. Belo Horizonte: Mazza, 2003b.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **As coisas arcas**: obra poética 4. Belo Horizonte: Mazza; Juiz de Fora: Funalfa, 2003c.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **O primeiro menino**. Juiz de Fora: Franco Editora, 2003d.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Signo cimarrón**. Belo Horizonte: Mazza, 2005a.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Os tambores estão frios** – Herança cultural e sincretismo religioso no ritual do Candombe. Juiz de Fora; Belo Horizonte: Funalfa Edições; Mazza Edições, 2005b.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira. Inumeráveis cabeças – tradições afro-brasileiras e horizontes da contemporaneidade. *In*: FONSECA, Maria de Nazareth Soares. **Brasil: Afro-Brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Rua Luanda**. São Paulo: Paulinas, 2007.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

SILVA, José Alexandre. Introdução à cultura da África. *In*: LOPES, Ana Mónica; ARNAUT, Luís. **História da África**: uma introdução. Belo Horizonte: Crisálida, 2005. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2401/2224> Acesso em: nov. 2016.

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

ANDREIA DE LIMA ANDRADE: Doutora em Literatura e interculturalidade (PPGLI/ UEPB), Mestre em Linguagem e Ensino (UFCG), professora Adjunta na Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada–UAST. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Literatura, Manuel Bandeira, Literatura Infanto-juvenil, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Florbela Espanca, Escritas de Si, Autoficção e Autobiografia.

CARLOS ALBERTO DE NEGREIRO: Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1999) e mestrado em Estudos da Linguagem, na área de concentração em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2003). Atualmente é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de Letras, com ênfase no ensino de Literatura e Língua Portuguesa. Desenvolve pesquisas em Estudos Literários e Ensino de Literatura, atualmente dá sequência a um projeto de pesquisa sobre identidade, subjetividade e territorialidade na ficção contemporânea brasileira. Fez pesquisas sobre o imaginário no texto literário e estudos

culturais, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e em linguagem da arte sequencial e arte de vídeos.

E TIENE MENDES RODRIGUES: Doutoranda em Literatura e Interculturalidade–UEPB, Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2006). Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (2003). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura Infantil, Literatura Popular e Teoria e Crítica Literárias.

F ELIPPE NILDO OLIVEIRA DE LIMA: Graduado em Licenciatura Plena em Letras–Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica.

F RANCISCA ZULEIDE DUARTE DE SOUZA: Francisca Zuleide Duarte de Souza possui Graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado–1973) e Especialização (1978) pela Universidade Federal de Pernambuco; e Doutorado em Letras (A impossível ubiqüidade: uma representação melancólica da diáspora portuguesa–1999) pela Universidade Federal da Paraíba. Também possui Pós-Doutorado (Exílio como destino, sobre a obra da escritora senegalesa Fatou Diôme e O exílio em Olinda Beja: cais de partida, porto de chegada, 2018), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora titular da UEPB. Tem trabalhos publicados em livros e revistas internacionais. Possui 5 livros publicados e organizou 3. Recebeu 5 prêmios e/ou homenagens. Coordenou vários projetos de pesquisa. Atua na área de Letras com ênfase em outras literaturas vernáculas e hispano-americanas sobre as quais orienta Teses, Dissertações e trabalhos de Iniciação Científica. Está identificada com as linhas de

pesquisa dos estudos culturais e literatura comparada, tendo como termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnologia e artístico-cultural: catarse, identidade, angústia, censura, exílio, melancolia, memória, nostalgia, saudade, autobiografia, África, diáspora e mulher.

I zabel Cristina Oliveira Martins: Possui graduação em Letras (UEPB–2000) e Mestrado e Doutorado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, pesquisando–principalmente–sobre exílio, diáspora e produção literária de autoria feminina.

J OSÉ AUGUSTO SOARES LIMA: Doutorando em Linguagem e Ensino (UFCG), Mestre em Linguagem e Ensino (UFCG) e Graduado em Letras pela UFCG e UEPB. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as Literaturas africanas de Língua Portuguesa e sobre metodologias de abordagem do texto africano em sala de aula.

J OSILENE PINHEIRO-MARIZ: Possui graduação em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Maranhão, mestrado e doutorado em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo e Pós-Doutorado pela Universidade Paris 8 -Vincennes-Saint Denis. Professora Associada na Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na graduação em Letras- Língua Portuguesa e Língua Francesa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literaturas de Língua Francesa, atuando principalmente nas seguintes áreas: Estudos da relação entre língua e literatura, confluindo para literatura comparada e interculturalidade; literaturas francófonas e africanas; formação de leitores de textos literários em língua estran-

geira e materna; intercompreensão de línguas românicas; didática de línguas e ensino de FLE (crianças e adultos). É tutora do PET-Letras desde julho de 2012.

JÉSSICA PEREIRA GONÇALVES: Doutoranda em Literatura e Interculturalidade-UEPB. Mestre em Literatura e Interculturalidade-UEPB. Graduada em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande. Durante 2017 e 2018 foi professora de assessoria, redação e gramática, do CLESX e, atualmente, é professora de gramática do SESI- Campina Grande. Desenvolve, principalmente, pesquisas sobre literaturas africanas.

JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA: Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2006). Especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (2013). Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, em Portugal (2018), com bolsa da CAPES Doutorado Pleno no Exterior, com a tese; “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos—o caso Flora Gomes. Tem textos publicados nacional e internacionalmente sobre cultura, literatura e cinemas africanos de língua oficial portuguesa.

LETÍCIA VALANDRO: Cursa doutoramento em Estudos Românicos na Universidade de Lisboa. É Mestre em Filologia e Crítica Letteraria pela Università degli Studi di Trento, Itália (2015), tendo sido bolsista da Provincia Autonoma di Trento, e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011), com bolsa CAPES. É graduada em Letras-Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Italiana e Literatura de Língua Italiana

(2013) e em Letras-Português e Literatura Portuguesa (2008) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi professora de Português Brasileiro, em cursos de graduação e de pós-graduação, na Università degli Studi di Verona, Itália (2015). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: língua portuguesa; literaturas de língua portuguesa; Guiné-Bissau; memória; identidade; nação; pós-colonialismo; língua italiana; literatura italiana

LUCIANA MORAIS DA SILVA: iniciou, em maio de 2018, Pós-Doutorado em Letras-Estudos de Literatura-na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Letras-Teoria da Literatura e Literatura Comparada-pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Doutora em Letras-Literatura de Língua Portuguesa-pela Universidade de Coimbra, em regime de cotutela (2016). Mestre em Letras-Literatura Portuguesa-pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012) e Mestre em Letras Vernáculas-Literaturas Africanas-pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012). Possui graduação em Letras-Português/ Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005-2009). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística, Letras e Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: insólito ficcional, estudos narrativos, gênero literário, memória, história, mundos possíveis, narrativa, teoria literária, literatura comparada, literatura portuguesa contemporânea, literatura africana contemporânea, literatura brasileira contemporânea, literatura galega contemporânea e literatura infantil-juvenil, com artigos publicados nas referentes áreas.

MARCELO MEDEIROS DA SILVA: Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande, especialista em Literatura e Estudos Culturais e graduado em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba. Professor do Programa de pós-graduação em Formação

de Professores da Universidade Estadual da Paraíba e do curso de Letras do campus VI da UEPB. Atualmente, é coordenador de área do PIBID-Língua Portuguesa na cidade de Monteiro. Desenvolve pesquisas voltadas para os seguintes temas: mulher e literatura, escritoras oitocentistas, literaturas não-canônicas, representações de gênero e de sexualidades, ensino de literatura, formação de leitores e formação de professores.

MÁRCIA NASCIMENTO—Licenciada em Letras: Espanhol e Literatura (2007), Italiano e Literatura (2001) e Português e Literatura (1997) pela Universidade Federal de Juiz de Fora e mestrado em Letras: Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2001). Doutorado em Letras: Estudos de Literatura—Literatura Comparada em Africanas na Universidade Federal Fluminense—Niterói—RJ, é ex-Bolsista Internacional da Fundação Ford, atuando principalmente nos seguintes temas: colonialidade, cartografias identitárias e africanidade, ancestralidade, afro-brasil, autoetnografia, autoficção, paisagens culturais, tradução cultural e etnopaisagens. Professora Visitante de Língua Espanhola na Universidade Estadual da Paraíba, Campus VI Monteiro/PB.

MARIA ANGÉLICA DE OLIVEIRA: Possui graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1997), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2001) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2005). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Campina Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, em Língua Francesa e em Análise de Discurso.

MARIA MARTA DOS SANTOS SILVA NÓBREGA: Possui graduação em Letras pela FURNe), especialização em literatura brasileira pela PUC-MG, mestrado pela UFPE, doutorado em Teoria e História

Literária pela Universidade Estadual de Campina e pós-doutorado em Literatura e Interculturalidade pela UEPB. Professora Associada atuante na Graduação em Letras-Língua Portuguesa e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira (atuando principalmente nos seguintes áreas: mitologia, lirismo moderno, literatura infantil e metodologia do ensino de literatura) e em literaturas africanas de língua portuguesa.

MARIANA ANDRADE GOMES: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Finalizou em 2013 o Mestrado Acadêmico pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduou-se na mesma universidade em 2010 pelo Bacharelado em Letras com o título de Crítica Literária. Suas áreas de interesse e atuação abrangem os recortes étnico-raciais nas produções estéticas e/ou midiáticas, pesquisas e teorias sobre o ensino de raça, gênero e classe, além de literaturas negras, afro-brasileiras e africanas em língua portuguesa, principalmente as narrativas de Cabo Verde, com ênfase nas representações do riso. É integrante do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB-UFPE), do Grupo de Estudos Epistemologias Negras (NEAB-UFPE) e Pesquisadora Associada I do Instituto de Estudos da África da UFPE (IEAf-UFPE).

RODRIGO NUNES DE SOUZA: Mestre em Linguagem & Ensino, com ênfase em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Campina Grande (2019). Possui Graduação em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual da Paraíba (2014). Tem experiência na área de Letras, dedicando-se às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e à Literatura Brasileira, principalmente às produções literárias de autoria feminina. Também

se interessa pelas Literaturas produzidas por escritoras e escritores de países que fazem parte da África francófona.

ROSILDA ALVES BEZERRA: graduada em LETRAS pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN–1992), mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP–1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB–2003). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande, onde leciona as disciplinas Tradução Intersemiótica e Poéticas das Africanidades. Docente permanente do Mestrado Profissional em Letras–PRO-FLETRAS, UEPB, no Centro de Humanidades, em Guarabira/PB. Leciona a disciplina de Literaturas Africanas, Literatura Afro-Brasileira na graduação em Letras. Pesquisa e orienta na Iniciação Científica (PIBIC) e PROPESQ (UEPB), em torno da representação do negro nas literaturas de Língua portuguesa e Literaturas Africanas, com a aplicação das Leis 10.639/03 e 11.645/08 no currículo escolar da educação básica, além de pesquisas relacionadas à tradução e semiótica nas literaturas e no cinema.

FORMATO *15x21 cm*

TIPOLOGIA *Adobe Garmond Pro*

Nº DE PÁG. *370*

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE- EDUFCG

