

# *CERRADOS*

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*



**Áfricas em movimento:  
literaturas, culturas, histórias, sociedades**

**Número 41 – ano 25 – 2016**

ISSN: 1982-9701

# *CERRADOS*

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**41**

Ano 25 / 2016

## **MISSÃO**

A revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

### **EDITORA**

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

### **REITOR**

Ivan Marques de Toledo Camargo

### **VICE-REITORA**

Sonia Nair Bao

### **DECANO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Jaime Martins de Santana

### **DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS**

Enrique Huelva Unternbäumen

### **CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS**

Rogério da Silva Lima

### **COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Sylvia Helena Cyntrão

### **COMITÊ EXECUTIVO**

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

Wilton Barroso Filho

**EDITORA-CHEFE**

Cláudia Falluh Balduino Ferreira



**ORGANIZADORES DESTE NÚMERO**

Ana Claudia da Silva

Ana Mafalda Leite

Edvaldo A. Bergamo

**REVISÃO**

Labore



**TRADUÇÃO (APRESENTAÇÃO; EDITORIAL)**

William Alves Biserra

**APOIO**

POSLIT/IL/UnB

**PROJETO GRÁFICO E CAPA**

Ana Claudia da Silva

**IMAGEM DA CAPA**

*Kombersa ku Alma*, de Sidney Cerqueira (Guiné-Bissau)

**DIAGRAMAÇÃO**

Rogério Max Canedo Silva

**CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO**

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil) Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil) Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil) | Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) | Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil) | Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil) | Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil) Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil) | Nádia BattellaGotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil) Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil) | Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil) Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil) | Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil) Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil) | Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil) Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil) | Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal) Bernard Lamizet (UniversitéLumière 2, Lyon, França) | Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra) François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França) | Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França) Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE. SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C398

Cerrados : revista / do programa de Pós-Graduação em Literatura. - Vol. 1, N. 1, (1992) - . - Brasília, DF : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992-.

V. semestral

Tema: Áfricas em movimento: literaturas, culturas, histórias, sociedades

Editor: Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Descrição baseada em Vol. 16, N. 41 (2016)

Inclui Bibliografia

ISSN 1982-9701

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Literatura comparada. 3. Literatura - periódicos. I. Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

12-9157

CDD: 809CDU: 82.09

12.12.12 18.12.12 041516

ISSN: 1982-9701

***CERRADOS***

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**41**

Ano 24 / 2015

**Áfricas em movimento:  
literaturas, culturas, histórias, sociedades**

# Sumário

	<b>Pág.</b>
<b>Editorial/Editorial</b> .....	09
<b>Apresentação/Presentation</b> .....	11
<b>Abertura</b>	
Nacionalismo e renascimento africano <i>Lourenço do Rosário</i> .....	17
<b>A - Literaturas africanas hoje</b>	
Margens do conto em língua portuguesa: oralidade, modernidade e nacionalismo <i>Edvaldo A. Bergamo</i> <i>Marcos Vinícius Caetano da Silva</i> .....	23
A língua oficial do Estado como expressão da unidade: o português na ficção e na ensaística de Mía Couto <i>Flávio García</i> <i>Luciana Moraes da Silva</i> .....	37
A dimensão espaço-tempo pós-colonial: passados e presentes em movimento no conto africano de língua inglesa <i>Cláudio R. V. Braga</i> .....	49
Kourouma e os dicionários, Achebe e os intérpretes: traduzindo a <i>mimesis</i> da degradação <i>Germana Henriques Pereira</i> <i>Fernanda Alencar Pereira</i> .....	60
“Esse é o seu povo, e não as pessoas africanas”: a condição de ser <i>coloured</i> em <i>A question of power</i> de Bessie Head <i>Valdirene Baminger Oliveira</i> <i>Divanize Carbonieri</i> .....	69
<b>B - Gênero, viagem e poéticas pós-coloniais</b>	
A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola <i>Mário César Lugarinho</i> .....	88
Paulina Chiziane: uma escrita de gênero e de representação de dilemas culturais <i>Algemira de Macedo Mendes</i> <i>Áurea Regina do Nascimento Santos</i> .....	97
A viagem como metáfora da construção identitária em <i>Mãe, materno mar e O outro pé da sereia</i> <i>Cassiana Grigoletto</i> .....	108

A cor desse fogo: literatura e conhecimento de mundo em <i>Os transparentes</i> , de Ondjaki <i>Ana Claudia da Silva</i> .....	119
Entre o colonial e pós-colonial: o diálogo entre os discursos de <i>O olho de Herzog</i> , de João Paulo Borges Coelho <i>Marta Banasiak</i> .....	132
Rui Knopfli: atrito, delito e conflito <i>Viviane M. de Moraes</i> .....	143
<b>C - Nação, história, memória e teorias</b>	
Trauma e história na escrita literária de Luandino Vieira <i>Terezinha Taborda Moreira</i> .....	163
História(s) e memória(s) de resistência no romance <i>A casa velha das margens</i> , de Arnaldo Santos <i>Sheila Ribeiro Jacob</i> .....	177
Nação e identidade na literatura da Guiné-Bissau <i>Letícia Valandro</i> .....	187
A escrita epistolográfica de Orlanda Amarílis no conto “Josefa de Santa Maria” <i>Fabiana Miraz de Freitas Grecco</i> .....	195
Escrever uma história libertadora sem rejeitar o borbulhar da modernidade: a busca impossível de Germano Almeida <i>Maria do Carmo Martins Pires</i> .....	209
Eduardo Lourenço e Severino Elias Ngoenha em diálogo: uma leitura decolonial <i>Doris Wieser</i> .....	222
<b>D - Narrativas escritas e visuais</b>	
África em Lisboa: representações da cidade pós-colonial <i>Jessica Falconi</i> .....	238
Teatro e política: tramas de dramas na dramaturgia angolana (o teatro e as imagens cinematográficas) <i>Agnaldo Rodrigues da Silva</i> .....	251
Escombros da falsa paz: as memórias indizíveis da nação em <i>Terra sonâmbula</i> <i>Ludmylla Mendes Lima</i> <i>Mírian Sumica Carneiro Reis</i> .....	261
Olhares cruzados sobre o Grande Hotel da Beira: <i>Hóspedes da noite</i> , de Licínio de Azevedo, e “Casas de Ferro”, de João Paulo Borges Coelho <i>Giulia Spinuzza</i> .....	276
Uma viagem pela vida e a obra de Malangatana Valente: cinema, pintura, literatura <i>Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco</i> .....	288

O jardim de tantos homens: a mulher nova e a nova libertação em <i>Virgem Margarida</i> e <i>O jardim de outro homem</i> Hilary Owen.....	296
--	-----

Quando os filmes convidam a viajar... cinema e/é viagem Ute Fendler.....	304
---	-----

## **E - Entrevistas**

Moçambique: novas gerações em diálogo Sheila Khan Jessica Falconi Kamila Krakowska.....	314
--	-----

A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes Jusciele C. A. de Oliveira Maíra Zenun.....	320
--	-----

## Editorial

Uma vez mais a revista *Cerrados*, em seus 26 anos de trajetória e neste número 41, homenageia o mundo africano em sua variedade tocada pelo sopro dos acelerados ritmos pós-coloniais que se espriam sobre os textos dos mais variados autores e destas *Áfricas em movimento*.

É por estas vias múltiplas e robustas da pluralidade artística e cultural africana que se realiza neste número a partilha generosa da energia criativa. Esta transcende os grandes nomes aqui refletidos ou objetos de reflexão em nome de uma entidade maior: o gênio africano. Inquieto, agudo, fecundo, espontâneo, dono de si e livre ele é feito de constâncias, mas eleva-se igualmente em impetuosos *élans* rumo ao sublime; ressurgido da mó das colônias ele abrolha admiravelmente em um sopro de entusiasmo, espontaneamente nobre, espiritual e valoroso.

Foi dele que se originaram as seções deste número em uma quádrupla descentralização com as quais o leitor contará: literaturas africanas hoje, gênero, viagem e poéticas pós-coloniais, narrativas escritas e visuais, entrevistas. Por meio delas registraremos a contribuição à metamorfose das formas literárias e artísticas de criadores e pensadores africanos, brasileiros e europeus. Os primeiros ofertam-nos as referências culturais africanas que, aceleradas pelo processo pós-colonial, vêm tomadas de fascínio e onde reside o desejo de liberdade. Os segundos e terceiros resolvem na intensidade crítica as fulgurantes expressões africanas, desde aquelas absorvidas pela vivência brasileira, cujo olhar moderno é também testemunho e inspiração. Enfim, reúnem-se nesta tríade de povos o testemunho e a inspiração de pesquisadores e intelectuais, faces voltadas para a África.

Os organizadores especialmente convidados para a formação deste número são o Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bergamo e a Professora Doutora Ana Cláudia da Silva, ambos afiliados ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, PósLit, da Universidade de Brasília, pesquisadores do Grupo de Estudos Mayombe: Literatura, História e Sociedade.

A revista *Cerrados - Áfricas em movimento* teve a honra de contar com a participação e a organização especialíssima da Professora Doutora Ana Mafalda Leite, do lado português deste trio ora inaugurado. Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Ana Mafalda Leite é também investigadora no Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina do Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG-UL).

Que colham, os leitores, os frutos desta inesgotável seara africana é nossa aspiração.

*Cláudia Felicia Falluh Balduino Ferreira*  
Editora-Chefe

## Editorial

Once more, Cerrados Magazine in its 26 years of history and in this issue 41 pays tribute to the African World in its variety touched by the winds of the fast paced post-colonial rhythms that spread wide on the texts of the many authors and these *Moving Africas*.

It is through these multiple and strong ways of artistic and cultural African pluralism that, in this issue, we have the generous sharing of creative energy. It transcends the great names here mentioned and the objects of reflection in behalf of something bigger: African Genius. Restless, witty, fruitful, spontaneous, self-asserted and free, it is made of regularities, but also rises high in impetuous energy towards the sublime; reborn from the millstone of the colonies, it emerges admirably in a gust of enthusiasm, spontaneously noble, spiritual and valorous.

Out of it came the sections of this number in a fourfold structure: African Literatures today; Gender, trips and post-colonial poetics; written and visual narratives; interviews. Through these we will register the contributions to the metamorphoses of artistic and literary forms from African, Brazilian and European creators and thinkers. The first have offered us the African cultural references that, rushed by the post-colonial process, have raised fascination and is the foundation where lies the wish for freedom. The second and third deal critically with the shining African expressions, since those absorbed by the Brazilian experience, whose modern look is also witness and inspiration. In short, we have, together, in this triple nature of peoples, the witnessing and the inspiration for researchers and intellectuals, all gazes turned toward Africa.

The specially invited guest editors to assemble this number are professors Edvaldo Aparecido Bergamo (PhD) and Ana Cláudia da Silva (PhD), both members of the post-graduation literature program, PósLit, at Universidade de Brasília, UnB, and researchers for the study group Mayombe: Literatura, História e Sociedade.

*Cerrados - moving Africas*, had the honor to receive the support and very special organization of professor Ana Mafalda Leite (PhD), from the Portuguese side of this here established partnership. Associate professor from the Faculty of Letters of the University of Lisbon, Ana Mafalda Leite is also a researcher at the studies center for Africa, Asia and Latin America at the superior institute for Economics and Management (ISEG-UL).

May the readers reap the fruits of this unceasing African orchard, it is our aspiration.

*Cláudia Felícia Falluh Balduino Ferreira*  
Head Editor

# Apresentação

## ÁFRICAS EM MOVIMENTO:

### LITERATURAS, CULTURAS, HISTÓRIAS, SOCIEDADES

*Ser africano é, primeiro, ser um homem livre ou, como problematizou Frantz Fanon 'simplesmente um homem entre outros homens'. Um homem livre de tudo, e portanto, capaz de se auto-inventar. A verdadeira política de identidade consiste em incessantemente alimentar, actualizar e reactualizar as suas capacidades de auto-invenção.*

Achille Mbembe

O texto de abertura deste número é da autoria do Prof. Dr. Lourenço do Rosário, Reitor da Universidade Politécnica, Moçambique, intitula-se *Nacionalismo e Renascimento Africano* e vem em boa hora fazer uma revisão histórica desses conceitos no quadro de uma África do século XXI, em que a União Africana e a estratégia para África 2063 revelam-se uma importante utopia para a dinâmica da história. O quadro histórico-ideológico que aqui é traçado para refletir sobre as mutações no continente africano é de grande importância e permite enquadrar e entender antigas e novas práticas literárias, artísticas e culturais. O ensaísta adverte: “[...] podemos afirmar que as sementes lançadas pelas ideias nacionalistas dos países das independências não morreram, apesar da longa noite das ditaduras e golpes de estado, e que hoje renascem a partir da acumulação das experiências vividas, com a consciência de que pensar em democracia em África não tem de ser necessariamente seguir os paradigmas das democracias ocidentais, apesar dos valores universais dos direitos consagrados.” Cabe ao estudioso dos estudos culturais africanos, ao seguir a exposição de Lourenço do Rosário, pensar na importante trilogia de Achille Mbembe *De La Postcolonie* (2000) *Sair da grande noite* (2010) e *Crítica da Razão Negra* (2014) que articula os momentos enunciados pelo ensaísta moçambicano numa revisão crítica sobre a descolonização africana e os novos rumos que seus intelectuais mobilizam e anseiam.

Na primeira seção deste número, enfeitada sob o rótulo de *Literaturas africanas hoje* os pesquisadores analisam diversos aspectos das narrativas produzidas na África em diferentes idiomas (português, inglês e francês), sob uma perspectiva comparativa ou não, examinando notadamente obras e autores daquele continente. Cotejam-se contos de Guimarães Rosa, Bernardo Élis e Mia Couto, no tocante à oralidade, à modernidade e ao nacionalismo; repõe-se o problema da língua literária em Mia Couto, a qual permite ultrapassar inúmeras barreiras culturais; discutem-se sob a égide dos estudos pós-coloniais espaços e tempos presentes na contística de Alex La Guma, Grace Ogot e Chinua Achebe; considera-se a figuração de narradores e personagens como

tradutores/intérpretes de situações culturais, sociais e políticas peculiares em Ahmadou Khourouma e Chinua Achebe e, finalmente, debate-se a chaga do racismo num romance de Bessie Head.

A segunda seção intitulada *Gênero, Viagem e Poética Pós-Coloniais* apresenta diferentes artigos em que os autores elaboram uma reflexão sobre questões de gênero, a partir das diversas formas de celebração da memória da Rainha Ginga ocorridas nos últimos anos, tendo em vista as suas dimensões contraditórias, bem como observa a obra de Paulina Chiziane em que as personagens femininas são entendidas como representações de dilemas culturais, históricos e sociais na sociedade moçambicana. Por outro lado, a viagem é tratada como metáfora da construção identitária rumo às tradições ancestrais angolanas e moçambicanas, que promovem a interação entre tais tradições e a modernidade de narrativas pós-coloniais de Boaventura Sousa Santos e Mia Couto. Estudam-se, ainda, a reutilização do discurso colonial e o diálogo entre o discurso colonial e o pós-colonial que se estabelece no texto do romance *O Olho de Hertzog* de João Paulo Borges Coelho. A dimensão poética da prosa de Ondjaki é tema relevante na análise do seu último romance *Os Transparentes* e, por último, a poesia fundadora, cosmopolita, liberta de amarras territoriais, de Rui Knopfli, é problematizada enquanto periferia do cânone literário vigente.

Na antepenúltima seção do número em causa, que levou o título de *Nação, História, Memória e teorias*, antigas e renovadas questões reaparecem sob o percuciente olhar de pesquisadores que encontram, na literatura e na teoria cultural, um suporte significativo para esquadrihar conceitos-chaves como nação, história e memória e, assim, tentar compreender a multiplicidade e a diversidade que caracterizam o continente africano. História e trauma conduzem a análise do primeiro livro de contos de Luandino Vieira; história e memória são acionadas para visitar um remoto período de resistência angolana num romance de Arnaldo Santos; nação e identidade são instrumentos conceituais relevantes para examinar a trilogia romanesca de Abdulai Sila; narrativa curta e epistolografia são contrastadas num conto de Orlando Amarilis; romance e história são reaproximados na leitura de uma obra de Germano Almeida e, para terminar o bloco, dois pensadores da cultura, um português e um moçambicano, são mobilizados para reavaliar o colonialismo numa concepção decolonial.

A penúltima seção, *Narrativas Escritas e Visuais* reúne um conjunto de textos, a maioria apresentada no Colóquio *Escritas & Cinemas nos Países de Língua Portuguesa* (CEsA, Lisboa, 2015), permite constatar a diversidade de opções, interações e diálogos narrativos, nos países africanos de língua portuguesa, entre pintura, teatro, romance, conto, documentário e longa metragem. Um dos artigos trata da representação da cidade de Lisboa em diversas produções culturais: poesia, teatro e documentário. Outro mostra como *A corda*, de Pepetela, e *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes, levam à cena discussões políticas, envolvendo o espectador nas ideias de uma causa filosófica e sociológica, articulando as tensões entre arte/sociedade. Lemos uma análise do documentário *Ngwenya, o Crocodilo*, da cineasta moçambicana Isabel Noronha e o diálogo interartístico entre o pintor Malangatana Valente e o escritor Mia Couto. O tratamento do documentário *Hóspedes da noite* (2007) de Licínio de Azevedo revela a história do Grande Hotel da Beira, interagindo com a estória “Casas de ferro” (2005), de

João Paulo Borges Coelho. São também analisados os processos de construção da nação a partir da análise de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e do filme de mesmo nome, dirigido por Teresa Prata. A focalização da luta da mulher contra a exploração sexista da política nacional frelimiana é tratada em dois filmes: *Virgem Margarida* de Licínio de Azevedo (2012) e *O Jardim de Outro Homem* de João Luís Sol de Carvalho (2007). E por último, uma reflexão filosófica sobre viagem e "linhas de fuga" lança uma luz diferente sobre o filme de Flora Gomes *Republica di Mininus* (Guiné-Bissau, 2013) e sobre o documentário *Ilha dos Espíritos*, de Licínio de Azevedo (Moçambique, 2009).

Por fim, o número dedicado aos estudos africanos apresenta duas relevantes entrevistas realizadas com personalidades da arte e da cultura em África na contemporaneidade. Na primeira, destaca-se o diálogo entre uma geração de jovens artífices moçambicanos que combinam diferentes códigos para ressignificar e interrogar o fazer artístico na atualidade. Na segunda, temos a honra de publicar o depoimento de um importantíssimo cineasta guineense, Flora Gomes, cuja obra fílmica concilia dilemas sociais, políticos e culturais da África negra e refinada elaboração estética, num cinema autoral plenamente conseguido.

Para concluir, podemos afirmar que o número 41 da *Cerrados* sobre uma África plural, disponível ao leitor interessado, conseguiu coligar uma extensa gama de pesquisadores comprometidos com os estudos culturais africanos, assim, a qualidade dos trabalhos publicados poderá aquilatar o esforço empreendido pelos investigadores, o que justifica a necessidade de uma ampla divulgação digital de tal investimento intelectual, dando a conhecer a produção africana contemporânea ou das últimas décadas do século XX, para além dos suportes convencionais em papel. Afinal, estamos a nos referir a um continente em movimento, plenamente inserido nos dilemas do mundo globalizado, sem perder de vista as epistemologias vigentes, não só as do Sul, mas também as de outros quadrantes, que embasam tão pertinentes reflexões.

Ana Claudia da Silva  
Ana Mafalda Leite  
Edvaldo A. Bergamo  
Organizadores

# Presentation

## MOVING AFRICAS: LITERATURES, CULTURES, HISTORIES, SOCIETIES

*To be African is to be, above all, a free man or, as argued by Frantz Fanon 'simply to be a man among other men'. A man free from everything, and therefore, capable of self invention. The true policy of identity consists in feeding, updating and reupdating, relentlessly, this person's capacity for self invention.*

Achille Mbembe

The opening text for this number is authored by Professor Lourenço do Rosário (PhD) Dean of the Universidade Politécnica, Mozambique, entitled “Nationalism and African Rebirth” and comes in a good moment to make a historical reassessment of these concepts envisaging a XXI century Africa, in which the African Union and the strategy for Africa 2063 reveal to be an important utopia for the dynamics of history. The historical-ideological perspective here drawn reflects upon the mutations in the African Continent and is of a great importance, allowing to frame and understand ancient and new literary, artistic and cultural practices.

The Essayist warns us: “[...] we can affirm that the seeds thrown by the nationalistic ideas of the founding parents of the independencies didn't die, in spite of the long night of dictatorships and coups, and today they start to be reborn from the accumulation of experiences, with the conscience that thinking of Democracy in Africa don't have to be, necessarily, the following of the paradigms of western democracies, albeit the universal values of the consecrated rights.” It is up for the researcher of African Cultural Studies to follow the text of Lourenço do Rosário thinking of the important trilogy of Achille Mbembe: *La Postcolonie* (2000) *Sair da grande noite* (2010) e *Crítica da Razão Negra* (2014) which articulates the moments brought by the Mozambican essayist with a critical review about African Decolonization and the new paths that their intellectuals mobilize and long for.

In the first section of this number, wrapped up under the title ‘African Literatures today’, the researchers study the many aspects of the narratives made in Africa in different languages (Portuguese, English, French), with and without a comparative perspective, looking closely to authors and works of that continent. Comparisons are established between short stories by Guimarães Rosa and Mia Couto, concerning oral marks, modernity and nationalism; the question regarding the literary language in Mia Couto, which allows the crossing of many cultural barriers, is readdressed; under the flag of the postcolonial studies the time and space presented in the short stories of Alex La Guma, Grace Ogot and Chinua Achebe and, finally, the open wound of racism is discussed in a novel by Bessie Head.

The second Session is entitled “Gender, Travel and postcolonial poetics” it brings different articles in which the authors reflect upon gender questions, as the manifold ways to celebrate the memory of queen Ginga, happened in the last years,

considering its contradictories dimensions, as observed in the works by Paulina Chiziane, in which feminine characters are understood as representations of cultural, historical and social dilemmas in Mozambican societies. On the other hand, the trip is considered as a metaphor for the identity construction towards the ancestral Angolan and Mozambican traditions, which promote the interaction between such traditions and the modernity of the postcolonial narratives of Boaventura Sousa Santos and Mia Couto. Furthermore, there are studies concerning the reusing of the colonial discourse and the dialogue between those colonial and postcolonial, as established in the text of the novel *O Olho de Hertzog* by João Paulo Borges Coelho. The poetical dimension of the prose of Ondjaki is a relevant theme in the analysis of his last novel *Os Transparentes* and, lastly, the founding, cosmopolitan, free from territorial bondages, poetry of Rui Knopfli is discussed as periphery of the ruling literary canon.

In the third to last section of the present number, with the title of “Nation, History, Memory and Theories”, old and renewed questions reappear under the acute eyes of researchers who find, in literature and cultural theory, a meaningful hold to perscrutate key concepts as Nation, History and Memory and, thus, try to understand the multiplicity and the diversity that shape the African continent. History and trauma guide the study of the first book of short stories by Luandino Vieira; History and Memory are activated to revisit a long gone period of Angolan resistance in a novel by Arnaldo Santos; Nation and Identity are conceptual instruments relevant to examine the novel trilogy of Abdulai Sila; short narrative and epistolography are contrasted in a short story by Orlando Amarilis; novel and history are brought close together again by the reading of a work by Germano Almeida and, to finish the section, two cultural thinkers, one Portuguese and the other Mozambican are drafted to reassess colonialism in a postcolonial conception.

The penultimate section, “visual and written narratives” assembles a group of texts, mainly presented at Colóquio *Escritas & Cinemas nos Países de Língua Portuguesa* (CEsA, Lisbon, 2015), it allows us to verify the diversity of options, interactions and narrative dialogues, in the Portuguese speaking African countries, concerning painting, theater, novels, the short story, documentaries and full length feature film. One of the articles deal with the representation of the city of Lisbon in many cultural products: poetry, theater and documentary. Another one shows how *A corda*, by Pepetela, and *O grande circo autêntico*, by José Mena Abrantes, take into the scene political discussions, taking the spectator into the ideas of a philosophical and sociological cause, articulating the tensions between art/society. Then there is a reading of the documentary *Ngwenya, o crocodile*, by Mozambican movie maker Isabel Noronha and the multi-artistic dialogue between the painter Malangatana Valente and writer Mia Couto. The analysis of the documentary *Hóspedes da noite* (2007) by Licínio Azevedo reveals the history of the Grande Hotel da Beira, interacting with the story *Casas de Ferro* (2005), by João Paulo Borges Coelho. Also studied are the processes of Nation building through *Terra Sonâmbula*, by Mia Couto and the movie of the same name, by Teresa Prata. The female struggle against the sexist exploitation of the frelimian national policy is discussed in two films: *Virgem Margarida* by Licínio de Azevedo (2012) and *O Jardim de Outro Homem* by João Luís Sol de Carvalho (2007). Last, a philosophical reflection on “vanishing points” shedding a different light on Flora Gomes’ *Republica di Mininus* (Guiné-Bissau, 2013) and the documentary *Ilha dos Espíritos*, by Licínio de Azevedo (Mozambique, 2009).

Last, the number dedicated to African studies presents two relevant interviews made with important personalities of art and culture in Contemporary Africa. First there is the dialogue between a generation of Young Mozambican craftsmen that combine

different codes to give a new meaning and question contemporary artistic activity. Second, we have the honor to publish the witnessing of a very important Guinean movie maker, Flora Gomes, whose films conjugate social, political and cultural issues of Black Africa with a refined aesthetical elaboration, in a fully achieved authorial cinema.

To conclude, one may affirm that *Cerrados 41* is about a plural Africa, available to the interested reader, it could join a vast array of researchers committed with African Cultural Studies, thus, the quality of the published works can testify to the effort of the authors, what justify the need for a large digital broadcasting of such an intellectual investment, introducing contemporary, or late XXth century's, African production beyond the traditional media of the paper. After all, we are talking about a continent in movement, fully inserted in the dilemmas of the globalized world, without losing sight of the ruling epistemologies, not only those of the south, but also those of the other areas, that uphold such pertinent reflections.

*Ana Claudia da Silva*  
*Ana Mafalda Leite*  
*Edvaldo A. Bergamo*  
Editors

# Abertura

## NACIONALISMO E RENASCIMENTO AFRICANO

### NATIONALISM AND AFRICAN RENAISSANCE

Lourenço do Rosário\*

É comum dizer-se que nós só sentimos determinado órgão quando esse órgão não está bem, isto é, os órgãos, quando estão a desempenhar suas funções normalmente e em boas condições, não reclamam sua existência, assim nós não nos apercebemos de que respiramos, simplesmente respiramos, nós não estamos permanentemente conscientes de que temos dois braços, simplesmente utilizamos os dois braços, nós não precisamos ter consciência de que temos duas pernas quando caminhamos, simplesmente caminhamos. Da mesma forma com o que se passa com nosso organismo, o mesmo podemos aplicar ao funcionamento dos sistemas.

Cada elemento de um sistema tem uma função específica, mas essa função só se torna útil quando concorre para a viabilidade do funcionamento geral de todo o sistema. Esses princípios básicos que aqui enuncio de forma introdutória podem aplicar-se ao mundo da biologia, da física, da lógica matemática, da história, da filosofia e em toda a complexidade das organizações.

Diz-se que é da filosofia que nascem as ciências, porque é dela que surge a indagação da relação do homem com sua própria existência e da sua relação com a natureza. Assim, quando falamos em sistemas mais complexos, nomeadamente na área das organizações das sociedades, nós não nos apercebemos de que estamos a falar do funcionamento de um infindável número de elementos harmoniosamente articulados que concorrem para que esses sistemas complexos funcionem bem. Quando funcionam mal ou com alguma deficiência, tomamos consciência de que algo deve ser feito para repor o que está em perda.

É nesta linha que pretendo abordar o tema *Nacionalismo e renascimento africano*, pois acredito que este nos remete de imediato para uma visão de défice e de busca.

O conceito de nacionalismo é mais abrangente do ponto de vista da sua significação, podendo aplicar-se a uma atitude singular ou colectiva em face da consciência de se ser ou não ser, e, no caso vertente, nacionalista ou não nacionalista. Por sua vez, o conceito de “renascimento africano” leva-nos a um processo iniciático de nascimento, morte, ressurreição, logo renascimento só pode renascer o que de alguma forma em algum momento se perdeu.

---

\* Lourenço Joaquim da Costa Rosário, Universidade Politécnica, Maputo, Moçambique. Reitor da Universidade Politécnica, e-mail: lrosario@apolitecnica.ac.mz

Os dois conceitos não são simples para poder ser abordados num artigo curto, como também podem eventualmente ser vistos de forma simples e ser abordados numa conversa de café.

Historicamente, o nacionalismo africano nasce com a consciência de liberdade do homem negro a partir da saga da escravatura nas Américas. Ele confunde-se muito com o que vulgarmente se conhece por pan-africanismo, nascido nas Américas após o movimento de libertação dos escravos. Portanto, o conceito de nacionalismo, de forma geral, como conceito ideológico e político, pressupõe o amor por um movimento que realça a consciência nacional, o que significa que implicitamente traz dentro de si o sentido de unidade e de luta por uma causa. Desse modo, o nacionalismo, na sua vertente pan-africanista, tinha o sentido de unidade de todos os negros desenraizados das suas terras pela escravatura americana e, recém-libertos, lutavam por uma causa comum – o retorno à Mãe África. Nesse movimento é natural que tivessem surgido embriões de renascimento africano no contexto que esse movimento nacionalista se verificou nos finais do século XIX em terras americanas. Os factos históricos mostram-nos que esse movimento teve experiências concretas de retorno à África, que se materializaram com a criação da Libéria e da cidade de Freetown, na Serra Leoa, mas também se materializou na retomada de mitos e lendas que procuravam reconstituir as raízes perdidas.

São factos históricos importantes que inspiraram todos os outros movimentos posteriores que traziam dentro de si a semente do nacionalismo e da libertação africana. Os factos históricos mostram-nos também que toda a ideologia construída à volta desse movimento nacionalista persegue uma utopia difícil de materializar porque não teve em conta dois factores fundamentais: o espaço e o tempo, isto é, a geografia e a história. Por isso o pan-africanismo nascido nas Américas não sobreviveu quanto ao projecto de retorno físico à África.

Num segundo momento, a implantação da ocupação colonial europeia em quase todo o território do continente africano que se efectiva após a Conferência de Berlim confirma a tese iniciática que atrás enunciei de que os movimentos nascem, morrem e ressurgem, isto é, renascem. Tivemos de esperar duas décadas do século XX, após a participação dos africanos nas tropas coloniais na Primeira Grande Guerra e a ida de seus filhos para as universidades das capitais coloniais, para o início do ressurgimento do pensamento nacionalista, e é importante não esquecer que o elemento que alimenta o sentimento de nacionalismo começa sempre com alicerces de natureza cultural. É a atitude de identidade e identificação cultural que nos faz sentir que somos diferentes do outro e nos permite tomar a consciência de como o outro olha para nós e nos trata.

Tomemos como exemplo o conceito de pobreza, um conceito oriundo da economia. Ele não é um problema quando todas as pessoas do mesmo grupo são pobres num determinado espaço e num determinado momento. Entretanto, a partir de algum tempo, alguns dentre esses pobres começam a tornar-se menos pobres e até a enriquecer sem que os pobres restantes entendam como isso está a acontecer. De imediato surgem as interrogações, em primeiro lugar no plano da palavra, da interrogação, da rejeição, do teatro, do canto, da anedota e até da ficção, que, se sistematizadas, acabam sendo o embrião da revolta, podendo dar lugar a outras formas de manifestação e luta.

Mais do que o dinamismo da economia, a cultura é um dos combustíveis principais dos movimentos nacionalistas. Foi assim que as primeiras manifestações de nacionalismo africano não surgiram como uma repulsa ao sistema político e económico colonial como tal, mas sim como reconhecimento de se ser diferente dos colonizadores, dos colonialistas, mesmo estando a partilhar da mesma mesa. São exemplo disso os jovens que corporizam o movimento africano nos anos 20 e 30 do século XX, que eram

estudantes nas universidades de Londres e Paris, e muitos deles chegaram a participar nos organismos de governação do sistema colonial. Senghór foi secretário de Estado do governo francês e membro da Assembleia Nacional Francesa antes de se tornar líder no Movimento Nacionalista e primeiro Presidente da República desse país africano.

A grande questão que se coloca à problemática do nacionalismo na vertente africana é que este foi sendo construído em cima de utopias que ao mesmo tempo lhe davam motivo da sua existência e da sua não existência, isto é, os *slogans* “*negros de todo mundo, uni-vos*” ou “*africanos de toda a África, uni-vos*” que consubstanciavam os fundamentos da negritude e do pan-africanismo do século XX eram simultaneamente gritos de unidade e de desunião.

Foi com esse movimento sentado em cima de utopias que a África acedeu às independências nos primeiros anos eufóricos da década de 1960. E as várias tendências de unidade conseguiram um consenso com a criação da Organização da Unidade Africana e a aprovação de uma Carta que defendia essencialmente dois princípios:

1. o respeito pelas fronteiras herdadas do colonialismo;
2. a não ingerência nos assuntos internos de cada Estado.

Se hoje analisarmos esses dois pressupostos da Carta da Unidade Africana aprovada em 1963, verificamos a profunda contradição a posterior em face da própria essência da Unidade Africana, que visava a velar por uma identidade de uma África unida e que ao mesmo tempo defendia o respeito às portas fechadas de cada Estado.

Foi assim que logo após a festa do triunfo do nacionalismo, que trouxe as independências africanas, verificamos uma catadupa de golpes de Estado e implantação de ditaduras ferozes, que na prática negavam os pressupostos da dignificação do homem, contado nos poemas produzidos pelos pais do nacionalismo, da negritude e do pan-africanismo.

E a organização da Unidade Africana, que era suposto defender o sentimento do pan-africanismo, assistiu sem nada poder fazer, imobilizada por força do pressuposto de não ingerência nos assuntos internos de cada país. O nacionalismo que fez brotar as independências africanas definha e morre debaixo das botas déspotas dos ditadores, e os povos de África se desesperaram perante aquilo a que o escritor costa marfinense Makoutan Bucu chamou de “*o ocaso do sol das independências*”.

As interferências exteriores que o lastro do colonialismo fez permanecer em África permitiram que essa situação se prolongasse por várias décadas e que os ditadores de África passassem nos salões do Ocidente como respeitáveis estadistas. O povo empobreceu, os países escancararam suas portas ao saque das suas riquezas. Podemos afirmar que temos aqui simbolicamente a tal morte de um primeiro momento do nacionalismo, que vai permitir seu posterior ressurgimento.

Em 2013, a União Africana festejou os cinquenta anos da criação da Organização da Unidade Africana e o triunfo do pan-africanismo, lançando as bases de um programa chamado África 2063. É importante recuar dez anos para verificar como a organização da Unidade Africana morre de morte natural e no seu lugar nasce a União Africana. Uma nova geração de dirigentes, alguns dos quais resultaram das lutas ideológicas, políticas e econômicas da guerra fria entre o capitalismo e o comunismo internacionais e das lutas armadas de libertação, tomou consciência de que ou mudava de rumo nas políticas africanas ou o povo mudava de políticos.

A grande novidade da geração que cria a União Africana em 2003 está na consagração do pressuposto da boa governação, reconhecendo os valores universais da relação democrática entre governantes e governados.

Do ponto de vista histórico, os fundamentos que estão na base da constituição do Nepad e dos vários programas que nascem dele pressupõem naturalmente uma nova predisposição a que se chamou de Renascimento Africano.

O Nepad foi saudado com grande entusiasmo não só pelas elites, mas também com esperança pelas comunidades. E a razão disso reside no facto de consagrar em si o princípio universal da convivência democrática, da preocupação com o desenvolvimento humano, com a consagração dos direitos humanos civis e do cidadão e do combate feroz contra formas ditatoriais de governação das nações. E, sobretudo, reconheceu a corrupção como fonte de todos os fracassos das políticas africanas.

Moçambique aderiu em 2003, logo na Constituição da União Africana no âmbito do Nepad, ao Mecanismo Africano de Revisão de Pares (Marp), um exercício único no mundo, na medida em que os países se permitiram abrir, escancarar suas fronteiras e deixar ver aos outros sua própria governação e ouvir dos outros críticas que ajudam a melhorar os procedimentos e se adequar aos direitos dos povos e dos cidadãos. Esse princípio que está na base da criação do Marp é diametralmente oposto ao princípio da não ingerência nos assuntos internos dos Estados, consagrado na Carta da falecida Organização da Unidade Africana.

Pode-se dizer que as ideias de força que orientam os caminhos traçados pela nova fase do Renascimento e a esperança da entrada para uma senda da boa governação em África retomam as ideias que tinham sido abraçadas pelos pais do Nacionalismo Africano dos anos 20 e 30 do século passado e que conduziram a todo o processo de luta pelas independências, que, como vimos, não tiveram êxito por força dos golpes de Estado e pelas ditaduras que depois foram implantados em África, isto é, a ideia de uma África forte, unida, a caminho dos Estados Unidos de África tinha sido já defendida pela geração de Kwame Nkrumah. Portanto, quando Kadafi retoma essa senda não estava a inovar absolutamente nada, mas tal como a ideia inicial dos Estados Unidos de África, não encontrou unanimidade e consenso por parte dos pais das independências, Kadafi também não conseguiu reunir os mesmos consensos.

No plano do discurso político há uma espécie de acolhimento da validação dessa ideia como uma consagração do movimento pan-africanista: uma África politicamente unida, economicamente articulada tornar-se-ia um bloco forte e um interlocutor de respeito no contexto das relações globais.

Nas várias reuniões internacionais em que esse problema foi debatido verificamos que os chefes de Estado africanos e outros dirigentes acolhiam a ideia e a consideravam útil, mas divergiam profundamente na metodologia da sua implementação. Provavelmente Kadafi tenha pago um preço muito alto pela sua teimosia em correr mais do que permitiam as forças contrárias à sua ideia.

Por outro lado, os pressupostos defendidos por essa nova geração e que estão consagrados nas linhas estratégicas de África 2063 mostram a preocupação de que África não pode continuar a ser espectadora na resolução dos seus próprios problemas, permitindo que venha do exterior a solução dos conflitos, das doenças, das guerras, da pobreza e da má governação. Por isso é que se reforçam os blocos regionais, reforça-se o processo de vigilância permanente das fracturas resultantes da má governação, da instabilidade em que primeiro no próprio bloco regional e depois no nível da União Africana se tenta encontrar soluções adequadas. São exemplos disso Madagáscar e a República Democrática do Congo, na SADC, e a Guiné Bissau na África Ocidental e ainda outros países africanos em que os blocos regionais se empenharam profundamente

para evitar que as forças globais tomassem dianteira nas resoluções de conflitos internos.

É uma luta colossal porque, como também verificamos, não foi possível evitar a interferência da França no conflito da Costa do Marfim e da República Centro Africana e no Mali, bem como no caos provocado pela interferência da coligação da França e seus parceiros da Nato no conflito da Líbia, no contexto daquilo a que se chamou de “Primavera Árabe”.

De qualquer modo, podemos considerar que paralelamente a um olhar atento sobre a evolução do desenvolvimento econômico das nações africanas os processos políticos começam a demonstrar maior amadurecimento, admitindo que os estes sejam conduzidos pelos próprios africanos. É nesse contexto da nova visão que podemos enquadrar a solução encontrada em Moçambique sobre as hostilidades político-militares, em que desde o início se afirmou e reafirmou que os moçambicanos eram capazes de resolver seus próprios problemas, e ainda bem que assim foi.

Portanto, podemos afirmar que as sementes lançadas pelas ideias nacionalistas dos pais das independências não morreram, apesar da longa noite das ditaduras e dos golpes de Estado, e que hoje renascem a partir da acumulação das experiências vividas, com a consciência de que pensar em democracia em África não tem de ser necessariamente seguir os paradigmas das democracias ocidentais, apesar dos valores universais dos direitos consagrados.

Nesse contexto, a concluir, devemos considerar que os diversos conflitos aos quais assistimos hoje em África, alguns deles violentos, como o do Sudão do Sul, da Somália, da República Centro Africana, da Líbia, não são mais como os conflitos aos quais assistimos no período pós-independência, em que estávamos à espera de que alguém viesse resolver por nós. Hoje esses conflitos estão devidamente enquadrados na agenda das organizações do continente, quer regionais, quer da própria União Africana.

A semente da desunião permanece, mas a visão dos novos dirigentes africanos, pelo facto de aceitarem fazer o exercício de autoavaliação dos principais problemas que grassam na governação africana, permite ter esperança de que a África está neste momento a caminhar por caminhos atractivos.

Veremos se a estratégia traçada para a África 2063 não será apenas mais uma utopia, embora as utopias sejam importantes para a dinâmica da história.

**A -**

**Literaturas africanas hoje**

MARGENS DO CONTO EM LÍNGUA PORTUGUESA:  
ORALIDADE, MODERNIDADE E NACIONALISMO

MARGINS OF SHORT STORY IN PORTUGUESE LANGUAGE:  
ORALITY, MODERNITY AND NATIONALISM

Edvaldo A. Bergamo\*  
Marcos Vinicius Caetano da Silva\*\*

RESUMO: Com foco na questão da oralidade, da modernidade e do nacionalismo, pretende-se observar o diálogo artístico existente entre os contos *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, *Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá*, de Bernardo Élis, e *Nas águas do tempo*, de Mia Couto, no intuito de analisar as conexões estéticas e ideológicas entre autores e obras, com base nos sistemas literários moçambicano e brasileiro, pertencentes ao macrossistema das literaturas em língua portuguesa.

Palavras-chave: Mia Couto, Guimarães Rosa, Bernardo Élis, conto, oralidade.

ABSTRACT: Focusing on the issue of orality, modernity and nationalism, we intend to observe the existing literary dialogue between the stories and "A terceira margem do rio," by João Guimarães Rosa, "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá," by Bernardo Élis, and "Nas águas do tempo", by Mia Couto, in order to analyze the aesthetic and ideological connections between these authors, from the Brazilian and Mozambican literary system, belonging to the macro system of Portuguese literature.

Keywords: Mia Couto, Guimaraes Rosa, Bernardo Elis, *short tale*, *orality*.

## 1. Limites da modernização

A oralidade em estreita conexão com os problemas do atraso, da modernização e da urbanização em países periféricos: aspectos relevantes para a figuração estética e ideológica de contos como “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, de Bernardo Élis, e “Nas águas do tempo”, de Mia Couto.

---

\* Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Doutor em Letras pela UNESP. Professor da UnB. E-mail: edvaldobergamo@unb.br.

\*\* Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Mestrando em Literatura pela UnB. Bolsista da CAPES. E-mail: marcostata007@msn.com.

Linguagem e práxis artística podem justificar a existência de projetos literários nacionais, principalmente em países que, devido à condição de subdesenvolvimento, procuram erradicar o analfabetismo, evidenciar os seus problemas político-sociais, pensar-se como nações e encontrar uma dicção própria. Uma das expressões de tal literatura empenhada tem origem na mais remota e significativa forma narrativa: o conto oral. A demanda pela modernização, contudo, faz com que os ecos do patrimônio oral sejam registrados e/ou preservados na forma da letra escrita. Perde-se parte do ritual, todavia, mantêm-se alguns procedimentos de longa memória cultural.

Se o conto brasileiro possui, de acordo com Bosi (1977), uma estreita relação com a história nacional, há de se ponderar sobre a relação do conto africano com os seus elementos de afirmação localista. Se, por um lado, há uma tradição peculiar diante do modelo eurocêntrico, por outro, acrescenta-se o grande acontecimento da nação, que surge como requisito à modernização do modo de vida de comunidades inteiras. No caso moçambicano, em especial, a literatura escrita surge como novidade que pode perpetuar as formas culturais populares/orais. Como a tradição responde a tal indagação? No caso brasileiro, em que poucos possuem acesso à leitura e à letra escrita, a identidade nacional tornou-se tema de grandes obras vinculadas à produção literária da década de 1930 (CANDIDO, 1987, p.181-198), atualizando projetos estéticos por meio de um regionalismo crítico, a fim de configurar a cultura popular numa reaproximação do brasileiro rústico aos grandes centros litorâneos europeizados. Em Moçambique, a falta de casas editoriais fez dos jornais um importante veículo das manifestações culturais empenhadas na expressão de um nacionalismo artístico, que culminou na independência do país e na formação de um sistema literário próprio. Um aspecto constitutivo a se destacar em ambos os sistemas literários é a oralidade, pois aproxima três autores e três contos em seu modo específico de pertencer à literatura nacional dos dois países descolonizados, inclusive diante de suas particularidades.

Pretende-se comparar os contos “A terceira Margem do Rio” e “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” dos brasileiros João Guimarães Rosa e Bernardo Élis, respectivamente, e também com o conto “Nas águas do tempo” do moçambicano Mia Couto, com base nos procedimentos que adotam na escrita de seus contos, principalmente em se tratando da oralidade, nos contos brasileiro e moçambicano, nos diferentes momentos e lugares de escrita, além das possíveis conexões entre esses autores e obras pertencentes ao macrossistema literário das literaturas em língua portuguesa.

## 2. As margens atlânticas

À distância do olhar, os personagens do pai e do filho no conto “A terceira margem do Rio”, do brasileiro João Guimarães Rosa, são importantes elementos para o entendimento da formação nacional brasileira. A semelhança entre ambos caracterizou esse ponto de vista:

Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficando preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia (ROSA, 2001, p.83).

O único a contribuir com a atitude do pai, que decidira viver numa canoa flutuante no rio, fora seu filho, que é comparado ao pai no trecho acima. “Essa ligação entre o pai e o filho se estabelece de forma tão forte que é possível identificá-los por meio de espelhos: um e seu outro” (ROSA, 2009, p.215), um elo importante para se pensar não só a relação entre nação e literatura, mas também do modo como fora composta. Como se não bastasse o afastamento do filho e seus parentes, que migraram para zonas urbanas, restando-lhe somente o pai, há também um esforço de contenção do que também identifica como a dimensão localista, em se tratando do esquecimento do pai pela família e do povoado, que acreditaram estar louco. Não se mencionava mais o pai, na medida em que suas condições de sobrevivência iam se tornando precárias, mas a memória permanecia:

E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos (ROSA, 2001, p.82-83).

O império português, por meio do domínio e das transações comerciais e culturais, fez com que suas colônias legassem também um passado cultural e um pensamento semelhantes que, após as lutas por libertação e independências, deram forma a pensamentos e nações independentes, apesar de ainda permanecer uma ligação histórica inquebrantável. As marcas do passado colonial persistem e o empenho por uma cultura nacional não é suficiente para sanar tais feridas ainda evidentes. Porém, as situações complexas vividas por tais povos possibilitaram que padrões estéticos europeus fossem adaptados às condições físicas dos territórios e dos povos colonizados. A herança medieval e sua agregação a elementos ancestrais, como o indígena e o africano no Brasil, tornaram possível uma concepção de elementos próprios social e historicamente, o que permite uma melhor definição de nossa identidade nacional, em que o repositório da cultura oral não é desprezado. No tocante à duplicidade entre o pai e o filho no conto rosiano, Daniele dos Santos Rosa afirma:

A construção narrativa desse duplo pode ser pensada também como um elemento de aproximação dos personagens ao país e à literatura, já que estes também estão de forma tão profundamente unida que um necessita do outro para se formar e que a tentativa de compreensão de um depende da busca de entendimento do outro (2009, p.215).

A ligação entre o cotidiano nacional, a partir do elemento local, é de suma importância para o entendimento e a reescritura da história nacional. Por isso, o elemento popular ganha grande importância para esse intento. A oralidade é um procedimento estético fundamental para as literaturas pós-coloniais que visam à continuidade da tradição popular. No âmbito dos temas, que dão a ver a contraposição entre o arcaico e o moderno, toca-se também no problema da modernização de tal categoria na literatura, que passou do caráter coletivo e hereditário das narrativas orais para o caráter permanente e individual das narrativas escritas. Se tal dualidade, entre oralidade e escrita, nos faz pensar nas relações histórico-culturais implícitas, língua e literatura se tornam também ações de suma relevância política nas sociedades pós-coloniais. NgugiwaThiong’o, abordando o caso da África anglófona, afirma: “In my

view language was the most important vehicle through which that power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation. (THIONG'O, 2005, p.9)<sup>1</sup>

Assim, Thiong'o vê que a imposição de uma linguagem, associada à supressão das línguas nativas faladas e escritas, não reflete a harmonia entre linguagem e vida social (THIONG'O, 2005, p.16), e defende uma postura radical de preservação e realização das línguas nativas como línguas de realização genuinamente cultural das comunidades. Chinua Achebe, entretanto, acredita que o domínio da língua do colonizador e da língua local é importante para o exercício literário, citando também o autor irlandês James Joyce como marca dessa angústia em torno das políticas acerca da língua (ACHEBE, 2012, p.101), habilidades importantes para a reescritura da história de cada um dos povos africanos, possível somente com a aceitação do pluralismo linguístico existente nos modernos estados africanos (ACHEBE, 2012, p.109-110). Também destaca que a coexistência entre as línguas é uma característica muito forte na literatura africana moderna em dimensão prospectiva (ACHEBE, 2012, p.122-123).

A oralidade, porém, não é paradigma único para as literaturas africanas. Também se mostra um importante aparato a serviço da remodelização das tradições rurais, que pode ocorrer pelo modelamento da língua, no embate entre a língua local e a língua padrão oficial, uma espécie de intertextualidade com a oralidade.

[...] as tradições orais são diferentes de país para país, embora com registro linguístico-cultural comum, e dentro de cada país, de cultura para cultura, apesar de ser possível encontrar elementos unificadores na caracterização dos gêneros e dos mitos, por exemplo. E o plural serve-nos nesse caso, também, para significar o processo transformativo que a urbe provocou nas tradições rurais, modelando-as e recriando-as. E usamo-lo, ainda, para acrescentar outros elementos, provenientes de outras oralidades, de que a língua matriz é portadora na sua origem cultural (LEITE, 2011, p.35-36).

Um dos gêneros mais populares para sua realização é o conto, e essa condição híbrida é característica das literaturas moçambicana e brasileira.

O conto, em sua forma essencial, diz respeito a lendas ou fábulas célebres de cunho tradicional ou narrativo de pouca extensão (JOLLES, 1974, p.181-182). Se comparado à poesia, há de se distinguir as formas naturais das formas artísticas, o que nos leva às formas modernas e antigas, que designam as dotadas de autoria e as de domínio comum (JOLLES, 1974, p.173-174). As naturais melhor assinalam uma realidade muito mais profunda, e sua origem está ligada às fontes populares, cuja homogeneidade é determinada pela sua baixa experiência (JOLLES, 1974, p.184-185). A performance do conto oral mostra-se uma experimentação do elemento poético por meio da narrativa oral, uma vez que requer da memória experiência de mundo para narrar os acontecimentos. O conto escrito, por seu turno, em sua condição individual e autoral, revela um desejo de se viver o narrado, cuja realização do elemento poético se mostra pelas sensações do corpo (ZAMTHUR, 2014, p.42-25). A centralidade do conto, segundo Poe, obtém por uma ação, o que define o gênero como que dotado de efeito único, intensificado em detrimento da curta extensão do texto, preservando sua compreensão e verossimilhança (FRIEDMAN, 2004, p.221-222), apesar de que,

---

<sup>1</sup> “Em minha opinião, a linguagem foi o mais importante veículo pelo qual aquele poder fascinou e manteve a alma prisioneira. As armas foram um dos meios de dominação física. A linguagem foi um dos meios de dominação espiritual” (Tradução nossa).

considerando seu caráter aberto, o universal deve ser evidenciado no conto, não o contrário, tal como lembra André Jolles: “

Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma ao universo, sente-se que é impossível: não é que os fatos tenham de ser forçosamente maravilhosos no Conto, ao passo que não o são no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto (JOLLES, 1974, p.193).

Destaca-se, então, a espontaneidade como elemento criador do conto oral, ao passo em que a forma moderna do conto, pelo uso da escrita, faz-se pela recuperação das formas simples, que rejeitam tal união. Esse caráter singular, de natureza híbrida, nos faz ver os conflitos entre as vozes da comunidade e a voz individual, inclusive da tradição histórica comum em detrimento da moderna história cujo foco é o indivíduo (JOLLES, 1974, p.196-197).

Ana Mafalda Leite (2012, p.163-186) revela que a preservação das vozes do conto em detrimento do gênero romance ocorre como técnica literária que possibilitou a Mia Couto uma escrita contundente que registrasse os conflitos entre uma tradição que persiste, apesar da modernidade, conciliando-as na forma do romance moçambicano *Terra sonâmbula*, publicado em 1992. Adaptar-se às demandas do capitalismo internacional não só resulta em formas próprias de ordem política e social, mas também em veículos próprios de expressão. O caso brasileiro se inscreve nessa situação, igualmente, além do fato de se tratarem de países colonizados e subdesenvolvidos. A formação geográfica, ao decorrer da história brasileira, fez com que as estruturas econômicas e governamentais fossem concentradas principalmente no litoral, ficando o centro do país à mercê do abandono e do atraso. O registro de tal conjuntura é encontrado na contística de Bernardo Élis e de Guimarães Rosa.

Eduardo Lourenço (2001) ressalta a importância de Guimarães Rosa para os processos libertários nacionais, no que toca à língua e à literatura, e associa o autor brasileiro ao “momento da invenção do Brasil como sujeito da sua própria história” (p. 207). O sertão é posto como o mundo desolado e inumano que representa o Brasil em relação ao mundo, na perspectiva de Euclides da Cunha, que mitifica o sertão e torna sua ficcionalização um modo de “descobrir o Brasil no espelho do Brasil” (LOURENÇO, 2001, p.212). A partir disso, vemos uma “representação mais banalizada de um Brasil em luta consigo mesmo enquanto cultura de violência social incompreensível” (LOURENÇO, 2001, p.212), o que resulta num “reflexo realista da indescritível tragédia otimista brasileira” (LOURENÇO, 2001, p.212), que define o que Lourenço chama de segundo sertão, em contraposição a um primeiro sertão de natureza pitoresca. Guimarães Rosa surge numa terceira abordagem do sertão como um espaço de combates dotado de universalidade propícia a destacar cada ser humano presente (LOURENÇO, 2001, p.214). A conversão de tudo em sertão permite que sua literatura, como reflexo da história, seja mais positiva pela ênfase na faceta sertão-linguagem, espaço em que a comédia e a tragédia são inseparáveis, plano para o surgimento de várias estórias, “contos, cada um exemplo ou expressão dessa percepção da existência” (LOURENÇO, 2001, p.2017). Tal aspecto é definido por Lourenço da seguinte maneira:

Guimarães Rosa desce ao porão do Brasil como língua, descobre-a, e não por acaso, naquelas *Minas* sem as quais o Brasil como veio a existir nunca se teria feito nação. Nessa descida atravessa as camadas de falas, os tempos de uma língua que se reinventa

(ou que ele pode recriar sem fim) para contar histórias de um passado aparentemente morto – e que é simplesmente a língua portuguesa, sem sujeito e com todos os sujeitos, tal como Cristo descendo ao nosso limbo-língua onde as canções de amigo, Amadis, Fernão Lopes, Vieira ou todos os criadores do próprio Brasil esperassem a sua vinda para começar uma *estória* que não vem na história porque a transcende. Essa estória é simplesmente a nossa história ainda por vir e por fazer, mas não a de um Quinto Império, imaginado para compensar o império perdido ou a perder. Com quem brinca – a sua ficção foi e é o mais lúdico dos jogos que a nossa língua inventou para não estar só no mundo –, Guimarães Rosa (que tanta gente da nossa fala imaginou ilegível, quando ele *estava lendo com mediana clareza* na própria fonte donde nos fala a nossa língua) pôs ou repôs não apenas o imaginário brasileiro, mas também o *lusófono*, na hora zero, alfa e ômega de uma história que só existe porque alguém a *sonha* e conta aos outros. Mesmo ausente, como o ouvinte silencioso a quem Riobaldo conta sem saber a quem aquilo que nunca poderá ser imitado. E é para contar o não contável que a ficção existe (LOURENÇO, 2001, p.218-219).

Na verdade, é esta a proposição do conto “A terceira margem do rio”, de que haja uma outra leitura da nação brasileira, por meio da ficção, e, também, liberdade para a constituição de sua arte e de sua história (ROSA, 2009, p.222). Tal intenção, além do esforço de modernização de cada país (ABDALA, 2007, p. 189-190), com base na cultura e na literatura de fontes similares, leva-nos a pensar num sistema cultural aberto que comporte, por meio de elementos afins, um macrossistema literário que integre a comunidade de países de língua portuguesa e que faça tais segmentos se comunicarem com base num imaginário comum e também específico.

Um pouco apagado da crítica literária nacional, Bernardo Élis foi o primeiro goiano a integrar a Academia Brasileira de Letras. O autor destaca em entrevista concedida ao professor Benjamin Abdala Junior, em 1982, que

Goiás é um Brasil exagerado em certos aspectos. Por exemplo: se num ponto do Brasil havia analfabetismo, aqui o analfabetismo era mais abundante; se havia doenças no Brasil, aqui as doenças eram muito mais abundantes; se havia reacionarismo, aqui ele era ainda maior... Isso era uma brincadeira, mas dava certo. Procurei falar com um professor de Goiás sobre literatura moderna: “Que é isso, menino! Literatura moderna não existe! Ela não se escreve em português. E os seus assuntos não interessam – são pornografias ou comunismo”. Na época havia grande efervescência ideológica. Eu tive contato com Freud e autores socialistas. Goiânia era uma cidade de trabalho e poucas pessoas se dedicavam à cultura e à literatura. Nosso grupozinho, embora vivendo sob a ditadura do Estado Novo, conseguiu contato com pessoas de fora. Foi um período de guerra, abafamento, não havia liberdade e estávamos praticamente isolados do país. Com o término da guerra e com a abertura democrática, em 1945, veio o desenvolvimento industrial (ABDALA JUNIOR, 1983, p.8).

Pouco antes da abertura democrática ocorre a publicação de *Ermos e gerais* (1944), onde aparece o conto “Nhola dos Anjos e a Cheia de Corumbá”, que fora estampado anteriormente na revista *Oeste*, fundada pelo autor e um grupo de artistas e intelectuais, em 1942. Inicialmente, tinha caráter apenas literário e depois se dedicou à divulgação cultural. O primeiro número não estava atrelado aos princípios político-ideológicos do Estado Novo, o que realça ainda mais a efervescência ideológica da época, com o deslocamento da velha capital da Cidade de Goiás para a moderna Goiânia, fato ocorrido em 1933. O surgimento de uma nova classe média, com o

crescimento urbano acelerado, foi marcado pelo batismo cultural da nova capital em 1942. A percepção de Bernardo Élis diante do fenômeno da urbanização foi um fator importante para a sua temática. Diz ele que

O problema da temática é sério. O sertão mudou muito. Tenho uma teoria, talvez um pouco exagerada, porque eu sou exagerado nas coisas: a favela do Rio de Janeiro hoje é mais sertão do que o lugar mais afastado de Goiás. A lavoura está em grande parte mecanizada. O roceiro agora consome quase tudo da cidade – ele já não produz quase nada. A alteração foi grande... As populações rurais foram para as periferias urbanas. Eu tenho a impressão de que hoje a minha literatura deve se deslocar para as periferias urbanas. É lá que se encontram as populações carentes e portadoras de uma cultura tradicional – que é a cultura em que se baseia a minha literatura (ABDALA JUNIOR, 1983, p.12).

Élis vê tal perspectiva de universalização do sertão, possível por meio da literatura de Guimarães Rosa, e teorizada por Antonio Candido como um terceiro estágio acerca da consciência do subdesenvolvimento (CANDIDO, 1987, p.161-162), como um fenômeno visível com o processo de urbanização brasileira, a partir das migrações das regiões mais afastadas às grandes metrópoles. Depois de focar na realidade local (CANDIDO, 1987, p.159), por intermédio do romance e do conto da década de 1930, a etapa do super-realismo procurou localizar a particularidade expressa na literatura regionalista como algo ligado à totalidade do mundo por meio das condições do subdesenvolvimento, o que resulta numa universalização da região, tanto em nível temático quanto linguístico.

O questionamento da modernização conservadora, no caso brasileiro, durante o governo de Juscelino Kubischek, na década de 1960, foi imprescindível à constituição das *Primeiras estórias* (1962) de Guimarães Rosa, livro este que influenciara Mia Couto, ao elaborar suas *Estórias abensonhadas* (1994). Couto (2011), na ocasião de uma intervenção sobre o autor mineiro realizada na Universidade Federal de Minas Gerais em 2007, fala os motivos por que Rosa o entusiasmara:

Haverá por certo uma necessidade histórica para essa influência. Há razões que ultrapassam o autor. Haveria uma predisposição orgânica em Moçambique e Angola para receber essa influência, e essa predisposição está para além da literatura (p.109).

No caso deste trabalho, há de se destacar a literatura moçambicana, na pessoa e na obra de Mia Couto. O autor em questão, por meio dos recursos de recriação da palavra literária, sofrera influência do autor angolano Luandino Vieira, leitor de Guimarães Rosa, na ocasião em que estivera preso em razão das determinações do regime salazarista. Diferente de Luandino Vieira, que tivera contato com a obra de Rosa por *Grande sertão: veredas* (1956), Couto teve seu primeiro contato com a obra de Guimarães Rosa por meio do livro de contos *Primeiras estórias* (1962). Já tendo escrito os livros de contos *Vozes anoitecidas* (1987) e *Cada homem é uma raça* (1990), e dois anos depois de escrever o romance *Terra sonâmbula* (1992), Couto publica o livro de contos *Estórias abensonhadas* (1994) quando parece estar inspirado pela leitura de *Primeiras estórias*, segundo nossa hipótese, confirmada em várias entrevistas pelo escritor moçambicano.

### 3. Margens atlânticas e índicas

O conto brasileiro do século XIX tem como destaque, em sua tradição, a figura célebre de Machado de Assis. Seu famoso ensaio crítico, “Instinto de nacionalidade”, deslocou as ações do regionalismo pitoresco para os conflitos existenciais do homem brasileiro, passo essencial não só para o desenvolvimento do nosso regionalismo, mas também para pensar o conto de vocação regionalista. Ao evocar a incrível variedade de formas e situações narradas, o crítico Alfredo Bosi aponta tal delineamento como forma de pensar o conto brasileiro contemporâneo. Ao falar de “A enxada”, de Bernardo Élis, Bosi indica tratar-se da situação de luta do homem contra o próprio homem como sendo tipicamente histórica (BOSI, 1977, p.9). Acontecimento e narração compõem, então, um par dialético importante para se pensar o gênero no Brasil. Élis faz uso de vários recursos da cultura popular, sejam folclóricos ou proverbiais, como enquadramento de uma ordem narrativa que questiona a conjuntura histórica alienada.

O conto “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” trata da tragédia ocasionada por uma cheia, que resultou na morte de uma família. Morando numa casa ilhada entre duas margens de um rio e uma vargem de buritis há mais de 80 anos, a família Dos Anjos, composta por Quelemente, seu filho e sua mãe, Nhola, viviam da criação de gado.

No tempo da guerra do Lopes, ou antes ainda, o avô de Quelemente veio de Minas e montou ali sua fazenda de gado, pois a formação geográfica construíra um excelente apartador. O gado, porém, quando o velho morreu, já estava quase extinto pelas ervas daninhas. Daí pra cá foi a decadência. No lugar da casa de telhas, que ruiu, ergueram um rancho de palhas. A erva se incubiu de arrastar o resto do gado e as febres, as pessoas (ÉLIS, 2009, p.5).

A decadência do ciclo do gado é marca de uma derrocada econômica atrelada às condições geográficas e históricas em que se configuravam o sertão goiano apartado da vida das grandes cidades. Depois de um período de baixa nos rios, uma repentina enchente veio a alagar o local em que vivia a família. Quelemente percebe que a jangada improvisada não aguentaria mais do que duas pessoas. Desesperado, acaba por bater com o remo na velha Nhola, que buscava abrigo no bote, por achar que se encontrava em correnteza profunda. Percebendo que era o único sobrevivente, em águas rasas, Quelemente suicida-se em meio à enchente.

O conto iniciado pela fala de Nhola “- Fio, faz um zóio de boi lá fora pra nós.” (p.3), é ordem não só para a realização de uma “simpatia para fazer estiar” (p.3), mas também um direcionamento próprio da condição de Bernardo Élis, autor regionalista e de grande destaque para o nacionalismo literário brasileiro. O uso da oralidade e das marcas da fala popular são importantes instrumentos que caracterizam a verossimilhança de suas obras e destacam a sua contística principalmente durante a publicação de *Ermos e gerais*, livro no qual se insere o conto aqui analisado. Ao ostentar conhecimento que vai do erudito ao popular, a obra de Élis destaca principalmente os da mesma condição social de Nhola, analfabetos, a quem dá a fala no início do conto.

A condição da família Dos Anjos também é de suma importância à oralidade em Bernardo Élis, tendo em vista a organização econômica para a criação de gado, há longo

tempo fixada naquela região. O registro oral em Goiás surgiu da garimpagem e da mineração, das estradas de boiadeiros e pastos, e o exercício deve-se aos sentimentos e anseios de tais camadas populacionais (COELHO, 1998, p.23). Não se descarta disso as manifestações de ordem sobrenatural, ligadas à oralidade e ao conto oral (COELHO, 1998, p.24) como elementos que correspondem ao clássico conto maravilhoso. O elemento sobrenatural surge para elucidar fatos sem explicação. As formas geométricas que compõem o desenho da simpatia são comparadas ao histórico de ocupação do local, que podem ser comparados ao conto escrito e ao conto oral, a partir semelhanças, e também à literatura e à história.

O conto “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” é dividido em duas partes, antes e depois da catástrofe causada pela cheia. Sua ação se passa durante uma noite, tempo pelo narrador assim considerado: “Começou a escurecer nevroticamente. Uma noite que vinha vagarosamente, irremediavelmente, como o progresso de uma doença fatal” (ÉLIS, 2009, p.4). A descrição do anoitecer destaca uma ação inexorável que faz parte essencial do conto, e o progresso da doença aludida pelo narrador nos faz pensar no que viria a ser a doença, a condição com que Nhola se encontrava, parálitica, ou a miséria da família que ali habitava, em contraponto aos oitenta anos de vida no local, ou a eterna postergação da mudança deles, como fala Quelemente:

– “Este ano, se Deus ajuda, nós se muda”.

Há quarenta anos a velha Nhola vinha ouvindo aquela conversa fiada. A princípio fora seu marido: – “Nóis precisa de muda, praquê senão a água leva nós”. Ele morreu de maleita e os outros continuaram no seu lugar. Depois era o filho que falava assim, mas nunca se mudara. Casara-se ali: tivera um filho; a mulher dele, nora de Nhola, morreu de maleita. E ainda continuaram no mesmo lugar a velha Nhola, o filho Quelemente e o neto, um biruzinho sempre perrengado (ÉLIS, 2009, p.5-6).

O narrador explora um contexto histórico que revela somente a perpetuação das pobres condições com que viviam, como ao tratar das condições da casa e ao elencar os animais que ali se refugiavam. O momento da cheia redefiniu o contorno das coisas naquele lugar inóspito, como demonstra a passagem: “O rancho estava viscosamente iluminado pelo reflexo do líquido. Uma luz cansada e incômoda que não permitia divisar os contornos das coisas” (ÉLIS, 2009, p.7). Isso se reflete também nas condições com que a jangada improvisada fora construída, incapaz de sustentar a carga das três pessoas, o que levou Quelemente a bater em sua mãe com o remo, na esperança de que ele e o filho se salvassem. Depois descobriu que se tratava de terreno raso, mas que a mãe se afogou também porque era parálitica. Essa condição das personagens é moldada

na pobreza extrema e na pouca instrução. (...) Dessa forma, Élis forja suas personagens com base em aspectos contraditórios que fazem a beleza da tessitura aparecer. Ressalta-se que a literatura, em princípio, não permitia a fuga de suas normas. Os gêneros tinham forma fixa e o texto literário para ser reconhecido tinha necessariamente que segui-las (CURADO; REZENDE, 2014, p.15).

E, se por um lado havia a desvantagem de Nhola, a descrição da água levando tudo é feita com vários índices de personificação, o que destaca a força de sua ação. “As águas roncavam e cambalhotavam espumejantes na noite escura que cegava os olhos.”

(ÉLIS, 2009, p.10), e fizera o momento do suicídio de Quelemente o mais dramático, seguido de apaziguamento:

– Espera aí, mãe!

O barulho do rio ora crescia, ora morria e Quelemente foi-se metendo por ele adentro. A água barrenta foi-se metendo por ele adentro. A água barrenta e furiosa tinha vozes de pesadelo, resmungo de fantasmas, timbres de mãe ninando filhos doentes, uivos ásperos de cães danados. Abriam-se estranhas gargantas resfolegantes nos torvelinos malucos e as espumas de noivado ficavam boiando por cima, como flores sobre túmulos.

– Mãe! – lá se foi Quelemente gritando dentro da noite, até que a água lhe encheu a boca aberta, lhe tapou o nariz, lhe encheu os olhos arregalados, lhe entupiu os ouvidos abertos à voz da mãe que não respondia, e foi deixá-lo, empazinado, nalgum perau distante, abaixo da cachoeira (ÉLIS, 2009, p.12).

A retomada dos elementos naturais como restauradores da paz ou das devidas condições naturais faz de “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” um anticonto, algo que não aconteceria se houvesse as devidas condições sociais para a moradia da família.

Se o espaço tem grande poder no conto do brasileiro Bernardo Élis, em detrimento do tempo, “Nas águas do tempo”, do moçambicano Mia Couto, apóia-se na força histórica de manutenção das tradições, cuja relação com a oralidade é essencial ao analisar tal narrativa curta. A importância da modalidade escrita, que se deu a partir da sua luta pela independência em jornais, projetou-se com uma rigidez cada vez maior, considerando o jornal como veículo comunicativo que padronizou o formato do gênero literário. Sua inovação ocorre, entretanto, de três formas: pela recriação sintática e lexical, pelas recombinações linguísticas e pelo interseccionismo linguístico (LEITE, 2012, p.139-140). Por intermédio do imbricamento de tais procedimentos ocorre a fruição dos textos, capaz de pensar a identidade moçambicana. A relação da língua com os objetos verifica-se, em Mia Couto, por uma modelização da própria linguagem, o que revela um intertexto com a oralidade, um modo de filtrar a experiência da palavra performada e também originária das comunidades rurais (LEITE, 2012, p.34-36). Ou seja, a múltipla tradição moçambicana, aspecto comum àquele universo identitário, revela muito da própria poesia natural mais do que artística da vida cotidiana.

Em *Nas águas do tempo*, um avô e seu neto, ao entrarem num barco, navegam num rio que deságua num lago com o máximo cuidado para não remarem contra a maré, pois isso poderia “contrariar os espíritos que fluem” (COUTO, 2012, p.10). O avô avistou um pano em certa margem do rio, para o qual acenou. O neto ficou sem entender, pois, para ele, o avô acenara para o nada. Ao retornarem ao lar, a mãe, assombrada por saber onde foram, proibiu o menino de retornar ao lago, visto que “temia as ameaças que ali moravam” (COUTO, 2012, p.11). Apaziguada, disse em brincadeira que deveriam ter ao menos visto *namwetxomoha*, que o narrador define como

o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saímos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar (COUTO, 2012, p.11).

Depois, em uma outra oportunidade, ao esperar o surgimento dos panos, o menino quis ir em direção a eles, apenas por “só um pedacito de tempo” (COUTO, 2012, p.12), mas fora advertido pelo avô da seguinte forma: “– Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.” (COUTO, 2012, p.12). Derrubados pela força do rio e sugados pela margem sem fundo, agarrados ao barco virado, eles começam a acenar e deixam de serem sugados. O avô pede para que não conte nada do que se passou a ninguém, e depois explicou-lhe as razões:

Nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.

– Me entende?

Menti que sim (COUTO, 2012, p.13, grifos do autor).

Na manhã seguinte, ao visitarem o lago mais uma vez, o avô pediu ao neto para que permanecesse no barco e caminhou até a outra margem até desaparecer na neblina. Ao avistar uma ave no céu, o menino olha de volta e vê um pano novo junto aos outros. Ao regressar, lembrava e refletia acerca das palavras do avô:

a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem (COUTO, 2012, p.14).

A relação entre o avô e o menino confirma a semelhança encontrada por Ana Claudia da Silva entre este conto de Mia Couto e “Nas margens da Alegria”, de Guimarães Rosa.

Verificamos que em ambos os autores as personagens infantis são revestidas de uma aura poética, e que a infância simboliza, tanto na cultura moçambicana quanto na brasileira, um tempo de aprendizagem; essa se dá, porém, diferentemente para as personagens de Rosa e Couto. Em Guimarães Rosa, as crianças parecem apreender o mundo pelo contato direto com a realidade, ao passo que em Mia Couto o aprendizado se dá pela mediação dos mais velhos, que guardam consigo a sabedoria do grupo a que pertencem, e cuja obrigação é transferir às gerações mais novas este saber, para que ele se perpetue (SILVA, 2010, p.90).

Os dois personagens centrais da narrativa delineiam não só suas histórias particulares, visto que o menino narra uma estória escrita e linear, e o avô não só se encontra na narrativa cujo foco central restante é o menino, mas também conta de sua vivência passada com o fantasma *namwetxo moha*. Há, ainda, a vivência dos sujeitos em conexão com a sociedade tradicional africana (SILVA, 2010, p.140), cujo tempo é cíclico. Dito isso, há de se pensar na associação constante do rio com o tempo, visto que o primeiro deságua num lago, numa outra concepção de tempo diferente da ocidental,

que é pautada principalmente pelo pensamento do filósofo grego Heráclito. Essa diferente concepção de tempo é tida como que acumuladora e cíclica, do mesmo modo que a repetição da experiência vivida na forma de narrativa oral (SILVA, 2010, p.141-142), como se observa entre os dois personagens centrais. Ana Cláudia da Silva nos aponta dois tempos, o presente e o futuro, sendo que o último é sobreposto pelo primeiro (SILVA, 2010, p.161). Se às narrativas orais é atribuída a tarefa de presentificar o passado, aos provérbios também é atribuída a função de manter dado saber, como o faz o narrador ao final do conto narrado (SILVA, 2010, p.177). Há, então, um conflito evidente entre o mundo tradicional e o mundo urbano (LEITE, 2012, p.41), característico na obra de Mia desde *Vozes anoitecidas* (1994), cujo principal meio de ajustamento e expressão é demonstrado nos exercícios poéticos da linguagem literária encontrada no referido conto. Entre o oral e o escrito, o trecho aproxima o homem da natureza e da comunidade, da tradição e da contemporaneidade, da história e do mito.

#### 4. Bordas do conto moderno

Aqui foi traçado uma parte dos elos que ligam Brasil a Moçambique não só pela língua, mas também pela literatura. Os contos, que possuem em sua unidade dramática a centralidade na ação, rendem-se igualmente a uma atenção maior ao próprio processo narrativo, aproximando-se da poesia (LUCAS, 1989, p.109). O corte, ao ser realizado, delinea uma faixa de tempo, armando-se uma teia narrativa. Os nós são atados de diferentes maneiras. Da desgraça da cheia e da miséria sertaneja, Élis nos faz pensar numa literatura com força de problematizar as condições impostas pelo subdesenvolvimento e as consequências do processo colonização predatório, o que nos leva ainda a questionar a história hegemônica que desconsidera os espoliados. Guimarães Rosa, por seu turno, articula tradição literária e ancestralidade interiorana, fazendo com que o conto indague as nossas origens identitárias. Figurar a tragédia da loucura do pai é um modo de resgatar os primórdios de um tempo brasileiro movido entre a história e o mito num enquadramento regional que busca a dimensão universal dos dramas humanos. Já o conto moçambicano recupera tradições para se firmar na modernidade em seu tempo próprio. Verificamos vozes secundárias nas narrativas tanto de Mia quanto de Rosa, mas o conto do primeiro as tem uma dentro da outra, de modo reflexivo, ao passo que o segundo as tem entrelaçadas e indivisíveis, sendo que o espelhamento do contado se dá com o espanto do personagem que se reconhece. Élis mantém uma linha narrativa notadamente unidimensional, mas também consciente do próprio processo de escrita. A língua opera de forma a ser modalizada tanto em Rosa quanto em Mia e em Élis, com processos estilísticos que levam em consideração os ditames culturais de cada região representada. O tempo, em Élis, é dado de forma linear retrospectivo, considerando as gerações da família Dos Anjos; em Couto, o linear desemboca no cíclico, de acordo com as tradições africanas; em Rosa, o linear aparece como partilha de entes indissociáveis.

Ao se pensar nas duas identidades confrontadas em “Na terceira margem”, há de se arrazoar sobre duas identidades que se reconhecem nas diferenças. Em “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá”, há uma transformação do trágico em poético, de modo que há a reconversão dos acontecimentos em *pathos* histórico. O protagonista do conto de Rosa esforça-se em reviver a história do pai, relacionando-a com a própria história. Em Élis, verificamos uma chance de constituir um outro futuro, inclusive na miséria por parte de Quelemente, mas a resolução do conto, relacionado à simpatia de Nhola, faz-se

por meio da natureza que religa o homem à terra; em Rosa, há um despertar da consciência para a repetição trágica de um destino comum. Em Couto, o tempo é claramente mítico, pois supera o tempo da história por meio da tradição, que tende a reconectar homem e natureza.

A oralidade prova ser o melhor recurso estilístico para perceber as diferentes relações linguísticas e literárias entre vivências díspares: o narrado e o acontecido, gerações de indivíduos e sua história, o espaço e o tempo, a letra e a voz, a permanência do passado e a perspectiva de futuro. Apesar dos vários elementos em comum, contemplados pelos contos em análise, verificamos diferentes impactos e direções a serem considerados com base na experiência particular e histórica de cada autor em seu sistema literário específico, conhecimentos, entretanto, intercambiáveis, que adquirem caráter transformativo e prospectivo, o que torna essencial examinar criticamente as figurações artístico-literárias que dão a ver relações culturais e históricas entre o arcaico e o moderno, a tradição e a renovação nos contos focalizados, no quais a atenção à oralidade evidencia e comprova a memória e a ancestralidade transmutadas e reordenadas em sintonia com os impasses recorrentes da contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin. *Bernardo Élis*: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1983.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Literatura comparada e relações comunitárias, Hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AFONSO, Maria Fernanda. O conto: um modo narrativo privilegiado em África. In: *O conto moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas – Volume I: Magia e técnica, arte e política*. 8a.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.213-240.
- BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.
- COELHO, Wilna de Jesus. *A oralidade em Bernardo Élis*. Goiânia: Kelps, 1998.
- COUTO, Mia. Nas águas do tempo. In: *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CURADO, Maria Eugênia; REZENDE, Menira Abreu Curado de. Literatura e modernidade: uma leitura da narrativa Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá, de Bernardo Élis. *Ângulo*. São Paulo, n° 36, p.12-17, jan./mar. 2014.
- ÉLIS, Bernardo. Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá. In: *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto. Trad. de Marta Cavalcanti de Barros. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 219, 230, set.- nov. 2004.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do*

- Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995-1996.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). Introdução. In: *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.IX-XLIII.
- ROSA, Daniele dos Santos. A literatura brasileira como problema no conto *A terceira margem do rio*. In: CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro; SOUSA, Germana Henriques Pereira (Orgs.). *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: Centro de Estudos em Educação, Linguagem e Literatura, 2009, p.208-223.
- ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.79-85.
- SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.
- THIONG’O, Ngũgĩwa. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in Africa Literature*. London: Oxford, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

A LÍNGUA OFICIAL DE ESTADO COMO EXPRESSÃO DE UNIDADE:  
O PORTUGUÊS NA FICÇÃO E NA ENSAÍSTICA DE MIA COUTO<sup>1</sup>

THE OFFICIAL LANGUAGE OF STATUS AS A UNIT OF EXPRESSION:  
THE PORTUGUESE IN MIA COUTO'S FICTION AND ESSAYS

Flavio García\*  
Luciana Morais da Silva\*\*

**RESUMO:** A escrita de Mia Couto, na língua oficial do Estado, apesar de não chegar a todos os seus leitores potenciais, permite-lhe ultrapassar fronteiras, recorrendo aos Estudos Narrativos para refletir sobre os mundos ficcionais possíveis e a construção das personagens que elabora em “língua portuguesa”. Iluminam-se aqui diálogos entre traços culturais latentes que se distanciam no tempo, no espaço e na falta da identidade que quer ser tradicional, conforme ele denuncia em sua prosa de ficção e ensaística.

**Palavras-chave:** Mundos ficcionais possíveis. Estudos Narrativos. Construção das personagens. Língua portuguesa.

**ABSTRACT:** The writing of Mia Couto, in the official language of the state, despite not reach all your potential readers, you allows to overcome borders. Resorting the Narrative Studies, to reflect on the posible worlds fictional and the construction of the characters working in portuguese language, light up here dialogues between latent cultural traits that are distant in time, in space and the lack of identity that want to be traditional, as he denounces in his prose fiction and essays.

*Keywords: Possible fictional worlds. Narrative studies. Construction of characters. Portuguese language.*

António Emílio Leite Couto, natural da Beira moçambicana, cursou medicina, sem chegar ao final. Porém, anos mais tarde concluiu o curso de biologia, chegando mesmo a atuar como biólogo em Moçambique. Falando de si, sua família e infância, o biólogo, também jornalista e escritor, conta que:

---

<sup>1</sup> Produto parcial de pesquisa de pós-doutoramento de Flavio García, com BEX Capes, e de doutoramento-sanduíche de Luciana Morais da Silva, com DSXext Faperj, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

\* Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pós-doutor, professor associado, [flavgarc@gmail.com](mailto:flavgarc@gmail.com).

\*\* Universidade do Estado do Rio de Janeiro, doutoranda em Letras (Estudos de Literatura – Teoria da Literatura e Literatura Comparada), [luciana.silva.235@gmail.com](mailto:luciana.silva.235@gmail.com).

Em minha casa, meu pai – que era e é poeta – deu o nome de Jorge a um filho e de Amado a um outro. Apenas eu escapei dessa nomeação referencial. Recordo-me de que, na minha família, a paixão brasileira se repartia entre Graciliano Ramos e Jorge Amado. Mas não havia disputa: Graciliano revelava o osso e a pedra da nação brasileira. Amado exaltava a carne e a festa desse mesmo Brasil (2009, p. 66).

Todavia, António não se satisfez com o nome que seu pai lhe dera, escapando de vir a ser batizado, por exemplo, Graciliano, e se reautomeou Mia.

A despeito do que se diga, como possíveis e plausíveis justificativas para tal escolha de autoidentificação, em variadas biografias o próprio António de batismo oferece, em seus artigos de opinião, informações que desnudam a verdadeira motivação para designar-se Mia. Diz ele:

Na minha infância acreditava ser gato. Eu não pensava; eu era um gato. Para testemunho deste delito de identidade, meus pais guardam provas documentais: fotos minhas comendo e dormindo entre os bichos. Fui ensinado a afastar-me do gato que desejava tomar posse de mim (2009, p. 195).

Contudo, como ele mesmo adverte, “estava escrito: eu havia de ser homem. Educaram-me” (2009, p. 195), e, assim, surgiu, para as Letras – em sentido amplo, vasto e diversificado – o artífice da palavra Mia Couto.

Em seguimento a essas mesmas confidências, Couto revela que “fui aprendendo a ter medo de querer ser outra coisa” (2009, p. 195) que não fosse homem, e “encontrei refúgio nas pequenas estórias” (2009, p. 195). Vem daí que ele optou, ou apenas restou-lhe, “sonhar, sonhar-me, esquecer-me, vencer-me sem ter que lutar contra nada” (2009, p. 195), e, assim, como confessou, “através do sonho eu já havia viajado de identidade: já fora bicho, bombeiro, e até pessoa. Sem saber eu já estava escritor, portador assintomático dessa doença chamada poesia” (2009, p. 195-196). Logo, conclui: “Estava condenado a ter pátria nesse tempo inicial e iniciador. A infância não é, neste sentido, um tempo, mas um acto de fé, uma devoção” (2009, p. 196).

Enfim, em meio a essas memórias, Couto pergunta(-se): “O que tem a língua a ver com estas lembranças?” (2009, p. 196), e responde(-se):

Para manter residência na infância necessito de uma língua em estado de infância. Essa é a minha aposta quando escrevo. Tenho a meu favor o facto de Moçambique ser ele próprio um lugar em infância, uma nação em flagrante invenção de si e da sua língua de identidade. Estranha coincidência: a minha pátria é-me contemporânea. Fui nascendo com ela, ela está nascendo comigo. Eu e a minha terra somos da mesma geração.

A minha língua portuguesa, repito, a minha língua portuguesa, é a pátria que estou inventando para mim. Essa língua nómada não a quero perder, não quero ficar exilado desse tempo em que não havia o tempo (2009, p. 196).

Não é, certamente, por mero e puro acaso que a única estória escrita, de fato, pelo autor para crianças tenha sido, até 2016, *O gato e o escuro* (2008). Figuram, ainda, no atual conjunto de sua obra ficcional, como textos destinados ao público infantil, *O beijo da palavrinha* (2008a), que, curiosamente, não costuma constar de suas

biobibliografias, e, mais recentemente, *O menino no sapatinho* (2013). Esses dois títulos correspondem, não de maneira análoga, à transposição intersemiótica de narrativas anteriormente publicadas em volumes de contos.

*O beijo da palavrinha* é, sem dúvida alguma, a ampliação de “A menina sem palavras (segunda estória para Rita)”, que veio a público, originariamente, em *Contos do nascer da terra* (1997). A edição direcionada ao público infantil, reintitulada, equivale a um desenvolvimento da efabulação primeira, a do conto, e encontra-se emoldurada semiiossincréticamente (divisão e distribuição de parágrafos por páginas, com tamanho de fonte ampliado; ilustrações entremeadas ao longo do livro; capa apropriada, etc.) para atender às expectativas e ao gosto de seus pretendidos leitores.

Por sua vez, *O menino no sapatinho* não precisou sofrer alterações, ampliações ou ajustes em seu texto verbal, bem como sequer recebeu novo título em relação ao conto. O volume recebeu, apenas na edição para crianças, tratamento semiiossincrético semelhante ao que fora dado a *O beijo da palavrinha*. Destaque-se, contudo, o excelente trabalho de ilustração que compõe o livro, desenvolvido por Danuta Wojciechowska, envolvendo diferentes e elaboradas técnicas.

Nesse mesmo norte, o autor ainda pode vir a publicar, em edições específicas, com tratamento semiiossincrético, visando ao público infantil, muitos outros de seus contos, dentre os quais alguns dos 17 que já compõem a edição brasileira de *A menina sem palavras: histórias de Mia Couto* (2013a). Além do conto que empresta título ao livro e que corresponde à base verbal de *O beijo da palavrinha*, fazem parte da coletânea: “O dia em que explodiu Mabata-bata”; “A Rosa Caramela”; “A menina sem palavra”; “O apocalipse privado do tio Geguê”; “O embondeiro que sonhava pássaros”; “As baleias de Quissico”; “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”; “A menina, as aves e o sangue”; “A filha da solidão”; “O coração do menino e o menino do coração”; “A menina de futuro torcido”; “Sapatos de tacão alto”; “Nas águas do tempo”; “O rio das quatro luzes”; “O nome gordo de Isidorangela”; “O adiado avô” e “Inundação”.

Certa parcela da crítica, seja jornalista e comercial, seja acadêmica, aponta *Chuva pasmada* (2004) ou *Mar me quer* (2000) como ficção destinada ao público infanto-juvenil. Mas pode-se sugerir que se trate, na verdade, de dois textos que se enquadram naqueles casos de engano, intencional ou não, de recepção que Umberto Eco observa acontecerem como produto de ambiguidades presentes nas estratégias de construção narrativa – protocolos da ficção – verificáveis pelo leitor, modelo ou empírico, nas marcas do autor-modelo (1994).

A edição conhecida de *Chuva pasmada*, ainda que conte com ilustração de Danuta Wojciechowska, não pode, impunemente, em sua condição de signo complexo, reunindo linguagens verbal e não verbal, ser lida tendo-se por referência o texto verbal, como uma estória para crianças e jovens. O que leva a iludir o destinatário e confundir a recepção são, de um lado, a ilustração, mesmo bastante periférica e discreta, pois corresponde a uma marca das publicações para os públicos infantil ou infanto-juvenil, e, de outro lado, a presença de personagens muito jovens, vivenciando histórias que perpassam a infância e a puberdade. Mas pelo teor – plano da história – e pela forma – plano do enredo – dos casos contados, distinguir *Chuva pasmada* como ficção infanto-juvenil ou, pior ainda, infantil soa como grave engano.

*Mar me quer*, semelhantemente a *Chuva pasmada*, tem sido publicado com ilustrações de João Nasi Pereira para cada um de seus seis capítulos, encadernado com capa muito colorida, e sua história rememora a infância de Zeca Perpétuo, que divide o protagonismo da fábula com Luarmina. No entanto, mais ainda do que *Chuva pasmada*, *Mar me quer* não apresenta nem história nem enredo condizentes com as expectativas

senso comum do público infantil, podendo, quando muito, ser identificado como um texto que agrada a jovens adolescentes. Novamente os protocolos empregados no texto, signo complexo, composto por linguagens verbal e não verbal, trapaceiam com o leitor e permitem o deslizar da recepção.

É fato, entretanto, como já observaram Flavio García e Luciana Morais da Silva, que:

Mia Couto, em suas obras, sejam as de ficção ou de “opinião”, caminha tecendo como fiandeira, de modo tão característico e marcado culturalmente, que a beleza dos fios com que tece suas narrativas [...] encanta tanto pelos detalhes, quanto pela gradação do trabalho artístico que as mãos do artista se lhes impõem (2013).

E, como os mesmos García e Silva anotaram,

Mia toma para si a tarefa de “desalisar” a linguagem, a partir de seu uso cotidiano, na concepção do signo linguístico, conforme o descreveu Roland Barthes, quando destacou que “os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro” (1978, p.15). Na ótica do inaugurador da semiologia literária, “na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente” (1978, p.15) e, no dia a dia, disso não se foge (2013).

Assim, “a partir dos múltiplos signos que invadem e se constroem em sua poética, Mia tece habilmente as aspirações do universo que o rodeia, ‘desalisando’ a linguagem e gozando as ‘idimensões’ da vida” (GARCÍA e SILVA, 2013). Ele sabe perfeitamente que:

As línguas servem para comunicar. Mas elas não apenas “servem”. Elas transcendem essa dimensão funcional. Às vezes, as línguas fazem-nos ser. Outras, como no caso do homem que adormecia em história a sua mulher, elas fazem-nos deixar de ser. Nascemos e morremos naquilo que falamos, estamos condenados à linguagem mesmo depois de perdermos o corpo. Mesmo os que nunca nasceram, mesmo esses existem em nós como desejo de palavra e como saudade de um silêncio (COUTO, 2009, p. 16).

O caminho empreendido por Mia Couto em *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* (2009), um de seus volumes que reúne “artigos de opinião”, transparece o percurso de um autor que é artesão da escrita, burilando – no plano morfossintagmático – a palavra para dela e por ela forjar – no plano sintático-combinatório – novos sentidos e alcançar – no plano semântico-pragmático – outras fronteiras, fundindo, no português, sua língua materna, traços da cultura local, Moçambique, os quais nem sempre se conectam com o uso padrão – uma questão de *parole* (SAUSURRE, 1973) – no sistema linguístico do português – nesse caso, uma questão de *langue* (SAUSURRE, 1973). A escrita de Couto subverte a língua portuguesa, que domina, em suas arbitrariedades e significações, conjugando os códigos às formas orais de expressão. A palavra é, portanto, recriada por meio de uma recriação sintática e lexical, com combinações linguísticas de ordens várias, trabalhando com

mundos possíveis ficcionais amplos e com renovado sentido, principalmente a partir da subversão da língua presente na construção do autor (LEITE, 2013, p. 27).

Na obra de Mia Couto, há “enunciados que facilitam a emergência de novas redes de significação, interrogando o discurso europeu pela violação da língua portuguesa padrão através de recriações e recombinações sintáticas, lexicais e linguísticas” (PETROV, 2014, p. 35). As narrativas do autor levam em si uma “brincadeira” com o sistema linguístico para subvertê-lo, recompondo ideias por meio de novos sintagmas e escolhas paradigmáticas com o intuito de subverter os mundos possíveis ficcionais.

O autor lança mão da língua portuguesa aprendida e apreendida no lar, vinda de seus laços familiares, para compor uma literatura própria, multimatizada e permeada por incursões e renovações possíveis em trabalho com o mundo de significações presentes em seu entorno, que ele (re)visita e (re)conhece tanto em suas práticas de biólogo quanto nas passageiras de jornalista. O percurso denotado nas “pinceladas” presentes na construção em prosa do autor desvela um complexo mundo linguístico no qual o leitor é convidado a entrar. Assim, segundo Afonso, “a narrativa de Mia Couto cultiva a transgressão linguística e literária através da escolha de formas nascidas da matriz cultural moçambicana, espécie de caleidoscópio multicultural” (2004, p. 216).

Como se pode perceber na composição dos textos de opinião e, mesmo, nas construções ficcionais do autor, seus mundos narrativos – designação usada por Umberto Eco para os mundos possíveis da ficção, elaborados com base em referências culturalmente estabelecidas, ou seja, formulações textuais culturalmente motivadas (2011) – são construídos para fazer ecoar vozes que estavam silenciadas, apagadas pelo esquecimento ou pelos conflitos políticos, ideológicos e bélicos vivenciados no país. De acordo com Maria Fernanda Afonso, Mia Couto “quer dar a palavra aos homens mais atingidos pela violência quotidiana” (2004, p. 380) e, para tanto, lança mão da língua do colonizador combatendo a dominação imposta e tensionando o próprio sistema da língua de que se apropria. Como o próprio autor revela, suas construções ficcionais extrapolam os limites do texto, reestruturando a língua por meio de um olhar em renovação, que se faz por uma linguagem em infância, descoberta a partir da composição identitária do ser escritor (COUTO, 2009). Nesse contexto, os mundos possíveis miacoutianos nascem de uma apropriação e reformulação da língua,

o projecto do autor: um realismo que nasce das cores do mundo – traduzidas narratologicamente nas vozes das personagens e nas frequentes focalizações internas – por processos que têm que ver com o próprio modo como o povo estrutura e representa o real; e [...] a interpretação da realidade de acordo com os modelos da tradição e da crença, a subversão da língua portuguesa (FONSECA, 2002, p. 198-199).

Os mundos possíveis que se constroem com base nas escolhas e nas subversões da língua realizadas por Mia Couto definem um matiz apropriado de seu fazer literário, como quem colhe ao chão saberes, encontrando no ontem como revela, e no hoje, formas de conceber e concretizar os modelos múltiplos que evoca em seus textos. Como se percebe nas histórias ouvidas em seus percursos como biólogo, ele narra sentidos quotidianos pela via da ficcionalização de mundo possíveis calcados na recriação de cenários que apreende de seu entorno.

O lugar de composição dos mundos possíveis ficcionais reflete, em geral, a vivência quotidiana do autor e seu percurso por Moçambique. Como destaca Elena Brugioni:

O elevado grau de aceitabilidade que caracteriza as inovações da escrita de Mia Couto representa um aspecto de grande relevo; trata-se de ressaltar uma dimensão linguística que não poderá ser observada na perspectiva – crítica e teórica – da *invenção*. Com efeito, segundo Couto, a língua é, em primeiro lugar, um *achado* e não uma invenção (2007, p. 247, nota de rodapé – grifos da autora).

Os mundos configurados por Mia Couto são, portanto, engendrados a partir de uma língua apropriada – nos sentidos de tomar para si (apropriar-se) e, também, de tornar próprio (apropriado) –, costurados por meio de uma *invenção* significativa no modo de *pintar* mundos, construídos por “um escritor que recebeu o talento de usar a palavra em imagens movimentadas pela vida e de colorida sonoridade” (ANGIUS; ANGIUS, 1998, p. 31-32). Os mundos que sua obra dá a conhecer, por intermédio de personagens que, majoritariamente, contam as histórias/estórias – permutando, em jogos polifônicos, posições funcionais de narrador ou narratário –, são formulados com base em uma consciência crítica do autor, que consegue alcançar, em grande medida, milhares de falantes da língua portuguesa – em Moçambique, nos demais países africanos de língua oficial portuguesa, no Brasil, em Timor Leste, nos enclaves de Macau e Gôa, e, obviamente, em Portugal, a velha metrópole cosmopolita, invasora, colonizadora, dominadora, escravagista –, garantindo visibilidade ao povo de sua terra e aos “seus falares” locais.

As composições ficcionais que emanam de seus textos permitem aos falantes – e, ainda, aos apenas leitores, nos casos em que existam – do mundo lusófono, bem como aos nativos, conviver com e reviver suas realidades, sabendo-se parte de um mundo que se espelha e reflete por meio de contatos conflituosos, mas possíveis tanto na quanto pela unidade linguística derivada do que o autor chama de procura do escritor por “uma identidade própria entre identidades múltiplas e fugidias” (COUTO, 2009, p. 26). Nas palavras de Ana Mafalda Leite, em *Ensaio sobre literaturas africanas* (2013):

Nos contos de Mia Couto [– ou, mesmo, em seus romances, como em *A varanda do frangipani* – o] efeito de naturalização da linguagem mítica sobressai, não essencialmente como efeito voluntário (“contar”/“inventar”), mas como causa primeira involuntária (“ouvir”/“escutar”) e tal efeito corresponde, em grande parte, ao trabalho feito na e pela língua. Mediador, o contista [– diríamos, melhor, o ficcionista –] repõe na língua a “alma” necessária à vivificação dessa linguagem vivida.

[...]

A sobreposição de discursos, de vozes, espaços e tempos permite 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 (2013, p. 32).

A escolha por construir-se escritor, (re)formulando a língua como mais sua e agregadora de sentidos próprios – neste caso, adequando os sentidos para torná-los apropriados, ou seja, pertinentes àquele cronótopo – de sua cultura fora motivada, segundo ele mesmo, por uma necessidade de alcançar uma língua que fosse capaz de representar as nações dentro de sua nação – na visão de Mia Couto, repetida e reiterada de maneiras várias e em mais de um texto, Moçambique é uma nação com muitas nações dentro de si, é espaço híbrido e mosaico de nacionalidades –, tornando-se um idioma diferente do português de Portugal (2005, p. 79). O percurso de construção desse novo discurso deu-se, como observa, principalmente pelo contato com uma “fala”

devolvida a seu povo pelos brasileiros na forma de um “outro português”. Acerca disso, Leite destaca que “a autonomização dos processos literários africanos de língua portuguesa partilha de diversas heranças intertextuais, além da literatura portuguesa, como, por exemplo, a literatura latina e hispano-americana” (2013, p. 8). Essa herança partilhada, bem como o inegável legado do contato com a literatura brasileira, permite o vislumbre da capacidade do autor em alimentar-se de algo para daí criar. Logo, o escritor, atento aos caminhos traçados pela literatura brasileira consumida pelos moçambicanos, afirma:

Nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado, mas era um espaço mágico onde nos renascíamos criadores de histórias e produtores de felicidade.

Descobríamos essa nação num momento histórico em que nos faltava ser nação. O Brasil – tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio (COUTO, 2009, p. 68-69).

Pode-se perceber como a construção de uma língua ressignificada pelo autor – morfológica, sintática, semântica e, ainda, no processo de escrita, estilística e pragmaticamente – vem sendo importante no desenvolvimento da identidade do poeta Mia Couto – poeta porque se iniciou na literatura pela poesia, mas, principalmente, porque sua prosa guarda características da *linguagem-valise* das formas líricas nas quais se iniciou. O autor vem, com o decorrer dos anos, ultrapassando suas fronteiras para expor Moçambique ao mundo, dando visibilidade a uma África, hoje, muito menos mitificada, exótica e mistificada. Como ele mesmo tem dito, o escritor é um ser “aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas” (2005, p. 59), e é essa viagem que tem permitido ao moçambicano encontrar, de certo modo, a quarta dimensão da palavra, transmutando – a língua/linguagem, a si e ao seu mundo – na língua portuguesa como é – ou era – (re)conhecida. A personagem da escritora brasileira Clarice Lispector, em seu romance *Água viva*, uma artista, afirma:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio (1998, p. 7).

Mia Couto, movendo-se com cuidado e argúcia entre as palavras, faz com que a língua, antes apenas alóctone, sirva à cultura autóctone, assumindo uma fórmula mosaica e hibridizada, com outra e nova identidade, na qual ele dá sentidos às narrativas de seu entorno, permitindo-se ser invadido por todas as histórias de sua terra. Petar Petrov observa que “[algumas personalidades das Letras moçambicanas] enfatizaram a originalidade [da obra de Mia Couto], relacionada com a invenção de enredos e de personagens, e o feliz casamento entre a língua portuguesa e a oralidade das línguas nacionais” (2014, p. 21). Ainda conforme Petrov,

A originalidade do projecto ficcional de Mia Couto tem a ver com a sua criatividade linguística, associada também à activação do subgénero da chamada “estória”, cujas

modalidades representativas conciliam temáticas do mundo empírico e do imaginário cultural africano (2014, p. 25).

O autor moçambicano constrói uma poética que mistura a arte inventiva do enredo atrelada a uma reconfiguração no próprio sistema linguístico. As estórias do escritor compõem-se de adaptações e reinvenções, elevadas a outra dimensão por formas diferenciadas de comunicar, usando a língua para divulgar uma cultura multimatizada. Vê-se, assim, que “a ‘pilhagem’ ou ‘roubo’ da língua portuguesa pelo colonizado mostra que a ‘africanização’, perversamente, se institui e processa no interior do instrumento comunicativo, num processo transformativo e nativizante” (LEITE, 2013, p. 25).

Sobre as influências – sofridas e causadas ciclicamente – e o processo criativo – de si e do outro, modelo ou matriz inspiradora –, o próprio autor se posiciona:

Foi poesia o que me deu o prosador João Guimarães Rosa. Quando o li pela primeira vez experimentei uma sensação que já tinha sentido quando escutava os contadores de histórias da infância. Perante o texto, eu não lia simplesmente: eu ouvia vozes da infância. Os livros de João Guimarães Rosa atiravam-me para fora da escrita como se, de repente, eu me tivesse convertido num analfabeto selectivo. Para entrar naqueles textos eu devia fazer uso de um outro acto que não é “ler”, mas que pede um verbo que ainda não tem nome (2009, p. 124).

Percebe-se, então, que a escrita de Mia Couto, bebendo das fontes brasileiras, cunhou-se por querer um “outro português” mais seu, mais moçambicano, tornando-o alguém capaz de ressignificar os percursos da escrita. A língua oficial, dessa maneira, “tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem se desenvolvido enquadrada dentro dessa diversidade linguística” (LEITE, 2013, p. 17).

Além da possibilidade de integrar fronteiras nacionais e internacionais por meio de uma língua de comunicação – no caso da portuguesa, presente nos cinco continentes e, em um passado não tão remoto, a língua com o maior número efetivo de falantes em todo o mundo –, a literatura permite o acesso aos novos mundos criados pelos escritores das cinco ex-colônias portuguesas em África, e, nesse caso mais específico, pelo moçambicano Mia Couto. Com a coesão nacional desses cinco países – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe –, e, mesmo, com as inovações que se verificam nos modelos de comunicação,

as literaturas africanas de língua portuguesa têm tido seu maior desenvolvimento editorial e criativo e ainda crítico, nas últimas décadas, após o acesso às independências políticas dos cinco países africanos, em 1975. Essa situação permitiu a criação, desde essa data, de disciplinas curriculares que libertaram da antiga designação de “literatura ultramarina” cinco novas literaturas (LEITE, 2013, p. 7).

Esses processos de expansão, desenvolvimento e atualização evocam a importância da ressignificação presente na construção e na produção desses mundos culturalmente multimatizados. É claro que a abertura e a ampliação do mercado

editorial vêm ocorrendo a partir da divulgação de escritores como Mia Couto – sabe-se, obviamente, não ser ele o único, mas, inegavelmente, na atualidade, ele é o mais representativo – e pelos movimentos envidados por muitos pesquisadores, com o intuito de abrir espaço para diferentes escritores moçambicanos. Para além desse ganho, a unificação linguística e a reflexão em torno dessas literaturas têm possibilitado uma valorização da própria literatura e dos estudos acerca dela.

O percurso autoral de Mia Couto faz com que sua obra produza novas significações para uma literatura que representa suas raízes, seus caminhos de infância. Uma vez que, para ele, a literatura se faz, ela própria, a partir de uma linguagem em infância, em eterna e corrente aprendizagem, seus textos refletem múltiplos olhares sobre a nação, parte de um mundo. Em um de seus textos de opinião, ele admite:

Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos aparentemente distantes (2009, p. 123).

Desse modo, o escritor consegue pôr, em sua obra,

uma das mais importantes propriedades da literatura e do texto literário [, que] é a ficcionalidade, definida como um conjunto de regras pragmáticas que regulam as relações entre o mundo instituído pelo texto [– mundo possível –] e o mundo empírico [– mundo pretensamente real]. O texto literário constrói [, assim,] um mundo fictício, através do qual modeliza o mundo empírico, representando-o [– mimetizando-o, semiotizando-o –] e instituindo uma referencialidade mediatizada [– implicando verosimilhança] (LEITE, 2013, p. 22).

Em *A varanda do frangipani*, por exemplo, tal se dá na *figuração* – segundo Carlos Reis, “o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de ação antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens e universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (2014, p. 52) – das personagens, que vão ganhando vozes representativas de tipos instituídos com base em seus estereótipos, como é o caso da personagem Domingos Mourão: um português branco, representante da colônia – que, segundo ele próprio, é semeado pelos pretos todos os dias (COUTO, 2007, p. 46). Sua composição de mundos e, conseqüentemente, das personagens que os habitam conjuga uma profunda crítica aos estigmas sociais aliada a uma consciente reestruturação da própria linguagem, presente tanto nas vozes dessas personagens – que se vão reinventando – quanto em sua própria escrita – também processo de invenção e interinvenção a que o escritor se lança. Assim, ele coloca em xeque as construções da própria língua, reelaborando corriqueiramente a semântica das palavras e tensionando os modelos de percepção da realidade dos habitantes do asilo – Ermelindo Mucanga, Marta Gimo, Navaia Caetano, o português Domingos Mourão (chamado Xindimingo, na terra,), Nhonhoso, Nãozinha, Ernestina (através de uma carta) – e do inspetor Izidine Naíta, que pouco a pouco se vão entendendo e traduzindo o mundo.

Logo, nos mundos possíveis ficcionais estruturados por Mia Couto,

as personagens vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar, uma experiência de vida, um ensinamento [...]. A personagem é uma história virtual, que é a história da sua vida. Existe mediante a sua capacidade fabular, o seu testemunho; mais do que um ser, com psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens [*A varanda do frangipani*, por exemplo], servem de “argumentos” à narrativa englobante (LEITE, 2013, p. 176).

Na construção de encaixe, as figuras são parte de mundos englobantes da formação textual que se unem na composição narrativa para traduzir o mundo da fortaleza colonial tematizado por Couto. As velhas histórias ali apresentadas compõem a base estrutural das personagens que se acumulam na concretização de um universo que se molda por meio do processo comunicativo, garantindo a possibilidade de subversão das leis que regem o sentimento do possível diante da percepção dos seres de carne e osso. Afinal, “quando o leitor recebe um texto ficcional, baseia-se, mais ou menos inconscientemente, na rede de orientação de sua experiência” (STIERLE, 1994, p. 173).

A ficção de Mia Couto leva a que se perceba, como ressalta Ana Margarida Fonseca, que:

Um mundo narrativo necessariamente se baseia, no seu processo de construção, num mundo que é o da experiência quotidiana dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo. Mesmo que haja uma recusa de parte ou da quase totalidade das “leis naturais”, esta recusa só se poderá fazer a partir de uma atitude de consideração prévia dessa realidade empírica (2002, p. 40).

Os mundos ficcionais cunhados por Mia Couto compõem-se de uma perfeita harmonia entre a apreensão do mundo à sua volta e uma inegável tensão gerada por esse mundo que se apreende. Sua escrita torna a realidade muito próxima dos seus leitores, porque favorece o acesso ao texto em seus planos diegético e interpretativo, por meio do uso facilitado da língua, produto de seu domínio exemplar do sistema. Sua literatura, além de promover um contato com Moçambique, ressignifica a nação, evocando crenças e mitos – valores advindos da tradição, que tanto perturba a identidade local quanto aflige o escritor em suas reflexões opinativas e em seus textos ficcionais – que põe em xeque, por exemplo, ao trazer à cena personagens como Izidine Naíta, um retornado, aculturado por décadas fora de sua terra, que fora designado para investigar um enigmático crime – o assassinato de Vasto Excelêncio, diretor do asilo de idosos instalado na velha Fortaleza de São Nicolau.

A literatura de Mia Couto, ao promover a aproximação entre realidades extratextuais – modelos de mundo pretensamente reais – e intratextuais – modelos de mundo possível ficcional –, valendo-se da língua portuguesa – apropriada e tornada própria ao espaço (tempo e lugar) –, caminha por novas possibilidades existentes no sistema linguístico – recorre àquilo que a *langue* lhe oferece para representar suas imagens de mundo em outros padrões da *parole* –, tornando o uso mais seu e, ainda, convertendo mitos, lendas e crenças, bem como sentidos próprios da cultura telúrica, em formas de mesclar e transgredir o corriqueiro. Assim, inova dentro das possibilidades

que se lhe apresentam, mas que somente acede pelo domínio que tem do idioma. Nesse sentido,

a irrupção na literatura de uma ordem transgressora do modelo de realidade vigente na cultura ocidental tem sido uma prática corrente por parte de escritores em diversos espaços, entrando estes textos no domínio daquilo a que geralmente se chama o “fantástico” (FONSECA, 2002, p. 179-180).

A ordem transgressora da obra do moçambicano é, por muitos, vista como um traço peculiar das influências bebidas, à luz da fogueira, em sua própria cultura, ou, como ele diz, por ouvir dizer em sua infância (COUTO, 2009, p. 196). Entretanto, o modo como configura seus mundos possíveis ficcionais, transitando por uma plêiade de elementos e pondo-os em xeque, indica a consciente manifestação do fantástico – em sentido *lato*, que pode abarcar variantes dos realismos adjetivados de mágico, maravilhoso, animista – no âmbito de sua produção textual.

Muitos dos traços da literatura moçambicana, e principalmente da literatura de Mia Couto, foram buscados na/da literatura brasileira. Assim, não só como fonte de inspiração, mas como origem de uma marca da irrupção do inesperado, pode-se, de certo modo, falar em produção consciente de uma literatura na qual o insólito se manifesta por meio do discurso fantástico, ainda que o autor tenda a não admitir que se encaixem seus textos em escolas, estéticas ou movimentos rigidamente delimitados.

Leite sintetiza, habilmente, a posição até aqui explanada e defendida ao longo deste ensaio, quando afirma que “o texto literário deve ser olhado já não como um espelho reprodutor de elementos culturais, mas, antes, como um campo prismático de interação entre discursos culturais e literários [– interdiscursividade, intertextualidade, relação intersemiótica]” (2013, p. 150). Esses discursos permitem a percepção da importância da unidade, presente na diversidade, sobretudo pelo uso motivado e motivador da língua, antes, alóctone para traduzir e dar sentido aos mais diversos traços da cultura autóctone. É, na língua portuguesa, não mais estrangeira nem estranha, que se faz representar o natural da terra que fora invadida, ocupada, violentada, que, ao final, tomou do *outro* suas armas de subordinação e submissão e se fez *sujeito* delas. Língua portuguesa: muitos povos, muitas nações, mundo afora.

## REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.
- ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *Mia Couto: o desanoitecer da palavra*. Praia: Embaixada de Portugal/Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRUGIONI, Elena. O “neologismo” na escrita de Mia Couto: despudor, ignorância ou continuada hegemonia colonial? In: MACEDO, Ana Gabriela; KEATING, Maria Eduarda (Org.). *Colóquios de outubro 2005-2006: p poder das narrativas*. As narrativas do poder. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2007. p. 241-255.
- COUTO, Mia. *O menino no sapatinho*. Lisboa: Caminho, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A menina sem palavras: histórias de Mia Couto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

- \_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O gato e o escuro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O beijo da palavrinha*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A chuva pasmada*. Lisboa: Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Mar me quer*. 9. ed. Lisboa: Caminho, 2000.
- \_\_\_\_\_. A menina sem palavras. *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho, 1997. p. 87-89.
- \_\_\_\_\_. O desaparecimento de Maria Sombrinha. *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho, 1997. p. 11-16.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Ana Margarida. *Projetos de encostar mundos*. Miraflores: Difel, 2002.
- GARCÍA, Flavio; SILVA, Luciana Morais da. Leitura(s) de *O gato e o escuro*, de Mia Couto. *Nau Literária: Crítica e Teoria de Literaturas*, v. 9, n. 1, Dossiê literatura infantil e alteridade no mundo lusófono, Porto Alegre, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/38948>>.
- LEITE, Ana Mafalda. *Ensaio sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: Clepul, 2014.
- REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. *Revista de Estudos Literários – Personagem e Figuração*, n. 4, p. 43-68, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2014.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais?. In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad. e intr.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.

A DIMENSÃO ESPAÇO-TEMPO PÓS-COLONIAL: PASSADOS E PRESENTES  
EM MOVIMENTO NO CONTO AFRICANO DE LÍNGUA INGLESA<sup>1</sup>

*THE POSTCOLONIAL SPACE-TIME DIMENSION: PASTS AND PRESENTS  
ON THE MOVE IN THE ANGLOPHONE AFRICAN SHORT STORY*

Cláudio R. V. Braga\*

RESUMO: O trabalho examina como espaços e tempos são arquitetados e conjugados no contexto pós-colonial do conto africano de língua inglesa, tendo como foco narrativas de Alex La Guma, Grace Ogot e Chinua Achebe. Analisa-se uma série de elementos constitutivos do espaço em sua relação com a temporalidade, histórica ou não, verificando e problematizando seu caráter movente e processual, que reflete a composição das personagens representativas de sujeitos pós-coloniais, igualmente incompletas e em transformação.

Palavras-chave: Espaço-tempo. Literaturas africanas anglófonas. Pós-colonialismo.

ABSTRACT: *The work examines how spaces and times are built and combined in the post-colonial context of the African short story in English language, having as its focus the narratives of Alex La Guma, Grace Ogot and Chinua Achebe. It analyzes a number of elements that set up space in its relationship with temporality, historical or not, checking and questioning his moving and processual quality, which reflects the arrangement of characters that represent post-colonial subjects, also incomplete and changing.*

*Keywords: Space-time. Anglophone african literatures. Postcolonialism.*

Na I Bienal Brasil do Livro, realizada em Brasília, em 2011, presenciei o nigeriano Wole Soyinka, Prêmio Nobel de Literatura de 1986 e homenageado do evento, mencionar em seu discurso que o escritor africano deve ter um compromisso com a história a fim de reescrever o passado. Tal obrigação, na perspectiva de Soyinka, deve-se ao fato de que a África necessita refazer registros históricos e literários, dada a

---

<sup>1</sup> Este trabalho é parte integrante de pesquisa realizada no âmbito do Grupo Mayombe: Literatura, História e Sociedade, na Universidade de Brasília (UnB), entre 2013 e 2015.

\* Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor-adjunto de Literaturas em Inglês do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL). E-mail: braga.claudio@gmail.com.

predominância de relatos redigidos e controlados por europeus. Na realidade, a reconstrução do tempo histórico, nos termos reivindicados por Soyinka, já é observada na arte literária de muitos escritores africanos pós-coloniais, que parecem optar por construir pontes com o passado por meio da reescritura do presente. Assim, abordam a nação, a sociedade, a cultura, o sujeito pós-colonial, enfim, aquilo que presenciam no contemporâneo, mas sempre refletindo as marcas do passado, recompondo-o e reinventando-o.

A reinvenção do passado, por meio da reestruturação do tempo histórico, pode ser vista na literatura de Chinua Achebe e Ngugi wa Thiong’o, por exemplo, além do próprio Soyinka, todos escritores de renome da África anglófona. Esses autores não se abstêm de temas e questões que sinalizam os séculos XX e XXI e se multiplicam de significados originados nas realidades enfrentadas em suas jovens e conflitantes nações, emoldurando sua produção literária com elementos fortes, diversos como a própria África. Se o objetivo é contar histórias que mobilizam com vigor e contundência, a arte literária desses africanos encontra-se repleta da alma, da atitude e do pensamento de sua época. Mas essa literatura, quando investigada cuidadosamente, descortina também outras épocas e outros espaços, ainda que sutilmente, como se olhássemos para dentro de um lago cuja superfície é nítida, mas há outros níveis de profundidades distintas, relativamente visíveis, obscurecidos pela marca mais importante da África contemporânea: a transformação advinda do processo colonial.

A questão da história e do tempo, levantada por Soyinka e por outros escritores africanos, leva-me, instintivamente, a pensar também o espaço na África e nas literaturas africanas. Afinal, tempo e espaço não podem ser dissociados. De modo geral, espaços carregam significados, frequentemente conflitantes e contraditórios (LEFEBVRE, 2013, p. 5). São fragmentados, por vezes consumidos como qualquer outro produto, podendo ser reais ou imaginados. Em qualquer hipótese, o espaço sempre carrega significados sociais estampados de pluralidade.

No caso das sociedades pós-coloniais, esclarece Homi Bhabha, o espaço “é a terra *incógnita* ou terra *nulla*, a terra vazia ou deserta cuja história tem de ser começada, cujos arquivos devem ser preenchidos” (BHABHA, 1998, p. 339). Esta é a perspectiva do Ocidente, implantada em grande parte do mundo, partindo, segundo Bhabha, de uma ideologia do começo, do novo, para explicar o surgimento da modernidade. Quaisquer espaços são composições simbólicas, feitas de lugares marcados pela passagem das experiências humanas através do tempo, mas o espaço colonial especificamente tende a ter seu passado radicalmente mutilado pelo europeu que o narra, mas o registro dos traumas da colonização é de todo apagado. Por sua vez, o tempo, que tende a ser apresentado de maneira linear, cronológica e homogênea por enunciadores oficiais, adquire nova feição no contexto pós-colonial, um novo significado, segundo Bhabha: “O tempo pós-colonial [...] questiona a *sensibilidade* polarizada historicista entre o arcaico e o moderno” (BHABHA, 1998, p. 217). Em outras palavras, trata-se de um tempo não cronológico, temporalidades múltiplas que questionam o “mito da objetividade histórica” (ASHCROFT, et al., 2006, p. 318), recusando-se a obedecer a marcos históricos artificiais e não se dobrando a oposições binárias simplistas entre o que se convencionou chamar de passado e presente.

Para pensar esta questão em sua totalidade, busquemos as contribuições de Doreen Massey (2004) e Stuart Hall (2005). Massey argumenta que espaço e tempo devem ser pensados juntos, em termos de uma única dimensão. O espaço-tempo, assegura Massey, produz relações sociais complexas e próprias de cada conjuntura (MASSEY, 2000, p. 2-3). Hall, ao discutir a globalização e a modernidade, visualiza novas configurações para o espaço-tempo, destacando que diferentes épocas possuem

diferentes formas de combinar espaço e tempo, resultando em percepções distintas. Tal constatação pode, naturalmente, ser aplicada ao contexto pós-colonial, incitando-nos a questionar sobre como espaço e tempo são combinados por escritores africanos.

Trazendo essas premissas para os estudos literários africanos, este artigo procura focar a dimensão espaço-tempo representada literariamente em três contos: “A matter of taste” (1967), do sul-africano Alex La Guma, “The middle door” (1976), da queniana Grace Ogot, e “The sacrificial egg” (1972), do nigeriano Chinua Achebe. Pode-se afirmar de antemão que os contos em tela traçam conexões e interagem significativamente com o espaço e o tempo, com geografia e história, disciplinas bastante caras aos estudos literários atuais, que muito os têm enriquecido pelo uso de seus conceitos como ferramentas teóricas. Vale ressaltar que em 1974, em seu artigo “Cadence, country, silence: writing in colonial space”, Dennis Lee já trazia a questão do espaço para a literatura pós-colonial, indagando como o espaço colonial influencia a prosa africana. Inspirado em Lee, pergunto-me, neste trabalho, como a dimensão espaço-tempo pós-colonial é construída no conto africano contemporâneo de língua inglesa e como reflete a constituição do sujeito pós-colonial ficcionalmente representado.

Mas como caracterizo a dimensão espaço-tempo no âmbito desta discussão teórico-analítica? Defino-a como um conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional, a lugares, locais, superfícies, movimentos, objetos e corpos, definidos, entendidos e conjugados com referências de tempo, que são períodos históricos, eras, épocas, anos, meses, dias e horas ou quaisquer momentos percebidos pelas personagens ou pelo narrador em suas mais diversas exemplificações. Nestes termos, o espaço-tempo, nas narrativas selecionadas, ser-nos-á útil para detectar e problematizar especificidades da obra literária pós-colonial, como veremos.

\*\*\*

No conto “A matter of taste”, Alex La Guma narra o encontro de um mestiço, um branco e um negro em um acampamento recentemente abandonado. Nenhum dos três possui nome: o negro, narrador, faz um café com o colega mestiço, apelidado de Chinaboy devido aos olhos orientais e aos cabelos crespos, quando o branco se aproxima e é convidado a compartilhar o café, a única coisa que podem oferecer, pois não têm comida. O acampamento está localizado entre um aterro, que ajudaram a construir para uma ferrovia, e “as ruínas de um tapume provisório. O aço ondulado do escritório ainda estava de pé, com lacunas em alguns lugares e coberto de ferrugem e teia de aranha” (LA GUMA, 1980, p. 75).<sup>2</sup>

O escritório, assim como todo o acampamento, faz parte de uma estrutura temporária, edificada para que operários como o mestiço e o negro realizassem o trabalho de construção do entorno da ferrovia. Com o fim das obras de construção, o escritório de tapumes e o acampamento logo serão desmontados. Os homens que ali estão parecem se mesclar ao cenário decadente, que avisa: é preciso ir embora, nada aqui favorece a estabilidade. Este espaço provisório reflete o perfil construído por La Guma para as três personagens, que não apresentam perspectiva de futuro.

Outro fato relevante, além da ambientação, é o enredo do conto, centrado na ideia de um encontro entre um oriental mestiço, um negro e um branco, fato no mínimo inverossímil na África do Sul, um país com forte segregação racial. Mais ainda, o encontro é surpreendentemente amistoso e bem-humorado. Os homens fazem piada com

<sup>2</sup> “[...] *gaping in places and covered with rust and cobwebs.*”

o fato de não terem comida, trabalho nem dinheiro, e a conversa durante o café mostra que estão no mesmo barco. La Guma parece ter como projeto unir etnias distintas por meio da pobreza e da falta de perspectiva de futuro, eliminando, ainda que utopicamente, as diferenças raciais para denunciar uma situação social precária que não escolhe suas vítimas pela aparência física. Assim, em “A matter of taste”, o encontro multiétnico imaginado pelo autor tem o objetivo de questionar o racismo e a segregação na África do Sul, uma de suas lutas principais.

La Guma foi perseguido e preso por lutar pela igualdade na Organização dos Povos de Cor da África do Sul e também no Congresso Nacional Africano (ANC) nos anos 1940 e 1950. Mesmo no exílio, após 1965, continuou a luta contra o *apartheid*. Ele próprio declara, como nos lembra Robert L. Ross (1999), que sua causa pelo fim da opressão aos povos da África do Sul, por uma sociedade não racial e democrática prevaleceu não somente em seu ativismo político, mas também em sua produção literária. Nesse sentido, “A matter of taste” constitui-se em um exemplo claro da causa defendida por seu autor, apesar de se apresentar “isento de propagandas e didaticismos” (ROSS, 1999, p. 74).

A narrativa, que não revela de onde vieram os três personagens, dá indícios de um passado igualmente difícil para eles. Assim, somente resta conversar sobre o futuro, e Chinaboy, o mestiço, pergunta ao branco, apelidado de Whitey, para onde ele vai:

“Cape Town. Talvez consiga um emprego num navio para os *States*”.

“Muita gente está querendo ir para os *States*”, eu disse.

Whitey tomou um gole de café e respondeu:

“Sim, ouvi falar que lá tem muito dinheiro e muita comida”.

(LA GUMA, 1999, p. 76).<sup>3</sup>

Nesse bate-papo entre os homens, o leitor é levado a estender a situação precária, de desemprego e fome das três personagens, a todo um país, cujos excluídos tenderiam a voltar-se para uma esperança exterior, os Estados Unidos, um país cuja imagem é vendida como a terra de oportunidades para imigrantes de qualquer origem. Então, o mestiço Chinaboy e o negro decidem ajudar o desconhecido Whitey a realizar seu plano de viagem: ele precisa pular no trem que passa por ali, em determinada hora, para que possa seguir rumo a Cape Town. Para isso, precisam ir a um lugar peculiar em que a linha do trem faz uma curva, impossibilitando que o maquinista o veja no momento do salto para dentro do vagão do trem em movimento.

La Guma faz, neste ponto, uma sobreposição especial de tempo e espaço que resultará no clímax de sua narrativa. Em uma caminhada bastante simbólica, o grupo cruza o acampamento, passa pelo aterro, pelo escritório abandonado, já mencionados, e também pela estação de trem. Os homens despedem-se, e o negro brinca, dizendo ao branco: “Venha nos visitar de novo um dia desses” (LA GUMA, 1999, p. 78), apesar de saber que jamais se reencontrarão. O momento e o local do salto devem ser precisos: Whitey pula e pendura-se no cabo de um vagão de carvão, já acenando em agradecimento aos dois que ficam. O mestiço e o negro acenam de volta, satisfeitos com o sucesso da operação.

<sup>3</sup> “Cape Town. Maybe get a job on a ship an' make the States.”

“Lots of people want to reach the States,” I said.

Whitey drank some coffee and said: “Yes, I heard there’s plenty of money and plenty to eat”.

Em seu intento literário de abolir a hostilidade racial de sua sociedade, mesmo que ficcionalmente, o autor cria, por meio dos pontos de identificação entre os três homens, aberturas para novas formas de relacionamento humano: a fome leva à solidariedade, a falta de trabalho estável leva ao companheirismo, e a busca comum por um reposicionamento que permita o mínimo de equilíbrio para a sobrevivência leva à união. É como se desejasse anunciar, pela via literária, as igualdades que unem em detrimento das diferenças que separam. Para alcançar tal objetivo, La Guma dá ao espaço, e às questões que dele se desdobram, um papel fundamental na narrativa, caracterizando o tempo histórico, qual seja, os anos do *apartheid*, de maneira pouco convencional.

Contudo, apesar de retratar espaços e tempos de austeridade, a narrativa em La Guma não os apresenta como fechados e intransponíveis. O espaço, por exemplo, ao ser cortado pela linha do trem, tem sua aspereza interrompida por um artefato de mobilidade, uma porta de saída que de fato permite a uma das personagens buscar alternativas em outro lugar. Nota-se aí que em “A matter of taste” pode-se falar em uma intenção de criar uma possibilidade de libertação para fora de um espaço opressor, que se dá pela liberdade do movimento. A caminhada realizada pelos homens, o ato arriscado de saltar para dentro do trem em movimento e a viagem que Whitey inicia são movimentos de esperança que desafiam a inércia e as limitações. E isso se dá justamente pelo trabalho realizado pelo mestiço e pelo negro, que construíram o aterro para a implantação dos trilhos e a conseqüente passagem de uma linha férrea. Os dois homens, o mestiço e o negro, parecem intuir que seu trabalho ajuda o branco desconhecido a escapar, o que, de certa forma, os deixa realizados, uma vez que possuem o mesmo desejo.

\*\*\*

Acampamentos, aterros, linhas férreas, estações, navios, trens, caminhadas, saltos para dentro de um trem em movimento... Tais elementos, constitutivos do conto “A matter of taste”, sugerem intenso dinamismo espaço-temporal. Movimento, conforme Tim Cresswell (2006), é a espacialização do tempo e a temporalização do espaço (CRESSWELL, 2006, p. 4), não podendo deixar de ser considerado quando se fala de espaço-tempo. “The middle door”, de Grace Ogot, também é uma história em que espaços e tempos se encontram em movimento, ao mesmo tempo em que o produzem, questionando e desconstruindo a imagem estática e fixa de uma nação pós-colonial. A narrativa a princípio se passa em um táxi dirigido em alta velocidade pelas ruas de uma grande cidade rumo a uma estação e transfere-se para dentro de um trem, também em movimento. A protagonista, Muga, escritora casada com um médico, está atrasada e tem pressa. Acaba levando o jardineiro consigo no táxi, e no decorrer da viagem dá instruções a seu funcionário e ao taxista, dando a entender que é uma mulher independente e com certo poder em uma sociedade moderna. De fato, Muga é de classe média alta, tem um tíquete para viajar sozinha em uma cabine de primeira classe, usufruindo da liberdade de ir e vir em um país recentemente independente. No entanto, as impressões das primeiras linhas deste conto logo são desfeitas.

O táxi é um indicador da classe social privilegiada da protagonista, mas, durante a corrida, o taxista é obrigado a dar passagem para uma Mercedes Benz que vem pela rodovia em altíssima velocidade. Os ocupantes do carro de luxo, o motorista e seu patrão, passam por eles encarando-os ameaçadoramente, “obviamente se sentindo insultados porque o indeciso táxi não saiu de seu caminho tão rápido quanto deveria”

(OGOT, 2013, p. 246).<sup>4</sup> O incidente sinaliza a existência de classes ainda mais altas que a da protagonista, que podem oprimir pelo uso do poder e do dinheiro, funcionando como prenúncio para ocorrências mais adiante na sequência do enredo.

Depois de várias manobras ilegais, com as quais Muga não se importa, o táxi chega à estação. Estacionam em local proibido, e ela corre para o trem, passando pelo portão sem mostrar seu tíquete, embarcando com o dinheiro do táxi na mão e jogando-o pela janela para o motorista e o jardineiro. Os primeiros fatos, bem como seu comportamento, delineiam um perfil de mulher emancipada e independente, mas no trem questões de poder, classe social e gênero são mais visivelmente costuradas ao espaço-tempo pós-colonial que se esboça na narrativa.

Muga paga mais caro para se isolar em uma cabine exclusiva na primeira classe, mas é surpreendida por uma mulher pobre, que adentra o compartimento carregando um galo, um cacho de bananas e um *kikapu*, uma cesta enorme, levada por um funcionário que vai embora rapidamente. A cabine é pequena, e Muga fica irritada, apesar da polidez da mulher, que a cumprimenta e sorri. Muga então reproduz o comportamento que a havia indignado pouco tempo antes, quando o dono da Mercedes Benz e seu motorista queriam tirá-la de seu caminho. Agora é Muga quem vai apelar para o dinheiro e a posição social, solicitando ao bilheteiro que transfira a mulher para outro lugar. Ela arquiteta um discurso feito de palavras leves, como se disfarçasse sua verdadeira intenção, que é se livrar da mulher:

Não me importo dela ficar se achar outro lugar para o galo e pelo menos tirar o cacho de bananas ou o *kikapu*. É verdade que em um país independente todos somos iguais e devemos aprender a dividir dependências e amenidades (OGOT, 2013, p. 253).

Hipocrisia à parte, esse comentário expõe ao leitor um detalhe importante sobre a referência temporal que predomina: a narrativa se passa no Quênia, nos anos 1960, no período pós-independência. Trata-se de uma época conturbada por questões como o lugar da mulher na sociedade, a poligamia, a corrupção e a violência, todas abordadas na narrativa. Em resposta, o bilheteiro, que se mostra indignado com o provável engano, diz:

Com ou sem independência, não pode haver um galo cantando em uma cabine de primeira classe. [...] Em qualquer país há gatinha, classe média e gente graúda. Os ministros de assuntos comunitários não foram tolos quando criaram primeira, segunda e terceira classe nesses trens. Essa lei não é exclusiva do Quênia. É praticada em todos os países desde os tempos de Jesus (OGOT, 2013, p. 253-254).<sup>5</sup>

O bilheteiro tenta estabelecer a divisão de classes como algo inerente ao ser humano de todas as épocas, como se quisesse justificar o tratamento especial dado aos

<sup>4</sup> “[...] obviously feeling insulted that the rickety taxi did not move out of his way quickly enough.”

<sup>5</sup> “I don’t really mind her staying if she can find another place for the cock and at least remove the *kikapu* or the banana bunch. It is true that in an independent country we are all equal and should learn to share facilities and amenities”. [...] “There cannot be a cock crowing in a first class compartment, independence or not. [...] In any country there are small people, middle people and big people. Community Ministers were not fools to create first class, second class and third class on these trains. This law is not peculiar to Kenya. It is practiced in every country from the time of Jesus.”

ricos no trem e o descaso com os mais pobres, além de estender o mesmo argumento a todo o país. Assim, a pequena cabine, símbolo espacial da redoma em que se situa a minúscula parcela abastada dessa sociedade, deixa de ser zona de contato entre duas mulheres de vivências diferentes; quando Muga retorna do café, a mulher pobre já havia sido transferida. Além da manifestação de preconceito social na sociedade queniana pós-independência, Ogot critica também o elitismo do ato de escrever em um país em que a maioria das pessoas não tem acesso aos livros. Assim como a mulher pobre é retirada da cabine, as classes mais baixas, sem acesso ao ensino, são excluídas da cultura letrada que se pretende instaurar no país agora independente, uma herança europeia deixada no continente africano que, em muitos casos, apenas reforça o sentimento de superioridade dos mais ricos, transformando-se em uma nova forma de opressão contra o povo.

Entretanto, por mais que seja letrada e socialmente privilegiada, Muga é uma mulher sozinha em um trem noturno e vai viver uma experiência que ameaça a suposta estabilidade e segurança de seu pequeno território. À noite, dois policiais arrombam seu compartimento certos de que ali viajava uma prostituta, pois estava desacompanhada, maquiada e de unhas pintadas. Os homens demandam seus favores sexuais e, quando ela argumenta ser a esposa de um médico, não acreditam e caçoam. O leitor então é levado a pensar: Muga não passaria por isso se a outra mulher estivesse com ela. A invasão do espaço privado, que é a cabine individual de primeira classe, alude à instabilidade social em que vive a sociedade queniana: mesmo os cidadãos das classes mais abastadas são, vez e outra, vítimas da corrupção policial, da violência e da fragilidade das instituições. O ocorrido também abala a pretensa emancipação feminina de Muga, inquestionável até esse ponto da narrativa. Mesmo apavorada, ela acaba conseguindo se livrar dos dois homens, apontando uma pistola que guardava debaixo do travesseiro, fazendo com que desistam de seu objetivo.

A independência de uma nação pode ser simbolicamente marcada por uma data requerida pelos livros de história, pode ser inspirada em ideais de liberdade e igualdade, pode vir acompanhada de uma nova constituição. Mas a data histórica é um marco temporal artificialmente definido e não tem o poder de iniciar um “novo tempo”, recondicionando espaços e comportamentos da noite para o dia, como desejam os proclamadores da independência. Independências são processos em que transformações sociais caminham em ritmos diferenciados, muitas vezes lentos, o que está implícito nesta narrativa.

“The middle door” traz uma crítica ao processo de independência do Quênia: o trem em movimento simboliza uma nação em formação, mas não necessariamente em seu progresso, mas revelando intensa separação de classes sociais. Essa alegoria nacional utiliza as subdivisões do trem, em vagões e compartimentos, para representar a exclusividade dos ricos e a exclusão dos pobres. Nessa estrutura social, os mais poderosos repetem estratégias de dominação colonial europeia para se declarar superiores e garantir seus privilégios, mas não raro veem suas redomas de luxo e conforto invadidas pela realidade dos que pretendem ignorar.

\*\*\*

Em “The sacrificial egg”, inicialmente publicado em 1972, espaços também são invadidos e tempos recondicionados, mas nesta narrativa há referências mais diretas à presença dos colonizadores, a quem o protagonista Julius Obi chama de estranhos. Os estranhos são responsáveis pela vinda das companhias comerciais, igrejas e escolas que “educam” os filhos da terra mais jovens e os levam a negligenciar as tarefas e rituais da

tradição africana. Julius é um deles, educado para servir nas companhias de comércio dos europeus.

O conto tem início com o protagonista contemplando, da janela do escritório em que trabalha, as mudanças ocorridas no grande mercado que fica às margens do rio Níger, que leva o nome da divindade Nkwo. O nome permanece, mas a “civilização”, termo utilizado com ironia pelo narrador, acaba com a diversidade do mercado, que costumava atrair os povos da floresta que chegavam de canoa trazendo todos os tipos de produtos: óleo de palmeira e grãos, nozes de cola, mandioca, esteiras, cestos e potes de barro. Mas agora o comércio é comandado por europeus “que compravam grãos de palmeira a seu próprio preço e vendiam tecidos e utensílios de metal, também a seu próprio preço” (ACHEBE, 1999, p. 26),<sup>6</sup> evidenciando, além da exploração, uma perda na diversidade cultural do lugar em razão da nova ordem estabelecida pelo colonizador europeu.

Mas não é apenas a homogeneização do comércio que empobrece e transforma o mercado Nkwo. De sua janela, Julius também vê um mercado silencioso e vazio, fato que se explica pela vontade do deus Kitikpa, que é, segundo a tradição, o deus da varíola. Chamado de “terrível artista” pelo povo, acredita-se que essa divindade do mal “enfeita” com as marcas da varíola os corpos daqueles que a desafiam. Somente Kitikpa teria o poder de afastar todas aquelas pessoas do grande mercado, deixando-o às moscas. É no mínimo irônico que um mercado, espaço de trocas de mercadorias e de culturas, seja primeiramente modificado pela presença humana, no caso dos europeus, para logo em seguida ser modificado pela ausência total de pessoas. O esvaziamento humano tira a vida do lugar, que de rico e diverso de tradições se transforma em um vazio, um nada.

Algo semelhante ocorre com toda a cidade de Umuru, quase irreconhecível aos olhos de Julius nessa nova era. Devido à epidemia, ninguém se arriscava a sair às ruas, e Julius é proibido pela sogra, Ma, de visitar a noiva, Janet. Eles, porém, se encontram pouco antes de anoitecer. Caminham juntos por um tempo, sem muito a dizer, e despedem-se com um aperto de mãos, um cumprimento europeu que lhes parecia esquisito, mas ao mesmo tempo apropriado aos novos tempos.

Após a despedida, Julius vai caminhar pelas margens do rio, ignorando a tradição que diz que, com Kitikpa por perto, não se poderia sair à noite. Fica certo tempo ali e se distrai, até que se assusta ao ouvir o “gongo de madeira do máscara noturna” (ACHEBE, 1999, p. 27).<sup>7</sup> O sinal indica a chegada da noite e dos máscaras noturnas, que são espíritos que “escolheram a noite para sua folia, pois, como os morcegos, sua feiura era grande” (ACHEBE, 1999, p. 27).<sup>8</sup> Amedrontado, Julius corre para casa, mas a escuridão rapidamente se faz. É quando o protagonista pisa em um ovo cercado de folhinhas de palmeira, uma oferenda feita em uma encruzilhada. A meia-luz de uma lua que ainda não havia saído permite que ele veja o que havia feito e não consegue deixar de pensar no incidente como uma afronta ao “terrível artista”. Mas continua sua jornada e, como percebe que não dá tempo de chegar a casa, se esconde no caminho para não ser atacado pelos máscaras noturnas. De seu esconderijo, escuta, aterrorizado, os passos e a algazarra de um grupo de jovens vândalos que saiu para desafiar os anciãos e a determinação de recolhimento, destruindo e atacando tudo e todos em seu caminho. A narrativa termina com Julius no mesmo lugar do começo, refletindo sobre os últimos fatos:

<sup>6</sup> “[...] which bought palm kernels at its own price and sold cloth and metalware, also at its own price.”

<sup>7</sup> “[...] the wooden-gong of the night-mask.”

<sup>8</sup> “[...] chose the night for their revelry because like the bat’s their ugliness was great.”

Na janela, olhando para o mercado esvaziado, Julius viveu o terror daquela noite mais uma vez. Apenas uma semana havia se passado, mas era como se fosse outra vida, apartada do presente por um imenso vazio, que se aprofundava a cada dia. De um lado desse vazio estava Julius, e, do outro estavam Ma e Janet, a quem o terrível artista havia enfeitado (ACHEBE, 1999, p. 28).<sup>9</sup>

Assim como o mercado, Julius está vazio, motivado por noções conflitantes acerca de quem ele é: é parte de uma tradição antiga e ao mesmo tempo resultado da educação europeia que recebeu. O passado influencia os fatos espirituais da semana anterior, a crença em Kitikpa e nos máscaras noturnas, que ele luta interiormente para rejeitar, mas não consegue. Também o fato de ter pisado no ovo sacrificial, na oferenda, o deixa atormentado, pois ele liga o ocorrido ao fato de a sogra e a noiva terem contraído varíola. Tudo isso contradiz um tempo presente de novos comportamentos, novas religiões e novos valores apreendidos pelos “jovens filhos da terra”, educados nos valores europeus.

A contradição entre a modernidade e a tradição, internalizada nos conflitos pessoais de Julius e exposta nas observações do narrador, também se vale da construção de um espaço-tempo pós-colonial literariamente ilustrado pela alternância entre noite e dia. Durante o dia, Umuru é praticamente uma “ex-vila africana”, um espaço atormentado pelas mudanças impostas pela colonização: o mercado Nkwo, empobrecido culturalmente pelo comércio nas mãos de europeus, e as escolas e igrejas também instituídas por eles, que aculturam as novas gerações de africanos nascidos na cidade. Durante a noite, prevalece a tradição africana, a crença nas divindades ancestrais, nos espíritos e nas oferendas, além da angústia provocada pelos novos tempos que insistem em contrapor o passado de maneira violenta.

O espaço-tempo de “The sacrificial egg” também reflete a condição de Julius como um sujeito confuso e infeliz, produto da colonização. De forma bastante significativa, Achebe situa o protagonista no crepúsculo, o exato momento em que o dia se transforma em noite, para ilustrar o quão dividido se encontra. É neste instante que Julius sai em disparada, correndo no escuro em direção ao lar, uma busca simbólica por pertencimento, aconchego e segurança, agora inexistentes. Como não enxerga o chão em que pisa, num trajeto de tropeços e quedas nas ruas escuras de sua própria existência, Julius esmaga o pequeno ovo da oferenda, pisoteando, figurativamente, a tradição ancestral, que resiste ao tempo presente e assombra os aculturados jovens africanos, como ele próprio.

\*\*\*

Pode-se afirmar que nas três narrativas abordadas o espaço-tempo pós-colonial se caracteriza por sua instabilidade e provisoriade, além de apresentar uma feição processual em movimento. Ricos de elementos constitutivos do espaço, o inventário de lugares feito na análise, incluídos o acampamento, a cabine do trem e o mercado, levamos à noção de “não lugares”, nas palavras do antropólogo francês Marc Augé (2007). O não lugar, explica Augé, é um espaço que nunca se realiza totalmente, nunca existe sob uma forma pura; lugares recompõem-se nele, relações reconstituem-se nele. Por serem

---

<sup>9</sup> “As Julius stood at the window looking out on the emptied market he lived through the terror of that night again. It was barely a week ago but already it seemed like another life, separated from the present by a vast emptiness. This emptiness deepened with every passing day. On this side of it stood Julius, and on the other Ma and Janet whom the dread artist decorated.”

dimensões moventes e desprovidas de noções de pertencimento, os não lugares estão diretamente ligados ao passado e ao presente, isto é, ao tempo.

Também se pode afirmar que, mesmo com características comuns, o espaço-tempo pós-colonial é desenvolvido de forma diferente por cada um dos três escritores. Na ficção de Alex La Guma, espaços e tempos apresentam-se inicialmente como inflexíveis e provisórios, mas passam a servir como agentes de transformação e de esperança. Em Grace Ogot, a representação do espaço-tempo faz o caminho inverso: apresenta-se primeiramente de forma positiva, movimentando-se na aparente direção de um futuro progressista, mas perde suas máscaras ao se mostrar instável, opressor e coercivo. No conto de Achebe, a dimensão espaço-temporal sobrepõe o antes ao depois, o pré-colonial ao colonial, sendo percebida na alternância entre dia e noite, com reflexos diretos na constituição do sujeito pós-colonial.

Portanto, o espaço-tempo na literatura anglófona pós-colonial não é meramente o entorno das ações que caracterizam enredos ou falas e pensamentos de personagens. Nos contos aqui examinados, o espaço-tempo está na própria constituição de Julius, de Muga e dos três homens de “A matter of taste”. Em outras palavras, espaço, tempo e sujeito encontram-se imbricados por interações complexas, transformando e sendo transformados por elas.

Creio, por fim, que tais interações complexas entre espaços moventes e temporalidades múltiplas, conforme visto na ficção de La Guma, Ogot e Achebe, promovem uma revisão de histórias contadas pela perspectiva do colonizador, tidas como oficiais. De fato, é pela escrita literária que os povos colonizados têm conseguido posicionar-se em um mundo dominado pelo pensamento europeu, como lembram Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2006, p. 318). Sua literatura exhibe as incongruências e o caráter ilusório da perspectiva do colonizador, tendo como efeito não apenas a abordagem crítica de culturas e sociedades pós-coloniais africanas, mas também contribuindo para sua reformulação em bases mais coerentes. Assim, atendem, cada qual ao seu estilo, aos apelos de Wole Soyinka, mencionados na introdução deste artigo, por uma literatura comprometida em recompor e reinventar o passado.

## REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. The sacrificial egg. In: ROSS, Robert L. (Ed.). *Colonial and postcolonial fiction*. New York: Routledge, 2012. p. 23-28.
- ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *Post-colonial studies: the key concepts*. London: Routledge, 2006. 587 p.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2007. 111 p.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998b. 395 p.
- CRESSWELL, Tim. *On the move: mobility in the modern Western world*. New York: Routledge, 2006. xi, 327 p.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. 102 p.
- LA GUMA, Alex. A matter of taste. In: ROSS, Robert L. (Ed.). *Colonial and postcolonial fiction*. New York: Routledge, 2012. p. 73-78.
- LEE, Dennis. Cadence, Country, Silence: writing in colonial space. *Boundary 2*, Durham, Duke UP, n. 1, v. 1, Fall, p. 347-350, 1974.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 2013. p. 5.

MASSEY, Doreen B. *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. p. 2-3.

OGOT, Grace. The middle door. In: SOLOMON, Barbara H.; RAMPONE JR., W. Reginald (Ed.). *An african quilt: 24 modern african stories*. New York: New American Library, 2013. p. 223-244 (Coleção Signet Classics).

ROSS, Robert L. (Ed.). *Colonial and postcolonial fiction*. New York: Routledge, 2012. 457 p.

KOUROUMA E OS DICIONÁRIOS, ACHEBE E OS INTÉRPRETES:  
TRADUZINDO A *MIMESIS* DA DEGRADAÇÃO

KOUROUMA AND DICTIONARIES, ACHEBE AND INTERPRETERS:  
TRANSLATING THE *MIMESIS* OF DECAY

Germana Henriques Pereira\*  
Fernanda Alencar Pereira\*\*

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo traçar um paralelo entre romances de Ahmadou Kourouma e de Chinua Achebe, considerando os elementos das narrativas que remetem à representação dos narradores e personagens como tradutores/intérpretes de seus contextos culturais, sociais e políticos. Intenta-se analisar a forma como esses escritores, como “autores traduzidos”, constroem suas línguas literárias compósitas, utilizando a língua francesa e a língua inglesa como base para mediação entre seus universos, malinque e igbo, nos contextos de guerra e colonização.

**Palavras-chave:** Ahmadou Kourouma. Chinua Achebe. Tradução. Língua híbrida. Mediação cultural.

**ABSTRACT:** This article aims at establishing a parallel analysis between novels by Ahmadou Kourouma and Chinua Achebe, considering the narrative elements that refer to the representation of their narrators and characters as translators/interpreters of their cultural, social and political contexts. It intends to analyze how these writers, as ‘translated authors’ build their composite literary languages, using French and the English language as a basis for mediation between their Malinke and Igbo universes in the contexts of war and colonization.

**Keywords:** Ahmadou Kourouma. Chinua Achebe. Tradução. Composite language. Cultural mediation.

O marfinense Ahmadou Kourouma (1927-2003) e o nigeriano Chinua Achebe (1930-2013), entre outros escritores de sua geração, desempenharam papel fundamental no desenvolvimento das literaturas de seus países. Escrevendo e publicando em momentos históricos decisivos, antes e depois das independências, lidavam com as

---

\* Universidade de Brasília (UnB), Brasília, doutora em Teoria Literária pela UnB, professora associada. E-mail: [germanahp@gmail.com](mailto:germanahp@gmail.com).

\*\* Universidade de Brasília (UnB), Brasília, doutora em Literatura Comparada em cotutela entre UFMG e Université Rennes 2, professora adjunta. E-mail: [fapfernanda@gmail.com](mailto:fapfernanda@gmail.com).

questões atreladas à utilização das línguas de origem europeias – francês para Kourouma e inglês no caso de Achebe. Suas obras são elaboradas nessas línguas, que, por sua vez, são transformadas para que nelas caibam as especificidades de suas línguas e culturas maternas – malinquee igbo, respectivamente.

Produto da colonização tardia, o contexto linguístico desses escritores é tal que a língua de escrita, apesar de língua oficial de seus países, não é compartilhada pela população como um todo. O mesmo não é observado em outras ex-colônias, como o Brasil, cujo processo colonizador, que se deu em séculos anteriores, reduziu violentamente a quantidade de línguas nativas e fez do português a língua majoritária. Essa não era a situação observada na Costa do Marfim ou na Nigéria no momento em que Kourouma e Achebe escreviam.

Os escritores africanos são, então, “forçados” a escolher a língua de escrita na qual veicularão seu pensamento e sua visão de mundo local. Acionam línguas que lhes pertencem, mas não por completo, uma vez que são resquícios da presença colonial, representam a metrópole literária e não são faladas por toda a população de seus países. Ao realizar essa operação representativa, transformam-se em tradutores desde o primeiro momento de escrita. Mesclam aspectos locais e cosmopolitas, recriam o que há de suas culturas locais dentro das línguas que serviram de instrumento da colonização, transformando-as igualmente.

Pascale Casanova (2002, p. 315) desenvolveu a noção de “ladrões de fogo” para tratar dos escritores africanos que se constituem como autores “traduzidos”. A língua “dada” a eles é considerada um “presente envenenado” ou um “roubo instituído”; são tidos como usuários “ilegítimos” das línguas da metrópole europeia e de suas literaturas. São tradutores antes de um processo formal de tradução.

No romance *Allah n'est pas obligé* (2000), de Kourouma, vencedor do Prêmio Renaudot, do Prêmio Goncourt des lycéens [dos estudantes secundaristas], do Prêmio Jean Giono, o narrador-personagem age como uma espécie de intérprete-tradutor que medeia, com o uso de dicionários, a relação entre línguas no universo da guerra, da derrocada.

Chinua Achebe escreveu cinco romances que tratam de momentos cruciais da história da constituição da Nigéria, todos amplamente estudados e traduzidos. Lemos neles uma linha representativa dos períodos pré-coloniais, coloniais e pós-coloniais, e a temática linguística permeia todos eles. Para efeitos deste artigo, no entanto, observaremos mais de perto três deles: *Things fall apart* (1958), *Arrow of God* (1964) e *A man of the people* (1966). Nessas três obras, vê-se claramente a presença do personagem caracterizado como mensageiro, como veremos adiante.

### Uma língua compósita

O narrador-personagem de *Allah n'est pas obligé*, de Ahmadou Kourouma, é uma criança de doze anos que é também um tradutor, pois é o responsável pela transição, a mediação entre a matéria local, aquela do lugar onde vive, com suas configurações históricas, geográficas, políticas, culturais, o contexto multilíngue, multiétnico, e a Europa, melhor dizendo, o ocidente que é a origem de sua “matriz linguística”, no caso o francês. A mescla discursiva é apresentada por meio da criação de uma língua literária que dá a ver a oralidade como artifício narrativo juntamente com a intromissão dos verbetes de dicionários, a linguagem do narrador-criança de doze

anos, com seu baixo calão, e as traduções e definições desse linguajar da guerra. De fato, como afirma Benoît Robin,

*L'autre aspect incontournable de l'œuvre de l'écrivain ivoirien est la langue originale qu'il s'est efforcé de forger. En intégrant au français des particularités grammaticales et des tours stylistiques propres aux idiomes du nord de la Côte d'Ivoire* (ROBIN, 2004, s.p.).<sup>1</sup>

A linguagem literária particular de Kourouma nesse romance é atingida pela encenação de um falso distanciamento do narrador-personagem com relação ao seu próprio sofrimento, o qual é deduzido, todavia, pela narração dos horrores. Esse mascaramento do sofrimento é conseguido por meio dessa linguagem compósita, mescla de francês, inglês, árabe e malinque. O contraste entre a ironia da linguagem que leva ao riso, muitas vezes, e o absurdo da situação – que remete aos fatos históricos noticiados incansavelmente nos jornais ocidentais – confere relevo à oralidade: a banalidade do ponto de vista do personagem-narrador se transforma em absurdo quando o leitor se dá conta da referência ao real. Aqui a função histórica, reveladora da condição sociocultural da África subsaariana no contexto pós-colonização, é atingida, portanto, por meio da função estética, que se revela na construção da linguagem híbrida (hibridez aqui usada não num sentido apaziguador, mas sim revelador de conflito e da tensão). A língua como forma identitária privilegiada é desmistificada no sentido de que o personagem narrador não possui uma língua única – ou não se pode utilizar de uma língua única/mãe para se comunicar, muito menos a sua língua materna (qual seria ela, aliás, nessas circunstâncias?). A narrativa evidencia um destinatário: daí a preocupação do narrador em se utilizar dos dicionários – ferramentas no mínimo inverossímeis nesse contexto de guerra fratricida – de forma que esse destinatário da narrativa possa compreender a mescla cultural, o caldeirão étnico no qual estão inseridos os jovens personagens e seus opressores. Os dicionários ao mesmo tempo em que servem de ferramenta no real-ficcional para o pequeno narrador servem de ferramenta de sinalização para o leitor ocidental reparar no absurdamente híbrido mundo da descolonização da África subsaariana.

Tal contexto revela para Kourouma – autor real e autor implícito – a situação de (des)identidade desses personagens, do não pertencimento desses jovens órfãos, da falta de governo e/ou Estado, de inclusão socioeducativa, sanitária, institucional. A modernidade presente nos instrumentos – tanto nos dicionários, resultado da invenção da imprensa, da revolução industrial, da modernização tecnológica da educação, da linguística como ciência, quanto nas *kalashnikovs*, nos fuzis, nos automóveis – não se revela em benefícios para a população desses países destruídos pelas guerras fratricidas: a indústria ocidental entra pela porta da frente, mas apenas como instrumento de opressão ou como ausência: falta de educação, de hospitais, de medicamentos, de infraestrutura, como estradas de rodagem, casas de alvenaria, saneamento básico. O contemporâneo – armas de guerra e dicionários – medeia o não contemporâneo ou atraso: órfãos abandonados, guerras étnicas, barbárie; porém, ambos fazem parte de uma mesma realidade histórica – a da descolonização africana; são faces da mesma moeda.

---

<sup>1</sup> Outro aspecto incontornável da obra do escritor marfinense é a língua original que foi forçado a forjar, integrando ao francês as particularidades gramaticais e os torneios estilísticos próprios dos idiomas do norte da Costa do Marfim. (Todas as traduções de citações são de nossa autoria).

Os dicionários, por mais que sejam símbolos da Ilustração europeia – não teria sido esse o propósito/pretexto maior da colonização da África pela Europa civilizada e esclarecida? – no contexto social representado pelo romance, são também instrumentos da desordem, do caos, uma vez que são obra da civilização. Porém, não só, vale insistir. De fato, o autor implícito torna ambíguo, com justeza, o uso dos dicionários; estes servem de prumo para a construção de uma linguagem artística – ousamos dizer ética – que visa açambarcar o universo policultural, ainda que esfacelado, do contexto histórico subsaariano com o objetivo maior de mostrar a posição do escritor africano, homens traduzidos, ladrões de fogo, que buscam se assenhorear de uma língua, ou de línguas, que são as armas da colonização e transformá-las em línguas capazes de traduzir a própria condição (pós)colonial: transformar enfim essas línguas estrangeiras em línguas próprias, tesouro de guerra [*butin de guerre*] como já reivindicou o argelino, Kateb Yacine, após a independência da Argélia:

*La francophonie est une machine politique néo-coloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux français que je ne suis pas français* (YACINE apud BERKANI, 2015, s.p.).<sup>2</sup>

Chinua Achebe, bem como tantos outros escritores africanos de língua inglesa, também considera que as línguas europeias trazidas e impostas pela colonização são agora parte das culturas africanas. Reivindica sua legítima utilização: “*A language spoken by Africans on African soil, a language in which Africans write, justifies itself*” (ACHEBE, 1977, p. 50).<sup>3</sup> Assim, ele justifica seu fazer literário em língua inglesa, mas sem deixar de moldá-la a seu modo, como faz Kourouma.

Os romances de Chinua Achebe são impregnados do bilinguismo inglês-igbo do autor, que assume formas variadas nas narrativas. Uma delas é a transposição literal de expressões e provérbios igbos para o inglês, em vez da busca por equivalentes na língua inglesa. Tal operação causa estranhamento imediato, bem como a presença de palavras em igbo, distribuídas ao longo do texto, sem necessariamente serem explicadas ou traduzidas. Em outros momentos, Achebe transcreve expressões em igbo e, em seguida, fornece sua tradução em inglês.

Suas obras ficcionais são repletas de metáforas e comparações, pois essas figuras de linguagem representam a estrutura da linguagem dos personagens igbo, evidenciando a oralidade como artifício narrativo com a função de situar geograficamente o leitor. No entanto, essas construções rareiam nos últimos romances, que representam a “nova ordem” (MELONE, 1973, p. 17), período pós-estabelecimento colonial. Isso se deve ao fato de esses livros representarem fases da história da Nigéria nas quais a presença do colonizador está mais consolidada tanto nas estruturas administrativas do país quanto na língua e na cultura da população. Além disso, vale lembrar que o contato entre falantes de línguas diferentes e a necessidade de estabelecer comunicação faz surgir novas variantes dos idiomas envolvidos. Nesses romances, observamos a inserção de expressões em *pidgin English*.

<sup>2</sup> A francofonia é uma máquina política neocolonial que não faz mais do que perpetuar nossa alienação, mas o uso da língua francesa não significa que sejamos agentes de uma potência estrangeira, e eu escrevo em francês para dizer aos franceses que não sou francês.

<sup>3</sup> Uma língua falada por africanos, em solo africano, uma língua na qual africanos escrevem justifica a si mesma.

Os personagens de Achebe que tiveram educação formal escolhem a língua que falarão de acordo com a situação em que se encontram. As escolhas variam entre a língua materna, o inglês padrão e o *pidgin*. Todas essas características evidenciam o quão viva é a questão linguística, que aparece também elaborada no próprio discurso ou no pensamento dos personagens, que comentam a possibilidade de transitar entre línguas. Essa transição não ocorre sem violência, posto que existe como marco alógico da colonização e sua violência.

O escritor e professor queniano Ngugi wa Thiong’O, no ensaio *Decolonising the Mind – the politics of language in african literature*, menciona um estudo que gostaria de ter realizado sobre certos personagens de Chinua Achebe:

*I want to attempt a class analysis of Chinua Achebe’s fiction [...]. I want in particular to trace the development of the messenger class from its inception as actual messengers, clerks, soldiers, policemen, catechists and road foremen in colonialism as seen in Things Fall Apart and Arrow of God, to their position as the educated ‘been-tos’ in No Longer at Ease; to their assumption and exercise of power in a Man of the People (THIONG’O, 1986, p. 63).<sup>4</sup>*

São justamente os *messengers* que nos interessam aqui. Ngugi havia proposto esse estudo a seus alunos do terceiro ano de Literatura da Universidade de Nairóbi, mas foi preso pouco tempo depois, em 31 de dezembro de 1977, e não pôde levar a cabo seu projeto. Essa classe mensageira é definida como a classe de africanos que, de uma forma ou de outra, e em períodos diferentes da história daqueles países, serviu aos interesses do colonizador europeu. Essa classe desenvolve-se para culminar na “comprador bourgeoisie”,<sup>5</sup> de Frantz Fanon (1991), ou seja, a elite dominante dos países descolonizados que assume o lugar do colonizador, imitando seus modos. Na obra de Achebe, pode-se ver a evolução histórica dessa figura: os mensageiros que levavam as mensagens dos administradores ingleses para as tribos em *Things fall apart* tornam-se depois os catequistas presentes em *Arrow of God*; em seguida, com a educação formal europeia, assumem cargos de funcionários no governo britânico em *No longer at ease* e depois da independência assumem o poder nos novos países, mas ainda servem aos interesses do capital internacional em detrimento das necessidades populares em *A man of the people*.

Nosso interesse principal assenta-se sobre o papel “tradutório” dos mensageiros, sua presença nos romances e sobre como outros personagens também assumem a função de intérpretes linguísticos e culturais. Servindo aos interesses da metrópole, a atuação dessas figuras nas narrativas traz à tona o desconforto linguístico que ressalta e evidencia a violência da colonização.

---

<sup>4</sup> Quero propor uma análise de classe sobre a ficção de Chinua Achebe [...] Quero, em particular, rastrear o desenvolvimento da classe mensageira, desde sua origem como mensageiros propriamente ditos, funcionários, soldados, policiais, catequistas e capatazes durante o colonialismo, como é visto em *Things fall apart* e *Arrow of God*, até suas posições como os instruídos “been-tos” de *No longer at ease*, até sua assunção e exercício do poder em *A man of the people*.

<sup>5</sup> Termo marxista que utiliza adjetivo em português e substantivo em francês retomado por Fanon para tratar das elites pós-coloniais africanas.

*My father was a District Interpreter. In those days when no one understood as much as 'come' in the white man's language, the District Officer was like the Supreme Deity, and the Interpreter the principal minor god who carried prayers and sacrifice to Him. [...] So Interpreters in those days were powerful, very rich, widely known and hated (ACHEBE, 1966, p. 29).<sup>6</sup>*

*'What I said was that a stranger could not come to Umuaro unless a son of the land showed him the way.'*  
*'That is true', said the escort. 'We have come [...]'*  
*'My friend,' interrupted the Chief Messenger, 'you have already done what you were sent to do; the rest is for me' (ACHEBE, 1986, p. 137).<sup>7</sup>*

O mensageiro aqui, também falante de igbo, pois entende a fala dos outros, não pertence àquela aldeia; com a ajuda de um deles chega até lá para cumprir missão imposta pelo governo britânico. Traz consigo a autoridade que lhe dá o poder de sobrepor-se à ordem local. O absurdo da colonização torna-se natural.

O título do romance de Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, é uma tradução do árabe de um provérbio do Alcorão. Trata-se de uma referência marcante e primordial a um aspecto cultural/religioso de algumas partes da África subsaariana que se converte em grande parte à religião muçulmana abandonando o animismo, politeísmo:

*Je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes les choses ici-bas. Voilà. Je commence à conter mes salades. Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça (KOUROUMA, 2002, p. 13).<sup>8</sup>*

*[...] Et cinq [...] Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les grots mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l' Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens: des toubabs (toubab signifie*

<sup>6</sup> Meu pai era Intérprete do Distrito. Naquele tempo, quando ninguém entendia nem algo como “venha” na língua do homem branco, o Oficial do Distrito era como uma Divindade Suprema, e o Intérprete, o principal deus menor que levava orações e sacrifícios até Ele. [...] Logo, Intérpretes, naquele tempo, eram poderosos, muito ricos, amplamente conhecidos e odiados.

<sup>7</sup> “O que eu disse foi que um estranho não poderia nunca vir a Umuaro, a menos que um filho da terra mostrasse o caminho.”

“É verdade,” disse o guia. “Nós viemos...”

“Meu amigo,” interrompeu o Mensageiro Chefe, “você já cumpriu sua missão; o resto é comigo.”

<sup>8</sup> Decido o título definitivo e completo do meu blábláblá e Alá não é obrigado a ser justo com todas as coisas daqui de baixo. É isso. Começo a contar minhasbobagens.

E primeiro... e um... Me chamo Birahima. Sou p'tit nègre. Não porque sou black e moleque. Não! Mas sou negrinho porque falo mal o francês. Assim que é. Mesmo se a gente é grande, mesmo velhos, mesmo árabe, chinês, branco, russo, mesmo americano; se a gente fala mal francês, dizem que a gente fala p'tit nègre, a gente é pequeno/p'titnegro/nègre do mesmo jeito. Isso é a lei do francês de todo dia que quer assim.

*blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d’Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre). Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d’expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d’Afrique. L’Inventaire des particularités lexicales du français d’Afrique explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap’s explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin (KOUROUMA, 2002, p. 11).*<sup>9</sup>

Os dicionários do menino Birahima (*L’inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire, Harrap’s, Larousse e Petit Robert*) são usados segundo esse método explicativo, o autor-narrador deseja que seu blá-blá-blá, ou suas “bobagens” [salades], sejam compreendidas por todos, dos colonos aos *toubabs* da França, e quer as línguas de que lança mão para explicar o inexplicável – a guerra. O dicionário é fonte de conhecimento, de explicação do mundo, de definição de termos, mas também serve de metáfora da tradução. O autor-narrador-tradutor utiliza-se do dicionário como um artifício narrativo, como modo de escamoteamento da figura do autor que se traveste aqui de um narrador-criança para colocar em primeiro plano a necessidade de dominar, utilizar e mediar entre eles tantos idiomas diferentes. A ingenuidade da criança é acreditar que essa tradução seja possível – haverá no real-concreto espaço para isso? – e, sendo possível, que ela se dê pela simples consulta de dicionários. A tradução – como definição de termos e explicação – muito mais do que tradução-equivalência – aparece como um único modo possível de construção desse discurso literário cercado de suspeita. Como desse universo poderia surgir uma linha de entendimento entre todos os interesses da metrópole e das colônias e por meio de uma linguagem mesclada?

Essa transladação – de uma terra a outra, de uma língua a outra – vai na bagagem de Birahima, que pretende nos fazer acreditar na possibilidade do transporte físico dos dicionários. O simples fato de andar com os cartapácios instauraria um ambiente pré-babélico em que todas as línguas se comunicariam. A pura linguagem benjaminiana aqui seria convocada, mas surpreendentemente por meio do uso de mediadores de compreensão interlingual. No entanto, a presença dos dicionários instaura dúvidas, e nos questionamos se não seriam muito mais uma “fonte de confusão” ou um “fruto da confusão” pós-babélica, um *pis-aller*, do que uma solução para o entendimento ou para o alcance de uma *Reine Sphrachen* – a pura linguagem (BENJAMIN, 2008).

Daí se entende o uso artificioso e um tanto malandro do autor-narrador, que, como grande manipulador do discurso que é, consegue articular – sem apelar para uma coerência narrativa extraliterária, ancorada num referencial que seria ou poderia ser contextualizado e comprovado historicamente – as várias vozes discursivas em enfrentamento no chão daquele espaço geográfico desterritorializado, desidentificado, conturbado e indefinido como território capaz de identificar – pela língua, pelo pertencimento – aqueles habitantes forçados à migração. A articulação dessas vozes discursivas como recurso poético é então dada por meio da figura da tradução – aqui

<sup>9</sup> [...] E cinco [...] Para contar minha vida de merda, essa zona de vida falando de um jeito aproximado, num francês passável, sem me enrolar nos palavrões, eu possuo quatro dicionários. Primo o dicionário *Larousse* e o *Petit Robert*, segundo o *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* e tercio o dicionário *Harrap’s*. Esses dicionários me servem para explicar. É preciso explicar, porque meu blábláblá é para ser lido por todo tipo de gente: colonos *toubabs* (significa branco), negros autóctones selvagens da África e os francófonos de tudo que é gabarito (gabarito significa tipo). O *Larousse* e o *Petit Robert* me permitem procurar, verificar e explicar os palavrões do francês da França aos negros pretos autóctones da África. O *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique* explica os palavrões africanos aos *toubabs* franceses da França. O dicionário *Harrap* explica os palavrões em *pidgin* a todos os francófonos que não entendem nadinha de *pidgin*.

como mimesis de um ambiente multilíngue aberto –, identificada aqui pelo autor-narrador à definição de palavras em dicionários monolíngues, inventários lexicais. Ele próprio se encarrega de fazer a passagem, fazendo de conta que a base de sua composição linguístico-estética encobrirá a heterogeneidade na qual se encontra. Os dicionários são a figura da tradução num lugar onde a tradução não seria possível – ou apenas como violência – tesouro de guerra. Um moleque de 12 anos que carrega o *Larousse* na savana descampada pelos tiros de metralhadora seria uma metáfora da tradução? Ou uma antimetáfora da tradução como apaziguamento? Assistimos aqui, na verdade, ao absurdo da cena composta pela criança tradutora carregando volumes imensos em meio à guerra, como uma alegoria que nos remeta à impossibilidade da tradução como apaziguamento.

Nos romances de Achebe, por sua vez, encontramos situação diferenciada com relação aos intérpretes mensageiros, que são figuras verossímeis, cuja existência é facilmente comprovada historicamente. No entanto, a sua maneira, não deixam de representar a ilusão da possibilidade de tradução, ou ainda a utilização da tradução como estratégia de dominação, que altera, disfarça, camufla o absurdo da colonização:

*the District Commissioner sent his sweet-tongued messenger to the leaders of Umuofia asking them to meet in his headquarters* (ACHEBE, 2006, p. 136).<sup>10</sup>

*‘I have one question I want the White man to answer.’ This was Nweke Ukpaka.  
‘What’s that?’  
Unachukwu hesitated and scratched his head. ‘Dat man wan axe master qeshion.’  
‘No questions.’  
‘Yeassah.’ He turned to Nweke. ‘The white man says he did not leave his house this morning to come and answer your questions’* (ACHEBE, 1986, p. 82-83).<sup>11</sup>

A escolha do mensageiro que tenha uma “*sweet tongue*” [língua doce ou mansa] revela a manipulação da tradução, bem como a deformação do texto traduzido pelo intérprete. A impossibilidade torna-se visível. Na segunda citação, observamos o artifício utilizado por Achebe para que o leitor diferencie as línguas utilizadas pelo intérprete sem se utilizar da língua igbo, qual seja, o uso de um *broken English* para sua atuação em inglês, e o inglês gramaticalmente correto para quando, na verdade, se comunica em igbo com seus conterrâneos. O *broken English* nesse trecho está representado na oração “*Dat man wan axe máster qeshion*”; compõe-se como uma transcrição livre da fonética “desajeitada” do intérprete-mensageiro, e também encena a sintaxe quebrada daquele personagem responsável pela passagem e pela transposição das mensagens de uma língua para a outra. O *broken English* não é o mesmo que o *pidgin English*, é sim um inglês “mal falado”. Para explicar a situação, como faz o narrador de Kourouma, estamos diante de uma espécie de *small English*,<sup>12</sup> traçando um

<sup>10</sup> O Comissário do Distrito mandou que seu mensageiro de língua doce fosse pedir aos líderes de Umuofia que o encontrasse em seu quartel-genreal.

<sup>11</sup> “Tenho uma pergunta que quero que o homem branco responda.” Este era Nweke Ukpaka.  
“O que é?”

Unachukwu hesitou e coçou a cabeça. “Quele homi qué fazê pergunta pra sinhô.”  
“Sem perguntas.”

“Sim, sinhô.” Virou-se para Nweke. “O homem branco disse que não saiu de casa nesta manhã para vir responder suas perguntas.”

<sup>12</sup> A expressão “*small English*” foi forjada neste artigo para ilustrar a semelhança entre os contextos linguísticos dos dois autores, mas não é utilizada normalmente em língua inglesa.

paralelo com o francês *p'tit nègre* do garoto tradutor. No texto de Chinua Achebe, o tratamento do narrador para com o intérprete é derrisório e risível e contrasta bastante com a visão apresentada anteriormente do intérprete como uma divindade. Assim, a construção narrativa dos personagens torna-se evidentemente irônica.

Poeticamente, Kourouma e Achebe ironizam a situação da tradução, dos dicionários e dos intérpretes, que eles, como ladrões de fogo, conhecedores da alta língua literária europeia, das línguas que dominam – riem dos leitores brancos ocidentais – chamam a atenção a contrapelo. Alguém acreditaria na possibilidade de um moleque carregando dicionários no meio da guerra? É possível não se reparar nas peripécias tradutórias dos intérpretes de Achebe? Todavia, as narrativas se constroem dessa forma – e literatura também é concretude da imagem, da linguagem. É força desafiadora das realidades iníquas que vemos desfilar de um olho *blasé* na tela da televisão ou nas páginas dos diários de notícias enquanto tomamos nosso café nas ruas das cidades ocidentais.

## REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. (1966). *A man of the people*. London: Heinemann, 1989.  
 \_\_\_\_\_. *Arrow of God*. 3. ed. (1964) London: Heinemann, 1986.  
 \_\_\_\_\_. *Things fall apart*. 2. ed. 1958 London: Heinemann, 2006.  
 \_\_\_\_\_. *Morning yet on creation day*. London: Heinemann, 1977.
- BENJAMIN, Walter. (1923) *A tarefa do tradutor, quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BERKANI, Mohamed. Francophonie: l'Algérie et son "butin de guerre". *Francetvinfo*. Publicado em 18/03/2015. Disponível em: <<http://geopolis.francetvinfo.fr/francophonie-lalgerie-et-son-butin-de-guerre-56411>>.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. por Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. (1952). Paris: Édition Gallimard, 1991.
- KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé* (2000). Paris: Points, 2002.
- MELONE, Thomas. *Chinua Achebe et la tragedie de l'histoire*. Paris: Présence Africaine, 1973.
- ROBIN, Benoît. *Ahmadou Kourouma*. In: Portail efr@çais: <<http://www.restode.cfwb.be/francais>>. 2004 Acesso em: 19/01/2016.
- THIONG'O, Ngugi wa. *Decolonising the Mind: the politics of language in african literature*. Portsmouth: Heinemann, 1986.

“ESSE É O SEU POVO, E NÃO AS PESSOAS AFRICANAS”: A CONDIÇÃO DE SER COLOURED EM A *QUESTION OF POWER*, DE BESSIE HEAD

“THAT’S YOUR PEOPLE, NOT AFRICAN PEOPLE”: THE CONDITION OF BEING COLOURED IN A *QUESTION OF POWER*, BY BESSIE HEAD

Valdirene Baminger Oliveira\*  
Divanize Carbonieri\*\*

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar as representações do racismo envolvidas na condição de ser *coloured* em *A question of power* (1973), de Bessie Head. A narrativa se passa durante o regime do *apartheid*, tendo como cenários a África do Sul e Botswana. A protagonista, Elizabeth, é uma mulher africana *coloured* que enfrenta circunstâncias de discriminação acarretadas por sua situação de sujeito híbrido. Serão examinadas as relações entre raça, racismo e contexto social, levando-se em consideração como esses elementos interligados são representados no romance a partir de um entrelaçamento interdisciplinar entre literatura e sociologia.

Palavras-chave: Racismo. *Apartheid*. *Coloured*. Bessie Head.

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze the representations of racism involved in the condition of being *coloured* in *A question of power* (1973) by Bessie Head. The narrative is set during the *apartheid* in South Africa and Botswana. The protagonist Elizabeth is an African *coloured* woman who faces circumstances of discrimination caused by her situation as a hybrid subject. The relationships among race, racism, and social context will be examined, taking into account how those interconnected elements are represented in the novel, according to an interdisciplinary intertwining between literature and sociology.

Keywords: Racism. *Apartheid*. *Coloured*. Bessie Head.

---

\* Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Brasil. Membro do grupo de pesquisa LAALID - Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora.

\*\* Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. Professora-adjunta do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Coordenadora do grupo de pesquisa LAALID - Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora. E-mail: divacarbo@hotmail.com.

## Introdução

O romance *A question of power* (1973), da escritora sul-africana Bessie Head, retrata a luta da protagonista, Elizabeth, para manter a sanidade em meio a pesadelos e visões que a levam a sofrer frequentes colapsos mentais. Na narrativa, tempo e espaço misturam-se de tal modo que se torna difícil também para o leitor se localizar entre sonho e vigília: “[e]la não tinha certeza se estava acordada ou dormindo, e muitas vezes depois a linha divisória entre as percepções de sonho e a realidade de estar acordada se tornavam confusas” (HEAD, 2011, p. 16, tradução nossa).<sup>1</sup> Além disso, Elizabeth, por ser *coloured*,<sup>2</sup> também transita permanentemente entre a condição de ser negra e a de ser branca, sem pertencer de fato a nenhuma delas. Esse é o ponto de partida para a maioria dos problemas enfrentados pela personagem, especialmente no que diz respeito ao racismo.

Fugindo do *apartheid* na África do Sul e de um casamento desfeito, Elizabeth muda-se com o filho pequeno para Motabeng, uma vila do país vizinho Botswana. Lá não encontra, contudo, a paz que buscava, uma vez que não é aceita pela maioria dos habitantes do lugar, justamente por ser uma forasteira. Em Motabeng, Elizabeth enfrenta a rejeição, o isolamento e, por vezes, o colapso mental, num espaço de difícil negociação e convivência. Ocupando esse “entre-lugar”, que Homi Bhabha (1990) também chama de “terceiro espaço”, Elizabeth precisa traduzir sua condição de ser *coloured*, na tentativa de (re)construir seus processos identitários, por uma simples questão de sobrevivência.

O objetivo deste trabalho é analisar as representações do racismo presentes nessa obra e relacionadas à experiência de ser *coloured*. Em outras palavras, serão investigadas as representações que tornam evidente as causas e as consequências que a condição de sujeito *coloured* impôs à personagem Elizabeth. Para tanto, será necessário certo entrelaçamento interdisciplinar, envolvendo, sobretudo, discussões e posicionamentos teóricos de estudiosos da literatura e da sociologia. A hipótese que se formula, após a análise, é a de que a condição de *coloured* interrompe certa visão a respeito da África e dos africanos, seccionando qualquer tentativa de homogeneização. Porém, inicialmente serão investigados alguns aspectos concernentes à obra de Head como um todo e especificamente à construção de *A question of power*.

## Dualidades e contradições

Um dos primeiros aspectos que chamam a atenção em *A question of power* é o fato de que existem muitos paralelismos entre o que acontece com Elizabeth e a vida da própria Head. A esse respeito, Michael Chapman (1996) observa:

[n]ascida *coloured* na racista África do Sul, Bessie Head falou de sua própria dor, ressentimento, raiva e solidão nos contos de horror de seu nascimento ilegítimo. Ser filha de uma mulher branca que teve uma ligação com um homem africano parecia

<sup>1</sup> “She was not sure if she were awake or asleep, and often after that the dividing line between dream perceptions and waking reality was to become confused.”

<sup>2</sup> Termo usado na África do Sul para designar as pessoas filhas de relacionamentos entre brancos e negros.

confirmar sua instabilidade mental e ela foi enviada para uma instituição. Bessie foi passada de pais adotivos brancos para *coloureds*, sofreu traição no casamento e, por fim, procurou sua própria comunidade de pertença para além das fronteiras do estado do *apartheid*, em Serowe, a aldeia de suas histórias. É como se o terror autobiográfico fosse mantido em xeque pela expressão da comunidade que preenche seus contos. Em contraste, o romance pode ter apresentado Head ao imenso e isolado espaço dentro do qual ela trava uma batalha com seus próprios demônios (CHAPMAN, 1996, p. 381, tradução nossa).

Nesse trecho, Chapman utiliza o termo “autobiográfico” para se referir às narrativas de Head. Contudo, a autobiografia é normalmente entendida como um gênero literário em que uma pessoa narra suas experiências de vida, empregando a primeira pessoa do singular como pronome. Esse não é o caso de *A question of power*, que é narrado em terceira pessoa. Por essa razão, o termo autobiografia a rigor não se aplica a esse romance, embora a autora realmente borre os limites entre realidade e ficção. O mais acurado seria talvez classificar a obra como um romance com alguns traços ou resíduos autobiográficos.

Adetokunbo Pearse (1983) tem uma opinião similar a esse respeito. De acordo com ele, “a pressão na mente insana de Bessie Head e sua capacidade de falar a língua altamente simbólica derivada da loucura [...] é uma combinação da experiência pessoal dolorosa de aberração mental e um interesse em teorias psicanalíticas” (PEARSE, 1983, p. 81, tradução nossa). Em suma, na visão de Pearse, Head consegue retratar a complexidade de uma mente insana devido a dois fatores: o primeiro está ligado à experiência pessoal da autora, que também sofreu colapsos mentais ao longo da vida, e o segundo, a um provável interesse pelas teorias psicanalíticas, o que a habilitou a empregar “a linguagem altamente simbólica derivada da loucura” com grande verossimilhança. Assim, evitando mencionar o termo “autobiografia”, Pearse também entende que o romance *A question of power* se constrói na intersecção entre ficção e realidade.

Além da interpenetração entre essas duas esferas, estruturalmente a narrativa de *A question of power* também é escrita em dois níveis, como afirma a própria Head, em carta escrita ao amigo Randolph Vigne:

É escrito em dois níveis. O nível cotidiano envolve um projeto em desenvolvimento. As pessoas com quem trabalho entram e se mantêm em movimento constante e de forma sensata através do livro, tão belas como são na vida real. O segundo nível é uma viagem para o interior da alma, com três personagens alma, que são realmente pessoas desencarnadas, a concentração está em argumentos de poder, no bem e no mal e é realmente na forma de sequências de sonho em que há uma linha lógica, o tipo de lógica da guerra (HEAD apud VIGNE, 1991, p. 165, tradução nossa).

Talvez seja possível traduzir esses dois níveis mencionados por Head como o material e o espiritual. Como a própria Head explica, o primeiro refere-se ao cotidiano da personagem Elizabeth, seus relacionamentos, amizades, o trabalho, a maternidade, enfim, as questões corriqueiras de sua vida ou da vida de qualquer pessoa. O segundo nível, identificado por Head como “uma viagem para o interior da alma”, pode ser talvez entendido como o que ocorre na mente da personagem, seus pesadelos e visões. Mas não se pode negar que Head tencionava abranger camadas mais amplas ou mais

profundas, envolvendo a convivência entre vivos e espíritos, por exemplo, e ainda os grandes questionamentos humanos, como a religião, o amor, o sexo e o modo como o bem e o mal se configuram.

A dualidade está presente inclusive no modo como o romance é organizado, uma vez que ele é dividido em duas partes denominadas Sello e Dan. Esses são os nomes de dois personagens que aparentemente são moradores da vila de Motabeng, conhecidos de Elizabeth. Mas eles também aparecem em seus sonhos e visões sob formas diferentes (por vezes acompanhados de figuras mitológicas, como a Medusa, por exemplo). Podem ainda ser entendidos como “figuras desencarnadas” ou espíritos, como a própria Head afirma no excerto acima. Ambos parecem representar o bem e o mal ou Deus e o diabo e estão ali para ajudar ou atrapalhar Elizabeth em sua jornada espiritual.

Além de ser *coloured*, Elizabeth ainda é fruto do relacionamento entre pessoas de classes sociais distintas, uma vez que é filha de uma mãe branca e rica e de um pai negro e pobre. Assim como a autora, Elizabeth também nasce num sanatório, em que sua mãe foi confinada durante a gravidez, numa tentativa da família de conter a repercussão do escândalo. Depois do nascimento, ela fica disponível para adoção e passa por diversos lares até ser enviada para um casal *coloured*. Elizabeth tem, então, acesso a uma boa educação, mas isso também acaba funcionando como algo que a afasta das outras pessoas, principalmente no cenário rural que é Motabeng. Como uma mulher estrangeira, urbana e instruída, Elizabeth contrasta com as mulheres locais, camponesas e iletradas.

Finalmente, Elizabeth é também um produto do sincretismo religioso representado no romance por uma intersecção de conhecimentos espirituais. Duas religiões principais perpassam seu pensamento: o cristianismo e o budismo. Isso pode ser observado por meio de diversos trechos em que se entreveem suas impressões sobre Deus e Jesus, além de comparações com personagens bíblicos e também reflexões a respeito da filosofia budista. Mas, soterradas por essas religiões estrangeiras, também parece existir, no subsolo da consciência de Head, uma mistura de crenças nativas, já bastante desarticuladas de seus contextos, mas ainda presentes. O fato de ela pressentir a convivência entre vivos e espíritos provavelmente vem disso. Elizabeth está constantemente “em busca das coisas da alma” para entender, entre outras coisas, quem é Deus, como o bem e o mal se configuram e por que há tanta violência e opressão no mundo. Em meio a tantos questionamentos, a protagonista precisa lutar por sua própria vida e pela vida do filho, pois esses seres que aparecem durante os surtos, sejam de carne e osso, desencarnados ou alucinações, também desejam matá-los.

Além dos aspectos duais, para L. J. Rafapa, A. Z. Nengome e H. S. Tshamano (2011), a obra de Head, de maneira geral, é permeada por “camadas de complexidade” que ainda precisam “ser decodificadas mais plenamente a partir de uma série de perspectivas” (RAFAPA; NENGOME; TSHAMANO, 2011, p. 112, tradução nossa). Por isso, os autores acreditam que o êxito na análise de suas obras pode ser obtido mais facilmente, considerando-as a partir do ponto de vista do africanismo<sup>3</sup> e do mulherismo<sup>4</sup>/feminismo. De acordo com essa visão, as narrativas de Head

<sup>3</sup> Trata-se do estudo ou consideração de questões ligadas à África ou ao “ser africano” em diversos aspectos. Numa abordagem mais política, pode significar um sentimento compartilhado ou solidariedade entre os diversos povos africanos, como em “pan-africanismo”.

<sup>4</sup> É um termo cunhado pela escritora feminista negra Alice Walker (1979), que se assemelha ao feminismo negro. O mulherismo valoriza a relação de amor entre as mulheres e a força das experiências de vida dessas mulheres, opondo-se às ideologias separatistas relacionadas à raça e à classe do feminismo branco. Além disso, reconhece também os homens negros como parte integrante da vida das mulheres negras (por meio dos filhos, dos parceiros e dos membros da família) e a forma com que essas mulheres compreendem sua relação com tais homens de forma diferente da mulher branca.

problematizam questões sobre africanismo e feminismo de maneira complexa e, geralmente, contraditória, fator que não pode ser abarcado por uma visão simplista.

*A question of power* funciona como um exemplo dessas contradições apontadas pelos teóricos citados, uma vez que as relações de amor e ódio pelo “ser africano”, pelo “ser humano” (negro ou branco), pela nação e pelo próprio *self* são retratadas constantemente. Além disso, essas “camadas de complexidade” de que os autores tratam e que precisariam ser decodificadas mais plenamente se devem provavelmente ao fato de que, em se tratando de feminismo e de africanismo, a própria autora tem opiniões contraditórias, como no excerto a seguir, retirado de mais uma carta de Head:

Você sabe quem é o espalhador de racismo? São as mulheres, sempre as mulheres. Elas são o verdadeiro veneno. Os homens não podem se dar ao luxo de ser racistas. Eles dormem muito com mulheres, por aí. Os homens *Batswana* aqui dormem com mulheres *Bushman* [bosquímanas]. Eu questionaria isso se fosse homem. Você não pode ir beijar alguém e, em seguida, desprezá-la por ser de uma nação inferior. Você tem que tocar aquela mulher, então, como você pode pregar o racismo? (HEAD apud VIGNE, 1991, p. 72, tradução nossa).<sup>5</sup>

Head refere-se a uma suposta permissividade maior entre os homens de Botswana, que manteriam relações sexuais inclusive com mulheres bosquímanas (*Bushmen*). Ela parece entender esse fato como uma evidência de que os homens, portanto, não considerariam essas mulheres inferiores, visão normalmente compartilhada mesmo por outros africanos em relação a esse grupo. Mas Head ignora que o relacionamento sexual, frequentemente na forma de estupro, sempre foi recorrente entre os homens de um grupo dominante e as mulheres de um grupo dominado. A posse sexual foi muitas vezes empregada como estratégia de dominação ou para a humilhação de um grupo rival, inimigo ou submetido. Dessa forma, isso não serve para comprovar uma ausência maior de racismo entre os homens. Provavelmente inclusive possa até indicar o contrário. Não parece justo, assim, restringir o racismo às mulheres. Responsabilizar apenas a elas por uma crença e por atitudes coletivas é reflexo de um posicionamento machista que coexiste com outros manifestamente feministas na obra de Head. Além disso, as mulheres que Head identifica como “espalhadoras do racismo” são mulheres negras de Botswana, o que demonstra também seu sentimento contraditório em relação ao africanismo. Em *A question of power*, a representação realizada a respeito da situação dos *coloureds* também põe em xeque aspectos importantes do africanismo, como veremos.

De qualquer forma, nesse romance, Head busca representar a vida de uma mulher africana *coloured* em seu enfrentamento contra o racismo e o preconceito que sua condição diferenciada acarreta. Contudo, para prosseguir, analisando as representações racistas do romance, talvez seja necessário primeiro examinar algumas conceituações em torno das noções de “raça” e “racismo”.

---

<sup>5</sup>“You know who is the spreader of racialism? It is women, always women. They are the real poison. Men can’t afford to be racialists. They sleep around too much. Batswana men here sleep with Bushman women. I would query that as a man. You can’t go kissing someone and then despise them for being a low nation. You have to touch that woman, then how can you go on preaching racialism?”

## Raça e racismo

Segundo Tzvetan Todorov (1993), existem, na realidade, dois significados para o que normalmente se convencionou chamar de “racismo”. Um dos sentidos corresponde a um *comportamento* provocado pelo ódio e pelo desprezo por pessoas de determinadas características físicas. O outro refere-se a uma *ideologia*, um tipo de doutrina ou conjunto de pressuposições a respeito das raças humanas. Para Todorov, há a necessidade de separar esses dois sentidos, distinguindo-os terminologicamente como “racismo” e “racialismo”. A respeito dessa distinção, Todorov afirma:

O racismo é um comportamento antigo e de extensão provavelmente universal; o racialismo é um movimento de ideias nascido na Europa ocidental, cujo grande período vai de meados do século XVIII a meados do século XX (TODOROV, 1993, p. 107).

O racialismo é, então, uma corrente de pensamento de base supostamente científica, tentando comprovar, por meio de experimentos, a hierarquização entre as raças. Nem todo racista é um racialista, uma vez que nem sempre os racistas utilizam ou utilizaram argumentos científicos para seu desprezo por outros grupos raciais. Embora uma concepção racista esteja na base do racialismo, para Todorov, os racialistas provavelmente não tinham a total dimensão do uso que alguns governos fariam de suas hipóteses para implantar políticas de segregação racial e extermínio. Todorov está se referindo a casos como o do francês Arthur de Gobineau, um dos precursores do racialismo com seu ensaio *A desigualdade das raças humanas* (1853-1855). Segundo Kabengele Munanga (1999), no pensamento científico de Gobineau estava implicada a ideia de que “a raça suprema entre os homens é a raça ariana, da qual os alemães são os representantes modernos mais puros” (MUNANGA, 1999, p. 43).

Apesar de considerar a raça alemã superior às demais, Gobineau não pode ser realmente responsabilizado pelos efeitos que seus escritos causaram no estabelecimento de políticas de Estado. Um desses efeitos, por exemplo, foi a instalação do regime nazista na Alemanha, com o aparato de Estado sendo usado para o extermínio de judeus e ciganos. Assim, para Todorov, o racismo apoiado em um racialismo pode produzir resultados catastróficos, como, de fato, o fez em alguns episódios da história da humanidade.

Todorov identifica cinco proposições no pensamento racialista. A primeira consiste na afirmação de que as raças (ou os grupamentos humanos que possuem características físicas comuns) realmente existem. A segunda proposição diz respeito à continuidade entre as características físicas e morais/culturais. A terceira refere-se à noção de que o comportamento do indivíduo dependeria em grande parte do grupo racial-cultural ao qual ele pertence. A quarta proposição trata de uma hierarquia universal de valores a partir da qual os racialistas não só afirmam que raças diferentes existem, mas também que umas são superiores às outras. Finalmente, a quinta e última proposição está relacionada a uma política baseada no saber. Nas palavras de Todorov, “[t]endo estabelecido os ‘fatos’, o racialista tira deles um julgamento moral e um ideal político. Desse modo, a submissão das raças inferiores, ou mesmo sua eliminação, pode ser justificada pelo saber acumulado a respeito das raças” (TODOROV, 1993, p. 110). É em virtude dessa última proposição que o racialismo pode ser (e de fato foi) empregado para justificar políticas de Estado de segregação e extermínio.

Para Luca e Francesco Cavalli-Sforza (2002), o termo “raça” refere-se a qualidades que hoje seriam definidas como “geneticamente determinadas”. Ainda na visão desses autores, distinguir raças geneticamente é bastante complicado porque não é possível definir a quantidade de supostas raças existentes na humanidade. Isso acontece porque é preciso basear-se em estatísticas de frequência de muitos caracteres em muitos indivíduos, algo virtualmente impossível de se fazer. Para eles, a pureza no nível genético de uma raça só poderia ser alcançada por meio de uma abstração, considerando-se apenas cruzamentos entre parentes muito próximos. Contudo, normalmente, na maioria das comunidades humanas, há um tabu em torno de relacionamentos sexuais como esses. Além disso, de acordo com os Cavalli-Sforza, seriam necessários cruzamentos desse tipo durante vinte ou trinta gerações, e ainda assim não seria possível obter um grupo totalmente puro, no qual toda variação genética fosse eliminada.

Dessa perspectiva, não há sentido em se referir à “pureza” de uma raça se qualquer população, por menor que seja, é variável. Ademais, eles explicam que casamentos mistos, em geral, mesmo aqueles entre pessoas de origens muito diferentes, geram uma linha de descendência muito mais forte: “Não existe absolutamente nenhuma desvantagem biológica nos casamentos inter-raciais” (CAVALLI-SFORZA, 2002, p. 317). Ainda que a noção de que os cruzamentos inter-raciais enfraquecem uma população seja totalmente infundada, ela constitui a base do pensamento racista. Observando o contexto histórico-social, percebe-se que essa ideia foi construída de um modo tão engenhoso, por pessoas cujo único objetivo sempre foi dominar e subjugar os mais fracos, que acabou sendo uma das principais causas da segregação racial.

A literatura não se furtou a representar essa situação desde o início do encontro entre colonizadores e colonizados. De acordo com Divanize Carbonieri (2013), “[o] horror à possibilidade de contaminação e o temor de uma suposta degradação através da miscigenação são os principais fantasmas escondidos no subsolo” das narrativas coloniais ou colonialistas (CARBONIERI, 2013, p. 52). E essa questão, embora transformada por um posicionamento crítico, ainda permanece mesmo em uma obra mais recente, como é o caso de *A question of power*. A protagonista, Elizabeth, sofre na pele as consequências desse tipo de pensamento não só porque é considerada inferior a brancos e negros, mas também porque é fruto de um relacionamento sexual proibido na África do Sul.

Aníbal Quijano (2005) é um dos teóricos que relaciona a ideia de raça à colonização. Para ele, a raça, entendida como uma construção mental e não como uma categoria biológica, não tem história conhecida antes da constituição das Américas. Isso porque, ao desembarcar no continente, os primeiros colonizadores europeus encontraram agrupamentos humanos com culturas extremamente diferentes daquela que existia na Europa ocidental. Então eles interpretaram essa diferença como inferioridade, o que serviu para justificar a dominação e a exploração sobre esses povos e suas terras. Quijano explica que assim surgiu a identidade social e racial dos índios e, posteriormente, a dos negros, trazidos como escravos para as Américas, e a dos mestiços, fruto dos relacionamentos entre esses grupos e entre eles e os europeus, que se autoidentificaram como brancos e proclamaram sua cultura como a superior.

A classificação racial da população envolvida na constituição das Américas relacionava-se, de acordo com Quijano, ao controle das formas de trabalho. Aos índios foram atribuídas a servidão e a reciprocidade, aos negros, a escravização, e aos brancos, o trabalho assalariado e os bens de propriedade. Para Quijano, a articulação entre a classificação racial das populações e a atribuição das formas de trabalho menos

prestigiadas e pior remuneradas às raças consideradas inferiores permanece até os dias atuais e constitui o que ele chamou de colonialidade do poder.

Na África do Sul ocorreu algo semelhante durante o período colonial, com a instituição de uma classificação racial que perdurou até o fim do regime do *apartheid* nos anos 1990. Logo de início, as pessoas foram classificadas de acordo com suas “raças”: brancos, negros, *coloureds* e indianos. Em seguida, começaram a ser segregadas e tiveram seus direitos básicos, como o direito de ir e vir e a posse da terra, relacionados à raça de acordo com a qual foram classificadas. Em *A question of power*, essa continuidade da colonialidade do poder se dá mesmo depois que a personagem abandona a África do Sul, porque ela está arraigada em suas origens, e é exatamente por isso que as questões relacionadas à sua identidade são tão complexas.

Aliada a esses conceitos está a questão das relações entre corpo e não corpo. Segundo Quijano, todas as culturas ou civilizações são marcadas pela permanente copresença dos elementos “corpo” e “não corpo” como duas dimensões inseparáveis do ser humano. Contudo, o eurocentrismo implicou uma separação entre esses elementos e a primazia do “não corpo”, entendido a partir do cristianismo como a “alma” sobre o “corpo”. A razão seria apenas uma secularização da ideia de “alma”, “a ‘razão/sujeito’, a única entidade capaz de conhecimento ‘racional’, em relação à qual o ‘corpo’ é e não pode ser outra coisa além de ‘objeto’ de conhecimento” (QUIJANO, 2005, p. 118).

Tomando essa hierarquização entre razão e corpo como base, foi elaborada mais uma justificativa para a inferiorização de algumas raças:

Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”. São objetos de estudo, “corpo” em consequência, mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis. De acordo com o mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização europeia, algumas raças – negros (ou africanos), índios, oliváceos, amarelos (ou asiáticos) e nessa sequência – estão mais próximas da “natureza” que os brancos. Somente desta perspectiva peculiar foi possível que os povos não europeus fossem considerados, virtualmente até a Segunda Guerra Mundial, antes de tudo como objeto de conhecimento e de dominação/exploração pelos europeus (QUIJANO, 2005, p. 118).

Assim, a inferiorização de negros, índios, mestiços e asiáticos envolveu a noção de que eles não possuiriam razão. Em outras palavras, de uma perspectiva eurocêntrica, eles seriam irracionais e, portanto, passíveis de ser dominados. Isso só foi possível a partir da separação entre a alma (nesse caso vista como a razão) e o corpo. Os europeus brancos associavam-se à razão, considerando-se racionais, e viam as raças não brancas apenas como corpos, exclusivamente como objetos (e não produtoras) do conhecimento.

A relação entre a colonialidade do poder e as questões abordadas em *A question of power* se estabelece na medida em que o racismo, como afirma Ramón Grosfoguel (2014), não é algo que “existe apenas na cabeça das pessoas, mas é sempre estrutural, sempre institucional, não havendo racismo sem uma instituição gerando a prática que afeta a vida da população”.<sup>6</sup> Há um poder institucional por trás dessa prática, e é justamente desse “poder” que a narrativa trata. Apesar de a narrativa se passar por volta dos anos 1970, período em que tanto a África do Sul (1961) quanto Botswana (1966) já

---

<sup>6</sup> Essa abordagem foi retirada de uma videoaula ministrada por Grosfoguel, que se encontra no Youtube (endereço e data de acesso nas referências) e, por isso, não há número de página.

havam alcançado sua independência, os problemas relacionados às questões raciais ainda estavam longe de terminar, pois foi exatamente nessa época que o *apartheid* esteve em maior atividade. Assim, a colonialidade não se encerrou com a emancipação política.

Partindo das abordagens até aqui expostas, nota-se que a ideia de raça foi construída com o objetivo de legitimar a dominação de um grupo sobre outro, não apenas no período colonial, mas até a atualidade. No entanto, o que nos interessa particularmente é investigar mais a fundo a situação dos indivíduos oriundos da mistura ou do cruzamento racial entre brancos e negros: os chamados mestiços. Isso porque essa condição se assemelha à da protagonista da obra que estamos estudando.

## Mulas e Medusas

Neste trabalho, o termo *coloured* foi usado desde o início em sua forma original, ao invés da tradução “mestiço”, porque ele remete a um momento histórico e a um local geográfico determinados, tendo sido criado para um grupo específico, no caso, os sul-africanos nascidos de relações inter-raciais entre brancos e negros no período do *apartheid* (*Popular Registration Act/1950*). A mistura de raças na África do Sul era considerada não apenas imoral (*The Imorality Act/1950*), mas também ilegal (*Mixed Marriages Act/1949*). Portanto, quando uma pessoa era “rotulada” de *coloured*, ela carregava consigo uma dupla carga de discriminação, pois era entendida como alguém que trazia estampado na própria pele o resultado da “imoralidade” e da “contravenção”. E essa era a situação de Elizabeth, como veremos a seguir.

No Brasil, a palavra “mestiço” abrange não apenas os nascidos de relações inter-raciais entre brancos e negros, mas também, segundo Arthur Ramos (2004), outros representantes da mestiçagem, como o cafuzo (mestiço de negro com índio) e o mameluco (mestiço de branco com índio). Ainda de acordo com esse teórico, o termo mais preciso utilizado no Brasil para descrever uma pessoa oriunda do cruzamento entre brancos e negros é “mulato”, “uma velha expressão europeia derivada do latim *mulus* (mula), que provém do cruzamento do cavalo com a burra ou do burro com a égua” (RAMOS, 2004, p. 67). Obviamente esse conceito se relaciona ao passado escravista do Brasil, em que os negros eram vistos não apenas como animais, mas principalmente como animais de carga. Na analogia usada para a criação da palavra (negro = burro; branco = cavalo), percebe-se que ainda que o cavalo também seja um quadrúpede ele é normalmente vislumbrado como um equino mais nobre e inteligente que o burro, servindo de símbolo para a suposta superioridade dos brancos.

A condição de “mestiço” mostrou ser mais flexível no Brasil do que em outras partes do mundo. De acordo com Eurídice Figueiredo (2010),

[...] enquanto no Brasil um mestiço pode tornar-se branco, dependendo de seu fenótipo, nos Estados Unidos prevalece a regra da hipodescendência, ou seja, não se pressupõe a existência do mestiço porque quem tem sangue negro ou indígena pertence às comunidades negras ou indígenas, sendo recusada sua admissão no universo dos brancos (FIGUEIREDO, 2010, p. 72).

Figueiredo ressalta o fato de mestiços brasileiros de fenótipo mais próximo aos brancos muitas vezes serem considerados brancos, principalmente se suas condições

sociais, econômicas e educacionais são as mais privilegiadas. Foi e ainda é comum o “embranquecimento” de mestiços importantes no Brasil, como o presidente Nilo Peçanha, o escritor Machado de Assis, o poeta Castro Alves e, mais recentemente, diversos jogadores de futebol. Nesse caso, a memória cultural efetua um apagamento da condição de mestiços desses expoentes porque, no fundo, isso é considerado uma mancha para suas reputações. E assim são criadas diversas lacunas importantes na história da contribuição negra para a cultura, a economia e a política do país. Em países como os Estados Unidos, por exemplo, a situação é diferente, como bem lembra Figueiredo. Lá existiu a *one drop rule* (regra de uma gota de sangue), a partir da qual era considerada negra qualquer pessoa que tivesse sangue negro, não importando o fenótipo nem a distância dos ascendentes negros em sua genealogia. É por isso que Figueiredo afirma que a figura do mestiço nos Estados Unidos não era pressuposta: porque ela de fato não existia.

Na África do Sul, a situação também parece ter sido mais estanque. Ainda que o país tivesse uma nomenclatura bem específica para designar o mestiço, ou seja, *coloured*, o que indica que sua existência era reconhecida, tal condição representava para seu portador apenas uma exclusão dupla. O *coloured* era excluído simultaneamente das coletividades de brancos e negros. Na verdade, sua existência era reconhecida, mas como algo que não deveria existir, pois era resultado de um crime. Não era possível sair da condição de *coloured* e se aproximar das outras condições raciais, como o dinheiro e a instrução permitem que os mestiços brasileiros o façam. Dessa forma, a “diferença” entre os termos “mestiço” e *coloured* está mais relacionada ao contexto histórico-social em que foram criados do que ao seu referente.

Além disso, Antonio Cornejo Polar (2012) relaciona a figura da “mula” à hibrididade ou hibridismo, embora no seu sentido negativo:

Com relação ao hibridismo, a associação quase espontânea tem a ver com a esterilidade dos produtos híbridos, objeção tantas vezes repetida que hoje em dia Garcia Canclini tem uma impressionante lista de produtos híbridos e fecundos. De qualquer forma essa associação não é fácil de destruir. Na verdade, no dicionário inglês-espanhol Velázquez, a palavra híbrido suscita de imediato um significado quase brutal: “mula” (POLAR, 2002, p. 867, tradução nossa).

Cornejo Polar emprega essa analogia para estabelecer uma crítica ao hibridismo. Na sua argumentação, está pressuposta a ideia de que, assim como a mula é um descendente estéril de dois animais férteis, o hibridismo carregaria em si a noção de infecundidade, que seria o contrário do que seus propositores, nas ciências humanas, afirmam a seu respeito. Nestor Garcia Canclini (2013), mencionado por Cornejo Polar no trecho anterior, rebate essa crítica, elencando uma série de resultados de hibridação que são férteis até mesmo na biologia. Mas ainda que houvesse uma associação entre hibridação e infertilidade nesse campo, em sua visão “não há por que ficar cativo da dinâmica biológica da qual se toma um conceito. As ciências sociais importaram muitas noções de outras disciplinas que não foram invalidadas por suas condições de uso na ciência de origem” (CANCLINI, 2013, p. xxi).

Assim, Canclini apresenta sua definição para esse conceito: “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para formar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. xix). Canclini ainda examina termos assemelhados à hibridação, como mestiçagem, sincretismo e crioulição. Para ele, todos esses

vocábulo referem-se a tipos específicos (e limitados) de hibridação. Mestiçagem corresponderia principalmente aos cruzamentos genéticos, e embora esse termo também possa ser utilizado para indicar fusões culturais, ele declara que “esse conceito é insuficiente para nomear e explicar as formas mais modernas de interculturalidade” (CANCLINI, 2013, p. xxvii). Sincretismo seria mais apropriado para tratar das combinações de crenças e práticas religiosas. Crioulização, por sua vez, teria uma implicação mais linguística, designando “a língua e a cultura criadas por variações a partir da língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravos” (CANCLINI, 2013, p. xxix). Dessa forma, cada um desses conceitos designaria tipos de misturas particulares, ao passo que hibridação teria uma abrangência maior e mais complexa, servindo melhor para se referir às misturas interculturais propriamente modernas.

Canclini entende a hibridação como um processo no qual se pode aplicar um “movimento de trânsito” do qual é possível entrar e sair. Essa “provisionalidade” permite que se entendam as posições dos sujeitos no que tange às relações interculturais. Além disso, de acordo com o teórico, o processo de hibridação não acontece sem que haja contradições, ou seja, não é algo que ocorra sem conflitos internos ou externos. Como exemplo, é possível mencionar o romance pós-colonial:

No romance pós-colonial, a hidridização está intimamente ligada ao encontro (ou confronto) entre culturas, inicialmente possibilitado pelo processo de colonização. O choque do enfrentamento entre colonizadores e colonizados, com suas respectivas concepções de mundo, não se restringiu às inter-relações pessoais ou políticas, mas também se irradiou para a forma literária, transformando-a num híbrido entre visões, posições e questionamentos distintos. Com o fim da colonização, esses choques culturais continuaram se efetivando na mentalidade dos indivíduos e em suas manifestações artísticas de forma cada vez mais intensas, dadas pelos trânsitos, deslocamentos e posicionamentos transformados nas novas condições políticas e sociais. Todo romance é híbrido, mas o romance pós-colonial é híbrido de uma forma diferente. As falas e cosmovisões de opressores e oprimidos no momento da colonização se embatiam através da ironia, que não deve ser entendida aqui como um simples distanciamento, mas principalmente como uma negociação tensa de valores e significados (CARBONIERI; FREITAS; SILVA, 2013, p. 8-9).

*A question of power* é um romance pós-colonial, e nele a tensão envolve principalmente a situação de Elizabeth, que, por não ser nem totalmente branca nem totalmente negra, como um sujeito híbrido, vive em constante conflito não só com essas comunidades raciais, mas também em relação ao próprio *self*. Ela ocupa permanentemente um espaço intersticial entre brancos e negros sem pertencer realmente a nenhuma dessas esferas. Essa falta de definição, por vezes, é o que desencadeia o isolamento no indivíduo, que, por sentir-se diferente, não consegue encontrar seu lugar no mundo. Afinal, ser *coloured* em uma sociedade em que as pessoas ou são negras ou são brancas é conviver com a discriminação, ainda mais quando se é entendido como a evidência de uma contravenção. No excerto abaixo é possível observar essa situação na narrativa:

Na África do Sul ela tinha sido rigidamente classificada como *coloured*. Não havia como escapar disso para a simples alegria de ser um ser humano com uma

personalidade. Não havia qualquer fuga assim para qualquer um na África do Sul. Eles eram raças, não pessoas (HEAD, 2011, p. 41, tradução nossa).<sup>7</sup>

Na visão do narrador, ser *coloured* significava ter sido privado de uma personalidade, e esse era um dos motivos pelos quais Elizabeth se sentia deslocada, como se não pertencesse de fato a nenhum lugar, tampouco a nenhuma classe. A esse respeito, Bhabha (2001) afirma que “esta é a condição de ser ‘de cor’ na África do Sul [...], ‘a meio caminho entre... ser não definido – e era a própria falta de definição que nunca poderia ser questionada, apenas observada como um tabu, algo que ninguém jamais confessaria, mesmo respeitando-o” (BHABHA, 2001, p. 35). Essa falta de definição de que Bhabha trata é, de fato, o grande problema da condição de *coloured*, porque questiona a constituição identitária do indivíduo.

Munanga (1999) lembra que para os doutrinários do racismo científico ou racialismo, como Gobineau, a mistura das raças, além de provocar a degenerescência e o declínio de uma cultura, ainda estaria ligada à ideia de que “tal hibridismo teria por consequência uma falta de harmonia no organismo físico e uma instabilidade tanto mental quanto emotiva” (MUNANGA, 1999, p. 40). Além disso, ele postula que alguns autores racistas e xenófobos também afirmaram que essa falta de caráter harmonioso e estável é o que originaria “todos os tipos de males sociais e de imoralidade, tais como os abusos do álcool e tabaco, a falta de religião, a pressa descontrolada, a pornografia, a irritabilidade excessiva, etc.” (MUNANGA, 1999, p. 40).

Gobineau e outros racialistas como ele consideravam a raça ariana superior a todas as outras. Então, se a raça ariana era a raça suprema, essa raça possuía também “o monopólio da beleza, da inteligência e da força”; assim, os brancos sobrepujariam a todos em beleza física e, “de todas as misturas raciais, as [consideradas] piores, do ponto de vista da beleza, são as formadas pelo casamento de brancos e negros” (MUNANGA, 1999, p. 43).

Tais ideias construídas com base no racismo acabaram por provocar, de fato, alguns desses sintomas nos indivíduos oriundos das relações inter-raciais, como Elizabeth, pois “a instabilidade tanto mental quanto emotiva” é uma constante na vida da personagem. Isso não é, contudo, resultado do cruzamento racial propriamente dito, mas do modo como ele é encarado pela coletividade em que ela está inserida. Ademais, a dificuldade de se relacionar não apenas socialmente, mas também com um parceiro amoroso parece ter relação com a noção de que ela era “feia” e “pouco atrativa” para os homens, o que corresponde a uma autorrepresentação inferiorizante:

Eu não estou dizendo que eu mesma não sou feia. Eu não deveria me importar se alguém me dissesse que eu sou feia, porque eu sei que é verdade. [...] Agh, eu realmente não me importo se eu pareço o traseiro de um burro...

Um assobio, insistente e suave acompanhou seus pensamentos: “Sim, você pensa assim porque você odeia os africanos. Você não gosta do cabelo africano. Você não gosta do nariz africano...” (HEAD, 2011, p. 44-45).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “In South Africa she had been rigidly classified Coloured. There was no escape from it to the simple joy of being a human being with a personality. There wasn’t any escape like that for anyone in South Africa. They were races, not people.”

<sup>8</sup> “I’m not saying I’m not ugly myself. I shouldn’t mind if anyone told me I’m ugly because I know it’s true. [...] Agh, I don’t really care if I look like the backside of a donkey...’ A hissing, insistent undertone accompanied her thoughts: ‘Yes, you think like that because you hate Africans. You don’t like the African hair. You don’t like the African nose...’”

Ele estava parado na frente dela, suas calças abaixadas, como de costume, ostentando seu pênis poderoso no ar e dizendo: “Olha, eu vou te mostrar como eu durmo com B... Ela tem um útero que eu não consigo esquecer. Quando eu vou com uma mulher, eu vou por uma hora. Você não pode fazer isso. Você não tem uma vagina...” (HEAD, 2011, p. 5, tradução nossa).<sup>9</sup>

No primeiro excerto é possível perceber que Elizabeth se considera, de fato, uma pessoa feia. Provavelmente tal autoimagem é resultado da comparação entre os fenótipos das pessoas brancas, tidas como as mais belas, e os seus. O racismo é, dessa forma, internalizado pelo sujeito, uma vez que ele está imerso na cultura que o mantém. Resistir a isso é certamente algo extenuante para o indivíduo porque a ideologia dominante em seu meio reforça ideias desse tipo. No outro trecho, Dan, um dos “personagens-alma” que aparece na narrativa sempre em um contexto impregnado por figuras fálicas e de “obscenidades”, diz a Elizabeth que ela “não tem uma vagina”. Isso significa que Elizabeth não é feminina o suficiente e que, portanto, não teria nenhum atrativo para um homem como ele. Dessa forma, a representação inferiorizante que Dan faz da personagem reforça a que ela realiza de si mesma.

Há também um sentimento ambíguo e contraditório da personagem em relação aos africanos. Ao mesmo tempo em que os considera “feios” e não deseja ser um deles, ela, às vezes, sente-se inferior: “É claro, eu admito, eu sou *coloured*. Eu não estou negando nada. Talvez as pessoas que são *coloureds* sejam muito boas também, assim como os africanos...” (HEAD, 2011, p. 43-44, tradução nossa).<sup>10</sup> Está implícita, nessa autorreflexão de Elizabeth, a ideia de que os africanos são provavelmente superiores aos *coloureds*, como ela. Isso é indicado pelo uso do “talvez”, uma vez que não há certeza quanto ao fato de os *coloureds* serem tão bons quanto os africanos. Em outros momentos ela se posiciona negando sua origem africana, como no excerto a seguir, em que discute com uma enfermeira no hospital em que estava internada:

Em todo caso, Elizabeth não tinha pernas para se levantar, ela era apenas um cadáver ambulante, mas, ao ser informada disso, gritou de volta: “Eu não sou uma africana. Você não vê? Eu nunca quero ser uma africana” (HEAD, 2011, p. 195, tradução nossa).<sup>11</sup>

Mas o fato é que Elizabeth é nascida na África do Sul e, portanto, deveria ser africana. A condição de ser *coloured* está carregada de uma carga de rejeição que distorce sua visão sobre si mesma, levando-a a ter esses posicionamentos contraditórios, característicos de um sujeito híbrido e, como vimos, característico também da obra de Head (que também era *coloured*). Talvez, para Elizabeth, ser africana signifique ser totalmente negra ou totalmente branca, e como isso não é possível, ela sentia-se desprovida de identidade e personalidade.

<sup>9</sup> “*He had been standing in front of her, his pants down, as usual, flaying his powerful penis in the air and saying: ‘Look, I’m going to show you how I sleep with B... She has a womb I can’t forget. When I go with a woman I go for one hour. You can’t do that. You haven’t got a vagina...’*”

<sup>10</sup> “*Of course I admit I’m a Coloured. I’m not denying anything. Maybe people who are Coloureds are quite nice too, just like Africans...*”

<sup>11</sup> “*In any case, Elizabeth had no legs to stand on, she was just a walking corpse, but on being told this she shouted back: ‘I’m not an African. Don’t you see? I never want to be an African.’*”

Como visto, o indivíduo *coloured* tem dificuldades em se identificar, em ter uma personalidade bem definida simplesmente pelo fato de ele não ser “definido”, ou seja, ele não é nem totalmente branco nem totalmente negro, não é nem uma coisa nem outra. A narrativa revela também outra representação inferiorizante na dificuldade que homens *coloureds* tinham de enxergar a si mesmos como homens. Isso ocorria porque o sistema de dominação subjogava os não brancos (negros, *coloureds*, indianos), sujeitando-os à “superioridade” caucasiana e fazendo-os sentirem-se menores, inferiores e, por vezes, afeminados. Como a primeira dominação ocorrida na história foi provavelmente a dos homens sobre as mulheres, a subjogação racial e étnica seguiu esse padrão de gênero, fazendo com que aos homens dominados fossem atribuídas características normalmente entendidas como femininas, como a fraqueza, a covardia e a afetação:

Ela viveu por muito tempo em uma parte da África do Sul onde quase todos os homens *coloured* eram homossexuais e abertamente desfilavam pela rua vestidos com roupas femininas. Eles amarravam turbantes em volta da cabeça, usavam batom, viravam seus olhos e as mãos e falavam em altas vozes em falsete. Isso era tão difundido, tão comum a tantos homens nessa cidade que não sentiam vergonha de nada. Eles e as pessoas em geral aceitavam como uma doença com que a pessoa tinha que conviver. Ninguém comentava sobre esses homens estranhos vestidos em roupas femininas. Às vezes, as pessoas riam quando eles estavam se beijando na rua (HEAD, 2011, p. 41, tradução nossa).<sup>12</sup>

É bastante relevante o modo como o próprio narrador se refere ao fenômeno da homossexualidade, afirmando que na África do Sul quase todos os homens *coloureds* eram homossexuais. Sabemos não ser possível que uma coletividade inteira de homens seja composta por homossexuais ou mesmo heterossexuais, havendo sempre a ocorrência de diversas inclinações sexuais num grupo grande de pessoas. Mas o narrador parece determinado a realizar essa generalização. E ainda demonstra certo desagrado por essa condição ser manifestada de forma ostensiva pelas pessoas. Isso provavelmente se relaciona ao modo como esse grupo era inferiorizado tanto por brancos quanto por negros. Ainda a respeito da associação entre o homem *coloured* e a homossexualidade, a própria Head explica que

[o]s homens de meus livros também têm sido vitimados por mim. Eles estão sob uma pele afeminada de modo que a única maneira que você pode realmente desnudá-los é quando eles estão entre longos períodos de celibato (HEAD apud VIGNE, 1991, p. 151).

Com essa declaração Head demonstra que houve de fato a intenção de retratar alguns homens de seu livro “sob uma pele afeminada”. Talvez seja possível compreender esse procedimento elencando duas razões para ele: ou Head tencionava

---

<sup>12</sup> “*She lived for a long time in a part of South Africa where nearly all the coloured men were homosexuals and openly paraded down the street dressed in women's clothes. They tied turbans round their heads, wore lipstick, fluttered their eyes and hands, and talked in high, falsetto voices. It was so widespread, so common to so many men in this town that they felt no shame at all. They and people in general accepted it as a disease one had to live with. No one commented at these strange men dressed in women's clothes. Sometimes people laughed when they were kissing each other in the street.*”

criticar tal concepção a respeito dos homens *coloureds* ou mesmo negros, colocando uma lente de aumento sobre tal situação (exagerando-a), ou ela apresentava esse preconceito já bastante internalizado em seu modo de enxergar a situação. De qualquer forma, essa representação hiperbólica dos homens *coloureds* como afeminados em *A question of power* nos ajuda a refletir a respeito da relação entre a opressão racial e a de gênero.

Mas mesmo que os homens negros pareçam, no romance, um tanto emasculados pelo jugo dos brancos, sua intervenção, por qualquer que seja a razão, influi no colapso mental de Elizabeth de maneira bastante acentuada. Se os homens negros são oprimidos no contexto da África do Sul, uma mulher *coloured* ainda é passível de ser maltratada e humilhada por eles. E talvez fosse até pelos homens *coloureds* como ela, pois a dominação de gênero é provavelmente a mais arraigada. É isso que os personagens-alma fazem com Elizabeth. Sello, em um terno marrom,<sup>13</sup> por exemplo, quase sempre é representado acompanhado de uma personagem mitológica, a Medusa, que se torna um dos piores pesadelos da protagonista:

Ela caminhou em direção a Elizabeth e a passou. Ela passou por Elizabeth tão violentamente e, num gesto, disse, em voz alta: “Saia do caminho”. Seu rosto tinha assumido uma expressão significativa. Ela virou-se perto do homem de terno marrom que parecia Sello e olhou para Elizabeth como uma Medusa de olhos arregalados. Ela começou a gritar em uma voz alta e estridente: “Nós não queremos você aqui. Essa é a minha terra. Esses são o meu povo. Mantemos as nossas coisas para nós mesmos” (HEAD, 2011, p. 33, tradução nossa).<sup>14</sup>

De repente, as noites se tornaram uma tortura. Assim que ela fechava os olhos, todos esses homens *coloureds* deitavam-se de costas, seus pênis no ar e começavam a morrer lentamente. [...] O sorriso zombeteiro de Medusa elevava-se sobre todos eles. “Você vê, é assim que você é”, disse ela. “Esse é o seu povo, e não as pessoas africanas. [...] Você tem que morrer como eles” (HEAD, 2011, p. 41, tradução nossa).<sup>15</sup>

Torna-se evidente que a intenção da Medusa é aterrorizar Elizabeth no ponto em que ela é mais frágil: em sua insegurança em relação a quem ela é e a que mundo pertence. Na mitologia, a Medusa é um ser que paralisa as pessoas que olham para ela, transformando-as em pedra. Nas visões de Elizabeth, é evidente que a Medusa é uma representação aterradora do racismo, algo que também paralisa e pode até matar. Quem é esse “nós” que aparece em sua fala? Podem ser os negros ou brancos sul-africanos ou ainda os negros de Botswana. Todos esses grupos, mesmo se forem também vítimas de racismo, tratam os *coloureds* como inferiores. São os *coloureds* que a Medusa mata. E ela parece deixar claro para Elizabeth que ela e os outros *coloureds* não são nem sequer

<sup>13</sup> O personagem Sello multiplica-se, tornando-se ora “Sello, o monge em uma túnica branca”, ora “Sello em um terno marrom”.

<sup>14</sup> “*She walked towards Elizabeth and past her. She brushed past Elizabeth so violently, the gesture said, loudly: ‘Get out of the way.’ Her face had assumed a mean expression. She swung around near the man in the brown suit who looked like Sello, and looked at Elizabeth like a wild-eyed Medusa. She started shouting in a shrill, high voice: ‘We don’t want you here. This is my land. These are my people. We keep our things to ourselves.’*”

<sup>15</sup> “*Suddenly the nights became torture. As she closed her eyes all these Coloured men lay down on their backs, their penises in the air, and began to die slowly. [...] Medusa’s mocking smile towering over them all. ‘You see, that’s what you are like’, she said. ‘That’s your people, not African people. You’re too funny for words. You have to die like them.’*”

africanos. Em outras palavras, não são nada, não podem ter nenhum pertencimento. O fato de a Medusa vir sempre acompanhada pelos homens nas visões de Elizabeth indica que existe também a questão da dominação de gênero, que parece igualmente perturbar a protagonista. Não importa se a Medusa é uma alucinação ou um ser “desencarnado” para Elizabeth. O que importa é que ela personifica seu colapso mental causado pelos diversos tipos de opressão que sua condição de mulher *coloured* lhe impõe.

### Considerações finais

Em *A question of power*, Head parece realizar uma crítica contundente ao africanismo ou pan-africanismo, uma vez que representa como é difícil a criação de um senso de coletividade entre diversos grupos africanos. Embora também sejam vítimas do racismo e da opressão dos brancos, os sul-africanos negros não parecem nutrir nenhuma solidariedade por seus conterrâneos *coloureds*. A existência do *coloured* e o modo como ele é encarado pela coletividade fraturam qualquer tentativa de homogeneização do “ser africano”. A África, com seus diversos países, populações, culturas, é composta por grupos heterogêneos que nem sempre compartilham dos mesmos interesses, assim como os outros continentes do mundo. Colocar o foco sobre a situação dos *coloureds* apenas amplifica a percepção desse fato.

Podemos ainda afirmar que Head escolhe, em *A question of power*, representar a África a partir daqueles que não são africanos. Os *coloureds*, tal como são representados no romance, têm negado seu senso de pertencimento à África do Sul. Sequer partilham de um sentido de coletividade entre eles mesmos, uma vez que Elizabeth vivencia principalmente o isolamento e a separação até mesmo da família *coloured* que a adotou. O que eles mantêm é uma identidade de exclusão, movendo-se à deriva sem conseguir de fato encontrar um lugar que os acolha, como acontece com a própria protagonista em seu deslocamento para Botswana. Por que é importante, para Head, representar a África com base nessa perspectiva? Talvez a resposta a essa pergunta vá muito além de sua experiência pessoal como *coloured*. Por trás desse procedimento parece estar implicada a necessidade de examinar as exclusões realizadas pelos próprios africanos, sobretudo pelos negros, investigando sua responsabilidade nos problemas de suas sociedades.

Nesse sentido, o principal tipo de racismo expresso no romance é realmente aquele mantido pelos africanos negros em relação aos *coloureds*, porque perpetuam uma opressão que eles mesmos sofrem. A ideia é que o sofrimento nem sempre faz com que as pessoas evitem impor aos outros um padecimento semelhante. Ao contrário, muitas vezes os oprimidos aproveitam-se da situação de dominação que experimentam em relação a outro grupo mais fraco para “extravasar” a humilhação sofrida. Head também relaciona tal fato às relações de gênero, porque não é incomum que homens subjugados por outros homens mantenham atitudes despóticas em relação a suas mulheres. A protagonista parece se ressentir igualmente da opressão de raça e de gênero que sofre. Essas constatações implicam uma visão mais desesperançada em relação aos africanos e à própria humanidade, que ecoa na impossibilidade de Elizabeth se recuperar de seu colapso mental.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. The third space. In: RUTHERFORD, Jonathan (Ed.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 207-221.
- \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Edusp, 2013.
- CARBONIERI, Divanize. A história nos subsolos da literatura: as narrativas coloniais e pós-coloniais de língua inglesa. *Mulemba*, n. 8, p. 41-64, jan./jul. 2013.
- CARBONIERI, Divanize; FREITAS, João Felipe A.; SILVA, Sheila Dias. Rumos do romance africano de língua inglesa na contemporaneidade. *Investigações*, v. 26, n. 1, p. 1-37, 2013.
- CAVALI-SFORZA, Luca e Francesco. *Quem somos? História da diversidade humana*. Trad. Laura Cardellini Barbosa de Oliveira. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- CHAPMAN, Michael. Writing in the interregnum: South Africa 1970-1995. *Southern African Literatures*. London: Longman, 1996.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas apuntes. *Revista Iberoamericana*, v. LXVIII, n. 200, p. 867-870, Julio-Septiembre 2002.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GROSFUGUEL Ramón. *¿Qué entendemos por racismo? Una visión decolonial*. Videoaula ministrada por Grosfoguel e publicada em 02/06/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zvBO6aDrLmI>>. Acesso em: 03/11/2015.
- HEAD, Bessie. *A question of power*. South Africa: Penguin Books, 2011.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PEARSE, Adetokunbo. *Apartheid and madness: Bessie Head's – A question of power*, Kunapipi, 1983. Disponível em: <<http://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol5/iss2/9>>. Acesso em: 10/09/2015.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, GLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005, p. 107-130.
- RAFAPA, L. J.; NENGOME, A. Z.; TSHAMANO, H. S. *Instances of Bessie Head's distinctive feminism, womanism and Africanness in her novels*, 2011. Disponível em: <[http://www.letterkunde.up.ac.za/argief/48\\_2/07%20Rafapa%20et%20al%2003.pdf](http://www.letterkunde.up.ac.za/argief/48_2/07%20Rafapa%20et%20al%2003.pdf)>. Acesso em: 10/09/2015.
- RAMOS, Arthur. *A mestiçagem no Brasil*. Maceió: Edufal, 2004.
- TODOROV Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*, vol. I. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- VIGNE, Randolph. *A gesture of belonging: letters from Bessie Head, 1965-1979*. United States of America: Heinemann Educational Books, Inc, 1991.

**B -**

**Gênero, viagem e poéticas  
pós-coloniais**

A APOTEOSE DA RAINHA GINGA:  
GÊNERO E NAÇÃO EM ANGOLA

THE APOTHEOSIS GINGA QUEEN:  
GENDER AND NATION IN ANGOLA

Mário César Lugarinho\*

**RESUMO:** Reflexão a partir das diversas formas de celebração da memória da Rainha Ginga ocorridas nos últimos anos tendo em vista tanto as suas dimensões contraditórias, quanto suas implicações no imaginário angolano, sobretudo sob o aspecto da ordem de gênero.

**Palavras-Chave:** Rainha Ginga, Angola, Gênero, Nação.

**ABSTRACT:** Reflection from the various forms of celebration of Queen Ginga memory occurred in recent years in view of both their contradictory dimensions, as its implications in the Angolan imagery, especially from the aspect of gender order.

*Keywords: Queen Ginga, Angola, Gender, Nation.*

## **Introdução**

A reflexão e as proposições desse artigo nascem, sobretudo, da memória pessoal. Ficou fixado para mim, dos meus estudos de Câmara Cascudo (1962), de maneira muito afetiva, o nome daquela rainha africana, celebrada no folclore brasileiro nos festejos das **congadas** – a rainha Ginga<sup>1</sup>, personagem vivo das congadas, guerreira feroz, que nas danças em cortejo, era coroada ao lado do rei Congo. Curioso é recordar que, nas congadas, a rainha Ginga tinha nome, mas não tinha reino, e o rei do Congo tinha reino, mas não tinha nome.

É preciso, ainda, explicar o título escolhido. Se, por um lado, **apoteose** era o ritual romano, celebrado logo após a morte dos imperadores para divinizá-los e introduzi-los no panteão do estado; por outro, **apoteose**, desde a inauguração da Passarela do Samba no Rio de Janeiro, em 1984, passou a nomear a praça onde as escolas de samba encerrariam

---

\* Professor da Universidade de São Paulo.

<sup>1</sup> Apesar de toda a discussão existente em Angola a respeito da forma correta de se escrever o nome da Rainha Ginga (Jinga, Nzinga, Njinga ou Ginga). Irei mantê-lo, quando for possível, na forma com se fixou no Brasil, escrito com G.

seus desfiles - no projeto original de Darcy Ribeiro e Oscar Niemeyer, numa coreografia monumental, teria lugar o espetáculo dado por toda a escola que, em conjunto, com todas as alas, assistas e carros alegóricos, evoluiria simultaneamente. Esse projeto não deu certo, ficou apenas o nome dado à praça – a Praça da Apoteose. No entanto, o termo **apoteose** se fixou no imaginário carioca como momento supremo de fulgor e profundo regozijo, quando todas as referências são celebradas simultaneamente.

O título, assim, *A apoteose da rainha Ginga*, é a celebração da figura histórica, literária e mítica que, sucessivamente, nos últimos anos foi comemorada de formas diversas, em momentos distintos, em locais diferentes, *Nzinga Mbandi*, rainha do Dongo e da Matamba, que viveu entre 1581 e 1663. Figura que, nessas três dimensões, histórica, literária e mítica, impõe reflexão atenta a respeito da conjunção entre a nação e o gênero. Sublinho que gênero é conceito distinto do de sexualidade, que ora se sobrepõem e ora se distanciam diametralmente. De qualquer forma, como elementos dados pela cultura, durante constituição do estado nacional foram postos a serviço das razões do estado que os conformou.

*Gendering the nation* é expressão corrente nos meios acadêmicos de Língua Inglesa, e se desenvolve como fértil linha de pesquisa. Numa tradução literal, seria “generificando a nação”, expressão que recorreria ao neologismo do verbo **generificar**, sem efetivamente indicar com eficiência o seu sentido. A referência não é resultado de virtuosismo linguístico ou de pedantismo intelectual. Procuro, aqui, inserir minha atual perspectiva teórica e analítica, a partir da qual buscarei verificar a confluência dos atributos das identidades nacionais e das identidades de gênero, perspectiva, aliás, que ainda não se encontra disseminada na grande área de Letras, muito menos na área dos estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

## Gênero e Nação

Como se sabe, palavra **gênero** vem do Latim **genus, generis** (raça, ascendência, nascimento, classe ou algo do tipo natural, e também em Latim o gênero gramatical). Há muitas outras palavras de origem latina que são derivações secundárias de **genus**, como geral, congênito, unigênito, primogênito, congénere, degenerado, etc. Assim como são natural, natureza, nação e nascimento, originado do verbo gnasci (nascer), que, assim como **genus, generis** provém de uma raiz \***gen-** indoeuropeia (dar à luz, parir, engendrar).

Em inglês, o verbo *to engender* tanto carrega o sentido de procriar (que em português seria engendrar), quanto o sentido de instituir o gênero de um objeto (levando em consideração que a noção gramatical de gênero, na Língua Inglesa, é inexistente, como lembrou Teresa de Lauretis (1994)). Na Língua Portuguesa, não há uma palavra que designe a ação de instituir o gênero de um objeto, visto que esta ação está naturalizada pela própria língua. Por esse motivo, as representações da rainha Ginga impõem a seguinte pergunta *A nação institui e constrói as identidades de gênero?*

Já foi apontada a forte relação entre masculinidade e nacionalidade, especialmente quando da formulação dos discursos das identidades das nações europeias (modelo dos estados nacionais modernos), foram construídos paradigmas identitários que orientaram a formação dos indivíduos como súditos, primeiramente, e como cidadãos, em seguida (cf. LUGARINHO, 2013). Por definição, esses paradigmas também definiram quais indivíduos deveriam ser excluídos do discurso identitário nacional.

George Mosse (2000) apontou que, especialmente durante o século XVII, os estados europeus se fecharam em fronteiras determinadas pela ordem dinástica. No interior desses territórios, passou a constituir-se uma “cultura” baseada numa flagrante homogeneização linguística, religiosa e étnica, que, além de propor a construção de traços comuns e contínuos entre os indivíduos, por instituir uma narrativa comum de origem, excluía indivíduos que não se submetiam e/ou não se reconheciam naquela narrativa fundadora. Dependendo da predominância populacional existente no interior das fronteiras das monarquias e estados daquele tempo, ser católico romano ou ortodoxo protestante, latino, germânico ou eslavo, ou ter algum desses traços na origem familiar, instituíam indivíduos e grupos em condições hegemônicas ou não. O estado dinástico, então, passava a se instituir como estado nacional. A nação, seguindo a lição de Benedict Anderson (2007), a “comunidade imaginada”, se construía a partir de indivíduos que possuíam uma identidade comum e partilhavam experiências comuns e que se reconheciam a partir de uma narrativa de fundação.

Com o passar do tempo, com a estabilização dos paradigmas racial/étnico e religioso, outras características foram adicionadas, na medida em que a Ciência avançava sobre a narrativa fundadora, acompanhada pela expansão capitalista e pela expansão e consolidação da própria instituição do Estado, através do Direito e da Justiça: assim, a sanidade mental, a orientação sexual, o capital acumulado, o respeito à legislação interna e à ordem política estabelecida também passaram a hierarquizar, e graduar, os traços identitários individuais e coletivos em relação à identidade nacional paradigmática. Por negação aos desvios, que eram fortemente descritos pela ciência emergente, o paradigma da identidade nacional se estabelecia – mas um paradigma flagrantemente masculino. Nesse sentido, Mosse (2000) constrói uma reflexão vigorosa com base na qual se observa que a centralidade da identidade masculina é levada ao paroxismo, para a construção das identidades nacionais – ao apontar a criação, ao longo do século XVIII, na Europa, dos exércitos nacionais, ou seja, dos agrupamentos armados reunidos em função de uma identidade comum, em contraste com os exércitos mercenários a que os estados recorriam, indica uma mudança drástica na cultura europeia a partir da qual o serviço ao Estado passava a agregar valor de masculinidade ao indivíduo, alçando-o da esfera comum da vida cotidiana aos desígnios nacionais.

A relação imediata entre identidade de gênero e identidade nacional é assentada também na emergência da sociedade burguesa que, especialmente ao longo do século XIX, redefiniu os papéis sociais desempenhados pelos indivíduos. A família nuclear moderna, constituída pelo casal homem-mulher e seus filhos, tornou-se o padrão dos arranjos familiares e tomou o lugar daqueles formados por laços, muitas vezes frouxos, de parentesco, de proximidade geográfica e afetiva<sup>2</sup>.

Angola ao se instituir política e juridicamente como um estado nacional, após a sua independência, passou a chamar para si toda a simbologia que reveste essa instituição moderna. A sua narrativa de origem e de fundação seguiu conformação semelhante àquela que os estados europeus e americanos haviam dado às suas histórias nacionais no

---

<sup>2</sup> Foi comum até a década de 1990, estabelecer uma relação direta entre a família do Antigo Regime e a estrutura familiar patriarcal. Ao se considerar o crescente processo de urbanização verificado na Europa, desde o século XVII, deve-se analisar o parâmetro da família nuclear burguesa em substituição ao de família tradicional, cujo poder agregador ultrapassava os laços de sangue, como na família patriarcal. Esta, no entanto, contava com um contingente humano bem maior, podendo aglutinar desde os elementos parentais, até criados, empregados, agregados diversos e escravos (v. ARIÈS, 1981; FREYRE, 1986). A família nuclear burguesa guardaria a estrutura patriarcal, na medida em que o homem (marido e pai) manteria, até certo momento daquele século, o direito do *pater familias*, mas seria bastante reduzida em extensão, além de perder a autonomia frente às instituições jurídicas do Estado que passava a discipliná-las (THERBORN, 2009).

século XIX. Na necessidade de negarem o determinismo dinástico e colonial de sua história nacional, foram buscados elementos, personagens e eventos que justificam e naturalizam a instituição da nacionalidade angolana – que eleva a nação a uma condição ahistórica –, a identidade nacional se institui como imanência histórica e cuja origem é localizada em tempos muito recuados e imemoriais, muito antes das dinastias reinantes ou, até, muito antes dos confrontos coloniais. Do discurso historiográfico nacionalista, emergem eventos e heróis que justificam a singularidade e a autonomia nacionais assim como forjar um discurso identitário autônomo e singular – no qual se destaca, sobretudo, o herói nacional.

A reverência aos heróis nacionais, além de promover explicitamente o nacionalismo e a decorrente submissão de uma população às instituições do estado moderno, também submete a mesma população a sua exemplaridade. Homens eleitos à reverência da nação se constituiriam como paradigmas da masculinidade, tão requerida por aquele século.

Na Europa, o herói nacional substituiu a figura emblemática dos reis, que concentravam, até a emergência da sociedade burguesa no século XIX, o valor exemplar para os súditos. Assim, heróis foram (re)constituídos como modelos históricos para a construção não apenas da nacionalidade, mas de sua contraface: a masculinidade. A produção dos heróis nacionais foi uma das intervenções no imaginário que fundamentariam a construção do Estado nacional e sedimentaria a posição de poder que a classe burguesa conquistara.

A instituição do herói nacional seria peça fundamental porque além de resumir em si os valores típicos da nacionalidade, o herói nacional estabelecia a continuidade da História, destacando a singularidade de sua origem frente a outras nacionalidades que, por serem outras, ameaçavam continuamente a identidade nacional em construção dos países europeus (ANDERSON, 2008). Além disso, esses heróis eram instituídos como paradigmas de masculinidade, na nova ordem de gênero que a burguesia instalava, baseada na família nuclear e na divisão clara dos papéis sociais masculinos e femininos (v. MOSSE, 2000).

O específico caso angolano, no entanto, requer mais de atenção. O poema de Agostinho Neto, “O izar da bandeira”, contido na *Sagrada Esperança*, já celebrara a rainha Jinga alçando-a à inquestionável condição heróica, fundadora da Pátria e da luta anticolonial. Mas essa condição, esse reconhecimento, exigia a reconstituição, a reconstrução e a anulação de todos os discursos que antes haviam se disseminado em torno da Rainha. Ao se tornar herói nacional, ou melhor, heroína nacional, a Jinga tem anuladas as narrativas contraditórias a seu respeito porque, agora emblemática, paradigmática, deve concentrar em si e na sua narrativa a gênese da nacionalidade, agora, homogênea e contínua. Além disso, sua instituição no panteão nacional proporcionou-lhe uma conjunção simbólica imediata com a nação, na medida em que se passou considerar que portara o título de *Ngola* e que teria sido em sua função que a aquela porção do continente africano teria recebido a denominação de terras de Ngola, terras da Ngola, Angola.

## Celebrações

Recentemente a rainha Jinga foi celebrada de três formas:

- 1) a celebração histórica, no colóquio internacional sobre a Rainha Nzinga Mbandi, organizado em 2010, em Roma; seguida pela publicação do livro, organizado por Inocência Mata, em 2012;
- 2) a celebração literária, especialmente, pela publicação da obra em dois volumes, em 2012, *A rainha Jinga*, de John Bella, seguidos pela publicação de *A rainha ginga e de como os africanos inventaram o mundo*, em 2014, de José Eduardo Agualusa;
- 3) a celebração mítica, com três faces; a) um verso, um mero e pequeno verso, contido numa letra de música, uma letra de kuduro, não de um poema de um poeta canônico, de 2008; b) a produção cinematográfica de Sergio Grazziano, de 2014, *Nzinga, rainha de Angola*; c) a inauguração do Museu Nacional de História Militar, onde foi a Fortaleza de São Miguel, em Luanda, em 2014, em cuja entrada se encontra a estátua da soberana.

Essas celebrações, ocorridas nos últimos sete anos, sucessivamente, devem nos dizer alguma coisa a respeito da nação que reivindica a Jinga como heroína fundadora da nacionalidade e da resistência ao colonialismo. Angola, obviamente. E certamente para muito além, muito mesmo, da eleição da angolana Leila Lopes, como Miss Universo de 2011.

As dimensões histórica e literária estão muito bem representadas tanto pelo seminário, quanto pelo livro organizado pela Professora Inocência Mata, que decorreu do seminário, na medida em que estudos reunidos em ambas as oportunidades contornam e delineiam os vários e sucessivos retratos que foram pintados da soberana africana. Desde as diversas representações literárias às mais diversas tentativas de fixação historiográfica da personagem que abalou o colonialismo português e que foi fetichizada por um Ocidente sedento por mitos exóticos e histórias fantásticas, desde o século XVII ao século XX.

Do conjunto de documentos referidos no seminário e no livro, por historiadores, antropólogos, críticos literários e culturais, desponta uma personagem evidentemente controversa que representa a incapacidade de domesticação absoluta do seu poder mítico – seja nas páginas mais antigas, em que os traços diabólicos da rainha Jinga são acentuados, seja em páginas mais recentes em que os mesmos traços são transfigurados para confirmarem um modelo de resistência colonial. Seja ainda na forma folclórica em que a rainha se converte nas Américas. Os documentos acabam por falar mais daqueles que os escrevem do que daquela que é descrita, sendo quase impossível dela se construir um retrato fiel e preciso.

No entanto, desse conjunto, no qual se inserem tanto o filme de Grazziano, quanto os romances de Bella e Agualusa, pouca ou nenhuma atenção se dá à singularidade dessa personagem num mundo de guerras e lutas entre homens; sendo Jinga uma mulher, sua imagem não se fixa como tal, pelo contrário – é como guerreira, diplomata, líder militar, comerciante, que a personagem se fixa, pouco problematizando a figura feminina problematizante que é.

No filme de Grazziano, por exemplo, Jinga se constitui com todos esses atributos, tendo sua força e determinação posta em contraste imediato com a fragilidade de suas irmãs. Ao mesmo tempo em que na narrativa de Agualusa, é delineada uma personagem misteriosa, envolta em sabedoria e determinação, que, quase fluidicamente, atravessa a narrativa; enquanto que, na narrativa de Bella, Jinga é uma amante apaixonada, convertida imediatamente numa guerreira pronta a morrer por seu povo e sua terra. Nessas tentativas, sua dimensão humana fica continuamente desprezada e pouco se sabe das suas contradições, dos mitos que a cercaram e a cercam; do porquê do cerco dos

mitos. As narrativas se autoexplicam na medida em que a presença tutelar da heroína nacional se encontra dada anteriormente. Não há porque justificar os mitos, afinal, os heróis nacionais não são contraditórios. Confirma-se, afinal, a sua dimensão de heroína nacional e mito fundador angolano. Seria bastante fácil darmos conta dessa linearidade histórica se não houvesse a investigação em torno da Jinga e, principalmente, o apelo popular ao seu nome, ao seu mito, à sua imagem, ao seu símbolo.

### A cristalização do mito

Por ser mito ainda em vida, Jinga desde os primeiros relatos a seu respeito atraiu narrativas que potencializaram seu exotismo e sua insubmissão. Para ser reconhecida como guerreira, foi preciso ser instalada numa condição masculina a fim de que, aos olhos europeus, a sua insubmissão fosse compreendida e assimilada.

Das várias narrativas em torno da rainha, essa talvez seja a mais difundida e que lhe granjeou a notoriedade na Europa dos séculos XVII e XVIII. É sabido que Jinga vestia-se de guerreiro para o combate com os inimigos, atravessando a linha que separa os gêneros e que, para os europeus, era muito clara e intransponível. Apenas esse dado, já lhe garantia a notoriedade, tendo, além disso, exercido o poder em toda sua extensão, na medida em que relatos garantem a existência de vários maridos e concubinos a sua volta. A Jinga histórica parece ter exercido todo o poder que lhe cabia, fosse por vontade, fosse por necessidade de combate, mas o exercia. Mesmo sabendo-se hoje as restrições que os povos Ndongo impunham às mulheres, a fim de impedirem-nas de exercerem o poder e o domínio, como acentua Selma Pantoja (PANTOJA, 2012, p. ). Para Jinga exercer o poder, teve de se fazer guerreiro, não apenas vestindo-se de homem, fazendo-se como tal, teve de ser rei, não rainha. É o olhar europeu que a fixou como tal – rainha. Jinga foi Ngola, e para tanto atravessou a linha que separa os gêneros feminino e masculino. O processo é exaustivamente discutido pelos historiadores e antropólogos... a produção artística, a mais recente, entretanto, compromete-se com o estatuto heroico nacional da personagem anulando a dimensão controversa da personagem histórica. Jinga atravessou a linha que separa os gêneros – rígida para os europeus, tênue para os africanos subsaarianos. Linha que aproxima ou afasta o gênero e a sexualidade, como nos lembra Margarida Paredes:

A separação entre gênero e sexo providenciou o espaço onde Njinga pôde construir e constituir novas identidades. A transformação de gênero *female to male* poderá ter sido o meio que Njinga encontrou para, numa realidade de agressão militar, se igualar às forças estrangeiras e assim, empoderada por qualidades militares atribuídas aos homens, manter a guerra de resistência contra o invasor português numa base equivalente de confronto, uma guerra onde ambos os contendores articulavam masculinidades dominantes (PAREDES, 2015, p.119).

O que chama realmente a atenção quando nos deparamos tanto com o filme, quanto com os livros de Agualusa e Bella é que simplesmente a discussão que a personagem histórica impõe é anulada. Em ambos, Jinga é linear, vaporosa, fluídica e incansavelmente heróica. Autêntica heroína nacional. Seriam, afinal, a Literatura e o Cinema impotentes frente ao mito nacional, ou será que estamos diante de aparelhos convergentes ao mito nacional? E que, por isso, corroboram uma perspectiva

conservadora de que o mito nacional moderno permanece e é masculino, porque os atributos que requer são tradicionalmente submetidos ao masculino.

Num espaço nacional, prioritariamente masculino, o protagonismo do feminino traduz-se como exceção. A pouca projeção de autoras no universo literário demonstra bem o que desejamos evidenciar. Para entendermos a “domesticação” da rainha Jinga e a sua cristalização mítica, não são necessárias mais palavras.

## A dinâmica do mito

Em seu *Mitologias* (1989), Roland Barthes compreendia o mito como linguagem articulada, num processo contínuo de comunicação e de construção de sentidos. Ao mesmo tempo em que observava a cristalização desses discursos, que agregava sentidos aos signos, compreendia também que determinados signos poderiam ser dinamizados para produzirem novos sentidos, fossem por ironia ou subversão, como os bigodes postos na Mona Lisa por Salvador Dalí. Em nosso universo supermidiático, no qual a cultura popular de massa absorve a tudo e a todos, porque funciona à revelia dos evidentes dispositivos institucionais, passou a ser flagrante a apropriação de mitos de ordens diversas, seja para atualizá-los (como a cantora Madonna, em referência à atriz Marilyn Monroe; ou como a cantora Lady Gaga, referenciando Madonna, que referenciou Marilyn), seja para desconstruí-los, como os diversos cliques do grupo inglês Pet Shop Boys que tinham como alvo a vida cotidiana dos britânicos no reinado de Margareth Thatcher.

Nos espaços periféricos, a cultura pop não funciona de maneira diferente, pelo contrário. Acentua sua capacidade de por em xeque o *stabliment* econômico, cultural e político. Além de se colocar como meio privilegiado de onde emergem discursos imprevistos a esse *stabliment*. A cultura pop põe-se em contrapartida ao que se convencionou denominar de cultura popular, na medida em que não possui compromissos com tradições e discursos identitários hegemônicos. Daí, compreender porque hoje, na África subsaariana, a cultura pop vem se convertendo num meio de empoderamento do discurso feminino e feminista naquele espaço geográfico e cultural como acentua a blogueira Amina Doherty:

By recognizing that when it comes to feminism, popular culture through the vehicles of art, film, music, theatre, photography, books and other media helps to translate feminist philosophies, issues, and concepts into everyday language, making them more relevant and relatable. Popular culture has a unique capacity not only to raise awareness, but to build bigger constituencies for social justice and women’s rights and ultimately to meet people where they are (DORERTY, 2015).

Em 2009, o já bem-sucedido grupo luso-angolano de kuduro, Buraka Som Sistema ou, simplesmente, os *Buraka*, lançaram o sucesso *Kalemba: wegue wegue*<sup>3</sup>, com a voz da cantora angolana Pongolove, na oportunidade com 16 anos, e uma das autoras da longa letra que por ela é recitada e cantada. A dimensão performativa de Pongolove deve

---

<sup>3</sup> Sugerimos a visita à home page dos Buraka: <<http://buraka.tv/>> ; ou ao videoclipe oficial de “Kalemba, wegue wegue” <<https://www.youtube.com/watch?v=OpYR7iLLbfo>> . para leitura da letra, sugerimos a visita à página <<https://www.letas.mus.br/buraka-som-sistema/1384476/>> .

ser bem observada desde a escolha de seu nome artístico, que homenageia a famosa cantora congoleza M’Pongo Love, falecida em 1991 – até sua atuação cênica e a forma como enfatiza determinadas partes quase recitativas da canção. A letra, facilmente encontrada nos sítios da internet, propõe um discurso de empoderamento contínuo da voz feminina que o enuncia e se institui como forma de marcar a presença e a posse do lugar de falar e da própria voz que enuncia o discurso: “Quando eu entro o palco se move,/ Talento aqui chove,/ Claro que o povo me ouve/ Sou pongolove/ Estou com a buraka/ Abro a fronteira/ Não digo lixo/ Nem digo asneira/ No microfone sou a primeira/ Vou levantar a minha bandeira (...)” . e continua, para o que podemos considerar clímax: “Eu faço o que eu quero / Canto para Angola / E para o mundo inteiro / No kuduro impero / Sou palanca negra gigante / Sigo a passada de Nzinga Mbandi”. Pongolove, MC, kudurista, não apenas celebra a mítica e heróica rainha, dela se apodera e em sua voz a rainha revive em seu poder e todas as contradições que a sua figura é capaz de evocar. Ao ser reivindicado por esta jovem cantora, a rainha Ginga revive e se atualiza, para além do que toda a celebração oficial e todas as páginas da literatura já teriam propiciado de rememoração. Na performance de Pongolove, a Rainha Ginga deixa o espaço mítico para se assentar no solo dinâmico da memória, apropriada por quem lhe pode dar sentido no presente.

### **A nação institui e constrói as identidades de gênero?**

A rápida análise acerca das celebrações em torno da Rainha Ginga dão-nos algumas pistas para construirmos essa resposta.

Se num primeiro momento, o discurso historiográfico, com sua larga tradição europeia, precisou acentuar as características masculinas da personagem histórica a fim de construir o inimigo invencível, porque estranho, selvagem e insubmisso, diz-nos que essa rainha, a das historiografias, é a contraface da ordem e, portanto, a potencialização operada no discurso a seu respeito (com Sade, por exemplo) será necessária para que seja lembrada como a encarnação do Outro da civilizada Europa. Por outro lado, ao se instituir o panteão nacional angolano, agora heroína nacional, a Ginga deverá ter sua potencialidade diminuída e conformada aos interesses institucionais que convenientemente abafam as suas singularidades, na medida em que a homogeneizam a um ideal de Estado e de sociedade, do qual as narrativas parecem beber diretamente a fim de dimensionarem-na muito aquém dos discursos que potencializa. A sua apropriação por parte da cultura pop dá-dinamizam-na para além dos aparatos oficiais e a convocam ao exercício de um feminismo mais atuante e expressivo.

O que nos fica evidente é que há uma disjunção discursiva entre as instâncias envolvidas, o Estado, a quem interessa o herói nacional, e a nação, a quem interessa cultivar a sua memória. Não há juízo que possa ser proferido, apenas a constatação de uma disputa que mais acende a sua dinâmica e mais ainda potencializa seus sentidos. Talvez em apoteose, sim, ela possa ser compreendida, como esse poderoso significante, que agrega sentidos conflitantes e no qual fulgura a própria historicidade, essa é a soberana da Matamba e do Dongo e a rainha das congadas.

### **REFERÊNCIAS**

- AGUALUSA, José Eduardo. *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BELLA, John. *Os primeiros passos da Rainha Jinga*. Braga: O cão que lê, 2011.
- BELLA, John. *O regresso da Rainha Jinga*. Braga: O cão que lê, 2012.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- DOHERTY, Amina. “Why popular culture matters for african feminism (on something other than Beyoncé) part 1”. *African women’s Development Fund (blogs)*, Disponível em <<http://awdf.org/why-popular-culture-matters-for-african-feminism-on-something-other-than-beyonce-part-1/>> . Acesso em 23/10/2015.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Circulo do Livro, 1986.
- GRAZZIANO; Sérgio (dir). *Nzinga, Rainha de Angola*. Angola: Samba Comunicações, 2013.1.
- LUGARINHO, M. C.. “Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa)”. *Abril* (Niterói), 10: 15-38, 2013
- MATA, Inocência (org.). *A rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e mito*. Lisboa: Colibri, 2014.
- MATA, Inocência. “Representações da Rainha Njinga/Nzinga na literatura angolana”. In: MATA, Inocência (org.). *A rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e mito*. Lisboa: Colibri, 2014. p. 23-46.
- MOSSE, George L. *La imagen del hombre: la creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa Ediciones, 2000.
- PANTOJA, Selma. “Revisitando a Rainha Nzinga: Histórias e mitos das histórias”. In: MATA, Inocência (org.). *A rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e mito*. Lisboa: Colibri, 2014. p. 147-156.
- PAREDES, Margarida. *Combater Duas Vezes, Mulheres na Luta Armada em Angola*. Vila do Conde: Editora Verso da História, 2015.
- THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo 1900-2000*. São Paulo: Contexto, 2006.

## PAULINA CHIZIANE: UMA ESCRITA DE GÊNERO E DE REPRESENTAÇÃO DE DILEMAS CULTURAIS

## PAULINA CHIZIANE: A WRITING ABOUT GENDER AND REPRESENTATION OF CULTURAL DILEMMAS

Algemira de Macedo Mendes\*  
Áurea Regina do Nascimento Santos\*\*

**RESUMO:** Ao desvendar o universo feminino retratado no romance *Niketche: uma história de poligamia*, discutimos a ruptura das tradições presentes na narrativa de Chiziane. A autora desafia a condição de submissão, desvelando uma mulher que busca seu lugar/identidade como sujeito que se reafirma e rejeita os valores patriarcais em Moçambique. As mulheres são apresentadas como seres de 'fronteira' entre a tradição e os sistemas culturais impostos pelos colonizadores. Elas podem ser entendidas como representações dos dilemas culturais, históricos e sociais vivenciados pela mulher moçambicana na atualidade.

**Palavras-chave:** Paulina Chiziane. Escrita feminina. *Niketche*.

**ABSTRACT:** By unraveling the feminine universe depicted in "Niketche: a story of polygamy", we discussed the breakdown of traditions presented in Chiziane's narrative. The author challenges the submissive condition, revealing a woman who seeks her place/identity as a subject that reaffirms and rejects the patriarchal values in Mozambique. Women are presented as 'border' beings between the tradition and the cultural system imposed by colonizers. They can be understood as representations of cultural, historical and social dilemmas experienced by Mozambican women nowadays.

**Keywords:** Paulina Chiziane. *Female writing. Niketche*

As obras de Paulina Chiziane desenvolvem papel fundamental na literatura de Moçambique construindo um caminho de resistência e, acima de tudo, autoafirmação da identidade das mulheres pela configuração/representação da presença delas nos textos.

---

\* Adjunta IV da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Graduada em Letras pela UESPI, Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e Pós-doutoranda na Universidade de Lisboa, Portugal. E-mail: [ajemacedo@ig.com.br](mailto:ajemacedo@ig.com.br)

\*\* Docente de Língua Inglesa do Instituto Federal do Piauí (IFPI). Graduada em Letras pela UESPI. Mestranda em Letras pela UESPI. E-mail: [aureasantos@ifpi.edu.br](mailto:aureasantos@ifpi.edu.br)

Paulina Chiziane traz a voz das mulheres moçambicanas silenciadas pelas circunstâncias repressivas coloniais e pós-coloniais e mostra, nas suas obras, o que estava escondido no silêncio feminino. A autora revela a não conformidade com a situação da mulher na sociedade moçambicana e o desejo de mudança dessa posição, de mostrar o valor e importância da mulher no quadro cultural do seu país.

Ao traçar este caminho de resistência e de afirmação de identidade de gênero na literatura, Paulina Chiziane inaugura essa posição na trajetória literária feminina em Moçambique. A escrita de Paulina Chiziane não representa apenas uma mulher moçambicana que fala sobre as mulheres em Moçambique, mas também representa um posicionamento que modifica o cenário social geralmente visto como espaço dominado pelo homem.

Ao reivindicar seus direitos como cidadãos da terra, os moçambicanos desencadearam uma luta não apenas para afirmação da identidade, mas para a conquista da independência nacional. O que antes era puramente cultural e interesse tradicional deu lugar à consciência nacional.

O direito da mulher a ser ela mesma é negado porque ela é um sujeito em um estado de inferioridade e do sexo feminino, o que agrava a situação. Gayatri Spivak diz que "se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito feminino subalterno está ainda mais profundamente na obscuridade" (SPIVAK, 2010, p. 67).

Para a autora, a recuperação da voz de um sujeito subalterno, especialmente a voz da mulher, torna-se difícil, para sempre sendo silenciada e diferenciada por raça e classe social: "O subalterno não pode falar. Não há valor atribuído à 'mulher'" como um item respeitoso na lista de prioridades globais (SPIVAK, 2010, p. 126).

Assim, a narrativa de Chiziane notifica que a mulher moçambicana tem a voz silenciada, porque seus direitos não são considerados, não só durante a colonização, mas ainda após essa época, porque não é vista como uma mulher, como pessoa, mas como um objeto sexual.

O escritor moçambicano Cremildo Bahule (2013, p. 128) argumenta que a "sexualidade da mulher é construída a partir da visão que o homem tem sobre o mundo".

De acordo com Zuleide Duarte de Souza, discutir a sexualidade em uma sociedade tão plural é mergulhar no oceano, para onde fluem continuamente muitos "rios de amargura, dor e um pouco de alegria" (SOUZA, 2013, p. 74).

Nas narrativas de Chiziane, os temas identidade e resistência são aspectos importantes no quadro de uma escrita literária feminina de Moçambique, da construção da identidade das mulheres moçambicanas, vivas, ativas e conscientes do seu papel na sociedade a que pertencem.

A identidade moçambicana não é 'permanente', e como qualquer outra identidade é constantemente construída, redesenhada, ressignificada. A busca pela identidade nunca deve ser concluída, porque ela vai revelar-se cada vez mais inovadora, especialmente na busca da identidade dos que sofreram a experiência da colonização e da assimilação de uma cultura estranha. É nesse momento que acontece o questionamento dos que foram colonizados e que estão tentando reconstruir suas identidades 'reformuladas' após o período da colonização.

A partir da perspectiva da descolonização, a literatura pós-colonial caracteriza-se por questões de libertação nacional, consciência de expressão cultural e tentativa de repensar criticamente a civilização como era antes da chegada dos portugueses no país, buscando a reafirmação dos valores tradicionais do povo, a reconfiguração da identidade perdida durante a fase de assimilação e o despertar para um novo horizonte, a

independência nacional, repensando e reformulando alguns dos contactos com a cultura imperial anterior.

A literatura escrita por mulheres de países que foram colonizados tem uma dupla função na descolonização das mentes aculturadas, porque as mulheres foram duplamente colonizadas, pelo sexo e pela “raça”, e por meio da literatura elas podem lutar por seus direitos. Apesar de serem respeitadas e reconsideradas na sociedade pós-colonial, após o governo imperial ser extinto, continuam sob o poder patriarcal. A literatura pode, no entanto, promover e expressar mais fielmente a situação de mulheres subalternas, colonizadas, marginalizadas.

Inocência Mata diz que:

Na verdade, no contexto de suas sociedades, marcadas por desigualdades institucionalizadas por disposições legais, tradicionais e de mentalidade, as mulheres escritoras constituem um grupo privilegiado tanto em termos de classes e socioculturais quanto por causa do domínio da escrita, que ainda é um poder em África. Razão por que, de certa maneira, essas mulheres acabam por funcionar como porta-vozes deste segmento da sociedade (MATA, 2007, p. 421).

Curiosamente, a declaração da autora diz que as escritoras são privilegiadas por dominarem a escrita. Devido à taxa de analfabetismo ser muito alta, em diversos países no continente africano, as mulheres são excluídas da sociedade, e, mesmo diante das dificuldades, elas foram capazes de ter acesso à alfabetização e tornar-se "porta-vozes" de seu grupo. Vê-se que elas estão conquistando seu espaço, embora não seja fácil. As mulheres moçambicanas não estão mais lutando contra a dominação e a opressão colonial portuguesa, mas lutam, sim, pelo reconhecimento de si mesmas como mulheres, cidadãos do seu país, e pela legitimidade como ser humano.

Segundo Thomas Bonnici, “o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade” (BONNICI, 2000, p. 16). Ainda assim, a dupla colonização causou a objetificação das mulheres na questão de classe e de raça.

Dentre outras, a estratégia mais eficaz na descolonização feminina concentra-se no uso da linguagem e na experimentação linguística. Esta estratégia eficaz na descolonização da mulher está sendo atingida por intermédio da literatura experimental, do uso de uma linguagem apropriada que pode desmistificar a imagem objetificada das mulheres; dar voz à mulher silenciada; expressar a sua maneira de pensar, agir e reagir quando elas não estão satisfeitas com a sua situação e a maneira de lutar pelo ideal a ser alcançado, sua identidade moçambicana.

Substituir a estrutura dominante do modelo colonial, por uma estrutura nova e autêntica faz da escrita de Paulina Chiziane uma produção literária feminina pós-colonial, com ideais de descolonização, porque ela narra histórias de mulheres sobre realizações antigas e atuais e põe um fim ao silêncio, deixando a posição de inferioridade das mulheres na luta pela liberdade.

### **Uma voz que pensa o feminino e recupera as histórias da tradição**

Na sequência dessas considerações, iremos investigar o romance *Niketche: uma história de poligamia*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, desvendando o

universo feminino, discutindo a ruptura das tradições pós-(coloniais) presentes na narrativa de Chiziane, ao tempo em que a autora desafia a condição de submissa, desvelando uma mulher que busca o seu lugar como sujeito que se reafirma e rejeita os valores patriarcais em voga em Moçambique.

No romance *Niketche*, temos a estória de Rami, casada com Tony, que sofre uma grande decepção ao saber que ele possui mais quatro mulheres, e outros filhos com quase todas elas. No início, Rami busca conhecer cada uma das mulheres de Tony, desentendendo-se com elas, mas ao final elas unem-se e formam uma família, em que dividem direitos e deveres como esposas do mesmo marido.

As personagens são apresentadas pela autora como representações dos dilemas culturais, históricos e sociais vivenciados pela mulher moçambicana na atualidade. Ao mesmo tempo que Paulina Chiziane apresenta uma mulher sofrida, oprimida e subjugada, do ponto de vista simbólico, ela também alimenta as personagens femininas de força, sabedoria e determinação. Fixaremos nosso olhar nas reconfigurações sofridas pelos grupos marginalizados, mais especificamente, as mulheres, e em como a tradição sobrevive ao novo formato social. Com uma narrativa densa, *Niketche* abusa da linguagem para dramatizar, aproximando-se da contação de estórias, que não poupa palavras para dar vida a situações, sentimentos e intenções.

Nesse romance, especificamente, Paulina Chiziane desenvolve uma narrativa em que a voz do feminino recupera as histórias da tradição, resignificando-as. Enfatiza as marcas da oralidade, e a voz feminina aponta para um questionamento e para uma ruptura com o que aprisiona e oprime as atitudes e os desejos femininos.

Paulina Chiziane utiliza o fio da oralidade para tecer em uma urdidura única: cultura, institucionalização, hipocrisia, comodismo, convenção, ou a condição feminina no quadro das inteligências e dos afetos. A relação homem e mulher é colocada em discussão através do enraizado costume da poligamia na sociedade moçambicana. A esse respeito observa Ana Mafalda Leite:

(...) este romance que conta a fábula, agora, mais ironizada, de um polígamo de cinco mulheres, que acaba sozinho e abandonado, termina com a moral semelhante ao anterior do gênero “o crime não compensa” (LEITE, 2013 p. 76).

Leite (2013) ainda comenta que Paulina realiza uma leitura pós-colonial das resultantes culturais da prática colonial, bem como a indagação do papel da mulher, numa sociedade eminentemente falocrática e prepotente, em que o feminino, passivo e subserviente, está sujeito a todas as formas de exploração, sem consciência de direitos ou vontade.

Na condição de “subalterna” (SPIVAK, 2010, p. 24), a autora desafia as regras de uma sociedade marcada por uma cultura patriarcal com práticas de poligamia. Apresenta-se relutante através da protagonista Rami que, aos poucos, vai recuperando, por meio de suas memórias, as formas que contribuíram para que estes costumes ancestrais ainda prevalecessem de Norte a Sul de Moçambique. A rejeição à prática da poligamia leva a personagem Rami a mergulhar nos papéis tradicionais atribuídos à mulher:

Navego numa viagem do tempo. Haréns com duas mil esposas. Régulos com quarenta mulheres. Esposas prometidas antes do nascimento. Contratos sociais. Alianças. Prostíbulos. Casamentos de conveniência. Vendas das filhas para aumentar a fortuna dos

país e pagar dívidas de jogo. Escravatura sexual. Casamentos aos doze anos. Corro a memória para o princípio dos princípios (CHIZIANE, 2008, p. 41).

Paulina Chiziane utiliza-se de mulheres que, além de narrarem histórias que envolvem a temática da condição feminina, também têm a consciência de que é necessário problematizar as relações de gênero em Moçambique. Em uma sociedade contemporânea que precisa compreender que não existe mais espaço para uma guerra entre os sexos, mas sim uma discussão que envolve o reconhecimento das alteridades e seus possíveis pontos de intersecção (ROSARIO, 2010).

O processo colonial, na sua teoria e ideologia, era já acompanhado da ideia de diferença, sendo esta hierarquizada e valorada e, quando considerada negativa, era algo que devia ser eliminado, pela assimilação de todas as culturas às normas supostamente “civilizadas” das culturas ocidentais. Sendo ultrapassado este universalismo, segundo o qual era possível hierarquizar culturas e povos, o relativismo pressupõe que todas as culturas têm os seus méritos e que não é possível quantificá-los de modo a serem escalados. Isso não quer dizer que as diferenças são ignoradas, ao contrário, elas são enfatizadas não pelo lado negativo, de fragmentação, segmentação e alienação, mas pelo poder que têm como ferramentas de afirmação identitária.

A protagonista apresentada por Paulina Chiziane busca incessantemente pelo seu Eu, por um lugar no mundo durante toda a narrativa. Rami, mulher casada, honesta e dedicada à família, torna-se sabedora da traição de seu cônjuge, Tony. Para sua surpresa, descobre que não se trata somente de uma, mas de várias, começando por Julieta, Luísa, Saly e Mauá. Descobre também os filhos do marido, que totalizam 17.

Rami transforma a convivência com suas rivais, de início, conflituosa, na constante disputa em uma rede de solidariedade, algo que se torna enriquecedor para as esposas de Tony, pois com seu incentivo, todas constroem vidas financeiramente independentes. Em um momento de ruptura ao modelo patriarcal, a protagonista tenta reverter o jogo. Lembra bem Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* (1985, p. 8), ao dizer que “se a mulher quer se firmar na vida e ser escritora tem que ter um teto todo seu”.

Rami tenta compreender os atos do marido, por que ele age assim, se ela é uma mulher fiel, que casou virgem, inocente e sempre convicta de que o homem de sua vida era ele, Tony. Em meio às suas angústias, Rami dialoga com o seu espelho, procura refletir sobre essas questões em torno do próprio ‘eu’, na ânsia de descobrir o que havia de errado nela ou com ela. Acaba por concluir que era gorda, pesada, como se fosse essa a causa de Tony a abandonar pelas outras.

Sobre o corpo moldado pela sociedade patriarcal, Elódia Xavier argumenta que as mulheres, “ao vincular sua auto-estima aos padrões impostos, perdem-se de si próprias e mergulham no vazio existencial” (2007, p. 85).

De acordo com o romance *Niketche*, de Paulina Chiziane, a poligamia é um direito conferido ao homem, em alguns lugares da África, como meio de mostrar sua virilidade e, acima de tudo, o poder:

A poligamia dá privilégios. Ter mordomia é coisa boa: uma mulher para a cozinha, outra para lavar os pés, uma para passear, outra para passar a noite. Ter reprodutoras de mão-de-obra, para as pastagens e gado, para os campos de cereais, para tudo, sem o menor esforço, pelo simples facto de ter nascido homem (CHIZIANE, 2008, p. 94).

Assim, a poligamia não é substituir uma mulher por outra, e sim possuir mais de uma. Pois, de acordo com Kabengelê Munanga (1988, p. 14), a poligamia não se fundamenta no prazer sexual. A poligamia tem funções econômicas, políticas, religiosas, culturais e sociais importantíssimas.

No continente africano, a poligamia é adotada por alguns países nas sociedades mais tradicionais da África subsaariana.

Que sistema agradável é a poligamia! Para o homem casar de novo, a esposa anterior tem que consentir, e ajudar a escolher. [...] Não é esperar que uma envelheça para trocá-la por outra. Não é esperar que uma produza riqueza para depois a passar para outra. Poligamia não depende da riqueza ou da pobreza. É um sistema, um programa (CHIZIANE, 2008, p. 96).

No desenrolar da narrativa, percebemos que Rami sai da zona de conforto, passa de uma mulher que vive a serviço do marido a uma questionadora dos papéis atribuídos à mulher na sociedade moçambicana. Ela questiona as diferenças entre o comportamento dos homens e das mulheres, enfatizando a questão da alteridade presente na narrativa.

Constatamos que a escritora Paulina Chiziane apresenta a narrativa como um texto costurado com linhas de diferentes cores e texturas a partir da recuperação de histórias orais ligadas às questões de raça e gênero. E assim, leva o leitor, de forma mais ampla, a reflexões políticas, culturais e sociais acerca da nação moçambicana.

### **Identidade, alteridade e gênero**

Por toda a narrativa, a questão da identidade feminina, da subjetividade da mulher moçambicana, é problematizada pelo drama existencial vivido pelas personagens. Rami, a protagonista, indaga não somente sobre as condições da mulher na sociedade moçambicana, mas também da mulher africana. O romance ultrapassa todos os limites impostos, por meio dos conflitos familiares, dos aspectos sociais, dos conflitos existenciais retratados nos variados espaços percorridos, tanto no Sul como no Norte de Moçambique.

- Se queres um homem prenda-o na cozinha e na cama – diz ela. – Há comidas masculinas e femininas. Na galinha, as mulheres comem as patas, as asas e o pescoço. Aos homens servem-se as coxas de frangos. A moela.
- A moela de galinha? No norte também? – pergunto eu morta de curiosidade.
- No norte também.
- Engraçado. Nunca tinha imaginado.
- No norte, a história da moela por vezes gera conflitos conjugais, que terminam em violência e até em divórcio.
- Não é possível! No sul também é assim. Essa tradição devia ser combatida.
- Desafiar? Mudar? Para quê? Cá por mim devia ser mantida, porque é uma boa isca. Um homem vence-se pela sua gula. Se queres fazer magia de amor, faça-a naquilo que eles mais gostam. A moela (CHIZIANE, 2008, p. 45).

As relações humanas no texto de Paulina Chiziane caracterizam-se pela identificação do Eu (a mulher, as esposas de Tony) em relação ao Outro (o homem, Tony). A busca pela identidade da mulher em *Niketche* acentua as diferenças existentes na sociedade patriarcal. Os contextos sociais moçambicanos, explorados pela autora em *Niketche*, sugerem uma discussão sobre a identidade moçambicana e sobre o papel do gênero nessa identidade.

Alteridade e identidade são inseparáveis. Entretanto, essa relação depende da distinção entre diferença e alteridade. A diferença é inerente aos nossos processos cognitivos, pois nos permite distinguir entre dia e noite, guerra e paz, baixo e alto e quente e frio. Há muitos contextos nos quais uma pessoa é diferente da norma (raça, gênero, religião, identidade sexual, características físicas, etc.).

Ou seja, a alteridade do Eu só é definida na presença do Outro, e vice-versa, apesar de a representação do Outro pelo Eu não se bastar a si própria na criação das identidades, uma vez que esta seria insuficiente e deficitária, mostrando apenas uma perspectiva invariavelmente marcada pela incompreensão ou, pelo menos, por uma falta de compreensão total. Por esta razão, a identidade é uma noção ambivalente e fluída, já que ela depende de vários fatores dinâmicos e é mutável na relação que estabelece com eles.

Com a passagem a seguir, percebemos que o gênero é uma questão fortemente discutida no romance, pois Rami, a protagonista, não aceita sua vida, refletindo, indagando sempre sobre sua condição mulher. Questões como o casamento, a divisão do trabalho, o espaço da mulher dentro da sociedade e o poder masculino sobre a “fragilidade” feminina são intensamente debatidos pela voz de Rami e pelas vozes das outras esposas de Tony.

Mães, mulheres. Invisíveis, mas presentes. Sopros de silêncio que dá luz ao mundo. Estrelas brilhando no céu, ofuscadas por nuvens malditas. Almas sofrendo na sombra do céu. O baú lacrado, escondido neste velho coração, hoje abriu-se um pouco, para revelar o canto das gerações. Mulheres de ontem, de hoje e de amanhã, cantando a mesma sinfonia, sem esperança de mudanças (CHIZIANE, 2008, p. 103).

Nesse sentido, sustentamos que a própria Paulina Chiziane traz essa discussão no seu romance com o intuito de estabelecer uma reflexão da sua trajetória dentro e fora do círculo literário, antes disso do seu lugar dentro da sociedade moçambicana, que em grande parte é de poderio patriarcal.

O romance é uma contação de estória, em uma composição bem tradicional com início, meio e fim. *Niketche*, a dança do amor, é o mecanismo responsável pela ligação entre passado, presente e futuro. A dança no romance vem para mostrar a sensualidade, o erotismo ocultado por tanto tempo no discurso feminino. A dança acaba sendo uma forma de metáfora da existência de Rami, que busca incansavelmente o prazer de estar viva.

Em *Niketche*, as mulheres, cujos corpos materializam as diferentes partes da geografia do estado moçambicano, representam uma comunidade de exiladas dentro da nação patriarcal, levando em consideração a marginalidade que lhes é imposta.

As mulheres do sul acham que as do norte são umas frescas, umas falsas. As do norte acham que as do sul são umas frouxas, umas frias. Em algumas regiões do norte, o homem diz: querido amigo, em honra da nossa amizade e para estreitar os laços da nossa fraternidade, dorme com a minha mulher esta noite. No sul, o homem diz: a mulher é meu

gado, minha fortuna. Deve ser pastada e conduzida com vara curta. No norte, as mulheres enfeitam-se com flores, embelezam-se, cuidam-se. No norte a mulher é luz e deve dar luz ao mundo. No norte as mulheres são leves e voam. Dos acordes soltam sons mais doces e mais suaves que o canto dos pássaros. No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Tem o rosto sempre zangado, cansado, e falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoadas. Usam o lenço na cabeça sem arte nem beleza, como quem amarra um feixe de lenha. Vestem-se porque não podem andar nuas. Sem gosto. Sem jeito. Sem arte. O corpo delas é reprodução apenas (CHIZIANE, 2008, p. 38).

Esse comportamento é observado durante todo o romance à medida que elas se tornam conscientes de sua alienação na relação que elas mantêm com Tony. E, gradualmente, elas geram as condições para recriarem a nação com as próprias vozes, reapropriando-se do corpo feminino e das diferenças entre as mulheres de todo o país.

Em *Niketche*, ao comparar os costumes do Sul aos do Norte de Moçambique, uma mulher do Norte confessa:

Vocês, as mulheres do sul, têm mais sorte – diz Saly. – Nas nossas aldeias as raparigas casam-se aos doze anos, mal terminam os ritos de iniciação. Desistem da escola na terceira classe e têm o primeiro filho antes dos quinze anos – conclui, numa voz de lamento (CHIZIANE, 2008, p. 312).

No Sul, as mulheres têm um pouco mais de independência, mas em qualquer parte de Moçambique o acesso das mulheres ao ensino é problemático. Devemos mencionar que o sistema educativo desempenhou um papel fundamental na doutrinação e na implantação dos modelos europeus de identidade no continente africano. Assim, como na Europa, durante a primeira metade do século XX, as poucas jovens africanas que frequentavam as escolas recebiam educação ligada a atividades domésticas, ao passo que os colegas recebiam uma educação orientada ao espaço público.

Assim, tanto a ideologia colonial ocidental como a africana convergiam na discriminação das mulheres quanto à educação, já que, por um lado, as sociedades africanas consideravam que a educação ocidental impedia as mulheres de cumprirem de forma satisfatória (para os homens) a função de mães e de esposas, sendo necessário afastá-las de qualquer tipo de educação colonial e, por outro lado, a ideologia do colonizador negava às africanas uma educação igualitária.

Paulina Chiziane toca no tema da condição feminina em Moçambique, a qual se torna uma porta de entrada para discussão de vários temas voltados para o universo feminino moçambicano. Nesse sentido tensiona as relações culturais que mapeiam o espaço multifacetado entre o lugar da tradição e o da modernidade no romance moçambicano.

A autora apresenta a mulher moçambicana e as práticas sociais de poligamia, ao mesmo tempo em que resgata e recria as tradições religiosas e culturais de Moçambique, explicitando as relações de gênero e a tensão entre tradição e modernidade.

Numa das entrevistas Paulina Chiziane (2011)<sup>1</sup> confessa que está convencida de que “a literatura moçambicana ainda está a nascer, estamos a construí-la”. Segundo a escritora, a primeira mulher a publicar romances em Moçambique, os livros dos autores

<sup>1</sup> Ver em :Revista Língua Portuguesa, 2011. Disponível em: <http://revistalingua.com.br/textos/50/um-mocambique-de-historias-248724-1.asp> Acesso em: 15 de out. 2015.

moçambicanos, que publicam hoje em dia, não os identificam suficientemente como moçambicanos. Escrevem na língua do outro, às vezes ainda na estética do outro e só nos últimos anos investem na busca do próprio imaginário literário.

Cremildo Bahule (2013, p. 113) argumenta que Paulina Chiziane trouxe, para a literatura de Moçambique, uma controvérsia, uma alteração, uma polêmica, ao discutir os aspectos culturais da sociedade por meio do olhar e da voz das mulheres de moçambicanas:

Como podemos compreender, o projecto de purificação estética, social, cultural e político da mulher, que Paulina Chiziane traça na sua literatura, encontra a sua realização nessa «nova mulher», que é a mulher que diz «sim» ao devir, à alegria, que se envolve com o sensível, com os instintos, com a paixão da mulher que baila, da mulher que oscila entre o poético da vida e o trágico da vida, ou seja, a «nova mulher» que Paulina Chiziane desenha na sua literatura corresponde a uma reabilitação plena e completa da mulher trágica, no círculo masculino ou no circuito machista (BAHULE, 2013, p. 116).

O romance *Niketche* não é uma crítica a nenhum sistema baseada em razões meramente políticas, mas sim na experiência das mulheres. Provavelmente, a pretensão de Chiziane ao dizer que não é feminista nem romancista, não deve ser interpretada simplesmente como modéstia. A origem dessas expressões, segundo Ana Margarida Dias Martins, pode estar no ressentimento de Chiziane diante das políticas a respeito da sexualidade da poligamia:

Ao apresentar a violência neo-imperialista cometida contra a consciência autoral e textual, a declaração de Chiziane desconstrói a relação entre língua, poder e cultura, sobre a qual a autoridade no discurso colonial é baseada, denunciando os conceitos etnocêntricos de escrita do ocidente (MARTINS, 2006, p. 72).

Fazer das mulheres não um mero instrumento de um discurso político ou cultural, mas sim o motivo e o centro absoluto dessa crítica é algo novo na literatura moçambicana. Feministas ou não feministas, os romances de Paulina são um grande passo à frente por usar a leitura e a escrita para construir a história a partir do ponto de vista feminino, e por denunciar explicitamente a força que possui o discurso colonial.

A palavra denúncia foi também usada por Chiziane na sua descrição de *Balada de amor ao vento* ( ):

É um livro que fala da condição feminina [...] os nossos problemas, o amor, o adultério, a poligamia. E eu sinto que a visão do mundo existente hoje, pelo menos em termo de escrita, é o ponto de vista masculino [...] Falei com mulheres mas também conheço histórias já seculares. [...] portanto a minha mensagem é uma espécie de denúncia, é um grito de protesto (PASSOS, 2003, pp. 187-188).

Apesar de ser considerada uma feminista pela publicação de romances que trazem mulheres que lutam como personagens principais, Paulina Chiziane (2002) foi muito clara ao dizer que “eu sou uma mulher que falo de mulheres, então eu sou feminista? É simplesmente conversa de mulher para mulher, não é para reivindicar nada”.

A declaração de Paulina nos leva a compreender porque seus romances não têm um final feliz/romântico. Esse não é o final que devemos esperar de uma obra feminista, a menos que a escrita seja hostil e que as ideias tenham que ser expressas de forma disfarçada. É difícil determinar quão hostil Moçambique era em 1990 a uma crítica sobre a poligamia como em *Balada de amor ao vento* ou, mesmo em 2008, em *Niketche – uma história de poligamia*, mas, depois de tantos anos de submissão aos discursos masculinos, não é de surpreender que a sociedade moçambicana não tenha sido muito receptiva a essas mensagens.

A decisão de analisar esse romance repousa sobre o reconhecimento de que este estudo abre espaço para refletir como a discussão sobre a memória do passado contesta mecanismos de poder no presente, por meio de uma manipulação engenhosa de gênero. A enorme importância desse romance – *Niketche* – reside no seu posicionamento crítico deliberado para com as implicações perturbadoras das realidades locais/pessoais. Este foco de representação dos dilemas culturais, do gênero, e da violência, por parte da autora moçambicana é uma resposta contra interpretações comuns e generalizações sobre gênero e violência na sociedade moçambicana, que porventura deixam pouco espaço para leituras mais politizadas do passado e, conseqüentemente, do presente.

## REFERÊNCIAS

- BAHULE, Cremildo. *Literatura Feminina, Literatura de Purificação: O Processo de Ascese da Mulher na Trilogia de Paulina Chiziane*. 1ª Ed. Maputo: Editora Ndjira, 2013.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. 4ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Um Moçambique de histórias*. Entrevista. Revista Língua Portuguesa, 2011. Disponível em: <http://revistalingua.com.br/textos/50/um-mocambique-de-historias-248724-1.asp> Acesso em: 15 de out. 2015
- \_\_\_\_\_. *Ser escritora é uma ousadia!* Entrevista a Rogério Manjate. Maputo, 2002. [http://www.maderazinco.tropical.co.mz/edic\\_III/entrevista/paulina.htm](http://www.maderazinco.tropical.co.mz/edic_III/entrevista/paulina.htm) Disponível em: <http://www.passagensliterarias.blogspot.com.br/2008/01/entrevista-paulina-chiziane.html> Acesso em: 10 de out. 2015.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LEITE, Ana Mafalda. Paulina Chiziane: romance de costumes, histórias morais. In: \_\_\_\_\_. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2013. p.75-87.
- MARTINS, Ana Margarida Dias. *The Whip of Love: Decolonising the Imposition of Authority in Paulina Chiziane's Niketche: Uma História de Poligamia*. In: *The Journal of Pan-African Studies* 3, vol. I, pp. 69-85, 2006.
- MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial*. Reversões. Luanda: Editorial Nzila, 2007. Col. Ensaio, 40.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 2 ed., São Paulo: Ática, Coleção Princípios, 1988.
- PASSOS, Joana F. da S. de M. V. *Micro-Universe and Situated Critical Theory: Postcolonial and Feminist Dialogues in a Comparative Study of Indo-English and Lusophone Writers*. Utrecht: ProefschriftUniversiteit Utrecht, 2003.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SOUZA, Zuleide D. de. *Dissimular Para Sobreviver: Estratégias de Resistência*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, nº 10, Abril/2013 pp-67-78, 2013.

SPIVAK, Gayatri C.. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? – O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

A VIAGEM COMO METÁFORA DA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA  
EM *MÃE*, *MATERNO MAR* E *O OUTRO PÉ DA SEREIA*

THE VOYAGE AS A METAPHOR OF IDENTITY CONSTRUCTION  
IN *MÃE*, *MATERNO MAR* AND *O OUTRO PÉ DA SEREIA*

Cassiana Grigoletto\*

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar os romances *Mãe, materno mar*, do angolano Boaventura Cardoso, e *O outro pé da sereia*, do moçambicano Mia Couto, compreendendo o fenômeno literário como um espaço reflexivo privilegiado, de caráter intertextual, histórico, teórico e cultural. Nesse sentido, analisaremos a representação da viagem como metáfora da construção identitária rumo às tradições ancestrais angolanas e moçambicanas e as elaborações estético-estilísticas que promovem a interação entre tais tradições e a modernidade destas narrativas pós-coloniais.

Palavras-chave: Identidades culturais; Tradição *versus* modernidade; Boaventura Cardoso; Mia Couto;

ABSTRACT: This paper aims to examine the novels *Mãe, materno mar* written by the Angolan Boaventura Cardoso, and *O outro pé da sereia*, written by the Mozambican Mia Couto. It is comprising the literary phenomenon as a privileged reflective space, of intertextual character, historical, theoretical and cultural. In this sense, is observed that the representation of the voyage as a metaphor of the identity construction towards the ancestral traditions of Angolan and Mozambican people, also an aesthetic-stylistic elaboration that promote interaction between the traditions and the modernity of these post-colonial narratives.

*Keywords:* Cultural identities; Tradition *versus* modernity; Boaventura Cardoso; Mia Couto.

---

\* Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Mestre em Letras pela UFRGS, doutoranda em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) e atualmente realizando estágio de doutorado sanduíche na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Mafalda Leite, com bolsa PDSE/Capes. E-mail: cassiana.grigoletto@gmail.com

Os estudiosos da Literatura Comparada, ao sistematizarem a noção de um procedimento inerente à estrutura mental do homem e da organização da cultura – a comparação – em busca de um método para a disciplina, ampliaram o campo de estudo da Literatura. Mesmo que, inicialmente, os estudos comparatistas tenham sido centrados nas noções de fontes e influências, atribuindo sempre a ideia de dívida das literaturas emergentes em relação às grandes literaturas, é inegável o contributo que esta disciplina teve no processo de construção identitária das diversas literaturas nacionais. O olhar comparativo exigiu, por exemplo, que os estudiosos passassem a refletir sobre as relações e as especificidades da literatura e da cultura latina face à literatura e à cultura grega, ou ainda, sobre o modo como a Idade Média integrou e reformulou essa herança clássica, diversificando-a, para constituir as várias literaturas.

Nesse sentido, a percepção sobre a relação da literatura como espaço de representação estética, mas também ideológica e de diálogo com a história da mentalidade humana (outras artes e construções teórico/críticas e históricas), advinda principalmente do pensamento alemão e da escola americana de literatura comparada, possibilitou a abertura de fronteiras disciplinares e os estudos comparativos de literatura com outras áreas do saber, com literaturas não canônicas e com a cultura popular. Essa perspectiva interdisciplinar da Literatura Comparada, associada ao surgimento de teorias que provocaram rupturas no modo de pensar do homem moderno, fez emergir, em meados da década de 1950, os Estudos Culturais, que acabaram por se consagrar como disciplina a partir de 1980 e, atualmente, mostra-se uma tendência bastante presente no meio acadêmico.

Diante de tais considerações, destacamos que o objetivo, neste trabalho, é analisar os romances *Mãe, materno mar*, do angolano Boaventura Cardoso, e *O outro pé da sereia*, do moçambicano Mia Couto, sob a ótica comparatista atual que nos permite compreendê-la como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do caráter intertextual, histórico, teórico e cultural do fenômeno literário. Para tanto, analisaremos a representação do tema da viagem como metáfora da travessia identitária rumo às raízes africanas e suas tradições ancestrais, observando as nuances e modulações entre as duas obras, bem como as práticas estético-estilísticas que promovem a interação entre tradição e modernidade.

### **Das tessituras narrativas: a viagem rumo à tradição**

Considerando que as tendências na prosa angolana e moçambicana são variadas, embora a busca pela identidade cultural da “nação” seja assunto recorrente, cabe ressaltar que escolhemos Boaventura Cardoso e Mia Couto para a realização deste estudo por se tratar de autores que se inscrevem na vertente literária que procura (re)inventar a tradição africana por meio da “oraturização” do sistema verbal português, que se configura como uma estratégia discursiva capaz de tematizar as negociações entre a convivência de culturas e lugares antagônicos: português/línguas locais; cidade/campo; letra/voz; colonizador/colonizado. Nesse sentido, as obras desses escritores contribuem para a inovação das atuais escritas angolanas e moçambicanas ao mobilizar “estratégias contradiscursivas que visam à deslegitimação de um projeto de nação monocolor em todos os sentidos.” (MATA, 2003, p. 57).

Dentre as obras desses autores, selecionamos os romances *Mãe, materno mar* e *O outro pé da sereia*<sup>1</sup> por perceber que ambos utilizam a viagem como metáfora da

<sup>1</sup> Passaremos a utilizar as abreviações MMM e OPS para nos referir às obras em análise.

travessia identitária rumo às tradições ancestrais africanas. Segundo Ana Mafalda Leite, o tema da viagem - tópico das narrativas pós-coloniais - mostra-se como “uma viagem interna, dentro do espaço territorial do Estado-Nação, [...] dando lugar aos espaços rurais, a outras cidades e lugares, silenciados histórica e culturalmente”, revelando-se como uma “forma de conhecimento da diferença cultural, bem como aceitação da heterogeneidade da nação” (2012a, p. 11). Nesse sentido, se pensarmos nos estudos de tematologia<sup>2</sup>, observamos que tais obras teriam como motivo o autoconhecimento, tematizado na figura do herói, pois a busca do herói simboliza uma viagem no âmago do *self* de cada um, objetivando uma vitória sobre suas próprias forças internas.

De acordo com Clyde Ford (1999, p. 30-31), ao longo dos tempos e em todo o mundo, o herói aparece nos mitos e nas lendas como aquele que dá as costas à certeza do presente para se aventurar na incerteza do futuro, e assim reivindicar uma vitória ou uma dádiva para a comunidade que deixou para trás. Nessa viagem de aventuras, ele se depara com uma situação limite. Quase sempre esse limite é uma barreira que precisa ser ultrapassada. Segue-se uma batalha, e o destino do herói é incerto, mas ao lembrar-se de um juramento crucial, do poder de um amuleto ou da ajuda de deuses e deusas, o herói escapa da morte com uma vitória difícilíssima, transpondo a barreira que lhe foi imposta. Embora saibamos que os romances *Mãe, materno mar* (MMM) e *O outro pé da sereia* (OPS) não apresentam uma história de “aventuras” no sentido clássico, como a de Hércules ou de Ulisses, por exemplo, percebemos indícios metafóricos de que a viagem empreendida pelas personagens principais - Mwadia (OPS) e Manecas (MMM) – rumo ao conhecimento de histórias e geografias de seus países, bem como de suas raízes e tradições ancestrais africanas, assemelha-se à trajetória de um herói, na medida em que os contornos da estrutura nuclear “separação-iniciação-retorno”, descrita por Joseph Campbell (1997), podem ser reconhecidos.

Ao considerar que os símbolos da mitologia não podem ser fabricados por se tratarem de produções espontâneas da psique humana, Joseph Campbell percebe que as introspecções mitológicas são universais. Nesse sentido, as variações de histórias em torno da mesma estrutura são decorrentes dos costumes. No caso do herói, não é difícil perceber que sua trama – aquele que sai para uma jornada de aventuras e depois retorna a seu mundo real - tornou-se importante modelo para a literatura e para as artes em geral. Para Campbell não é apenas a cultura ocidental moderna que se utiliza desse padrão de núcleo temático. Assim, procura demonstrar em sua obra o quanto há de convergências nos mitos espalhados pelo mundo, tendo como principal foco o arquétipo do herói e sua jornada, sintetizada pela estrutura “separação-iniciação-retorno”, que é a máxima da fórmula dos ritos de passagem, como a “unidade nuclear do monomito”. Essa unidade nuclear que Campbell chama de “monomito”, significa a jornada cíclica presente nos mitos: “*Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas — forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.*” (CAMPBELL, 1997, p. 17-18).

Como já dissemos anteriormente, percebemos os contornos desta estrutura nuclear básica mencionada por Campbell nas obras em estudo. Nos romances *Mãe, materno mar* e *O outro pé da sereia*, as personagens Manecas e Mwadia empreendem uma viagem que lhes possibilita adentrar no desconhecido mundo da tradição ancestral de seus povos, entrecruzada com culturas outras. Por meio das diversas simbologias, veremos tratar-se de uma espécie de rito de passagem, mas, como em tempos modernos,

<sup>2</sup> Sobre isso ver: TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões de método*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

atualizado ao contexto em que se inserem. Como veremos a seguir, várias viagens reais ou metafóricas se cruzam e se entrelaçam nesses romances. No entanto, procuraremos analisar, neste estudo, apenas a viagem empreendida pelos protagonistas de cada romance, Manecas e Mwadia, os quais encarnam essa figura do herói e, metaforicamente, assumem a representação identitária de seus povos.

Em *O outro pé da sereia*, várias culturas e crenças se encontram, tanto as do passado quanto as do presente, numa tentativa de atar as duas pontas para desvendar os meandros da história do país, fruto de uma miscigenação de povos, culturas e crenças que começou ainda no século XI pelos árabes e perdurou durante quase cinco séculos de colonização portuguesa, mantendo sempre uma presença indiana muito forte; um Moçambique que chega aos dias atuais dilacerado por guerras e vaidades. Desse modo, a personagem Mwadia simboliza a travessia que o país necessita fazer para se autodescobrir sujeito de sua história.

A miscigenação percebida no romance de Mia Couto, também pode ser observada em *Mãe, materno mar*. Neste romance, Boaventura Cardoso constrói um painel polifônico de vozes, histórias, crenças e culturas diversas para refletir, alegoricamente, sobre as tensões políticas, a miséria e o atraso do povo angolano, decorrente de longas guerras e da manipulação religiosa exercida por líderes de várias igrejas que, a partir de 1980, ali encontraram terreno fértil para se proliferar. O ponto de partida é uma viagem. Trata-se do deslocamento de um comboio que parte de Malange rumo a Luanda, porém sofre várias interrupções e a viagem se prolonga por quinze anos. Em cada paragem, variadíssimos acontecimentos vão ocorrer. Estão no comboio quatro líderes religiosos que disputam fiéis e vivem em conflito, mas que diante dos problemas, acabam se unindo e recorrendo a práticas e rituais religiosos das tradições africanas. Como, na maioria das vezes, a interpretação dos problemas e as soluções propostas pelos líderes religiosos são divergentes, Ti Lucas, um velho cego, é convocado. É ele quem melhor interpreta as situações, sabe dar conselhos e, por ser conhecedor da tradição, encontra a solução para os problemas. Ele é o único passageiro que não possui lugar fixo, pois como era respeitado por todos “andava de carruagem em carruagem, a cantar e a contar as estórias dele, [...] quando lhe vissem lhe ofereciam lugar.” (MMM, p. 116). Manecas representa o jovem que faz sua viagem de aprendizagem na tradição ancestral africana. Nesse sentido, Manecas, assim como Mwadia, realiza a travessia que Angola necessita fazer para se autoconhecer e assim poder (re)escrever sua história, não mais como objeto, e sim como sujeito.

Não é uma escolha aleatória o romance terminar com a cena de Manecas molhando os pés nas águas do mar, acompanhado do ceguinho Ti Lucas. Na tradição dos povos *bantu*, os velhos são figuras extremamente importantes, pois são os únicos que podem se comunicar com os antepassados e com o *cosmos*. Também são eles os responsáveis pela iniciação dos mais jovens. Outro aspecto importante é a associação da cegueira com a vidência, algo presente no berço das civilizações, que pode ser exemplificado pelo caso do famoso profeta de Tebas, Tirésias, considerado um dos mais notáveis adivinhos da mitologia grega. É “como se fosse preciso ter os olhos fechados à luz física para ver a luz divina.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 218). Assim, o cego participa do divino, uma vez que “ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais.” (*Ibidem*, p. 218). Dessa forma, a representação da cegueira nos velhos simboliza a “sabedoria do ancião”. Tais referências justificam o fato de Ti Lucas ser o único que se recusa a ser curado pelo Profeta Simon Ntangu António: “Se dizia que se Ti Lucas recuperasse a visão, perderia os ocultos poderes que

também tinha, embora reduzidos, comparados com os do Profeta. Que este sabia bem que o ceguinho via muitas águas onde as pessoas só viam terra.” (MMM, p. 266).

Em *O outro pé da Sereia*, os nomes próprios das personagens, assim como a toponímia são significativos, pois Mwadia, cujo nome, na língua si-nhungwé significa “canoa”, é quem estabelece o elo entre as duas histórias narradas no romance: uma ambientada em Moçambique, na remota cidade fictícia de Vila Longe, em 2002, quando começa a sentir os reflexos da globalização; e a outra que reconstrói ficticiamente a viagem real empreendida em 1560 pelo jesuíta português D. Gonçalo da Silveira.

Em 2002, Mwadia Malunga e seu marido, Zero Madzero, encontram a imagem de Nossa Senhora esculpida em madeira sem um dos pés e uma caixa com manuscritos nas margens de um rio situado numa floresta considerada sagrada, próximo do lugarejo onde vivem, Antigamente. O adivinho Lázaro Vivo diz que eles profanaram o espírito do rio e por isso Mwadia é encarregada de ir a Vila Longe, onde vive a sua família, para providenciar um abrigo sagrado à imagem. Vila Longe está prestes a receber um casal de antropólogos americanos e se articula para a visita. Nesse retorno à casa natal, Mwadia se depara com a recordação de sua infância e os dramas pessoais de uma série de personagens. Os estrangeiros completam o caldeirão cultural e religioso do local, num retrato ao mesmo tempo cômico e desolador do mundo globalizado.

A estátua de Nossa Senhora encontrada junto ao rio fora trazida pela embarcação do jesuíta português Gonçalo da Silveira que, em 1560, parte de Goa, na Índia, com o propósito de converter ao cristianismo o imperador do Reino do Ouro, ou Monomotapa, situado na região fronteira entre os atuais Zimbábue e Moçambique. Os acontecimentos dessa viagem, que incluem o conflito pessoal do jovem sacerdote Manuel Antunes, que passa a questionar os dogmas do cristianismo e passa a transitar “de raça”, africanizando-se, e a relação do escravo Nsundi com a indiana Dia Kumari, aia de uma dama portuguesa, refletem os trânsitos culturais religiosos entre portugueses, indianos e africanos. Parte destes trânsitos culturais ocorre em torno da imagem da santa, pois para o escravo angolano Nsundi, trata-se de Kianda, uma divindade das águas, e, para os africanos da região, trata-se de Nzuzu, a rainha das águas doces. Diante da convicção do escravo Nsundi de que estava diante de Kianda, reza junto à imagem da cultura cristã. Assim, obcecado pela ideia de que a sereia estava aprisionada na estátua, ele serra um dos pés da santa, transformando-a em sereia.

Se considerarmos o que Campbell defende, de que os símbolos mitológicos são introspecções universais, não fica difícil entendermos que as sereias não são apenas protagonistas da mitologia europeia, muito menos que associações entre Nossa Senhora, Kianda e Nzuzu possam ser feitas. É crença geral entre os africanos que no fundo do mar e dos rios existe uma divindade que exerce influência direta em todos os atos de suas vidas. A sereia Kianda é lembrada e celebrada por várias partes de Angola, Congo, República Democrática do Congo etc. Para os angolanos, trata-se de uma sereia que vive nas águas salgadas ao redor de Luanda e por toda orla do Atlântico angolano. Para os moçambicanos, trata-se de Nzuzu, deusa que habita as águas dos rios e lagos. Segundo Paradiso (2011, p. 261), diferente de Kianda, o mito de Nzuzu pertence exclusivamente ao povo shona, os quais creem que a deusa atrai a criança até as águas e lá lhes ensina os conhecimentos da adivinhação e do curandeirismo para se tornarem nyangas, como Lázaro Vivo, em OPS, por exemplo.

Esse universo mítico-mágico adentra as narrativas e revela que tanto Mwadia quanto Manecas foram seres escolhidos pelas deusas das águas. Em *O outro pé da*

sereia a revelação vem de um sonho<sup>3</sup>. Quando Mwadia nasceu, o Rio Zambeze começou a “inchar”. Assim, logo após o parto, Constança começa a ser “assaltada por um constante pesadelo”. Nele

as águas enlouquecidas, começavam a cobrir Vila Longe. A recém-nascida Mwadia estava na igreja, no fundo do vale. Transtornada, Constança acorria para saber da sua menina. [...] Quando chegava à igreja, o nível do rio quase atingira o telhado [...] flutuavam imagens [...] Gritava por Mwadia, gritava até perder a voz. Depois, saía em prantos, na certeza de que perdera a filha. [...] Semanas tinham decorrido quando ela foi surpreendida pela inesperada visão: Mwadia emergia, aflorando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança não nutria dúvida: a menina tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra das águas (OPS, p.85).

Mesmo que tentassem convencer Constança de que tudo não passava de fantasia, ela estava convicta de que “sua filha recebera o sinal da sua verdadeira vocação. Ela estava sendo convocada para lidar com os espíritos que moram no rio”. (OPS, p.85). Isso se confirma na narração que Lázaro Vivo faz sobre o batismo de Mwadia, pois quando ele a submergiu no rio Mussenguezi, “a pequena Mwadia começou a entrar em delírio, possuída por um espírito todo-poderoso.” Então as ondas levantaram-se e o rio tornou-se caudaloso, obrigando o próprio cerimoniante a “fugir e deixar a menina abandonada. Quando voltou, já não a encontrou. Dias depois, Mwadia foi encontrada na margem, envolta em folhagens que a corrente arrastava.” (OPS, p. 273).

Em *Mãe, materno mar*, o anúncio da escolha de Manecas como um “filho” da deusa das águas é revelado por um kimbanda. Por causa de dores fortes durante a gravidez, a mãe de Manecas consulta um kimbanda. Este lhe diz que ela daria à luz uma sereia ou a um outro monstro aquático qualquer: “ela teria no ventre uma mulher-Kianda? [...] aconselhada por alguém com bastante experiência, começou então a tomar banho no rio Kapopa, de manhã, três vezes por semana até o fim da gravidez, ao mesmo tempo que dizia oração que lhe tinham ensinado.” (MMM, p. 213-214). Receosa de que o vaticínio se confirmasse, no momento do parto, correu ao “rio Kapopa para parir as nascentes águas. [...] Manecas nasceu rapaz normal, mas desde então começou a se comportar como um menino-das-águas.” (MMM, p. 214).

Considerando a estrutura da aventura do herói, percebemos que tanto Mwadia quanto Manecas têm seus destinos traçados desde o nascimento. Assim, vemos que a rotina de Mwadia é interrompida quando ela e o marido encontram a imagem da santa. Em seguida, ela recebe o chamado, que não vem de uma pessoa qualquer, mas do feiticeiro Lázaro Vivo. Ele lhe revela sua missão: a de encontrar um lugar sagrado para a imagem de Nossa Senhora – ou Kianda, ou Nzuzu – e, assim, providenciar outro pé, metafórico ou concreto, para essa sereia que une os povos. Processo semelhante acontece com Manecas, que tem sua missão adiada, mas anunciada ainda no ventre de sua mãe, a de ser um “menino-das-águas”. Abandonando a zona de conforto e segura, Manecas parte de Malange, deixando a mãe e a namorada Xana, em busca de um emprego em Luanda. São as dificuldades que o comboio enfrenta durante a viagem que tornam possível o confronto de culturas distintas e a iniciação de Manecas às crenças da tradição ancestral. Como ele era menino do liceu, “educado nas boas educadas

<sup>3</sup> Os sonhos são extremamente significativos para a cultura dos povos *bantu*, pois, representam “a expressão da vontade dos deuses e o meio pelo qual os ancestrais se dirigem a nós para nos aconselhar.” (SAENGER, 2006, p.58).

maneiras” (MMM, p. 56), desconhecia as tradições angolanas. Ele “nunca tinha entendido nem se preocupado com as populares tradições. Para quê? Valia a pena num mundo assim cada vez mais modernizado?” (MMM, p. 52). Esse processo de conhecimento assemelha-se a um rito de passagem. Manecas praticamente não dorme na noite em que os batuques ressoaram em torno das fogueiras, momento em que se dançou e cantou pela memória dos quatro mortos, resultante da confusão que acontecera durante a paragem em Cacuso: “ele, o mar oceânico, estava a olhar para todos os lados na descoberta de um mundo que nunca tinha conhecido.” (MMM, p. 56). Assim, para Manecas, representante das gerações crescidas durante a época do partido único, a viagem é de aprendizagem e travessia identitária, transformando-se de menino com um imaginário urbano e voltado para o mar – ao “rio grande extenso”, ao “marulhento azulmar” – em homem conhecedor das tradições culturais da sua terra, capaz de refletir sobre questões e fenômenos religiosos em Angola

conversava frequentemente com os camaradas do Partido sobre as religiões, o relacionamento entre si e com o Estado. Ele achava que o problema tinha de ser visto sob uma perspectiva marxista-leninista, sim senhor, mas sem dogmatismos, que tinha muita coisa que a doutrina científica não era capaz de explicar, que a visão do materialismo histórico sobre a religião era, de certo modo, redutora, que a religião em África carecia de um estudo mais aprofundado, que tinha muito fogo encoberto que precisava de ser bem remexido, que, de qualquer modo, ele era pela total liberdade religiosa (MMM, p. 159-160).

Assim como Manecas, Mwadia também “fora educada em cidade, na missão católica do Zimbabwe” (OPS, p. 36). Por isso sua viagem é de aprendizagem. Desse modo, para cumprir sua missão, ela parte para Vila Longe em busca de uma igreja para abrigar a imagem da santa. Sua chegada coincide com a dos antropólogos americanos que vem em busca de memórias de escravos. Como para Casuarino tudo não passa de “*transações monetárias*” (OPS, p.131), ele reúne os habitantes de Vila Longe para reinventar um Moçambique que venha ao encontro do estereótipo criado pelo estrangeiro, aos quais irão “forjar uma memória sobre a escravidão, já relegada ao esquecimento pelas contradições que traz em sua constituição, como a captura e venda de escravos, realizadas pelos próprios negros, os *vangunis*.” (CARREIRA, 2008, p. 113). Para impressionar os americanos e dar mais veracidade à história que iriam vender, “*haveria noites que Mwadia fingiria ser visitada pelos espíritos. E que espíritos a visitariam? Exactamente, os anamadzi, as almas dos escravos antigos que partiram nas naus para além dos mares.*” (OPS, p.134). Para torná-las mais convincentes, Mwadia lê os documentos de D. Gonçalo encontrados com a santa durante o dia e, à noite, vasculha os papéis dos americanos, além de visitar a biblioteca que Jesustino havia herdado. Com isso, Mwadia descobre que ela é a canoa capaz de ligar mundos e tempos distintos: “Agora ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma.”(OPS, p.238).

Se Mwadia constrói o seu conhecimento sobre a história de Moçambique por meio dos livros, o mesmo não ocorre com o conhecimento acerca do mundo invisível e das tradições ancestrais. Estes lhe são dados a conhecer pelas vozes dos seus antepassados, que a fazem se deparar com trauma do passado pessoal, mas também coletivo. Esse trauma nos é revelado no final do romance, quando ela descobre que Vila Longe cansara de ser mapa:

Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença, a fome, tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação? Vila Longe cansara-se de ser mapa. Restavam-lhe as linhas ténues da memória, com demasiadas campas e nenhuns viventes (OPS, p. 330).

Nesse sentido, o obstáculo que se impõe à Mwadia é o de conhecer (ou aceitar) sua história. Assim, é no regresso para casa, nas áridas paragens de Antigamente, que finalmente consegue aceitar a morte do marido, tantas vezes anunciada, e distinguir as fotografias expostas no paredão de ardósia:

Lá estavam o padraсто Jesustino e sua irmã, a beata Luzmina. Lá estavam Zeca Matambira, Chico Casuarino, o barbeiro revolucionário Arcanjo Mistura. Bem no alto, junto à espingarda, posava, garboso, o seu primeiro pai, Edmundo Capitani. No centro, se impunha a redonda figura de Dona Constança, sua velha mãe. [...] No momento, ela entendeu: aquela era a parede dos ausentes. E não estava no horizonte. Erguia-se no interior de sua própria alma. Como se caminhasse dentro de si mesma, foi passando revista aos retratos e reparou que, no fundo, havia um espaço branco, uma moldura ainda sem imagem. Naquele momento, sentiu que trazia algo em suas mãos. Era uma fotografia (OPS, p. 330-331).

Desse modo, o fim da viagem de Mwadia se anuncia, pois como nos lembra o narrador, a “viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar” (OPS, p. 329). É no caminho de regresso à Antigamente que Mwadia encontra um lugar para abrigar a santa. Ela a deposita junto ao tronco do embondeiro, se ajoelha e diz: “– *Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu*” (OPS, p. 329). A atitude de Mwadia confirma a constatação já apresentada pelo narrador: “Por mais cristãos que fossem, os de Vila Longe olhavam a estátua e viam o espírito de nzuzu, a deusa que mora em águas limpas.” (OPS, p. 242). Assim, da viagem de Goa para a África, Nossa Senhora transita da religião dos céus para o sagrado das águas. Essa trajetória constitui-se na mais importante estratégia contra-discursiva apresentada no romance, pois ela subverte a lógica de dominação cultural do poder colonial, promovendo uma revisão crítica dos papéis dicotômicos, principalmente em relação aos “propósitos coloniais de missionarização e ocidentalização, que resultam no seu contrário, em africanização e conversão aos hábitos religiosos e linguísticos locais.” (LEITE, 2012, p. 262).

Essa estratégia contradiscursiva também é utilizada por Boaventura Cardoso, na medida em que despe o discurso dominante de suas “verdades”, desvelando as verdades não ditas, como a descoberta de que as “igrejas tinham como objectivo principal não a salvação das almas, mas a salvação dos seus negócios” (MMM, p. 97) e, para tanto, se deixavam africanizar. Nesse sentido, a obra *Mãe, materno mar* é significativamente dividida em três partes: a terra, o fogo e a água. Três dos quatro elementos que asseguram a harmonia cósmica da natureza, essenciais às manifestações da Força Vital<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> “A *força vital* constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa [...]. Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja,

O quarto elemento é o ar, o qual inexistente na obra de forma proposital, pois este é responsável por efetuar a ligação entre os demais elementos e “aparece em toda a narrativa, sob várias formas e conotações”, como nos sonhos e recordações de Manecas (Cf. SECCO, 2001, p. 17-18), ou representativo do sopro divino, tantas vezes invocado pelos profetas e pastores, cuja simbologia do Espírito Santo se apresenta como uma pequena língua de fogo. Dessa forma, o ar é associado ao fogo por ser um de seus elementos de combustão. Nesse sentido, eles representam os elementos ativos, masculinos, e a terra e a água, os elementos passivos. “Enquanto estes dois últimos símbolos são materializantes, o ar é um símbolo de espiritualização” (Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15).

Todos esses quatro elementos podem representar forças positivas ou negativas. Diante disso, o fogo pode ser representativo da luz e do calor, aquele capaz de gerar energia e transformar os sólidos, mas também pode queimar, secar e destruir. Na qualidade de elemento que queima e consome, é também metáfora de purificação e regeneração. Por isso, é um elemento que gera múltiplos significados. Para a cultura dos povos *bantu* remete também à palavra, não à comum, mas à do sagrado, pois o ferreiro tradicional é o depositário do segredo das transmutações. Desse modo, vemos que a profissão de Ti Lucas também não é algo aleatório no romance, pois desde a idade de doze anos já era “um pequeno soldador-mecânico.” (MMM, p. 133). A mesma duplicidade aparece no elemento terra, pois se ela proporciona o nascimento e os alimentos, também devora todos os que nascem, princípio confirmado por Ti Lucas: “Da Terra viemos e um dia a ela voltaremos. É esta a lei da vida de todos os seres vivos. O corpo do pássaro morto apodrece não no ar mas na Terra.” (MMM, p. 59). Assim, tanto a terra como a água são elementos associados ao feminino, capazes de gerar vida. Desse modo, segundo Chevalier e Gheerbrant, as significações simbólicas da água centram-se em três temas dominantes, os quais podem ser encontrados nas tradições mais antigas e podem formar combinações imaginárias díspares: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência.” Dentre essas combinações, é quase universal a “noção de águas primordiais, de oceano das origens” (2009, p. 41-42). Assim, se a água é força vital fecundante, princípio gerador de vida, o retorno de Manecas, depois de realizar a sua travessia identitária, é às águas maternas, transformando o mar, antigo símbolo da travessia colonizadora, em lugar de nascimento. Assim como Manecas, também Angola necessita retornar às águas maternas para (re)escrever sua história. Com isso, deixa-se de delegar os problemas do país ao estrangeiro e passa-se a acreditar no potencial que a própria terra e suas “gentes” são capazes de produzir, por isso o anseio de Manecas em encontrar o mar, metaforizado aqui como o útero materno, as águas angolanas capazes de gerar o novo.

Dentre as inúmeras semelhanças, gostaríamos de nos encaminhar para o fim desta análise com apontamentos sobre algumas diferenças entre as obras apresentadas. Parece-nos que, apesar do tom bastante crítico e irônico de Boaventura Cardoso, construído principalmente pela linguagem, é Mia Couto que, sutilmente, impõe uma crítica mais severa na medida em que utiliza o discurso exótico sobre a África, que fora construído pelo estrangeiro, e o vende ao próprio construtor. Assim, se em *Mãe, materno mar* são os líderes religiosos que ganham dinheiro com o “comércio de coisas sagradas”, em *O outro pé da sereia*, o processo é inverso.

Por fim, destacamos a “oraturização”, estratégia narrativa pela qual se processa a interação entre tradição e modernidade e se produz uma mimética própria para as

---

os antepassados que são ‘o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente’” (PADILHA, 1995, p. 10).

narrativas africanas de língua portuguesa. Segundo Inocência Mata, a “oraturização” vai além da africanização do sistema verbal português porque ultrapassa o código linguístico e “afeta terrenos translinguísticos como a onomasiologia (a onomástica e a toponímia, sobretudo), a cenarização (o registro de vozes, a rítmica da dicção e a representação de gestos) e a sugestão musical”, que constroem uma “forma mimética à narração” e nos permitem identificar, “na fala narrativa, a interação entre a escrita e os textos verbais não escritos mas pressentidos e incorporados na cultura local, que se dão a conhecer em português.” (MATA, 2003, p. 64). Assim, enquanto Mia Couto impõe ao seu texto um tom mais poético, carregado de pausa e silêncio, Boaventura Cardoso abusa de interjeições para produzir um tom crítico e irônico. O deboche é mais evidente ainda quando o narrador desconfia de manifestações aparentemente mágicas, o que ocorre, por exemplo, quando o Profeta detém as águas da enchente com seu bastão mágico: “Hé! Hé! Hé! Podia ser?!” (MMM, p. 234). Além disso, vemos que em *Mãe, materno mar*, a voz narrativa reencena o jogo das adivinhações, característico das narrativas orais: “Quando não se sabe para onde se vai, que se saiba de onde se vem. Quem falou?” (MMM, p. 52). Já na narrativa de Mia Couto, as falas das personagens detentoras de sabedorias populares produzem um ritmo lento, pausado e poético à linguagem: “Os espíritos não vêm de nenhum lugar. São como água: estão entre nós.” (OPS, p. 169). A voz do narrador, ao se associar a esse discurso mágico, cria uma sensação de proximidade do fato narrado e das personagens: “O silêncio não é ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra” (OPS, p. 14);

Desse modo, semelhante ao herói, acreditamos ser preciso abandonar as certezas do presente e desconstruir a versão única do passado para, assim, podermos nos aventurar nas incertezas do futuro. É o que faz Mwadia. Depois de cumprir sua missão, ela toma o caminho do rio para empreender, não mais a viagem aos labirintos de sua alma, que a levou à difícil aceitação do passado, mas para nascer de novo. Dessa forma, parece ser por meio das águas que as viagens no interior de cada ser ocorrem, simbolizando uma travessia cíclica, sem tempo e espaços definidos, acompanhando o fluir dos rios e mares. Em sentido ambivalente, a água pode assumir várias formas, lavar as chagas, carregar consigo o passado sepulto da guerra, mas também ser a força procriativa, de renovação e renascimento. Desse modo, as identidades culturais angolanas e moçambicanas não buscam um ponto de chegada, mas prosseguir navegando, cruzando os rios e mares que cortam a geografia da terra: “sob uma chuvinha, Manecas, a mulher e o filho, acompanhados de Ti Lucas e o guia, foram ainda molhar os pés na água do mar. E assim Manecas retornou às maternas águas” (MMM, p. 293) da *Mãe Terra, materno mar*.

## REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 10 Ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FORD, Clyde W. *O herói com rosto africano*. São Paulo: Sumus, 1999.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LEITE, Ana Mafalda *et al* (Orgs.). *Nação e narrativa pós-coloniais I: Angola e Moçambique – Ensaio*. Lisboa: Colibri, 2012a.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In.: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2003, p. 43-72.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói : EDUFF, 1995.

PARADISO, Silvio Ruiz. A diáspora de Maria: relações sincréticas e culturais entre Nossa Senhora, Kianda e Nzuzu em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. *Uniletras*. v.33, n. 2. Ponta Grossa, jul./dez. 2011, p. 253-267.

SAENGER, Alexandre von. A palavra na sabedoria banto. Trad. Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Caderno Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 48-63.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Entre mar e terra: uma polifónica viagem pelo universo “mágico-religioso” de Angola. (Prefácio) In: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 11-31.

A COR DESSE FOGO: LITERATURA E CONHECIMENTO DE MUNDO EM *OS  
TRANSPARENTES*, DE ONDJAKI

THIS FIRE COLOR: LITERATURE AND WORLD KNOWLEDGE IN *OS  
TRANSPARENTES*, BY ONDJAKI

Ana Claudia da Silva\*

RESUMO: O romance *Os transparentes* (2013) apresenta ao leitor personagens que ocupam lugares diferenciados na sociedade angolana e transitam no centro de Luanda; são pessoas à margem da sociedade e do mundo do trabalho. O fator que aproxima este romance da produção narrativa anterior de seu autor é o mesmo que lhe confere distinção: a poeticidade. Este romance destaca-se também pela organização do relato, a qual apontamos como o principal elemento responsável pelo conhecimento eminentemente poético do real.

Palavras-chave: Literatura angolana. Narrativa poética. Literatura e marginalidade.

ABSTRACT: The novel *Os transparentes* (2013) develops characters who occupy different places in the Angolan society and move around Luanda downtown; they are people on the margins of society and of the working world. The factor that relates this novel to the previous novel written by the same author is exactly what distinguish one from the other: the poetic report. This novel also stands out on the story's organization, which is indicated by this article as the main element notably forming the poetic knowledge of the reality.

*Keywords: Angolan literature. Poetic narrative. Literature and marginality.*

## Introdução

Apontado pela crítica como o romance de maturidade de Ondjaki, *Os transparentes* (2013) apresenta ao leitor personagens que ocupam lugares diferenciados na sociedade angolana e transitam no centro de Luanda. A maioria delas é composta por pessoas simples, à margem da sociedade, do mundo do trabalho, das políticas públicas, mas há também autoridades, membros do governo e da polícia, que compõem um

---

\* Universidade de Brasília, Brasília, Doutora em Estudos Literários, Professora Adjunta, E-mail: [anaclsv@uol.com.br](mailto:anaclsv@uol.com.br).

quadro em que o leitor vê corroborado o delineamento de uma sociedade desigual, em que poucos privilegiados mantêm o comando de uma multidão de quase indigentes.

Publicado em 2012 em Portugal e no ano seguinte no Brasil, este romance aproxima-se da produção narrativa anterior de seu autor pelo mesmo traço que lhe confere distinção: a poeticidade do relato, elevada ao grau máximo neste romance de maturidade do escritor, plasma uma prosa em que transparece o vigor da melhor poesia de Angola. Aparentado com a produção de renomados autores contemporâneos de Língua Portuguesa como os angolanos Manuel Rui e Paula Tavares, o moçambicano Mia Couto e o português Valter Hugo Mãe, *Os transparentes* (ONDJAKI, 2013) destaca-se também pela organização narrativa, a qual indicamos, com base nas reflexões de João Alexandre Barbosa e Antonio Candido, como o principal elemento responsável pelo conhecimento eminentemente poético do real.

O uso de recursos como a composição quase lírica dos parágrafos, o emprego particularizado de maiúsculas e da pontuação e a construção de antropônimos motivadores e motivados que estão diretamente ligados ao caráter das personagens são alguns dos recursos literários com os quais Ondjaki produz em seus leitores o duplo efeito de estranhamento e maravilhamento que aprisionam o leitor. Assim, *Os transparentes* pode ser apontado um romance que atende ao paladar de variada estirpe de leitores, que compreende desde os mais ingênuos, que procuram uma pretensa africanidade impressa na produção literária africana, até os mais exigentes e críticos, que concebem a literatura como forma específica de conhecimento do mundo e instrumento potencialmente privilegiado de humanização. Contribui para isso não apenas o emprego de técnicas narrativas experimentadas, mas igualmente a temática da obra, que recai sobre o cotidiano de personagens que trabalham, sonham e se reinventam numa Luanda que lentamente se vai refazendo das marcas deixadas pelos anos intermináveis de conflitos armados, seguidos de uma política local em que a corrupção se sobrepôs aos escombros de guerra; nesse movimento de reconstrução, a literatura, produzida por escritores que se reconhecem como agentes de transformação social, tem papel preponderante.

*Os transparentes* (ONDJAKI, 2013) tem como centro da narrativa o Prédio do “LargoDaMaianga”, em Luanda. É por ele que passam todas as personagens; é ali que moram muitas das famílias que convivem na narrativa.

O início, *in media res*, mostra-nos um jovem e um mais velho a conversar, enquanto a cidade de Luanda sucumbe a um pavoroso incêndio:

a cidade ensanguentada, desde as suas raízes ao alto dos prédios, era forçada a inclinar-se para a morte e as flechas anunciadoras do seu passamento não eram flechas secas mas dardos flamejantes que o seu corpo, em urros, acolhia em jeito de destino adivinhado (ONDJAKI, 2013, p. 11).

Esta cena será retomada somente no capítulo final, que parece ser a sua continuação. Entre uma e outra, o relato de vidas esquecidas e marginalizadas pelas instâncias de poder; homens, mulheres, crianças, velhos que desenvolvem trabalhos variados e inventivos; dezenas de trabalhadores subalternos, desempregados, ambulantes, cujas ocupações mais ou menos oficiosas são exercidas com criatividade e incansável alegria, não obstante a precariedade social em que se desenvolvem. Alegria e criatividade, bem como o pendor ao improvisado e o gosto de contar histórias, de embelezar o real com relatos que no mais das vezes não correspondem à verdade, são

marcas de uma “angolanidade literária”, encontrável também em outros autores do país. Essa tendência à oralidade resulta, no romance, em extensos diálogos. O autor explica:

[...] o livro tem diálogos muito longos, de quatro ou cinco páginas, que é o que os luandeses fazem muito. É obrigatório falar, não podemos estar calados mesmo que não tenhamos nada para dizer. Às vezes as pessoas diziam-me “Este diálogo está um bocado extenso”; eu dizia “Desculpa lá, mas é mesmo assim. *Não é para ser uma perfeição literária; isto aqui é para reflectir um bocado sobre o que se está a viver em Luanda*”. Tive essa delicadeza [...] em tentar dizer “Aqui fala-se à toa. Aqui fala-se por falar”, por um lado. Por outro, é uma homenagem às pessoas que estão sempre a criar! O diálogo é o teatro que os luandeses fazem todos os dias! [...] Tu vês em qualquer conversa que a pessoa tem necessidade de criar a palavra ou a acção. Ele está a contar-te uma coisa que não aconteceu. Parece uma obrigação. Isso eu acho muito interessante! Uma pessoa chega atrasada e conta-te uma história. Bom, está bem. É para se justificar. Mas é que não é só para se justificar! É porque ela acha mais interessante estar aqui cinco minutos contigo a inventar-te uma história do que simplesmente dizer-te a verdade, mas não é para se desculpar do atraso! É óbvio que chegou atrasada. Não! É porque já agora tem a oportunidade de te contar uma história inventada ou adaptada! Eu acho fantástico que as pessoas tenham a *necessidade de teatralizar a própria realidade!* (ONDJAKI, 2014, grifos nossos).

Essa aptidão luandense para a criação de histórias desemboca, na pena jovem e experta de Ondjaki, em construções formais que transmitem um conhecimento literário sobre uma certa Luanda – essa cuja necessidade de teatralidade, de ficcionalização, ele escolhe representar. Vale lembrar que a oralidade é a matriz de muitas histórias africanas; somente há algumas décadas é que a literatura veio complementar o trabalho dos *griôts* na circulação dos saberes tradicionais, costumeiramente ensinados por esses eminentes contadores de histórias.

## O conhecimento literário

Antonio Candido, no texto “O direito à literatura” (1995), aborda a função humanizadora da literatura, que resulta da atuação simultânea de seus três aspectos constituintes. Ele explica:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório deshumanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos ou grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1995, p. 244).

Geralmente pensamos, sublinha Candido, que o conhecimento transmitido pela literatura se dá devido ao terceiro elemento apontado por ele, como se a literatura ensinasse algo pela sua temática. É o que se buscava nos antigos manuais escolares,

quando se perguntava pela “mensagem” do texto ao leitor, pela “intenção” do autor ao construir certo texto. No caso de *Os transparentes*, esse conhecimento temático nos faz delinear uma Luanda de corrupção, em que o governo prioriza a busca de petróleo enquanto à população faltam água, comida, moradia; numa Luanda em que a justiça se compra por um prato de bife com batatas fritas; onde o desemprego dá lugar a ocupações informais e a pequenos e grandes delitos; um lugar em que a polícia atira antes para depois verificar a identidade do suspeito. Essa descrição poderia ser a de muitas cidades contemporâneas, em qualquer lugar do mundo. Mas esta é apenas uma parte do conhecimento que essa leitura propicia.

Com relação ao segundo aspecto apontado por Candido, a visão de mundo de seu autor – representante de uma elite culta, crítica e mais favorecida de Angola –, esta nos é revelada por uma lente cheia de positividade, como vimos, afeita aos pequenos gestos de ternura, amizade, solidariedade e generosidade com que se brindam as personagens do romance. Os moradores do prédio e os que por ali passam, integrando-se à aventura cotidiana da vida naquele local, são gente humilde, acolhedora e solidária, capaz de se unir para atender às próprias necessidades e resolver comunitariamente os próprios problemas, visto que para o governo eles existem muito pouco – é este um dos sentidos da “transparência” apontada no título da obra.

Não é, contudo, somente no aspecto temático ou na forma de expressão que se dá o conhecimento literário; sua especificidade está em uma certa forma de construção textual – a forma literária, que atua também, e fortemente, como agente de conhecimento no leitor. O potencial humanizador da literatura reside principalmente em sua arquitetura. Candido o explica com uma analogia:

[...] quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem um papel ordenador sobre a nossa mente. Que percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo (CANDIDO, 1995, p. 245, grifo nosso).

Essa “coisa organizada” a que chamamos literatura humaniza, pois, pela forma como é construída e não somente pelo desenvolvimento de um certo tema, com uma certa forma de expressão. O movimento estético do formalismo russo terá deixado pelo menos essa herança fundamental nos estudos literários: a de apontar para a importância da forma, que, na literatura e nas outras artes, é também um conteúdo.

### **A poética narrativa de Ondjaki**

No romance *Os transparentes*, Ondjaki (2013) utiliza formas poéticas para construir o seu texto narrativo; faz migrar instrumentos de construção tradicionalmente associados à lírica para a sua narrativa, dando a ela um efeito de musicalidade (sonoridades, refrões e retornos) que geralmente não se encontra na narrativa, a não ser quando ela se torna narrativa poética. Esse gênero híbrido é estudado por Antonio

Donizeti Pires, que retoma observações de Octavio Paz e Paul Valéry, entre outros, para apontar a distinção fundamental entre prosa e poesia:

Segundo Octavio Paz, a prosa “é um gênero tardio [...]”, enquanto a poesia existe desde sempre como “[...] a forma natural de expressão dos homens.” A prosa, ainda na concepção de Paz (1996, p.12)<sup>1</sup>, é simbolizada por uma linha “[...] reta, sinuosa, espiralada [ou] ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa.”, enquanto a figura geométrica mais pertinente à poesia é o círculo ou a esfera, fechados em si mesmos. Para Paul Valéry (1991)<sup>2</sup>, a prosa está para o andar assim como a poesia está para a dança (PIRES, 2006, p. 39).

A ideia da poesia como círculo, esfera ou dança – como retorno, essencialmente – contamina a escrita de Ondjaki e se torna um aspecto formal importante no romance *Os transparentes* (2013), o qual passaremos a descrever..

Convém observar, primeiramente, que esse romance não se apresenta dividido em capítulos. Os diferentes trechos da narrativa são intermeados por uma página negra, escrita em fonte branca, de conteúdo ficcional, que varia entre observações, sensações, bilhetes ou depoimentos das personagens (estes, às vezes são apresentados como transcrição de gravações), anotações do autor e a voz do povo. Apenas a última página negra contém uma citação literária, e refere um fragmento do poema “Choro no dia seguinte”, de Ana Paula Tavares, do livro *Como veias finas na terra*, de 2010:

*But in his heart Cupido could find no rest*  
AndreBlink

- [1] Choro no dia seguinte
  - [2] As coisas que devia chorar hoje
  - [3] Lembro a primeira morte
  - [4] As sombras coladas ao chão
  - [5] Os gritos sufocados da aldeia
  - [6] As vestes negras das mulheres
  - [7] A guardar um rosto
  - [8] A soletrar um nome
  - [9] Nada resta desse tempo
  - [10] Quietos de dias plácidos
  - [11] E noites longas
  - [12] Flechas de veneno
  - [13] Moram no coração dos vivos
  - [14] Acabou o tempo de lembrar
  - [15] Choro no dia seguinte
  - [16] As coisas que devia chorar hoje.
- (TAVARES, 2011, p. 250).

A investigação sobre a epígrafe do poema de Paula Tavares que se encontra citado como posfácio do romance de Ondjaki abre surpreendentes possibilidades de diálogo, colocando na mesma dança autores e gêneros diversos. Sabemos que André Blink é um importante romancista sul-africano, autor do primeiro romance a ser

<sup>1</sup> PAZ, O. Verso e prosa. A imagem. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.11-50.

<sup>2</sup> VALÉRY, P. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

censurado durante o regime do *apartheid*; a literatura como militância, convidada por Blink para esta ciranda, dá as mãos à poesia de Paula Tavares, cuja voz se levantara desde seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985)<sup>3</sup>, contra as práticas autoritárias dirigidas à mulher africana. O poema selecionado por Ondjaki fala de corpos tombados (“sombras coladas ao chão”), gritos silenciados e longas noites; mas, antes, celebra a liberdade, adiando o lamento pela repetição dos versos um e dois nos versos quinze e dezesseis – “Choro no dia seguinte / as coisas que devia chorar hoje” –, que ao mesmo tempo abrem e encerram o poema, como molduras da memória, o “tempo de lembrar”, que se inicia no verso três, com o verbo “lembro”, e se estende até o verso catorze, quando o eu lírico decreta que “Acabou o tempo de lembrar”. A memória perdura, entretanto, por doze versos, que podem ser divididos em duas partes: nos seis primeiros (versos 3 a 8), o eu lírico revive o tempo de sofrimento; nos seis últimos (versos 9 a 14), a dor é apagada e reduzida a “nada” – menos que cinzas restam do tempo em que a dor envenenava os corações; o fim do sofrimento e da sua memória é proclamado no décimo quarto verso.

É a segunda parte deste poema (versos 9 a 16) que Ondjaki retoma na última página negra, que é também a última página do romance. Nela, a citação do poema de Paula Tavares é precedida de uma indicação que confere circularidade à leitura do romance: “o bilhete de Odonato foi extraído dos seguintes versos”. (ONDJAKI, 2013, p. 399) Essa página remete à primeira página negra, a que abre o romance, onde se lêem os três versos finais do poema de Paula Tavares, seguidos da explicação: “[do bilhete amarrotado de Odonato]”.

Tal como no poema que referimos, o romance também traz trechos que se repetem, com alguma alteração, nas páginas iniciais e finais. É a mesma cena narrada de forma diversa; entre uma e outra representação, decorre todo o fio narrativo de permeio, que levará o leitor a conhecer os motivos do fogo que incendeia Luanda. Ávido pela riqueza advinda da extração petrolífera, os representantes do governo, de comum acordo com empresários locais, constituem a CIPEL – Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda (a expressão “petróleo encontrável” aponta para um dever, pelo qual se movimentam ministros, imprensa, empresas etc.), para realizar a exploração. Os “cipelinos” resolvem ignorar os avisos dos técnicos especializados – representado por Raago, um pesquisador americano especialista em riquezas do subsolo – e acabam perfurando indiscriminadamente o solo da cidade. Quando encontram o primeiro jorro de petróleo, promovem uma festa enorme para o dia seguinte:

[...] o evento, anunciado de manhã pela distribuição de balões, blusas coloridas, bandeiras e grades de cerveja, iria contemplar, durante o fim da tarde e toda a noite, um monumental concerto com direito a volumosas exibições de luzes, colunas de som das mais modernas do planeta, uma gama de músicos nacionais, de luxo, convocados à última hora e pagos em dólares de cabeça grande, um show de misses seminuas motivadas a resolverem as suas vidas num par de horas e ainda um megalómano espetáculo de pirotecnia simultânea em vários bairros da cidade que culminaria, precisamente, com uma brutal explosão de cores sobre a sinuosa BaíaDeLuanda (ONDJAKI, 2013, p. 358-359).

O que seria uma festa acaba em espetáculo de horror: um curto-circuito começa um fogaréu que logo se espalha e vai tomando conta da cidade. Esta cena lembra-nos

<sup>3</sup> TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*: poemas. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

uma outra, do romance *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, também de Ondjaki (2009), em que uma explosão põe fim à inauguração do mausoléu erguido em homenagem a Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola. Em ambas as cenas, temos a presença de fogos de artifício e de um fogo real e destruidor; em ambas as personagens se esquivam e procuram sobreviver como podem em meio a fumaça e negrume. Em *Os transparentes*, ao contrário do outro romance, o incêndio é a cena final, e ficamos sem saber se as personagens que se refugiam no primeiro andar do prédio conseguirão sobreviver. Só temos notícia de Odonato, cuja existência se cumpre enquanto dura o incêndio.

## Transparências

Odonato, a personagem mais estranha do romance, sofre de uma doença incomum: lentamente vai-se tornando transparente. Primeiro, cansado de viver de migalhas e restos de comida apanhados no supermercado, decide parar de comer; a fome aperta, mas ele acaba se acostumando com ela – faz disso um “jejum social” (ONDJAKI, 2013, p. 49). Quanto mais se dá conta da falência das ideologias que animaram Angola durante a luta de libertação nacional, mais aumenta a transparência de Odonato:

Odonato aprecia absorto, olhando pela janela, em busca de um lugar dentro do tempo  
 — julgo que sofro da doença de mal-estar nacional – disse à esposa, sorrindo levemente  
 — como assim? – Xilibaba fez a pergunta sem mirar o marido  
 — o país dói-me... a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora...  
 os seus olhos e o seu corpo sentiam profunda saudade dos passeios domingueiros coma família, para perto do mar, no chamado BairroDallha, mesmo que as calemas<sup>4</sup> estivessem acordadas e os seus rostos fossem banhados e lambidos pelas ondas frias do mar de agosto (ONDJAKI, 2013, p. 167).

Com a morte do filho, Odonato vai ganhando silêncio e leveza; e a transparência toma ainda mais conta de seu corpo e vai progredindo até que a luz começa a traspasar o seu corpo. Mais tarde, Odonato perde o peso do corpo e começa a flutuar, amarrado no tornozelo pelo cordão de um sapato que a esposa cuidava de atar a algum móvel para que o vento não o levasse. Odonato torna-se uma bandeira. Sobre essa estranha personagem, o autor explica:

Eu conheço pessoas assim que acreditaram numa certa esquerda, a dada altura, e que são de esquerda ao contrário de outros que não sabem bem o que é; tanto não sabiam o que eram como ainda hoje não sabem. E tanto lhes faz. Eram hiper-comunistas, hiper-marxistas/leninistas, mas mal o sistema mudou foram se casar na Igreja. Eu não tenho nada contra uma pessoa que se case na igreja!  
 [...] Em Angola, quando tu eras Marxista-Leninista, em princípio, não eras católico, mas até podia ser que se fosse, pois a pessoa estava escondida. Mas aqueles que diziam

<sup>4</sup> Calemas: fortes ondas de mar agitado que chegam às praias.

abertamente que não eram depois vão se casar pela igreja e depois têm quatro Mercedes em casa, no quintal! [...] Acho que alguma coisa aqui não está bem. Odonato representa um bocadinho disso. Acho que o Odonato às vezes ainda diz isto: “Eu acreditei naquilo que me disseram; que era para todos, que era para dividir”. E de repente vê que não é nada disto. Isto é uma desilusão não só política como humana. Ele está todo destroçado. Ele não come, o filho desapareceu. Coitado! Também dei-lhe uma conjuntura não muito fácil. Ele tinha que ficar transparente, pois já não aguenta. Ele desaparece de si mesmo! É esta transparência (ONDJAKI, 2014).

A transparência vem, então, da pobreza, da amargura, da decepção política e existencial. Nota-se que, apesar de ser apenas uma personagem a sofrer de transparências, o título do romance encontra-se no plural, indicando claramente que Odonato não é o único a não ser visto, a “transparentar-se”; todas as personagens, exceto as que estão no poder, correm esse risco, de ficarem “transparentes”. O Carteiro, por exemplo, passa as quatrocentas páginas do romance escrevendo e distribuindo cartas nas quais solicita às autoridades a concessão de uma moto para realizar o seu trabalho. Somente ao final da narrativa é que lhe chega a única resposta, negativa, “[...] uma negação redigida num português exigente e castigador, escrita, a carta da resposta, a computador, carimbada em todas as páginas por algum cretino que não tinha se dado ao trabalho de o chamar para uma audiência onde ele se pudesse explicar” (ONDJAKI, 2013, p. 374). A recusa em ser ouvido e a impessoalidade da carta é outra forma de transparecimento, isto é, de apagamento do sujeito que estava por detrás da solicitação: a burocracia também elimina a subjetividade e mata a esperança.

## Retornos e silêncios

Para João Alexandre Barbosa, a leitura literária é sempre uma releitura do significado da literatura em diferentes épocas: “[...] a leitura de uma obra clássica é, quase sempre, uma releitura daquilo que significa a literatura para o presente em que se situa o leitor. Dizendo de outra maneira, o leitor lê o que está entre aquela obra e toda a sua experiência de leitura anterior.” (BARBOSA, 1996, p. 36) Embora o crítico se estivesse referindo à leitura dos “clássicos”, podemos, por ampliação, pensar que toda leitura literária é uma releitura do papel da literatura na sociedade.

Barbosa pergunta-se ainda se há um conhecimento eminentemente e especificamente poético/literário, cuja intensidade possa ser comparável àquela com que são formulados os saberes em outras esferas do conhecimento humano (biológico, filosófico, físico, genético, histórico etc.). Para ele,

[...] o discurso poético, à diferença de outros tipos de discursos, é um discurso ficcional e que, portanto, a presença daquelas representações [sociais, históricas ou psicológicas] sempre ocorre transfigurada pela configuração ficcional do poético. O que significa afirmar que a validade do conhecimento veiculado pelo poético está antes no modo pelo qual foi possível articular os principais elementos de representação do que na pura e simples presença ou ausência desses mesmos elementos (BARBOSA, 1996, p. 37).

Também Barbosa, como Candido, aponta a forma literária como veículo de conhecimento literário. Como vimos, em *Os transparentes*, Ondjaki (2013) constrói um enredo com retornos e pausas que são mais da lírica do que da narrativa. Entremeados nos parágrafos encontramos versos – destacados do parágrafo principal e apresentados em parágrafos autônomos, como na forma poética – que sugerem uma pausa sempre dramática e emocionada na leitura, tal como no exemplo que se segue:

- [a] os seus pés estavam habituados a percorrer muitos quilómetros por dia, eram pés antigos num corpo jovem  
o Vendedor De Conchas apreciava pisar a areia da Praia Dallha e o chão brilhante dos seus pesadelos noturnos, tinha casa na vizinha província do Bengo mas apaixonara-se desde cedo por Luanda, por causa do seu mar salgado  
chamava o mar de “mar salgado”  
e olhava-o todos os dias com a mesma paixão, como se apenas ontem o tivesse conhecido com a pele e a língua  
mergulhava devagar – tocasse uma mulher –, provava o sal e revivia o espanto de sempre, mergulhava o tempo que seus pulmões permitissem e o seu olhar aguentasse, conhecia as rochas e as canoas, os pescadores e as quitandeiras, tinha entranhado nas mãos o odor quente do peixe-seco que ajudava arrumar e, sobretudo, conhecia as conchas  
as conchas  
crescera no Bengo, de rio em rio, de cacusso em cacusso, mas um dia encontrou o mar salgado com as canoas, as varas de ximbicar e as conchas (ONDJAKI, 2013, p. 16-17).

A organização dos parágrafos possui marcas particulares. A abolição das letras maiúsculas, a quase supressão do ponto final (rareado na obra toda) e a conformação dos parágrafos indicam continuidade do que mudança no tópico do discurso, como usualmente ocorre no uso formal da língua portuguesa. O próprio autor refere:

Eu queria um livro em minúsculas porque dão uma certa fluidez no discurso e, ao mesmo tempo, uma certa confusão, que é Luanda. Então não me interessava muito estar preocupado com os pontos e os parágrafos, nem me interessava se a pessoa parava de ler, ou onde parava. Era isto. (ONDJAKI, 2014).

No trecho citado, o primeiro parágrafo focaliza os pés do rapaz, apresentando-os como “antigos” pela virtude de muito ter caminhado; sua ocupação o leva a percorrer muitos quilômetros por dia. O parágrafo seguinte retoma o tópico dos pés, para focalizar o chão debaixo deles – o chão físico de Luanda, da Praia Dallha, e outro chão metaforicamente apresentado: “o chão brilhante dos seus pesadelos noturnos” (ONDJAKI, 1980, p. 16). A conotação mistura-se ao sentido denotativo da palavra “chão”, explorando suas múltiplas possibilidades. No sentido poético, o chão palmilhado pela personagem é adjetivado como “brilhante” e se dá a conhecer nos “pesadelos noturnos”, destacando a positividade (brilho, luz) em detrimento do lado sombrio dos pesadelos. Trata-se de uma escolha que perdurará em toda a extensão da narrativa; embora a miséria, a pobreza, a fome, o desemprego, a injustiça e outras carências sejam declaradas na obra, o que sobressai, pela poetização do relato, é a doçura e a força combativa, positiva, existente nas personagens, que se manifesta via de

regra pelo bom humor, pelo riso, pelo sonho, que transfiguram a miséria em riqueza espiritual. O autor explica:

O povo angolano sofreu muito por várias razões – a guerra e outras privações -, mas nunca perdeu essa capacidade de sonhar. Isso que é interessante num povo: sempre capaz de sorrir no meio da desgraça, sempre capaz de sobrepor o riso aos aspectos menos positivos. Isso é incrível, influencia aos escritores. E pessoalmente, não posso falar pelos outros, a minha tendência é escrever sobre coisas positivas. Posso me referir a alguns aspectos "menos bons", mas a minha tendência é dar relevo aos aspectos positivos da sociedade angolana (ONDJAKI, 2009).

A positividade como escolha estética resulta em relatos que cativam porque tangenciam uma zona universal, presente em todo homem, que é a da esperança, do sonho, do desejo, da ternura, da alegria. Reconstruir positivamente tem sido escolha de vários escritores africanos de língua portuguesa, tal como Mia Couto, cujas histórias são também repletas de humor e de maravilhamento. Isso não impede que a esperança seja pintada com cores esmaecidas, como na construção da personagem Odonato – justamente a que se vai tornando transparente ao longo da narrativa, até ser liberta e voar pelo céu.

Retomando ainda uma vez o trecho citado [a], chama a atenção também a supressão dos espaços nos antropônimos e topônimos: além do VendedorDeConchas, temos, na narrativa, personagens nomeadas como MariaComForça, AvóKunjikise, CienteDoGrã, CamaradaMudo, ArturArriscado, ZéMesmo etc. e espaços como a PraiaDaIlha, citada acima, e ainda LargoDaMaianga, LojaDoCardoso, BarDoNoé etc. A supressão dos espaços entre as palavras pode indicar um desejo de unidade, no sentido de que a pessoa não se divide em vários nomes, mas o que nela é vários compõe um mesmo antropônimo. A diversidade dessa unidade é marcada pelo uso de letras maiúsculas no meio das palavras – mesmo para as preposições, como vimos, que ganham assim *status* de substantivos próprios, a indicar que mesmo as realidades habitualmente tratadas como secundárias têm sua importância. Se considerarmos o conjunto da obra, em que os transparentes o são por serem pobres, faz sentido que as palavras de ligação ganhem “visibilidade” quando iniciadas pela letra maiúscula nos antropônimos.

O mesmo ocorre com os topônimos, a indicar, possivelmente, que os espaços também, por vezes, se comportam nas narrativas como personagens. Nesse romance, o espaço primordial é um prédio, no LargoDaMaianga, no centro de Luanda, no qual moram, transitam, se encontram ou amam as diferentes personagens, divididas entre os moradores e os frequentadores do edifício, tais como o carteiro e os dois fiscais, DestaVez e DaOutra.

Os antropônimos, além de terem essa marca da supressão dos espaços, são muitas vezes motivados, indicando ora a profissão da personagem (GuardaAsCostas), ora uma característica pessoal (PauloPausado), ora uma relação de parentesco (AvóKunjikise). Algumas personagens recebem mais de um nome na narrativa. É o caso, especialmente, de ArturArriscado, também chamado ManRiscas e CoronelHoffman<sup>5</sup>. O uso de uma ou outra forma de chamamento varia, no romance, de

<sup>5</sup> Artur Arriscado (1944-2013) é um escritor e músico angolano que residiu em Brasília nos seus últimos anos de vida. Faleceu logo após o lançamento do romance de Ondjaki, que era contado entre seus amigos pessoais. Arriscado é principalmente conhecido pelo trabalho de recolha e registro do espólio musical de várias regiões de Angola, no período entre 1980 e 2000, feito durante sua atuação como radialista da

acordo com o grau de proximidade ou a situação em que está a personagem: ArturArriscado é o seu nome social, oficial; ManRiscas é o nome familiar, usado pelos amigos mais chegados; CoronelHoffman é uma criação ficcional da personagem, que se apresenta com surpreendente habilidade de inventar histórias (mentiras) para driblar dificuldades e sair-se bem das confusões em que se coloca. Assim, quando o narrador quer destacar esse seu lado criativo e amalandrado, chama-o por Hoffman.

No trecho anteriormente citado [a], chamamos a atenção para os parágrafos que se particularizam pela carga poética; compostos com repetições e pausas. É o que ocorre, por exemplo, com o verso “as conchas”: separado do parágrafo de origem, repete as palavras de fechamento do mesmo, destacando-as e levando o leitor a olhar novamente para o seu sentido – para as conchas. O retorno, característica fundamental do verso, leva o leitor a cumprir, na leitura desse fragmento, o que a personagem VendedorDeConchas fará durante toda a narrativa: chamar a atenção das pessoas para a beleza ou utilidade das conchas que vende, que são apresentadas diferentemente para os vários possíveis compradores, conforme a necessidade imaginada pelo jovem:

tinha-as [as conchas] de todas as cores e feitios, par auso prático ou simples adoração, em tantos formatos e preços que era impossível cruzar com este jovem sem cair na tentação de guardar uma concha para uso imediato ou futuro: às mulheres falava devagar para dar espaço á imaginação e necessidade de cada uma, aos fiscais de rua oferecia conchas de pendurar no cabelo para ofertarem às suas amantes, aos homens fazia sugestões concretas para uso no escritório ou nas viaturas, às mulheres dos embaixadores apresentava as conchas como objetos exóticos que mais ninguém se lembrava de oferecer no natal, aos fabricantes de candeeiros falava das vantagens das enormesconchas ocas e do efeito da luz sob aquele material marítimo, aos padres exemplificava a diferença que aquilo faria num altar, às velhas recomendava como recordação, às jovens como penduricalhos originais, às crianças como brinquedos de fazer inveja a outras crianças, às freiras vendia conchas em formato de crucifixo, aos donos de restaurante vendia-as como pratos de aperitivos ou cinzeiros, às costureiras salientava o potencial criativo do material e os seus tilintantes ruídos, às cabelereiras fazia ver que as missangas já haviam passado de moda e, aos bandidos, o VendedorDeConchas desculpava-se rapidamente pelo facto de apenas transportar um saco cheio de coisas que não serviam para nada, (ONDJAKI, 2013, p. 17-18).

Para além de apresentar sua personagem como hábil negociante, o efeito dessa supervalorização de um objeto aparentemente banal coincide com o sentido geral da obra: dar visibilidade ao que é “transparente”, ou seja, fazer ver aquilo que normalmente passa despercebido aos nossos olhos.

Retomando a citação [a], vemos que também o verso “chamava o mar de ‘mar salgado’”, por exemplo, repete a expressão final do parágrafo anterior, - “mar salgado”, conferindo-lhe ênfase e destaque, em evidente referência aos famosos versos de Fernando Pessoa, em seu *Mensagem*: “Ó mar salgado, quanto do teu sal / são lágrimas de Portugal” (PESSOA, 1980, p. 57) O mar salgado aparece no âmbito das literaturas de língua portuguesa como um mar português; suas águas se misturam as lágrimas das mulheres e mães cujos maridos e filhos haviam dedicado as vidas à constituição do império colonial português. No fragmento citado, porém, o mar salgado é luandense,

---

Rádio nacional de Angola. Foi ele o sonoplasta responsável pela primeira gravação do Hino Nacional de Angola, entoado pela primeira vez no ato de proclamação da independência, aos 11 de novembro de 1975.

africano e não mais português; o uso da expressão *personana* para referir o mar que conquistara o coração da personagem *VendedorDeConchas* e a fixara em Luanda não é, assim, uma homenagem, mas uma desconstrução do sentido operado pelos versos originais – uma africanização do “mar português”.

## Conclusão

Vimos, pelos muitos fragmentos analisados, que o sentido geral da obra – o de dar visibilidade àqueles que o sistema torna invisíveis, transparentes, passa não apenas pelo nível temático da obra, mas ainda pela expressão do autor, cujo narrador evidentemente simpatiza com “os transparentes”, e também pelo nível formal do romance, que toma da lírica alguns procedimentos que ampliam o sentido da narrativa e o confirmam.

Dada a ligação afetiva de Ondjaki e a poetisa angolana Paula Tavares, explícita também nos prefácios e posfácios de outras obras – desde *Bom dia camaradas* (ONDJAKI, 2006), o romance de estreia de Ondjaki – podemos pensar que este romance se desenvolve como a estrutura do poema “Choro no dia seguinte”: o final repete o início e, entre um e outro, desenvolvem-se histórias de pessoas quase comuns, com suas tristezas e alegrias cotidianas; pessoas que nascem, crescem e amam na cidade de Luanda, banhadas pelo mar que guarda tesouros só descobertos pelos olhos apurados do *VendedorDeConchas*. É a ele que se dirige a pergunta que marca o fim da parte inicial do romance, *in media res*. Seu companheiro de andanças, o Cego, pede-lhe que diga “qual é a cor desse fogo” – o que consome a cidade, os homens, os desejos e tristezas. É conhecimento que o Cego demanda, e que o rapaz mais de uma vez esquiva-se de dar, alegando que para isso precisaria ser poeta: “se eu soubesse explicar a cor do fogo, mais-velho, eu era um poeta desses de falar poemas” (ONDJAKI, 2013, p. 9); mais adiante, o rapazola alega: “mais-velho, estou a esperar uma voz de criança para lhe dar uma resposta” (ONDJAKI, 2013, p. 10). Voz de poeta, voz de criança: poesia e infância associam-se na quase totalidade das obras de Ondjaki, oferecendo ao leitor um olhar alternativo sobre a cidade de Luanda.

Somente ao final a narrativa é que lhe vem a resposta: “é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso: um vermelho devagarinho...” (ONDJAKI, 2013, p. 398). Com essa definição de cor – vermelho devagarinho – fecha-se o romance. A pergunta lançada à décima página é respondida quase quatrocentas páginas depois, indicando que a leitura pede tempo, que a vida pede paciência, e que as descobertas fazem-se lentamente, “devagarinho” como o tom vermelho do fogo que consome a cidade.

Candido alertava que o conhecimento literário se dá também “como incorporação difusa e inconsciente” (1995, p. 244), apontando para a forma literária como elemento promotor de humanização, isto é, de organização de nosso mundo interior, de superação do caos. Ondjaki empresta à sua narrativa a musicalidade, as pausas e retornos que são próprios da lírica, construindo de tal forma o edifício do romance que o leitor se vê desafiado a entrar nele e compartilhar, de forma ordenada (pela linearidade da leitura), a desordem que rege a vida numa cidade angolana contemporânea, com seus desafios e problemas oriundos de um modo de ser que desafia as convenções e estabelece um pacto de alegria com o leitor, transformando a leitura em prazer e adiando as lágrimas para um futuro que, afinal, nunca chega a acontecer.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento: leitura e releituras. *Signótica*, Goiânia, v. 8, p. 35-43, jan.-dez. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/viewFile/7347/5214>>. Acesso em: 10 mai. 2014.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.
- ONDJAKI. *Ondjaki*: “Um dia Angola vai ter que se perguntar porque ficou tanto tempo o mesmo partido e o mesmo presidente no poder”. [mar. 2014]. Entrevistador: Mário Rufino. Lisboa: Diário Digital, 12 mar. 2014. Disponível em: <[http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id\\_news=690363](http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=690363)>. Acesso em: 21 mai. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Avó Dezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ondjaki e a oralidade africana*. [set. 2009]. Entrevistador: Ramón Mello. Paraty: Saraiva Conteúdo, 23 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>>. Acesso em: 22 mai. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In: \_\_\_\_\_. *O eu profundo e os outros eus*. 20. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 43-66.
- PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários*, Araraquara, v. 1, n. 24, p. 35-73, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2627/2299>>. Acesso em: 22 mai. 2014.
- TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ENTRE O COLONIAL E O PÓS-COLONIAL: O DIÁLOGO ENTRE OS  
DISCURSOS EM *O OLHO DE HERTZOG*, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

BETWEEN COLONIAL AND POST COLONIAL: DISCOURSES IN DIALOGUE IN  
JOÃO PAULO BORGES COELHO'S *O OLHO DE HERTZOG*

Marta Banasiak\*

RESUMO: *O Olho de Hertzog*, de João Paulo Borges Coelho, procura as raízes de identidade cultural do Moçambique contemporâneo nos inícios do século XX, revelando como a consciência histórica é um dos factores mais importantes no processo de formação da identidade nacional e cultural. O objectivo do presente artigo é analisar a (re)utilização do discurso colonial e o diálogo entre o discurso colonial e o discurso pós-colonial que se estabelece através das duas narrativas paralelas que constroem o texto do romance.

Palavras-Chave: colonial, pós-colonial, Moçambique, história

ABSTRACT: *The Eye of Hertzog (O Olho de Hertzog)*, a novel by João Paulo Borges Coelho, searches for the roots of the contemporary Mozambican cultural identity in the beginning of the 20th century, revealing how the historical conscience is one of the most important factors in the process of national and cultural identity formation. The aim of the present article is to analyse the (re)use of colonial discourse and the dialogue between colonial and postcolonial discourses, which is established along the novel's two parallel narratives.

Keywords: Colonial, Post Colonial, Mozambique, History

*O Olho de Hertzog* de João Paulo Borges Coelho, romance que analisaremos no presente texto, manifesta-se como uma narrativa muito complexa que foge à classificação, tanto genérica quanto teórico-ideológica, linear e unívoca. Elena Brugioni no seu recente artigo aponta que a análise do romance,

poderia, sem dúvida, começar convocando a aparato categorial daquilo que é

---

\* Doutoranda do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a especialização em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, orientada pela Professora Doutora Ana Mafalda Leite (FLUL/CEsA) e co-orientada pelo Professor Doutor Paulo de Medeiros (Uwarwick). Endereço electrónico: banan158@hotmail.com

conceptualmente definido como romance histórico. Contudo, recorrer a esta definição obrigaria a uma reconfiguração crítica desta categoria literária para que nela possam caber e serem lidas tensões e ambiguidades que afectam as representações na contemporaneidade pós-colonial (BRUGIONI, 2012, P.392).

Entretanto, o romance em análise, sem dúvida é uma narrativa sobre a História. História que se (re)constrói na base das histórias resgatadas da memória dum país e dum cidade quais, como tentaremos provar, participam num processo de detecção dos momentos e elementos cruciais para a construção dum nação contemporânea, uma nação pós-colonial neste caso. Dessa forma, parece-nos importante destacar alguns elementos base do chamado romance histórico que nos possam ser úteis.

Em *Writing History as a Prophet* (1991), Elisabeth Wesseling distingue dois momentos cruciais no desenvolvimento do romance histórico. Esta forma narrativa surge no início do século XIX, num período marcado pela estética do Romantismo e por grandes mudanças a nível político, tendo sido para muitas nações um período de consolidação ou (re)nascimento dum identidade nacional. Posteriormente, o romance histórico teve uma revitalização profunda aquando da Segunda Guerra Mundial. Este segundo fôlego foi influenciado pelo novo paradigma epistemológico pós-modernista, em particular, pela problematização do conhecimento histórico, que resultou dum experiência bélica profundamente traumática. No pós-guerra, mudou o papel que o romance histórico desempenhava e o objectivo que pretendia atingir. Como afirma Wesseling:

Postmodernist writers do not consider it their task to propagate historical knowledge, but to inquire into the very possibility, nature, and use of historical knowledge from an epistemological or a political perspective. In the first case, novelists reflect upon the intelligibility of history, the polyinterpretability of the historical records, and other such issues to relate to the retrieval of the past. In the second case, they expose the partisan nature of historical knowledge by foregrounding the intimate connection between versions of history and legitimation of political power. {This modes of questioning historical knowledge go together with different sets of literary strategies, the first inducing the development of self-reflexive devices, the second the invention of alternate histories} (WESSELING, 1991, p. 73-74).

Embora não seja o nosso objectivo, situar o romance do escritor moçambicano dentro do quadro teórico nitidamente ocidental, estes dois momentos cruciais para o romance histórico ocidental, revelam-se, do nosso ponto de vista, importantes para a reflexão sobre a forma como a escrita literária africana, e neste caso particular moçambicana, aborda os temas históricos. Por um lado trata-se da(s) literatura(s) proveniente(s) dos países recém-surgidos que se encontram ainda numa fase de consolidação das identidades nacionais/culturais e que ainda estão a estabelecer o património da cultura nacional, o que pode sugerir certas analogias com o período do Romantismo na Europa. Por outro lado, é importante destacar que durante séculos toda a escrita histórica destes territórios foi produzida pelo colonizador, então pelo Outro, isto é, foi retratada sempre do ponto de vista eurocêntrico e paternalista que visava mais retratar a história da presença europeia em África do que outra coisa qualquer. Dessa forma, achamos que o romancista-historiador africano confrontado com uma tarefa dupla; - primeiro, entrar em dialogo crítico tanto com a historiografia colonial, quanto

com o discurso histórico oficial de pós-independência, tendo como objectivo a sua reinterpretação, e, segundo, conhecer o papel de quem ensina esta nova história reinterpretada. Julgamos que ao longo deste processo de reinterpretação histórica alguns dos autores africanos

Isso remete para o lugar sociológico e didáctico da literatura nos países recém-independentes nos quais a escrita literária encarrega-se de desempenhar algumas funções normalmente desenvolvidas pelas ciências sociais, nomeadamente a antropologia e a sociologia. Dessa forma, a narrativa preenche este vazio e participa, activa e intensamente no processo de guardar a memória e de busca das raízes de condição (identitária, cultural e política) presente no passado (re)interpretado. No palco da literatura moçambicana contemporânea, encontramos várias narrativas que se inscrevem neste projecto de reescrita e reinterpretação do passado histórico (mais e menos recente). João Paulo Borges Coelho é sem dúvida um dos autores cujo trabalho merece atenção especial neste aspecto. Nazir Can, autor da primeira monografia sobre a obra deste escritor, caracteriza a sua escrita histórica de forma seguinte:

JPBC evita deliberadamente o caminho da exploração factual do tecido histórico, ainda que às vezes não resista a alguns “esclarecimentos”, normalmente de teor irónico. O jogo poético que propõe assenta, sobretudo na combinação quase caricatural entre o “pequeno”(quotidiano) e o “grande” (factos históricos), o primeiro virtuoso por excelência, criando um eco ou um profundo efeito de semelhança no/do segundo; isto é, multiplicando-o, segredando-o, iluminando-o, quase nunca o dizendo literalmente. E isto porque a obra literária de JPBC caracteriza-se por esta busca de verosimilhança (...) entre as histórias anódinas do homem comum e a História (CAN, 2011, p.13).

*O Olho de Hertzog*, romance que escolhemos para a presente análise, inscreve-se perfeitamente na descrição acima citada, embora haja uma característica que o distingue da restante obra do autor. Trata-se do tempo diegético do romance, pois é pela primeira vez que João Paulo Borges Coelho coloca o enredo da sua narrativa no tempo colonial, ainda antes da época do salazarismo, enquanto a maioria das suas narrativas reflecte já sobre o período de pós-independência.

Através do presente romance, o leitor é convidado a fazer uma viagem no tempo que o leva ao Moçambique dos finais da Primeira Guerra Mundial. A obra é construída pelas duas narrativas paralelas. A primeira decorre nos finais da guerra, no sul do então Tanganica e no norte de Moçambique focando a contenda entre duas forças europeias, Alemanha e Inglaterra, pelo território africano. O segundo enredo desenvolve-se em Lourenço Marques (actual Maputo), logo depois da guerra, revelando a forte ligação de Mosambique com a vizinha África do Sul, tanto a nível político como sócio-cultural. Assim, o país surge fora do contexto colonial português, mas inscrevendo-se não dentro da história do império português mas da região geográfica a que pertence.

A narrativa que aborda a campanha militar é narrada por um narrador intradieético. Este é Hans Mahrenholtz, um jovem oficial alemão que conta as aventuras vividas durante a sua participação na campanha militar de general Lettow-Vorbeck no norte de Moçambique. Outra, contada já pelo narrador extradiegético, descreve a estadia de Hans na cidade de Lourenço Marques, onde este finge ser um jornalista inglês e usa o nome de Henry Miller. As duas narrativas consoam e complementam-se mutuamente no caminho de procura do Olho de Hertzog. Este diamante misterioso une várias personagens que entram num jogo de verdades e mentiras no processo de busca do artefacto, que se torna a busca da própria identidade.

Este motivo de procura duma jóia perdida faz com que o livro possa ser lido como um romance policial. Isto, porém, parece ser uma das técnicas frequentemente usadas pelos autores de prosa histórica contemporânea já que “generic innovations usually do not come about as a bolt from the blue, but as new cross-fertilizations of extant generic traditions” (WESSELING, 1991, p.89). A respeito deste fenómeno Elisabeth Wesseling repara ainda que:

This also holds true for the thertiary phase of the historical novel, which has effected a synthesis between the detective and historical fiction. The conventions of the detective story, which often regarded as the epistemological genre par excellence, are particularly effective devices for representing problems about the anaccessibility of the past. (...) both the detective and the self-reflexive historical novel have a double story. The detective relates the crime witch has been committed before the narrative within the novel begins, but the major plot deals with the unraveling of the crime. Likewise the self-reflexive historical novel relates a series of events that have taken place in the past, but focuses on the ways in which these events are grasped and explained in retrospect. Both are concerned with “understanding the past through interpretation”, although in self-reflexive historical fiction this interpretative process is not concluded by a solution as univocal as that in the regular whodunit (WESSELING, 1991, p.89-90).

O motivo policial une as duas narrativas que, do ponto de vista da diegese, constroem um texto fluente. No entanto, existe uma fissura de ordem formal que faz com que se note uma dissonância entre as narrativas. Trata-se do tipo de discurso usado na sua construção. As memórias de guerra contadas por Hans evocam claramente o discurso colonial e apoiam-se em várias técnicas narrativas típicas para o romance colonial. É importante, porém, que se trata duma colonialidade fingida, reconstruída sob o olhar consciente e irónico do autor e usada com o objectivo de evocar o discurso do passado. Um discurso que faz parte da tradição literária de língua portuguesa e desta forma constrói também uma ligação com o passado moçambicano.

As marcas do discurso literário colonial nas memórias de Hans são várias. Já a própria personagem principal - o jovem soldado fascinado pela aventura que decide empreender numa viagem de zepelim com o objectivo de se juntar às tropas de *kommandant* Lettow perdidas no meio da África Oriental - corresponde à imagem do protagonista do romance colonial caracterizado por Francisco Noa como “espécie dandy, [que] tem uma aura romântica a envolvê-lo (viajante, aventureiro, etnógrafo, etc.), animado pelo desejo quase altruísta de *conhecer* o mundo do *Outro* (...)” (Noa 2002, 61). O fascínio manifestado por Hans é reforçado pela pesquisa bibliográfica que este faz antes da partida:

(...) sempre que achava horas livres aproveitava-as para me familiarizar com a realidade da África Oriental. Frequentei a biblioteca municipal à procura de velhos relatórios, assisti a peças no Victória Theatre (entre as quais a famosa *Stanley in Afrika*), consegui mesmo uma entrevista com eminente etnólogo Leo Frobenius, que havia estado no Congo e preparava nova expedição (COELHO, 2010, p.50).

Reparamos então que a sua primeira tentativa de conhecer o Outro decorre do conhecimento subjectivo, interpretado pela razão ocidental. No entanto, aos olhos do protagonista/narrador, estes relatos correspondem à “realidade” e são a principal e

válida fonte de sabedoria sobre África, cuja visão ele vai aplicar na sua experiência pessoal. Tendo adquirido estas informações prévias, Mahrenholtz parte para África com o objectivo de “mostrar ao mundo como era longo o nosso braço.” (COELHO, 2010, p.51). Esta atitude nacionalista, compreensível no contexto de guerra, corresponde à postura do narrador do romance colonial que manifesta sempre uma “intencionalidade patriótica [e o seu discurso] vai sempre no trânsito de exaltação da presença europeia em África” (FERREIRA, 1989, p.244).

Os elementos do discurso da narrativa colonial tornam-se visíveis também na proporção quantitativa das personagens, na relação entre elas e na sua construção. Deparamos com a esmagadora maioria das personagens brancas que são também “objecto de melhor tratamento estético [enquanto] as personagens negras não ultrapassam o estatuto de figurantes ou de simples “papéis”, ficando assim, pela sua condição de personagens *planas*” (FERREIRA, 1989, p.238). A imagem dos africanos que o narrador cria manifesta-se igual e fortemente marcada pela visão colonial que remete para a incompreensão cultural devido a uma tentativa de categorização dos elementos culturais do Outro segundo as regras da cultura europeia. Dessa forma os “askaris”<sup>1</sup> negros, integrados no exército de Lettow, ganham nos olhos de Hans uma imagem quase animalésca. Revelam-se como portadores dos “instintos obscuros que habitavam dentro deles e que era necessário voltar a enjaular” (COELHO, 2010, p.76), feras que “com catana na mão, buscavam no álcool e na carne dos corpos dos inimigos alimento para a viagem” (COELHO, 2010, p.198). Acerca desta atitude do narrador perante o Outro Francisco Noa aponta:

São aqui claramente expressos, por parte do narrador, cruzamentos judicativos de ordem estética e ética onde a incompreensão antropológica acaba por reger, de modo decisivo, a forma como vê o mundo diferente que representa. O que ele, na realidade vê não são formas mas deformações, medidas precisamente pelo seu inabalável código de valores (NOA, 2002, p.58).

Neste momento parece-nos indispensável ponderar que, nas memórias de Hans, a única personagem branca que se manifesta como negativa é o coronel Glück. É uma personagem rebelde, “homem problemático, (...) homem que não tinha pedigree, que não frequentara qualquer academia militar conhecida, (...) homem que, dizia-se a boca cheia, nem sequer era alemão!” (COELHO, 2010, p.44), cujo comportamento e aparência escapam às normas previstas para um militar europeu. Combina a farda militar com elementos de indumentária oriental, não obedece às hierarquias militares, não hesita em ofender os seus superiores e, o mais importante talvez, mostra relações mais íntimas com os askaris. Dessa forma a representação de Glück não corresponde às figuras estereotipadas típicas para a narrativa colonial. Mesmo assim, o narrador não deixa que a personagem transgrida os limites deste tipo do discurso e faz com que a história de Glück pareça escapar à realidade e torne-se exótica. De facto, o seu passado aventuroso poderia encaixar-se, por exemplo, nas histórias de *Mil e uma noites*. Esta personagem orientalizada provoca no narrador uma curiosidade igual a esta que sente pelo continente africano.

A superioridade do branco não é submetida a nenhuma reflexão crítica interdiegética. Aos olhos do narrador, esta aparece como um facto óbvio e a pertença étnica inclusive chega a ser o elemento que decide sobre vida e morte. Assim, os

---

1 askari-soldado (swaíli)

carregadores negros morrem em grande número de malária, porque “não era prática usar-se com eles quinino que, por ser escasso, estava reservado aos europeus” (COELHO, 2011, p.118) Esta estratificação racial é sempre encarada do ponto de vista eurocêntrico pelo narrador que nunca sai do seu contexto cultural e transpõe-se também para a sua interpretação dos actos das personagens, principalmente estas que representam o Outro. De acordo com Manuel Ferreira:

A sua visão do mundo é-lhes dada por uma formação profundamente etnocentrista. As ideias, os anseios, os desejos, que vivificam a narrativa são as de quem é portador de uma cultura e de uma religião superior. Daí que o modo de encarar o Outro seja unilateral, redutor ou quase sempre avaliado de um ponto de vista racista ou paternalista (FERREIRA, 1989, p.244).

Dessa forma, reparando numa hesitação duma das personagens antes de contar uma história tradicional, Hans interpreta-a como “a timidez de quem não queria decepcionar o oficial branco com as histórias estapafúrdias do seu povo”(COELHO, 2010, p.308). Notamos que o narrador, partindo do conceito da sua superioridade cultural, chega a reconhecer no Outro uma aparente auto-confirmação de inferioridade, o que talvez seja a mais explícita revelação da perfídia do discurso colonial. Isso nota-se ainda melhor no fragmento seguinte:

Quanto a mim, o Motontora (ou Santana, como lhe quiser chamar) simplesmente não foi capaz de resistir à tentação de me contar tudo para que a sua história ficasse registada à maneira dos brancos. Em si, isto significava uma perda de confiança nos mecanismos do seu povo para preservar a memória dos seus feitos, um desligamento portanto das suas próprias tradições. Uma aceitação da irreversibilidade da sua decadência e condição. O Montora já não era um rei, era um trãnsfuga; um marginal no verdadeiro sentido da palavra (COELHO, 2010, p.314).

Este fragmento, que aliás retrata perfeitamente o que Stewart Hall chama de “internalização do próprio como outro” (HALL, 1996, p.445), teoricamente podia ser interpretado como constatação do autor textual sobre a inevitável passagem da cultura oral para a cultura escrita. Esta interpretação, porém, não nos parece adequada, não só por causa do cunho colonial da narrativa na qual se inscreve, mas também pelo facto de que o discurso pós-colonial da outra narrativa paralela entra em diálogo com as memórias de Hans Mahrenholz.

O segundo enredo presente n'*O Olho de Hertzog* desenvolve-se na cidade de Lourenço Marques. Contada pelo narrador onisciente, esta narrativa convida o leitor para uma viagem pela cidade colonial numa tentativa de reconstrução do passado. Graças ao narrador extradiegético, o discurso que a percorre leva as marcas de interpretação crítica a nível sócio-cultural. Ao contrário da técnica usada na narrativa paralela analisada previamente, o narrador onisciente comenta os eventos a partir da perspectiva dos dois lados. Isso torna-se visível na descrição dos “encontros” entre as personagens brancas, personagens que representam a classe social alta, com os serviços e trabalhadores moçambicanos negros. Assim, observamos a desconfiança dos condutores de riquexó quando Hans/Henry os cumprimenta ou o medo dum empregado do hotel quando acaba por ser duramente repreendido por ter espalhado chá. A voz do

narrador é aparentemente indiferente, mas obriga o leitor a interpretar as situações sem se poder apoiar nos comentários e opiniões do narrador na primeira pessoa da outra narrativa. Deste modo, o narrador extradiegético destaca as injustas desigualdades sociais, mostrando as rasgaduras na hierarquia social.

No entanto, não parece ser o objectivo de Borges Coelho uma simples denuncia das maldades do colonialismo. Pois como o eixo da narrativa surge o processo de reconstrução crítica da vida na capital moçambicana nos finais da primeira década do século vinte; a reconstrução duma realidade que deu base para o nascimento de uma nova nação. Uma viagem no tempo abre as possibilidades de “releitura” do passado para a qual remete o fragmento d'*As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino que surge como o epígrafe do romance. Desta forma Lourenço Marques aparece quase como uma das personagens do romance. O leitor, graças a minuciosas descrições topográficas, consegue seguir os passos do protagonista e atravessar com ele as ruas e as praças da cidade. A impressão de autenticidade das descrições é reforçada pela presença dos letreiros das lojas e outros estabelecimentos urbanos que Hans/Henry lê durante os seus vários percursos:

Descem a Avenida Aguiar, *Hazis & Aliféri, Especialistas em todo o género da confeitaria, Encarregam-se de toda e qualquer encomenda, doces para festas, baptizados e casamentos, Bolos, chá, sorvetes, pão-de-ló etc.* Entram na avenida da República, onde os transeuntes desfilam em frente aos anúncios, uns apressados, outros parecendo reflectir e hesitar enquanto caminham. *Casa Coimbra, grande sortimento de fazendas de lã e veludos de todas as cores, próprias para inverno, Tudo moderno.* Dobram à direita para subir a Manuel de Arriaga, *Barbearia de Lima & Passos, Barbeiros e perfumarias,* atravessam a Avenida 24 de Julho, (...). (COELHO, 2010, p.190-191).

Reparamos que os letreiros remetem para a multi-nacionalidade da cidade, pois aparecem neles, ao lado dos nomes portugueses, nomes indianos, ingleses, etc. De grande importância é o facto que além dos letreiros em línguas europeias aparecem nas ruas da cidade vários anúncios em língua ronga, o que evoca o bilinguismo da cidade nos princípios do século:

Artur, Pinho & Cia, Empresa de panificação, Sede na Avenida da República (próximo da Casa Bridler e do Matadouro), As únicas padarias montadas segundo os preceitos modernos – sem contágio da cinza, Pão de primeira qualidade, Distribuição domiciliária dentro e fora da cidade, Loko mi djula amapau lawa ya hombe ya ku nandyika shabani ku ba padera ya ma padaria wolawo mabiri, Dyinwe a ku suhi na Bridler dyi nwanyana a dya le phiyan a Matadouro<sup>2</sup> (COELHO, 2010, p.150).

Reparamos também que os letreiros, anunciando os serviços oferecidos, acabam por construir um mapa social da cidade: partindo do centro rico, habitado pela população educada, de brancos e assimilados onde se vendem produtos de luxo, passa-se pelos bairros mais modestos - “Fábrica de sabões e óleos de todos tipos e qualidades, Compra-se amendoim, copra, rícino e quaisquer sementes oleaginosas” (COELHO, 2010, p.191) - e subúrbios pobres onde “as formas geométricas acabam por ceder o

---

2 Sublinhado nosso

lugar às manchas, a alvenaria à palha, os anúncios a ingénuos cartazes escritos à mão em língua estranha: *Ni xavissa makhala, Vende-se carvão*” (COELHO, 2010, p.191) até aos lugares onde os anúncios “vão deixando de ter o que dizer, uma vez que é um lugar com escassa gente capaz de comprar, sequer de os ler” (COELHO, 2010, p.334)

Além dos letreiros, aparecem no texto os fragmentos de óbitos dos jornais que, como sugere Kamila Krakowska, “constituem uma forma de censo que classifica a população moçambicana segundo a sua origem e segundo a ideologia colonial” (KRAKOWSKA, 2011, p.128). Os óbitos são rigorosamente estruturados. A cada morto é referido o seu nome, idade, profissão, origem e raça. A enumeração termina com os mortos indígenas, sobre os quais é referida apenas a quantidade de cadáveres de cada sexo. A respeito desta categorização da sociedade colonial através do censo Benedict Anderson escreve:

Nota-se, (...) a paixão pela exaustividade e pela ausência de ambiguidade por parte de quem concebeu o censo. Daí a sua intolerância relativamente às identificações múltiplas, politicamente “travestidas”, vagas ou em mutação. Daí a estranha subcategoria, em cada grupo racial dos “Outros” – que, não obstante, não podem de modo algum ser confundidos com outros “Outros”. A ficção do censo é a de que integra toda a gente e de que toda a gente tem um – e apenas um – lugar extremamente bem definido. Não há fracções (ANDERSON, 2005, p.224).

Lourenço Marques torna-se também um palco de desfile de várias personagens. A sua construção, comparando com as personagens da primeira narrativa analisada, revela-se definitivamente mais complexa. Encontramos o leque das personagens misteriosas, de passado obscuro que por sua vez nunca nos é revelado de forma definitiva. Apresentam-se várias versões respectivas dos seus passados, mas todas vagueiam no “mundo que está povoado de meias verdades” (COELHO, 2010, p.171). Porém, ao contrário das histórias do passado do coronel Gluck da primeira narrativa, elas nunca ultrapassam os limites de verosimilhança. Florence, Natalie, Wally, Rapsides e o próprio Hans encontram-se em Lourenço Marques guardando os seus segredos e procurando encontrar uma nova identidade. Todos eles manifestam a pertença a duas realidades diferentes: à realidade vivida no antigamente e a uma realidade nova que lhes abre a porta para mudança. Estas personagens parecem funcionar como um símbolo de complexidade identitária. Não se encaixam numa dicotomia mau-bom, preto-branco, enchendo o campo interpretativo de vários tons de cinzento.

Da mesma forma surge também a personagem provavelmente mais importante do ponto de vista da reescrita da história moçambicana: João Albasini, o mais célebre jornalista moçambicano da época. A complexidade desta personagem revela-se em dois níveis. Por um lado, existe o confronto entre a figura histórica e a sua transformação em personagem literária; por outro, Albasini-personagem em si é uma figura muito complexa. Desde o seu primeiro encontro com Albasini, Hans sucessivamente descobre vários elementos do presente e do passado do jornalista através dos quais surge uma imagem do homem que junta na sua identidade híbrida duas culturas muito diferentes:

O homem deixou de ser apenas o contacto de Glück em Lourenço Marques para passar a ser um jornalista, e também político; deixou de ser um mulato para lhe parecer por vezes quase branco e, outras, ainda um chefe indígena; deixou de ser um indivíduo racional para se revelar o mais desesperado dos apaixonados (COELHO, 2010, p.236).

A personagem do Albasini oscila entre um homem crioulo – perfeitamente adaptado à vida entre duas culturas, a cultura ocidental, na qual funciona como um jornalista conhecido, e a africana, onde se revela como um verdadeiro patriarca – e um “assimilado”, que apesar das tentativas não consegue inserir-se na sociedade branca. Essas transformações de Albasini são sucessivamente observadas por Hans durante o convívio dos dois. Albasini surge aos olhos de Hans como um homem culto, sempre elegante, jornalista já com certa estima e experiência – um homem com certo poder dentro da cidade de Lourenço Marques. Porém, reparamos na atitude paternalista do tenente de polícia branco em contacto com o jornalista a quem é retirada a possibilidade de defesa:

O tenente censurou-lhe as amizades, aventureiros estrangeiros aqui chegados sabe-se lá com que intenção; mencionou mesmo, com ironia grosseira, as raças e as suas diferentes virtualidades (como é que Albasini, um preto assimilado, educado, jornalista, se metia com gente daquela?) (COELHO, 2010, p.125).

Isso remete para o que Homi Bhabha chama de “authorized version of otherness” (BHABHA, 1994, p.88). Nessa visão, o assimilado passa a ser aceite pela sociedade colonial, mas mesmo assim não lhe são atribuídos todos os privilégios dos brancos. Pondo a ‘mascara branca’<sup>3</sup>, recorrendo aos mecanismos de disfarce cultural, o homem assimilado tem que seguir as regras que lhe são estabelecidas para manter a sua posição:

*Almost the same but not white: the visibility of mimicry is always produced at the site of interdiction. It is a form of colonial discourse that is uttered inter dicta: a discourse at the crossroads of what is known and permissible and that which though known must be kept concealed.* (BHABHA, 1994, p.89).

Não obstante, Bhabha sugere que “mimicry conceals no presence or identity behind its mask” (BHABHA, 1994, p.88), o que já não é adaptável para esta personagem. Ao longo da narrativa é revelado que a sua duplicidade identitária não constitui nenhum problema para Albasini. Ele é capaz de reconciliar, ou melhor, dizer, unir as duas realidades numa só, movendo-se numa maneira fluente entre a “cidade branca” e a “cidade negra”, assim como transita entre os seus nomes: o nome ocidental, o nome africano e os seus pseudónimos literários. Esta difusão pacífica dos dois mundos acaba por ser reparada por Hans durante a festa na casa dos Albasini:

Todavia, que diferença entre uma e outra festa! Na outra, embora mais próxima de chegar aos campos vermelhos da loucura, havia um peso de um maior rigor e disciplina. Os oficiais alemães festejavam discretamente, enquanto ascaris, tresloucados, de catana na mão buscavam no álcool e na carne dos corpos dos inimigos alimento para a viagem. Brancos e negros, ordem e caos.

Aqui tudo é mais suave, os dois mundos tão bem suturados que, se não fosse

---

3 O termo usado por Frantz Fanon no seu livro *Pele negra, mascaras brancas* (1975), que desenvolve o tema de disfarce cultural na sociedade colonial.

aquela língua estranha que irrompe por toda a parte, não se lhes notavam as costuras. A tez das peles é um catálogo completo de toda a gradação do claro ao escuro (...) Há também mais mulheres. Não como as bibis dos soldados, que aguardavam com discreta paciência o regresso destes à lucidez, mas mulheres soltas, desempenhando papéis, opinando sobre tudo, donas da carne enquanto esta não deixa o fogo, mulheres que bebem como homens (COELHO, 2010, p.198-199).

Essa passagem apresenta uma comparação muito explícita dos dois tipos de relações interpessoais na sociedade colonial. Por um lado, surge a imagem do mundo cheio de divisões rigorosas, cuja falsidade, ou então impossibilidade funcional, é reforçada pela inserção deste mundo no contexto de hierarquização militar. Por outro lado, deparamos com o mundo de difusão social que não se guia pelas oposições binárias. Ao contrário, ele é construído na base do convívio das várias culturas e assim forma um entre-lugar, situado entre a periferia e o centro. E é neste mundo que o autor procura a raiz da moderna/futura sociedade moçambicana. Outra vez de acordo com Homi Bhabha:

These “in-between” spaces provide the terrain for elaboration strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself” (BHABHA, 1994, p.1-2).

A evocação de Albasini como figura histórica põe em destaque os primórdios do jornalismo moçambicano e a sua importância para a formação da cultura autónoma no país. No romance são apresentados vários fragmentos das originais crónicas de João Albasini publicadas no seu jornal *O Brado Africano* nas quais o jornalista comenta os vários problemas que roem a sociedade moçambicana desde as condições do trabalho dos operários até as desigualdades no acesso à educação. Na tradição jornalística, o autor procura também as raízes da moderna prosa moçambicana citando fragmentos do *Livro da Dor* de Albasini que é referido por vários críticos como o primeiro livro em prosa escrito em Moçambique (HAMILTON, 1984). Não é, porém, só a tradição da escrita que surge como fonte de produção literária. A tradição oral também não é alheia ao autor, o que é visível na presença das múltiplas vozes que se juntam à voz do narrador contando várias histórias, inclusive uma saga africana.

Neste romance, João Paulo Borges Coelho descreve um período de colonialismo português quando a censura ainda não era tão forte como viria a ser durante a ditadura salazarista. Um período de maior liberdade de expressão que permitiu o nascimento e desenvolvimento do jornalismo de cunho nacional. Um período que se revelou um marco no caminho à posterior afirmação identitária da nação moçambicana. Reconstruindo as relações presentes na cidade de Lourenço Marques sob o olhar pós-colonial e evocando propositadamente o discurso colonial que entra num diálogo fluente com o discurso pós-colonial que perpassa o romance inteiro, o escritor parece cumprir a tarefa que Umberto Eco, citado por Linda Hutcheon, indica para o romance histórico pós-moderno que consiste em “reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque a destruição conduz ao silêncio, precisa ser reavaliado: mas com ironia e não com inocência” (HUTCHEON 1991, p.124).

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo* Trad. Catarina Mira, Lisboa: Edições 70, 2005.
- CAN, Nazir Ahmed. 2011. *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*. Tese (doutoramento em Teoria da Literatura e Literatura Comparada), Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Lletres, Barcelona, 2011.
- COELHO, João Paulo Borges. *O olho de Hertzog* Alfragide: Leya, 2010.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas* Trad. Alexandre Pomar, Porto: Paisagem, 1975.
- FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.
- HALL, Stuart. New ethnicities. In: Morley, David, Chen, Kuan-Hsing (org.), *Stewart Hall: critical dialogues in cultural studies*. London/New York: Routledge, 1996, p.441-449.
- HAMILTON, Russel G. *Literatura africana, literatura necessária, II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- KRAKOWSKA, Kamila. 2011. Os caminhos d'O Olho de Hertzog. *Navegações*, v.4, n.1, p.127-128.
- NOA, Francisco. *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.
- WESSELING, Elisabeth. *Writing History As a Prophet: postmodernist innovations of the historical novel*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

## RUI KNOPFLI: ATRITO, DELITO E CONFLITO

### RUI KNOPFLI: FRICTION, MISDEED AND CONFLICT

Viviane M. de Moraes\*

**RESUMO:** O poeta moçambicano Rui Knopfli possui uma poesia cosmopolita multifacetada e liberta de amarras territoriais. Percebe-se, portanto, junto a Michel Collot, que Knopfli tem uma escrita que atrita, comete delitos literários e entra em conflito com o cânone vigente. Considerado, atualmente, pertencente ao tripé literário fundador da poesia de Moçambique, manteve-se, devido às suas estripulias poéticas, à parte do cânone moçambicano por não coadunar com as temáticas literárias vigentes no período de descolonização.

**Palavras-Chave:** Rui Knopfli, poesia moçambicana, geopoética

**ABSTRACT:** The poetry written by the mozambican poet Rui Knopfli is varied, cosmopolitane and free from territorial bonds. One may say, thus, with the aid of Michel Collot, that Knopfli's writing produces frictions, commits literary misdeeds and comes into conflict with the elected canon. Presently considered to be one of the three founders of mozambican poetry, Knopfli was nevertheless kept apart from his country's canon due to his poetic mischiefs and for not aligning himself with the themes considered proper to the decolonization period.

**Keywords:** *Rui Knopfli, mozambican poetry, geopoetics*

*Na época moderna (...) as palavras produzem uma espécie de contínuo formal do qual emana aos poucos uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas; a fala é, então, o tempo espesso de uma gestação mais espiritual, durante a qual o 'pensamento' é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras. Esse caso verbal, de onde vai cair o fruto maduro de uma significação, supõe portanto um tempo poético que não é mais o de uma 'fabricação', mas o de uma aventura possível, o encontro de um signo com uma intenção (BARTHES, 1996, p.141).*

---

\* Faculdade de Letras/UFRJ – Centro Universitário Geraldo Di Biase. Rio de Janeiro / Brasil. Doutora em Literaturas Africanas /UFRJ. Professora Substituta – UFRJ / Professora Titular – UGB. vivimpessoal@gmail.com

Rui Knopfli busca essa aventura possível do signo, subvertendo os valores das palavras e também os seus sentidos, expressando em seus versos a densidade necessária para uma poesia genuína, mas, sobretudo, permeada por diversos afetos, que se atritam.

Sua literatura aqui se torna mais afetiva, pois "gera" um fruto maduro que enfrenta a crítica e o modelo social literário vigente, demonstrando que há mais de um espaço poético a ser habitado, ainda desconhecido pelos colegas e pelos críticos. Nesse espaço, a poesia, voz primeira, ganha contornos geográficos, tecendo um cenário atrelado a uma poética que não se isenta de influenciar e de ser influenciada pelo olhar do poeta.

A geopoética do atrito, do delito e do conflito instaurada por Rui Knopfli vai acompanhá-lo durante a sua caminhada literária. Ele apresenta um lugar novo na poesia para dedicar-se a essas questões afetivas relevantes, pois, ao subverter o cânone vigente da literatura moçambicana, abre-se um espaço, um vácuo sem luz, em que o poeta é arremessado junto a sua literatura, sem definir-se como poeta daqui ou de lá.

Assim, atrita-se com a crítica e com o modelo sócio-literário do momento, uma vez ter cometido o delito de criar um paradigma novo de poesia em Moçambique que não se inseria no espaço da "heroicidade e da conquista" (SAID, R., 2010, p.191), o que, conseqüentemente, gerou conflitos no âmbito literário, social e pessoal que foram cruciais para a construção da obra poética de Rui Knopfli.

(...) a trajetória do poeta, desdobrada no curso de quatro décadas, apesar de correr paralela à transformação histórica de seu país, presenciando a luta de libertação, bem como a guerra civil e a restauração democrática jamais se alinharam à hermenêutica ou ao *ethos* revolucionários, os quais, pautados pelo binarismo ideológico, conformaram o horizonte de expectativas culturais em sua nação (SAID, R., 2010, p.191).

Essa ambivalência de espaços literários e de sua dimensão pessoal irá marcá-lo profundamente, já que se considerava um poeta do mundo: "Mas 'A pátria somos nós' quer dizer que a única pátria que resta é a cabeça, tronco, membros e língua em que somos. Mais nada. A pátria que sonhamos foi usurpada, não é? A pátria no fundo somos nós." (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p.527). Essas palavras de Knopfli evidenciam a geografia da língua, que é extensa e democrática, permitindo que todos esses apátridas ganhem um lugar, um relevo, um espaço pulsante e questionador no papel. E o poeta completa:

E a língua já não é a língua de empréstimo – não vamos dizer que é a língua do colonizador –, qualquer língua serve. (...) Esta coisa que quiseram contestar – "vamos ficar com a língua do colonizador"... – isto é perfeitamente ridículo. Vamos ficar com a língua em que a gente se possa exprimir com cada vez mais larga audiência (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p.451).

Aos 16 anos, Knopfli publicou, em 1948, no nº 13 do *Jornal da Mocidade Portuguesa*, o conto "A seca". Junto com José Craveirinha e Noémia de Sousa, agiu como ativista durante um tempo (MONTEIRO, 2003, p.22). No mesmo ano em que começou a ter contatos mais estreitos com os ideais políticos ideológicos, publicou outro conto, agora dedicado à Noémia de Sousa, chamado "Lumina", na revista *Itinerário* – mensário de Letras, Artes e Ciências. Ao ver seu grupo preso pela Polícia

Internacional de Defesa do Estado Português (PIDE), Knopfli testemunha o racismo colonial, denunciando o fato de Ricardo Rangel e Noémia de Sousa terem sofrido agressões físicas e ele não, por ser branco (MONTEIRO, 2003, p.22). Isso irá afetar conflituosamente a sua trajetória poética, que, diversas vezes, refere-se à pluralidade étnico-racial de Moçambique, como se pôde verificar no poema "Terraço da Misericórdia" (KNOPFLI, 2003, p.353).

Geopoética ou geografia literária, segundo Michel Collot (2013), é o modo como o efeito literário se inscreve no espaço, ressignificando-o. Este passa a ser visto e entendido como prolongamento da visão poética, sendo necessário ao seu entendimento. As linhas que contornam uma paisagem, o que o olhar abrange e o que está para além dele abrem um leque de possibilidades imagináveis, de acordo com a influência cultural e pessoal de quem mira.

Knopfli é, sem dúvida, um poeta da geopoética multifacetada<sup>1</sup>. Ele conseguiu ressignificar paisagens com seu olhar, perceber o "céu de chumbo" (KNOPFLI, 2003, p.37), delinear o território moçambicano, literariamente, tanto no aspecto geofísico, quanto histórico-cultural, independentemente de seu ponto de apreensão partir deste cenário ou já em exílio.

A paisagem para a geopoética funciona como um operador que possibilita a leitura por meio da memória, da identidade, da cultura, do corpo e, neste caso, da escrita: "A paisagem aparece como a própria memória do mundo vivido" (COLLOT, 2013, p.22), ou seja:

O horizonte da paisagem nada mais é que uma manifestação exemplar desta ocultação recíproca das coisas. Ele não nos dá a ver a extensão de uma região [de um país] senão ocultando outras regiões do olhar, das quais, no entanto, deixa-nos pressentir a presença, fazendo com que nosso aqui se comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro, que é o horizonte dos horizontes, e como tal, inesgotável (...) (COLLOT, 2013, p. 24).

Ao pensar na geografia literária, as palavras de Collot<sup>2</sup> ganham outro sentido: com a escrita, principalmente a da poesia, os horizontes a serem compreendidos são mais amplos e os cenários a serem mirados também. O mundo inteiro, ou melhor, a literatura mundial pode estar presente no olhar do poeta.

Rui Knopfli, que acessou diversos materiais e bebeu em variadas fontes, teve o seu horizonte alargado para além das fronteiras locais, podendo, assim, transgredir e transfigurar na sua escrita um horizonte além do horizonte habitual.

Desde cedo, soube olhar para as múltiplas geografias que o cercavam: percebeu a presença dos negros e as diferenças de tratamento dados aos portugueses por seus diferentes graus de importância dentro da colônia e aos indianos e muçulmanos, cuja presença naquelas terras – sobretudo na Ilha de Moçambique – datava de séculos (CABAÇO, 2009).

Assim, um primeiro olhar focado na geografia humana e religiosa que se apresentava na Ilha de Moçambique pode ser exemplificado com o poema "Terraço da

<sup>1</sup> Salienta-se, mais uma vez, que não se está trabalhando com o conceito de geopoética defendido por Kenneth White e, sim, com as questões propostas por Michel Collot, que apreende a paisagem como uma operadora para uma nova construção literária.

<sup>2</sup> Salienta-se, mais uma vez, que não se está trabalhando com o conceito de geopoética defendido por Kenneth White e, sim, com as questões propostas por Michel Collot, que apreende a paisagem como uma operadora para uma nova construção literária.

Misericórdia" (KNOPFLI, 2003, p. 353). Nele há uma amplitude no olhar de Rui ao perceber uma geopoética que se configura; em cinco estrofes, apreende o cenário, em que elementos étnico-culturais diferentes revelam-se dentro de uma normalidade cotidiana formadora de um mosaico religioso: são os "versículos do Corão (...)", o "Pai-Nosso, Ave-Maria, do rosário (...)" (KNOPFLI, 2003, p. 353) e os mantras mediúnicos. São as diferentes etnias formadoras da geografia humana de Moçambique que o poeta vê, absorve e amplia com seu olhar poético.

As sombras salmodiam tristemente  
versículos do Corão. Adejam brancas  
túnicas na moleza da brisa morna.  
A velha Misericórdia cuida da alvenaria

retocada de m'siro alvíssimo  
e, por entre velas e pracetas,  
finge ignorar ao longe o verde moço  
da Mesquita. Pai-Nosso, Ave-Maria,

do rosário, talhado por mãos  
macuas, caem as contas negras.  
Os lábios ressequidos do velho patiah  
respondem ciciando mediúnicos o Gayatri:

Tat Savitur vareniam bhargo devasya  
dhimahi dhiyo yo nah pracodayat.  
Coração perplexo, amassado na argila  
do tempo, qual o teu nome verdadeiro:

Gafar, Govinde, ou Gonzaga?  
(KNOPFLI, 2003, p. 353).

Com a consciência de que "Cada palavra – além de suas propriedades físicas – contém uma pluralidade de sentidos" (PAZ, 2012, p.29), o poeta faz do signo um aliado de vários significados, mistura os elementos católicos a outras religiões, como o uso do verbo "salmodiam" junto ao substantivo "versículos", atrelado ao "Corão" – "As sombras salmodiam tristemente/ versículos do Corão" (KNOPFLI, 2003, p.353). O advérbio "tristemente" reforça a condição do mulçumano em um território, cuja colonização foi prioritariamente católica, valorizadora da cultura europeia.

(...) "a ideia Europa", uma noção coletiva que identifica a "nós" europeus contra todos "aqueles" não europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus (SAID, E., 2007, p.34).

Edward Said explica esse esmagamento cultural que a colonização e o imperialismo europeu criaram no mundo. A superioridade civil, intelectual e social é massivamente imputada ao outro, o oriental, que não se identifica com a identidade europeia, mas por ela é moldado superficialmente.

Outro elemento interessante para o conjunto do poema é o título "Terraço da Misericórdia"; referindo-se à Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, de 1556, situada na Ilha de Moçambique. O título marca a presença, na escrita, de um espaço existente, cujo nome "misericórdia" denota "compaixão suscitada pela miséria alheia; indulgência; graça; perdão" (FERREIRA, 1995, p. 935), bem diferente dos adjetivos utilizados no poema, que denotam desprezo e indiferença por parte dos frequentadores da igreja com relação à tristeza islâmica ou à timidez hindu.

À exceção do Islã, até o século XIX o Oriente era para a Europa uma área com uma história contínua de domínio ocidental inquestionável. Isso é verdadeiro de forma evidente para a experiência britânica na Índia, a experiência portuguesa nas Índias Orientais, na China e no Japão, e as experiências francesa e italiana em várias regiões do Oriente (SAID, E., 2008, p.115).

A imagem de tristeza dos que "salmodiam" o Corão é acentuada pela das túnicas brancas, ao balançar da brisa, propondo uma tensão entre os seguidores de Cristo que fingidamente ignoram "o verde moço / da Mesquita" (KNOPFLI, 2003, p. 353) e os adoradores dos deuses indianos, que devem cantar seus mantras, "ciciando" (KNOPFLI, 2003, p. 353). Trata-se da evidência da falta de liberdade religiosa e da submissão desses grupos à religião dos colonizadores portugueses. Mas também aqui, encontra-se uma das características que fazem esse poema uma obra poética: o poder de transformar signos/significados em imagens literárias.

A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas (PAZ, 2012, p.30-31).

Knopfli denuncia a submissão dos orientais aos portugueses, por meio do verso final, como quem diz que nesta terra há de tudo e de todos, são tantas misturas que não se pode saber quem és tu: "Gafar, Govinde ou Gonzaga?" (KNOPFLI, 2003, p. 353). Como se o questionamento fosse mais profundo: muçulmano, indiano ou português? Tal pergunta é pronunciada por alguém de "Coração perplexo, amassado na argila / do tempo" (KNOPFLI, 2003, p. 353), mas também por alguém que se sente pertencente a essas misturas, a ponto de subverter um poema em língua portuguesa, incluindo o mantra Gayatri, que é muito venerado pelos praticantes do hinduísmo: "Tat Savitur vareniam bhargo devasya / dhimahi dhiyo yo nah pracodayat" (KNOPFLI, 2003, p. 353).

O poeta quer, efetivamente, mostrar que nesta terra há muito mais do que negros e brancos, europeus e africanos, há também os seguidores de Alá, cantores de mantras que não têm voz, mas fazem parte deste país multiculturalizado. Houve até um Gonzaga luso-brasileiro, poeta, e que sabia cantar as palmeiras e os sabiás de sua terra além-mar.

Essas questões raciais vividas pelos negros e mulatos africanos afetavam Knopfli que se questionava: como ele, filho de portugueses, rodeado pela proteção da colonização, poderia escrever poemas como os de José Craveirinha? Como iria cantar o negro que ele não era? Falar das dores que nunca sentira? Esse conflito foi um dos muitos motivos que levaram o poeta a construir uma poesia preocupada com o labor estético, não se alinhando a discussões explícitas das causas sociais.

E, ao produzir sua obra, esmerando-se na artesanaria do fazer poético, Knopfli alcançou o que Octavio Paz (2012) define como poesia:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes (PAZ, 2012, p. 21).

Knopfli entendeu o fundamento da poesia em sua essência e aplicou-o em seus versos, usando o poder "revolucionário" intrínseco a ela – já que tem o dom de mudar mentalidades e o mundo, segundo Octavio Paz –, para olhar mais adiante; sofreu a solidão e o isolamento físico e literário que o acometeram durante longa parte de sua vida; viajou e mirou outras paragens, ouvindo desde a ladainha até o Corão. Sublimou e atingiu o prazer literário que provoca no leitor um estado poético:

Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação. Toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. Tal como criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história (PAZ, 2012, p. 33).

"A quinta década" (KNOPFLI, 2003, p.86-87) é um poema que traz outras impressões significativas: primeiramente, o título do poema remete à década de 1950 que foi marcada pela conscientização e pelo medo em Moçambique. Os portugueses estavam aumentando sua brutalidade em relação às colônias e os colonizados passaram a ouvir ecos da revolta e a pensar na "inescrutável mudança" (KNOPFLI, 2003, p. 86).

Embora não se filie à poesia de combate, sua obra não se aliena dos problemas culturais e políticos suscitados pela emancipação. A esse respeito, interessa assinalar que seu movimento não se dá apenas em função de uma identidade literária e discursiva, pautada por uma ordem de posicionamentos estéticos, mas também em função de uma perspectiva intelectual, isto é, da busca de um lugar de enunciação dentro do cenário da modernidade cultural moçambicana – cenário contra o qual se insurgia (SAID, R., 2010, p. 197).

O poema anteriormente referido, apesar de falar em primeira pessoa, reflete a coletividade, porque o temor e a angústia eram compartilhados por todos os conterrâneos que se encontravam em mesma situação; é, assim, um poema de voz coletiva.

As feridas da colonização conservam-se abertas – ideia reforçada pelo uso do verbo "ser" no lugar do "estar", enfatizando a permanência delas: "Infectas as feridas

são vivas" (KNOPFLI, 2003, p.86-87). Elas querem fechar, mas não cicatrizam, principalmente, porque não se pode esquecer o que se viveu no período colonial.

Faz muitos anos que me oculto,  
quedo, estendido ao longo desta muralha.  
Infectas as feridas são vivas  
e secam em falso oblongas crostas  
Estendido em silêncio e torpor:  
Vinte e tantos anos de idade  
e outros tantos de medo

O medo da palavra e do gesto,  
medo na aba do chapéu e na gabardina,  
medo de ti que me olhas na avenida,  
medo escorrido ao longo da fachada,  
mergulhado nas poças brilhantes do asfalto.  
Não tenho culpa de ter medo,  
nasci no tempo impreciso do medo.

Não temo o rosto diverso da morte,  
não temo a ameaça da nuvem atômica,  
não temo o susceptível de ser temido  
há dois mil e tantos anos.  
Temo a disfarçada ameaça indisfarçada,  
temo o honor da angústia a todo a hora,  
temo o temor do tempo do medo.

O medo infla, cresce e aboluma-se.  
Impregna-se na carne, no cerne das unhas,  
veste a tepidez da epiderme e o frio dos ossos.  
Total, domina, obstrui, materializa-se em suor.  
Pela calada sombria vireis na hora próxima.  
Prevenido de medo, farto de medo,  
tremo, e este modo é uma ameaça

que se oblitera e volta contra vós.  
(KNOPFLI, 2003, p. 86-87).

O medo é permanente no poema e associa-se à angústia de estar vivo em um momento como este, mas não há culpa: "Não tenho culpa de ter medo, / nasci no tempo impreciso do medo" (KNOPFLI, 2003, p. 87). O medo tem um tempo impreciso, assim como seu espaço. Não se sabe o que espereita na curva adiante, não é a morte ou a bomba que atemoriza, mas, sim, "disfarçada ameaça indisfarçada" (KNOPFLI, 2003, p.87). Quer dizer, a ameaça que a colonização impõe pelo medo, mas que se disfarça em uma falsa ideia de benfeitoria e evolução do local colonizado.

Outra face do medo é apresentada, a mais perigosa: aquela que remexe, que revolta, que move o ser humano para a mudança, para uma vida sem repressão; este é o medo que se "volta contra vós" (KNOPFLI, 2003, p. 87). Este vós pode-se entender como o colonizador.

O conflito pessoal dá-se no âmbito do não reconhecimento, das escolhas, dos arrependimentos e da memória. "Ler Knopfli é, portanto, adentrar-se em continente, nação e sujeito fraturados." (SAID, R., 2010, p. 195).

No posfácio do livro *A Ilha de Próspero* (1972), o poeta menciona as multiplicidades étnico-culturais presentes em Moçambique e a sua ascendência europeia, evidenciando, assim, a consciência de que era um sujeito multifacetado desde seu nascimento:

Filho de pai alentejano e de mãe serrana, nascido na cidadezinha de Inhambane, o autor não ignora, nem esconde, a sua origem "pied noir", tal como o cristão não nega o pecado original, embora, um e outro, e de outra coisa, procurem redimir-se por vias diferenciadas e – crê-se – com total sinceridade.

E eis que o autor, "pied noir" de origem, olha em redor verificando que a expressão Moçambique, no seu cariz abstrato de desinência geopolítica, engloba várias nações ou etnias – ronga, chope, chona, maravi, angunim macua, iomué, ajáua, maconde, etc – e que ele não tem lugar em nenhuma delas (KNOPFLI, 1972, p. 131-132).

Durante o período entre 1949 e início da década de 1950, Rui Knopfli adotou um foco mais político, vindo a tornar-se mais lírico a partir dos meados dos anos de 1950. Em 1960, a Associação dos Naturais de Moçambique criou *A voz de Moçambique*, órgão da imprensa em que diversos poetas, de diferentes estratos sociais e grupos étnicos, puderam expor suas obras literárias.

Outro periódico de grande importância para o escritor foi *O itinerário*<sup>3</sup>, revista mensal que versava sobre literatura, ciências e artes, publicada entre 1941 e 1955. Segundo Francisco Noa (1997, p. 43), Rui Knopfli foi, "até determinada altura, um dos mais proeminentes colaboradores" dessa revista. E conclui:

*O Itinerário* pode mesmo ser visto como o primeiro órgão congregador de uma geração literária em Moçambique, se tivermos atenção que nele se cruzam contribuições de Fonseca do Amaral, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Orlando Mendes, Rui Nogar, Aníbal Aleluia, Kalungano e o próprio Knopfli (NOA, 1997, p. 44).

Nas décadas de 1950 e de 1960, havia uma tendência à padronização do que seria a "poesia moçambicana", que, de início, engajada, fora atrelada aos ideais negritudinistas e, depois, tornou-se, por vezes, panfletária, pois a literatura foi utilizada como meio de expressão e expansão de ideias combativas. Knopfli não se alinhava a esses tipos de escrita, ficando à parte, neste primeiro momento, sem um reconhecimento literário em sua terra natal.

Mais tarde, as antologias passaram a ser os modelos canônicos da literatura moçambicana; elas se organizaram a partir de assimilações, de afastamentos e de exclusões de nomes dessa literatura, apenas dando visibilidade aos poetas que possuíam características comuns. Por isso, a poesia de Rui Knopfli, complexa para se deixar delimitar por critérios tão rígidos, ficou de fora, sem o devido reconhecimento literário:

---

<sup>3</sup> Importante observar que um dos nomes mais importantes da revista *Itinerário* foi o do poeta Fernando Couto, que esteve à frente desse periódico durante bom tempo, impulsionando-o bastante.

Na acesa polêmica que por essa altura se trava em torno do que era, e deveria ser, a chamada 'Poesia de Moçambique', a crítica manifesta-se perplexa e incapaz de situar a poesia de Rui Knopfli (REBELLO, 2003, p. 08).

Isso, porque sua poesia convoca o que Francisco Noa, Eugénio Lisboa e Ana Mafalda Leite chamaram de uma dimensão dramática influenciada pelos múltiplos textos que vieram em sua bagagem cultural multifacetada, misturados a um "telurismo local" (LEITE, 2006, p. 141), que o conduz ao topo dos grandes nomes líricos de Moçambique:

As obras de Craveirinha e de Knopfli são responsáveis pelo estabelecimento de uma tradição fundadora da modernidade na literatura moçambicana, enquanto garantem o referencial de continuidade e sistematicidade. Nas suas múltiplas vertentes, os autores africanizaram e reequacionaram essa modernidade, (...) (LEITE, 2006, p. 141).

Eduardo Lourenço, em seu ensaio "Cultura e lusofonia ou os três anéis" (1998, p. 1772), afirma que Rui Knopfli, Craveirinha e Virgílio de Lemos, na poesia moçambicana, são autores-referência para esta cultura, formadora de um tripé literário, cujos frutos ecoam até a atualidade.

Fica evidente, desse modo, que o lirismo de Virgílio de Lemos, o de José Craveirinha e o de Rui Knopfli nunca deixaram de estar presentes na poesia das gerações que o sucederam.

Com longa trajetória, iniciada nos anos 50 e vinda até 2003, no caso de Craveirinha, e até 1997, no de Knopfli, a poesia desses "Mestres" integra também, a nosso ver, o painel atual da lírica moçambicana (SECCO, 2003, p. 291).

Esse não lugar que ocupou na poesia moçambicana, porém, fez com que Knopfli se fechasse ainda mais em sua obra, esperando um dia ser reconhecido; e ele defendia-se:

A palavra de ordem, uma só: quem são os escritores africanos de língua portuguesa? Os que saíram ou os que ficaram, antes e depois da independência? Os mais clarinhos ou os mais escuros? Noémia de Sousa está ausente de Moçambique o dobro dos anos que somam os do meu afastamento e ninguém questionaria o seu moçambicanismo, por certo muito mais representativo que o meu. Pessoalmente devo confessar que nunca terei escrito um verso, ainda quando o roubo a Camões, ou colho a Shakespeare, em que Moçambique não esteja presente. Se digo Tamisa ou escrevo Avon, penso em Incomati e Limpopo, rios que emolduraram e glorificaram a minha infância, a minha formação, inicial e definitiva (KNOPFLI. *Apud*: MONTEIRO, 2003, p.15).

Mais tarde, já na década de 1990, a crítica moçambicana reposicionou-se em relação à sua poesia; Nelson Saúte (1996), por exemplo, irá reivindicar um lugar para Knopfli no sistema literário moçambicano:

Uma certa crítica anquilosa ignorou ou quis rasurar uma obra como aquela que o poeta Rui Knopfli terá produzido, não só em Moçambique, mas tendo Moçambique como referência – nada pudemos contra estes factos –, aqui concebida ou já na diáspora. Não será descabido rejeitar uma ideia que, ao longo do tempo, se me tem imposto até no plano da quezília: o discurso literário de Rui Knopfli é tão crucial à literatura moçambicana como é o do poeta José Craveirinha (SAÚTE, 1996, p. IV).

Felizmente fora percebida a consciência que Knopfli tinha de seu fazer poético; ele sabia que seu dever era o de "expressar o ser: um ser, cuja beleza atesta a perfeição ou a plenitude, um ser que, ao encontrar o público que o espera, tem seu fim em si próprio, e realiza-se na percepção estética que ele exige." (DUFRENNE, 1969, p. 10).

Pode-se chegar, por conseguinte, à constatação de que Knopfli é um dos pioneiros a trazer para o espaço da poesia os debates e as polémicas que envolviam muitas das sociedades africanas de língua portuguesa de sua época.

Roberto Said (2010), em seu texto "O delito da palavra: notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acorçado", afirma: "Ler a poesia de Knopfli é, portanto, enredar-se nas polémicas literárias e identitárias que fomentam os debates acerca da cultura moderna na África portuguesa e, mais especificamente, em Moçambique." (SAID, R., 2010, p. 193).

O conflito de ser ou não africano foi acentuado pela ascendência portuguesa de Knopfli – "eu sou um escritor português, sou, mas não posso recusar que Moçambique, da minha obra, se aproprie daquilo que entenda pertencer-lhe." (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p. 454) –, pois o poeta foi considerado português, por alguns, porém, sem grande reconhecimento, manteve-se à margem também em Portugal. Tornou-se um poeta sem pátria, ou melhor, um poeta, cuja pátria literária era a própria língua portuguesa, a quem amava até nas palavras difíceis do dicionário.

Em *A Ilha de Próspero* (1972), há uma dedicatória a Jorge de Sena: – "A Jorge de Sena – Português das Sete Partidas", que comprova esse seu amor à língua:

(...) pondo o autor o enfoque, desde a primeira página, na diversidade cultural ou de identidade que se propôs conferir ao sujeito poético da obra. Esta declaração de intenção plural a que chamamos de híbrida, vê-se ainda reforçada pela epígrafe do livro, da autoria do mesmo Jorge de Sena, e a qual revisita a célebre frase de Pessoa / Bernardo Soares "A minha pátria é a língua portuguesa". Tomando Pessoa como ponto de partida, para Sena a relação pátria-língua adquire uma maior personalização e exclusividade: "Eu sou eu mesma a minha pátria. A pátria de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações nasci". Porventura, Knopfli traz uma nova dimensão a esta relação seniana e pessoana pátria-língua, afirmando metaforicamente na obra, como o fará em linguagem não poética mais tarde, sentir-se ele simplesmente "um poeta de língua portuguesa" (MONTEIRO, 2003, p. 115).

O poema "Naturalidade" (KNOPFLI, 2003, p. 59) ilustra os sentimentos conflituosos desse sujeito lírico partido entre a identidade europeia e a africana, mas que também afirma: "Eu nunca reivindiquei a nacionalidade moçambicana, só reivindiquei um facto, que ainda hoje reivindico, de ser africano". (KNOPFLI. *Apud*: MONTEIRO, 2003, p. 26).

"Naturalidade" (KNOPFLI, 2003, p. 59) evidencia o drama do poeta em ser ou não ser africano. Mais uma vez ele não se reconhece como cidadão de Moçambique, contudo, sim, como um representante da aridez das terras de África. Ele é filho da terra,

conforme tantos outros; a partir da construção dual europeu x africano, reafirma sua condição, ao mesmo tempo em que não se exclui da experiência europeia muito presente em sua formação.

O poema é dividido em três estrofes; cada uma delas tem papel crucial para defesa/afirmação da identidade do sujeito poético. A começar pelo título, "Naturalidade", que remete a "ser natural de um lugar", ao "local de nascença" – África, portanto –, e a "natural" como sinônimo de comum, normal. Assim, já no título, sua naturalidade aponta para o fato de ele ser também mais um cidadão comum africano. Entretanto, saber-se-á pelos versos seguintes que a situação é um pouco diferente.

O poema se inicia com versos que definem, de fora para dentro, a naturalidade do poeta. São os outros que o dizem europeu, que o contaminam com a literatura e a doutrina europeia. A anáfora dos vocábulos europeu/europeia no começo dos versos na primeira estrofe reforça essa ideia no poema, além da assonância /e/ que principia todos os versos do seguinte segmento do poema.

Europeu me dizem.  
Eivam-me de literatura e doutrina  
europeias  
e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum  
pensamento europeu.  
É provável... Não. É certo,  
mas africano sou.  
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente  
desta luz e deste quebranto.  
Trago no sangue uma amplidão  
de coordenadas geográficas e mar Índico.  
Rosas não me dizem nada,  
caso-me mais à agrura das micaias  
e ao silêncio longo e roxo das tardes  
com gritos de aves estranhas.

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.  
Mas dentro de mim há savanas de aridez  
e planuras sem fim  
com longos rios langues e sinuosos,  
uma fita de fumo vertical,  
um negro e uma viola estalando.  
(KNOPFLI, 2003, p. 59).

Tornou-se "natural" para ele, branco, filho de portugueses, ser eivado por essa cultura e doutrina que eram dogmas da colonização que ele vivenciou muito mais do lado dos brancos europeus, colonizadores, que do lado dos negros africanos. A segunda estrofe, contudo, quebra e corrobora essa ideia de natural conflito entre africano x europeu, demonstrando como esse sujeito lírico inconformado questionava os padrões opressores da sociedade.

O poeta, ciente de sua múltipla bagagem cultural e intelectual, ironiza: "Não sei se o que escrevo tem raiz de algum / pensamento europeu./ É provável... Não. É certo." (KNOPFLI, 2003, p. 59). A ironia acontece, porque todo indivíduo é formado pelas suas heranças culturais e vivências, e, ao negá-las, primeiramente, Knopfli faz o que Linda

Hutcheon (2000) define como ironia, já que esta é uma forma de discurso, em que "você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude em relação a isso." (HUTCHEON, 2000, p. 16).

Voltando ao poema, ao negar sua bagagem cultural, o sujeito poético está reafirmando-a. Ainda ironicamente, traz a dúvida com o sintagma "É provável", seguido de reticências, para finalizar com a certeza de que, sim, há uma herança que ele atualiza ao intervir nas obras do passado, imputando um novo sentido a elas. Ocorre a dualidade entre ser ou não ser africano x europeu. Ironiza-se esse fato, porque, na verdade, acima de qualquer dúvida, o sujeito poético se define como um cidadão do mundo.

Em seguida, o eu lírico, através da ironia que nega afirmando, suspende esta ideia com a adversativa no verso "mas africano sou" (KNOPFLI, 2003, p. 59).

Neste momento, ocorre uma suspensão em relação à(s) naturalidade(s) do poeta, a favor de uma única defendida por ele neste poema: a de ser africano. Porque este sujeito é mais do que dual, é múltiplo, tem muitas naturezas, porque bebeu de muitas fontes. Mas, agora, ele sente-se africano, em seus pulsos corre o "ritmo dolente / desta luz e deste quebranto" e ele traz "no sangue uma amplidão / de coordenadas geográficas e mar Índico" (KNOPFLI, 2003, p. 59). Percebe-se, nestes versos, a presença da assonância nasal em /eñ/ e /ã/ e da aliteração em /d/ como reforço sonoro à ideia de dor e quebranto dos ritmos africanos.

Sua suspensão em relação às demais naturalidades é tamanha, que o eu lírico chega à negação dos símbolos ocidentais, sobretudo da delicada rosa, em prol das ásperas micaias africanas. Tal efeito se constitui por meio das aliterações em /r/, /z/ e /d/, que corroboram a sensação de aspereza também no espaço dos versos: "Rosas não me dizem nada / caso-me mais à agrura das micaias" (KNOPFLI, 2003, p. 59).

O sujeito poético nega também a agitação das grandes cidades ocidentais, pois busca a tranquilidade, o silêncio e a beleza que, segundo ele, só se encontram em terras de África, onde há o "(...) silêncio longo e roxo das tardes (...)" (KNOPFLI, 2003, p. 59).

O último verso dessa estrofe, contudo, traz estranheza e conflito a esse espaço desejado pelo poeta: "(...) com gritos de aves estranhas." (KNOPFLI, 2003, p. 59), há pássaros que são surpreendentes para ele que traz em si o componente europeu. Por mais africano que seja e que corra o Índico em seu sangue, ele não conhece os gritos dessas aves, porque ele não gritou com elas, não compartilhou seus sofrimentos, não aguentou o preconceito do lado negro colonizado da sociedade moçambicana. A sílaba fônica /gri/ da palavra "gritos" expressa o som estridente dessa ave que corta o céu.

A metáfora do silêncio roxo das tardes, sinalizando um tom crepuscular, remete à finalização de um ciclo e início de outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 300). O ciclo do poeta que, findo esse dia e iniciado o outro, deverá continuar, apesar de melancólico, reafirmando-se africano e reafirmando sua poesia. É o ciclo de Moçambique que começa a se movimentar em direção a rumos diferentes.

A melancolia em Knopfli é entendida como a descrita a partir de textos de Walter Benjamin, segundo os quais a liberação da bília negra produz uma intensa cólera. Assim, o sujeito poético assume uma atitude de indignação e revolta que implica, também, ideias de atrito e conflito. Knopfli é, portanto, um poeta que mistura à sua melancolia uma cólera conflituosa, que vai aumentando ao longo de sua jornada, mas que, neste poema, ainda não está apresentada em sua força "melancólica"<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Este termo foi usado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Tindó Secco, docente em Literaturas Africanas na Faculdade de Letras da UFRJ, a partir da teoria de Walter Benjamin. Ela emprega "melancólico" em relação a quem possui a "cólera dos justos", "a indignação". Este trabalho usa o vocábulo nesse mesmo

A última estrofe é mais agressiva, como se o sujeito poético tivesse percebido a sua incompletude africana ao ouvir os gritos das aves da estrofe anterior.

Mais uma vez, usando do recurso da ironia, o poeta indigna-se, cala-se e, por intermédio, novamente, da adversativa, continua seu posicionamento em defesa de seu eu africano, puxando o interlocutor para uma viagem interna que começa nas planuras áridas das savanas, voa pelos langues rios, chegando a um negro que fuma e a uma viola que estala. É como se dissesse, nas entrelinhas: "vejam, lá está o negro africano que habita naturalmente dentro de mim". Destarte, ironicamente, vai-se revelando um sujeito poético que blefa o tempo todo, mostrando e ocultando suas inúmeras e irreverentes faces.

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.  
 Mas dentro de mim há savanas de aridez  
 e planuras sem fim  
 com longos rios langues e sinuosos,  
 uma fita de fumo vertical,  
 um negro e uma viola estalando.  
 (KNOPFLI, 2003, p.59).

Essa estrofe possui *enjambement* entre os versos 2, 3 e 4 – uma das marcas características da poesia de Knopfli – e a imagem de languidez do rio é reforçada pela aliteração e assonância no verso "com longos rios langues e sinuosos" (KNOPFLI, 2003, p. 59) por meio das nasais /on/ e /na/ e das consoantes /l/ e /g/ que exprimem a ideia de fluidez dos rios da África.

Portanto, o poeta declara e assume esse lado africano, mas, também, há um lado europeu que transparece em suas características físicas e em certos costumes e posturas. Não o nega, tanto que intitula o poema "Autorretrato" (KNOPFLI, 2003, p. 259), em que ele afirma a sua ascendência portuguesa e faz uma descrição de sua construção como pessoa culturalmente europeizada.

De português, além da língua que ele subverte para criar metáforas dissonantes que vão "do riso claro à angústia mais amarga" (KNOPFLI, 2003, p. 259), o sujeito poético sente-se sensibilizado e incorporado à "nostalgia lírica" (KNOPFLI, 2003, p. 259) pelas coisas do passado. Talvez, por isso, seus poemas tenham um apelo grande à memória. Sabe que herdou dos portugueses o choro interminável do fado que resiste às "ablações de ordem cultural" (KNOPFLI, 2003, p. 259). O fado, elemento simbólico da cultura portuguesa, é sua "costela macabra" (KNOPFLI, 2003, p. 259), que ele sabe que fará parte de seu autorretrato e da sua composição como cidadão do mundo.

Herdou também dos lusitanos a malandragem diante das mulheres, com um olhinho trapaceador de quem se diverte "no tépido e moreno recolhimento que se acha / entre as pernas de uma rapariga" (KNOPFLI, 2003, p. 248-249); assim, mira os seios aqui, observa a "nesga da perna" ali, tudo sob um olhar "concupiscente / e plurirracial" (KNOPFLI, 2003, p. 259).

Essa plurirracialidade não é esquecida pelo poeta que em seu autorretrato já menciona a "ardência árabe dos olhos" (KNOPFLI, 2003, p. 259) vinda por herança portuguesa, lembrando-se das misturas que ocorreram entre portugueses e árabes ainda na Península Ibérica, antes da unificação da Coroa Portuguesa.

---

sentido; assim, a melancolia de Rui Knopfli nada tem a ver com o conceito de melancolia freudiano, sendo empregado como sentimento de indignação.

De português tenho a nostalgia lírica  
de coisas passadistas, de uma infância  
amortalhada entre loucos girassóis e folguedos;  
a ardência árabe dos olhos, o pendor  
para os extremos: da lágrima pronta  
à incandescência súbita das palavras contundentes,  
do riso claro à angústia mais amarga.

De português, a costela macabra, a alma  
enquistada de fado, resistente a todas  
as ablações de ordem cultural e o saber  
que tinto, melhor que o branco,  
há-de atestar a taça na ortodoxia  
de certas virtualhas de consistência e paladar telúrico.

De português, o olhinho malandro, concupiscente  
e plurirracial, lesto na mirada ao seio  
entrevisto, à nesga da perna, à fimbria de nádega;  
a resposta certa e lépida a dardejar nos lábios,  
o prazer saboroso e enternecido da má-língua.

De suíço tenho, herdados de meu bisavô,  
Um relógio de bolso antigo e um vago, estranho nome.  
(KNOPFLI, 2003, p. 259).

Do bisavô suíço, ficaram-lhe apenas o relógio e o "vago, estranho nome" (KNOPFLI, 2003, p. 259). Interessante observar que o nome, elemento importante para a construção da identidade do indivíduo, é desvalorizado pelo poeta através dos adjetivos "vago" e "estranho", já que, além das características físicas de português, o sobrenome, para ser mais exato, contribuiu para o processo de sua exclusão literária, tanto em África, quanto em Portugal.

Exposta a conflituosa dimensão dramática de ser africano x europeu, faz-se necessário pensar no terceiro lado tenso da naturalidade do poeta: considerava-se um cidadão natural do mundo. Knopfli declara-se herdeiro de grandes poetas que lhe foram eivados pela educação colonizadora europeia. Entretanto, os antecessores que escolheu foram "anjos caídos", poetas que se assumiram malditos, como é expresso em "Hereditariedade" (KNOPFLI, 2003, p. 248-249).

Nesse poema, o sujeito poético também se descreve como "anjo caído", mas, paradoxalmente, por trazer um ar de normalidade / naturalidade, esse anjo, em Knopfli, é dissimulado, diferentemente dos grandes nomes que cita em seus versos. Observa-se que o poema inicia e finaliza, reafirmando a dissimulação do poeta-anjo caído, por uma necessidade deste em reafirmar-se, constantemente, como herdeiro dos poetas malditos sempre negativamente adjetivados em sua poesia.

Por trazer nos olhos, a risca do cabelo e a gravata,  
onde os demais os usam habitualmente,  
não se descortina logo em mim o anjo caído,  
quase imperceptível do olhar, o anjo  
que, em mim, perigosamente se dissimula.

(...) sermos o tal anjo caído e maldito

Que em mim se dissimula no trazer,  
onde o trazem os demais, os olhos,  
a risca do cabelo e a gravata.  
(KNOPFLI, 2003, p. 248).

O perigo espreita o sujeito poético, ao revelar sua afinidade com os poetas malditos mencionados, cujo parentesco lhe chega pelos versos sinuosos da poesia. As imagens curvilíneas das linhas poemáticas apresentam-se por meio de muitos *enjambements*, como se esses evidenciassem a permanência dos poetas pela continuidade dos versos, até chegar ao anjo knopfliano.

Esse que faz de mim descendente  
em linha sinuosa de François Villon  
poeta maldito, ladrão e assassino,  
nosso santo padroeiro; do Bocage  
de olhar parado a face lombrosiana,  
do divino marquês, de todas as taras suserano,  
do Shakespeare, pederasta e agiota  
de Charles Baudelaire, corruptor e perverso  
e pulha, do Verlaine etilizado,  
do Pessoa idem e do Laranjeira  
suicidado. Parente, primo e colateral  
do Genet ratoneiro, desleal, corrécio  
e paneleiro, de Ferlinghetti,  
de Ginsberg e de Burroughs,  
flores aberrantes de um braço de maricas,  
canteiros onde só por acaso não floresci.  
(KNOPFLI, 2003, p. 248-249).

O padroeiro do eu lírico é um "poeta maldito, ladrão e assassino" (KNOPFLI, 2003, p. 248). A periculosidade em ser um anjo caído como este é que ele poderia, para afogar "esta mágoa estrangulada" (KNOPFLI, 2003, p. 248), entregar-se ao "álcool, à coca e certas taras" (KNOPFLI, 2003, p. 248) ou ainda tornar-se uma das "flores aberrantes de um braçado de maricas" (KNOPFLI, 2003, p. 248); mas, dissimulado como é, tem como lenitivo o lazer

no tépido e moreno recolhimento que se acha  
entre as pernas de uma rapariga,  
lá onde o tempo pára e recomeça,  
onde a metafísica realmente se anula (...)  
(KNOPFLI, 2003, p. 248).

É também em relação ao prazer sexual que o sujeito poético se revela um anjo maldito, herança esta aprendida com seus antecessores literários; a diferença está na normalidade dissimulada que este anjo de Knopfli assume, e que os poetas das gerações anteriores não ostentam, pois não escondem suas opções pela sexualidade considerada perversa.

E, para finalizar este ponto em que o poeta rende versos aos seus antecessores, no contexto de suas amarguras e dualidades, encontra-se o poema "Contrição" (KNOPFLI, 2003, p. 210-211), em que o "velho legionário" (KNOPFLI, 2003, p. 246) vai arrepender-se do delito de conhecer o mundo, de ser um poeta de todo o mundo.

O vocábulo "contrição" significa o "ato de vontade pelo qual o cristão se arrepende do pecado, motivado pelo amor de Deus" (LAROUSSE, 2009, p. 203); entretanto, o que se vê no poema "Contrição" (KNOPFLI, 2003, p. 210-211) não é o ato de arrependimento, mas somente a confissão de fazê-lo descaradamente, sem pensar na ideia de pecado; e o que o motiva não é o amor a Deus, mas sim à Musa.

O poeta acaba por beber em fontes anteriores à sua, que vão desde a mitologia grega, passando pela literatura oriental, clássica europeia, modernista brasileira, realista portuguesa, formalista russa etc. Ele leu, aprendeu, absorveu, deglutiou e respingou todos esses e muitos mais em sua obra.

O referido poema, por sua vez, inicia-se com a afirmação de haver um difamador da poesia de Knopfli:

Meus versos já têm o seu detractor sistemático:  
 uma misoginia desocupada entretém os ócios  
 compridos, meticulosamente debruçada sobre  
 a letra indecisa de meus versos.  
 Em vigília atenta cruza o périplo das noites  
 de olhos perdidos na brancura manchada do papel,  
 progredindo com infalível pontaria  
 na pista das palavras e seus modelos  
 (KNOPFLI, 2003, p. 210-211).

Esse "detrator" é descrito como alguém que passa seus dias a difamar o poeta, e, este, por sua vez, adjetiva-o como misógino de "ócios compridos" (KNOPFLI, 2003, p. 210), mais preocupado com a escrita do que com uma figura feminina.

Ao mesmo tempo, pode-se estender este jogo de palavras ao próprio Rui Knopfli, já que a poesia para ele, muitas vezes, tornou-se seu entretenimento. Portanto, pode-se entender, neste momento, que o detrator é o outro, mas também o próprio poeta, que, com seu rigor e formalidade ao escrever, acaba boicotando-se, como afirma a estudiosa Carmen Secco no artigo intitulado "E agora, Rui?!... um passeio pelo irreverente e insubmisso lirismo de Knopfli" (SECCO, 2015)<sup>5</sup>.

No poema, ocorre uma dualidade de vozes: a do detrator e a do poeta. Inicia-se com a voz do detrator que detecta os pecados do poeta e, com pena pesada, "relata circunstanciadamente e com detalhes perversos / a feia história de meus feios actos" (KNOPFLI, 2003, p. 211). Em seguida, entra a voz do poeta que, defendendo-se, afirma seu grande pecado: ter-se inspirado nos grandes poetas que escreveram antes dele.

A sua contrição é reafirmada por versos como: "\_ E agora, José?, isto é, \_ E agora, Rui?" (KNOPFLI, 2003, p. 210). Knopfli brinca com os versos alheios, subverte-os como fez com este de Carlos Drummond de Andrade, salientando que o sujeito agora é o próprio poeta "Rui". Como se questionasse: e agora que descobriram os meus "crimes"? E agora? Mas, versos adiante, justifica-se por meio de uma metáfora literária em que abusa da licença poética e do beber em outras fontes para autoproclamar-se: "sou o Robin Hood dos Parnasos e das Pasárgadas" (KNOPFLI, 2003, p. 210). Quer dizer que ele pode, porque dá aos pobres o que é dos ricos, ou seja, tira da literatura

<sup>5</sup> Não há referência à página, pois o livro, no qual o artigo será publicado, encontra-se no prelo.

ocidental o que há de melhor e distribui em seus poemas para dedicá-los à África. O poeta afirma: "Eu, voluntariamente, roubo nos outros, nos grandes, no Camões, no Borges etc." (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p. 511). Declara, dessa forma, a intertextualidade como um de seus processos líricos.

Há outra relação de conflito que se põe entre o poeta e o detrator: a de necessidade da existência de ambos para si mesmos. A vida do detrator é dedicada à vigilância dos delitos presentes nos versos de Knopfli, e o poeta depende dele por isso, pois são também as detrações que contribuirão para que o poeta venha colher os louros da vitória literária, assim como os grandes nomes por ele citados: "(Na sombra envenenada se entretece / o primeiro braçado dos louros que hão-de / cingir-me a frente) (...)" (KNOPFLI, 2003, p. 211).

Em *O país dos outros* (1959), Knopfli está ciente de que os ventos estão mudando, de que as folhas estão caindo, de que os silêncios estão falando entre si e por isso grita versos como:

(...)  
Para lá  
da noite angustiada  
monótono acalanto ergue  
a voz.  
No inescrutável, nas sombras,  
nos recantos recônditos de agônica noite  
África desperta...  
(KNOPFLI, 2003, p. 88-89).

A África angustiada está despertando, porque seus filhos estão cansados de sofrerem e suas mentalidades estão mudando. O poeta podia sentir e prever essa transformação dentro do espaço moçambicano.

Entende-se que Knopfli, no entanto, cansado de habitar o espaço marginal literário português e o moçambicano, busca a permanência de sua obra; ele quer os louros em sua frente.

Procura, dessa forma, afirmar sua poesia no espaço moçambicano, por meio de uma geografia poética conflituosa, que se atrita com a não aceitação, com o não lugar, com o conflito de querer escrever sobre seu povo, sobre a paisagem que seus olhos abarcavam em África, de uma maneira diferente, criando novos cenários poéticos que permitissem um olhar **para/sobre** Moçambique e **para o/sobre o** sujeito, de modo mais profundo.

Assim, por meio de um olhar avaliador e questionador, o poeta insere-se no campo das discussões "(...) acerca dos processos de subjetivação do sujeito na modernidade, mas desenrolados do lado de lá, no Oriente-Occidente da 'Terra índica'" (SAID, R., 2010, p. 196), pois assume uma posição transgressora ao afirmar e defender esses espaços que o afetaram, aprofundando seu delito na arte de fingir, de colher nos outros, de subverter, de ser um fingidor na esteira de Fernando Pessoa, declarando-se um poeta dissimulado.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio: José Olympio, 1988.
- COLLOT, Michel. “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”. In: ALVES, Ida F.; FEITOSA, Márcia M. (Org). *Literatura e paisagem - perspectivas e diálogos*. Niterói: EDUFF, 2010, p. 205- 217.
- \_\_\_\_\_. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio do século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KNOPFLI, Rui. *Antologia poética*; LISBOA, Eugênio (Org.). In: *Poetas de Moçambique*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A ilha de Próspero*. Lourenço Marques: Minerva Central, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Caliban: edição fac-similada*. Textos Introdutórios de Néelson Saúte, Eugénio Lisboa e António Sopa. Maputo: Instituto Camões. Centro cultural Português, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética por Rui Knopfli*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- LABAN, Micheal. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António Almeida, 1998, v.2.
- LAROUSSE. *Minidicionário da língua portuguesa*. Co-autora: Laiz Barbosa de Carvalho. 3 ed. São Paulo: Larrousse do Brasil, 2009.
- LEITE, Ana Mafalda. “Poesia moçambicana, ecletismo e tendências”. In: *Poesia sempre – Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, nº 23, ano 13, p. 139-142, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. “Cultura e lusofonia ou os três anéis”. Atas do 5º congresso da AIL – Associação Internacional de Lusitanistas. Oxford; Coimbra, 1998, v. 3, p. 1769 - 1775.
- MONTEIRO, Fátima. *O país dos outros. A poesia de Rui Knopfli*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.
- NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Moçambicana: memória e conflito*. Maputo: Livraria Universitária, 1997.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira. O poema. A revelação poética. Poesia e História*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watcht. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- REBELLO, Luis de Sousa. “Memória consentida de Rui Knopfli”. In: KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Roberto. “O delito da palavra – notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acocorado.”. In: LISBOA, Eugênio (Org.). *Poetas de Moçambique*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SAÚTE, Nélon. *Caliban: edição fac-similada*. Maputo: Instituto Camões. Centro cultural Português, 1996.

SECCO, Carmen, L. Tindó Ribeiro;. "E agora Rui?!... um passeio pelo irreverente e insubmisso lirismo de Knopfli". In: RODRIGUES, Isabel Cristina. *A razão e o rumo – volume em homenagem a Rui Knopfli*. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa. Livro no prelo.

\_\_\_\_\_. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora, 2003.

**C -**

**Nação, história, memória  
e teorias**

## TRAUMA E HISTÓRIA NA ESCRITA LITERÁRIA DE LUANDINO VIEIRA

### TRAUMA AND HISTORY IN LITERATURE OF LUANDINO VIEIRA

Terezinha Taborda Moreira\*

**RESUMO:** O artigo analisa a relação entre história e trauma na escrita literária de Luandino Vieira, focalizando contos da coletânea *A cidade e a infância* (1997). Destaca como a escrita luandina lê a história em diferença, tensionando a forma literária para confrontar o ato de narrar com a problematização do sujeito em um contexto marcado pela opressão. Recorre ao conceito de trauma para evidenciar como essa escrita pensa a realidade e a história angolanas a partir da perplexidade, da realidade como catástrofe, da história como ruína. Explora como sua elaboração acontece pela indissociabilidade entre os campos estético, ético e político.

**Palavras-chave:** Trauma. História. Escrita literária. Luandino Vieira.

**ABSTRACT:** The article analyzes the relationship between history and trauma in literature of Luandino Vieira, focusing on his collection of short stories *A cidade e a infância* (1997). Using the concept of trauma, try to evidence how the literature of Luandino Vieira thinks the reality and the Angolan history from the idea of catastrophe.

**Keywords:** Trauma. *History. Literary writing.* Luandino Vieira.

São muitas as relações que as literaturas africanas de língua portuguesa estabelecem com a história, seja ela recente ou não. Isso decorre do fato de que o desenvolvimento da literatura em Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe acontece concomitantemente às lutas pela independência e pela construção da nacionalidade, em plena segunda metade do século XX. No que se refere à literatura angolana, Rita Chaves esclarece que

Do século XIX aos nossos dias, construir-se enquanto escritor e construir a nação têm sido faces de um mesmo projeto. Isso significa que, ao protagonizar cenas não propriamente inventadas por ele, o escritor angolano vem assumindo, entre as suas, a

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. Professora Adjunta da PUC Minas. Pesquisadora CNPq-Nível 2. Este trabalho é parte das reflexões desenvolvidas no âmbito do Projeto de Pesquisa “Linguagem e trauma na escrita literária angolana”, com o apoio do CNPq. E-mail taborda@pucminas.br

função de fazer e refazer a história de um território e seus povos que, despedaçados e rejuntados pela ordem colonial, têm no horizonte a unidade ainda interdita pelas circunstâncias do presente. Noutras palavras, num universo estabilizado sob o signo permanente da crise, escrever, sabemos todos nós, tem significado, de várias e diversas formas, escrever Angola. (CHAVES, 2003, p. 373).

Pelas palavras de Rita Chaves vemos que rememorar e recontar a história é, para o escritor angolano – como também para os escritores dos demais países africanos de língua portuguesa –, um exercício de reafirmação contínua de si próprio. Por isso, são várias as narrativas da literatura angolana que dialogam com a história, recontando-a pela voz dos escritores e se assumindo, por vezes, como um testemunho. Constituindo-se a partir do diálogo com história, a escrita literária angolana se mostra intimamente ligada à memória, realizando uma aproximação entre ficção e história que encontra entendimento na seguinte explicação de Izabel Andrade Marson:

A ficção é um recurso privilegiado para a (re)produção da memória de uma comunidade, particularmente quando aborda episódios e figuras históricas importantes para a construção da trajetória dessa comunidade. Este privilegiamento pode ser reconhecido nas várias modalidades de liberdade que a obra de ficção pode desfrutar. A primeira delas é a liberdade de criação que o autor de ficção tem como traço essencial de seu trabalho. A segunda, um desdobramento desta primeira, é a liberdade que o ficcionista dispõe para utilizar qualquer informação que achar pertinente para compor essa memória, condição *sine qua non* para o extravasamento de sua criatividade. A terceira, ainda decorrente das duas outras, nos remete à liberdade do autor em recorrer a diferentes formas de expressão para materializar o enredo ficcional veiculador dessa memória: texto, poema, canto, imagens, liberdade, que lhe permite atingir um público muito mais amplo do que outras narrativas. A quarta é a liberdade que o público consumidor dessa narrativa também desfruta na decodificação e incorporação do enredo ficcional. Pode-se, considerar que, tendo a possibilidade de ser, ao mesmo tempo, entretenimento, alimento para o imaginário e veículo de aprendizagem, a ficção é recurso que, num mesmo ato, preserva e transfigura a memória das comunidades, registrando o percurso de suas temporalidades (MARSON, 2015).

No entanto, é preciso observar que a proposta de (re)contar a história, de rememorar-la, não objetiva um movimento em direção ao centro. Ao dialogarem com a história, os escritores angolanos o fazem com uma proposta política de marcar a diferença, como explica Inocência Mata quando afirma que

o periférico não se move para o centro sob pena de, tornando-se dominante, deixar de funcionar como propulsor da diferença. É o centro que é deposto pela própria história das margens que vão inundando o universo com as suas histórias e individualidades históricas, incluindo as suas “falas de histórias” num “pseudo-todo” em que o fluxo particularizante abre as malhas da superfície e o transforma em corpo plural (MATA, 2008, p. 85 – destaques da autora).

Problematizar a história de seu país por meio da proposição de sujeitos ficcionais que metonimizam os excluídos da história oficial parece ser, para os

escritores angolanos, uma maneira de representar as divergências ideológicas, as contradições e as injustiças presentes na realidade angolana, marcada por conflitos desde a época colonial até os anos da pós-independência e posteriormente a eles. Por isso, acredito que possamos pensar a literatura angolana a partir da mesma relação entre literatura, história e trauma que Jaime Ginzburg (2000) propõe para a literatura brasileira. Ginzburg destaca, na produção de autores brasileiros como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, dentre outros, um modo de representar a condição humana que acentua seu caráter problemático e agônico. Para o estudioso, tal representação resulta do fato de que, “no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária”. (GINZBURG, 2000, p. 43). O impacto dessa opressão abala a noção de sujeito e, também, a concepção de representação, que se fragmenta, “exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social”. (GINZBURG, 2000, p. 43). Como explica Ginzburg, a dificuldade para constituir sentido na experiência social decorre da maneira como os escritores brasileiros destacados optam por lidar com a representação da história: as representações da história, nesses escritores, “resistem à acomodação em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações e aproximando-se do que Benjamin propunha como representação da História como sucessão de catástrofes, como ruína”. (GINZBURG, 2000, p. 43). Ao fazê-lo, esses escritores “estiveram atentos ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira, e trouxeram a problematização do externo para o interno, atingindo assim a forma de suas criações”. (GINZBURG, 2000, p. 43).

Compactuando com as reflexões de Ginzburg, e guardando as devidas diferenças entre as literaturas brasileira e angolana, acredito ser possível dizer que a literatura produzida em Angola encena a condição humana de sujeitos cuja subjetividade é atingida pela opressão sistemática de uma estrutura social marcada pelo lastro do processo colonial na cultura e na vida em geral. Essa opressão tem impactos sobre a subjetividade desses sujeitos e, também, sobre a concepção de representação que orienta essa escrita literária. Distanciando-se dos modelos canônicos da representação literária, a literatura angolana propõe, muitas vezes, situações em que o sujeito não se reconhece como unidade subjetiva da experiência. Tratando, antes, de experiências de dessubjetivação do que de subjetividade, a escrita literária angolana se realiza, por vezes, a partir da fragmentação e, ao fazê-lo, também evidencia os limites com que se depara o escritor para constituir sentido. A representação da história, em várias obras da literatura angolana, assume a fragmentação como recurso de construção e aproxima-se, também, da proposta benjaminiana da história como sucessão de catástrofes, como ruína. Os escritores angolanos – como de resto, os escritores das demais literaturas africanas de língua portuguesa – trazem para sua escrita a violência, a injustiça e a agonia que conformam sua experiência social, problematizando-a. Ao fazê-lo, tensionam a forma de sua escrita literária, confrontando o ato de narrar com a problematização do sujeito em um contexto também marcado pela opressão da história.

Desde o final do século XX, observamos um movimento de mudança na forma de narrar. Esse movimento é perceptível na produção de vários autores contemporâneos, cuja escrita se afasta dos modelos tradicionais para enveredar por uma representação do presente e do passado caracterizada pelo abalo da forma estética e por uma linguagem complexa e fragmentada. A escrita literária angolana não se furta a essa tendência. Nela encontramos textos que utilizam recursos estéticos diversos que visam a reconstituir a história de seu tempo, como a fragmentação da linguagem e a multiplicidade de vozes

que ecoam no texto como registro ficcional de um contexto histórico de violência. Esses recursos distanciam-na dos padrões realistas de composição narrativa.

João Alexandre Barbosa já chamara nossa atenção para o quanto a arte produzida a partir dessa perspectiva procura rever o modo de representação da realidade e desarticular a construção do texto vista como “resultado das relações entre indivíduo e história”. (BARBOSA, 1983, p. 22). Para o crítico, os descompassos entre a realidade e sua representação exigem reformulações e rupturas dos modelos, pondo em xeque não “a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-la no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto”. (BARBOSA, 1983, p. 23). Para João Alexandre Barbosa, esses descompassos acarretam uma crise de representação em que as tensões e dissonâncias sociohistóricas transparecem nos temas e no próprio tecido da composição.

A crise de representação relaciona-se à oposição que as narrativas contemporâneas estabelecem em relação àquilo que Theodor Adorno trata como a “ingenuidade épica” (ADORNO, 2003) predominante nas narrativas do século XIX. Em oposição à ingenuidade épica da concepção tradicional de narrativa, Adorno propõe que a arte seja compreendida em sua concretização histórica. Em função disso, para ele a arte, como a própria existência, não é passível de receber uma síntese positiva. Aludindo à relação entre as obras de arte, a “violência e a dominação da realidade empírica” (ADORNO, 1988, p. 160), o filósofo reflete sobre o conceito de forma e sua interdependência com o conceito de conteúdo, com o objetivo de propor a convergência entre forma e crítica. Segundo Adorno: “Na sua relação com o seu outro, cuja estranheza atenua, e no entanto, mantém, ela [a forma] é o elemento anti-bárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência. [...] Forma e crítica convergem.” (ADORNO, 1988, p. 165).

Depreende-se, da perspectiva adorniana, que a forma se reveste de uma ambiguidade constitutiva, a qual impõe à obra de arte uma condição antagônica de criticar a civilização e, necessariamente, fazer parte dela. É novamente Jaime Ginzburg que, comparando a ideia hegeliana de totalidade com a concepção adorniana de fragmentação da forma, chama nossa atenção para o fato de, na convergência indicada por Adorno, residir “a impossibilidade – tanto no caso da forma artística, como no caso do trabalho crítico –, de estar fora da história, fora da sociedade, fora das contradições dos processos concretos da existência coletiva”. (GINZBURG, 2010, p. 184). Para Ginzburg, a obra apontaria para o que há de terrível em um contexto, ciente de que constituiria sua existência estética dentro desse mesmo contexto. Explica-nos o estudioso que “a forma precisa manejar as condições de visibilidade da experiência, de modo que ela possa ser compreendida, mas não a ponto de que ela perca seu impacto”. (GINZBURG, 2010, p. 184). O “elemento antibárbaro” da forma corresponderia, portanto, à sua capacidade crítica em relação à civilização.

A capacidade crítica da forma se concretiza por meio da visão que Adorno oferece para a mediação, também discutida por Ginzburg. Segundo o filósofo:

A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. [...] A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma [...] Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa (ADORNO, 1988, p. 166).

Na visão adorniana da mediação, a unidade interna da obra de arte é elaborada de um modo tenso, revelador de uma concepção fragmentária, já que o movimento de constituição de significado mostra-se, também, um movimento de exclusão de parte de uma possibilidade de significado, uma recusa e, portanto, uma perda que, por sua vez, define a condição melancólica da obra de arte. Constituída de modo aberto e fragmentário, a narrativa contemporânea se distingue da obra configurada como totalidade fechada, liberando os parâmetros estéticos das convenções da tradição:

A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário. (...) Uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objeto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má-infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. (...) A unidade das obras de arte não pode ser o que ela deve ser, a unidade da variedade: ao sintetizar, ela viola o sintetizado e prejudica nela a síntese (ADORNO, 1988, p. 169).

A melancolia da forma resulta, pois, do senso de inconclusão da obra de arte, de sua “má-infinitude”, de seu “não-poder-concluir”, da impossibilidade de síntese que a fragmentação oferece e, conseqüentemente, do fato de os elementos da obra poderem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, transformando a atribuição de sentido para a experiência em sensação de estranhamento e de perplexidade diante da precariedade e da incerteza dessa experiência.

Essa ideia da arte como incompletude, da forma como crítica por meio da estranheza e da fragmentação nos diz de uma ligação indissociável entre a percepção do contexto e a concepção estética. Ainda seguindo as reflexões de Jaime Ginzburg, na base do pensamento de Adorno está o impacto da violência histórica que marca o século XX. O estudioso explica que, para Adorno, a presença, em uma obra, de cenas de violência, não poderia ser lida fora de um contexto histórico. Por isso, a perspectiva adorniana da arte aponta para a convergência entre forma e crítica: “ao mesmo tempo em que não cabe representá-la [a violência] de modo superficial e direto, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido.” (GINZBURG, 2010, p. 192). Para Adorno, portanto, conforme Ginzburg salienta, a renovação de parâmetros na arte é necessária para que as catástrofes que marcaram o século XX não se tornem continuidade nem regra. Em seu pensamento encontramos a impossibilidade de dissociar, no debate conceitual, os campos estético, ético e político.

Acreditamos que a escrita literária angolana se constrói justamente a partir dessa indissociabilidade entre os campos estético, ético e político. Isso porque ela se articula em um contexto social opressor e difícil, constitutivo da formação social na qual os escritores estão inseridos. De fato, o contexto social angolano resulta de uma formação histórica marcada pelo colonial, pela guerra anticolonial e pela guerra civil, os quais, por seu caráter opressor, contribuem sistematicamente para a desumanização do sujeito. Essa desumanização ganha forma em diversas narrativas ficcionais angolanas, das quais destacamos a coletânea de contos *A cidade e a infância* (1960/1997), de Luandino Vieira. No entanto, ela não é retratada sem questionamentos, uma vez que os

personagens das narrativas ficcionais que compõem a coletânea estão envolvidos em situações que limitam as possibilidades de emancipação e liberdade individual.

Nos contos de Luandino Vieira, personagens perplexos desfilam diante de nossos olhos em narrativas que tentam flagrar uma realidade opressiva, cuja representação é de tal complexidade que exige do escritor o tensionamento dos recursos de linguagem convencionais. Em todos eles se observa uma tendência de perceber a História como um trauma que pesa sobre o sujeito e, em função disso, questionar a capacidade do escritor de representar o passado por meio dos modos convencionais de escrita. Em mais de uma ocasião, quando entrevistado, Luandino Vieira assume a vinculação de sua escrita literária à memória dos tempos coloniais, à dor que esses tempos ainda provocam e à busca pela forma para expressar a perplexidade que eles despertam:

Só há uma coisa que já é tema, que eu vou escrever seguidamente, porque já era anterior a 75. (...) Já estava para começar a ser escrito na cadeia. (...) esta realidade é muito fresca (...) Bom, são muitas coisas ao mesmo tempo. Mas tudo isso, esta perplexidade e esses novos problemas podiam ser realmente o motivo de um personagem frente a tudo isso, se houvesse o tal entusiasmo e a tal paixão. Penso que é cedo. É preciso que tudo isso me doa muito para depois escrever. (VIEIRA *apud* LABAN, 1980, p. 72).

Esses textos que se referem ao espaço cultural, mais do que físico e humano de Luanda, foram e continuam, quando são produzidos, a ser produzidos a partir da memória, da minha memória. (...) Então, quanto se passava com a minha família, com as relações com as famílias dentro do meu bairro, do meu musseque, que é a favela, tudo isso se gravou, não que eu estivesse determinado a gravar isso. Duma maneira muito natural tudo isso entrou para dentro de mim e é a partir desse material que eu vou elaborando e criando os textos. (...) Durante esses últimos anos, eu tenho lido muito tudo quanto existe escrito sobre a História de Angola, evidentemente na perspectiva do colonizador, porque era ele que produzia os textos. (...) eu a partir de certa altura pensei que o material que estava na minha memória podia dar um romance sobre aquela época recente da nossa História que é a luta de guerrilha. Mas a luta de guerrilha não surgiu do nada; a luta de guerrilha é uma coisa que vai interar quinhentos anos. Portanto, que era necessário ter uma visão histórica, ter uma visão do processo, ter uma visão do contínuo da história e o contínuo é a resistência popular, sempre, todos os anos. Nunca deixou de haver guerra em Angola desde há quinhentos anos. (VIEIRA *apud* SANTOS, 2008, p. 281-282).

Esse livro andava dentro de mim há muito tempo. Eu não encontrava era forma. Sabia que aquilo era uma coisa que me doía, e quando as coisas me doem eu tenho que escrever (VIEIRA *apud* COELHO, 2009).

Na busca pela forma para escrever acreditamos revelar-se o fato de a indissociabilidade entre os campos estético, ético e político resultar de uma intencionalidade do escritor de realizar um trabalho estético-literário que tensione a linguagem em sua condição de, falando com Roland Barthes, “objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana”. (BARTHES, 1978, p. 12).

É consenso entre os pesquisadores a ideia de que a escrita literária angolana surge, inicialmente, como uma espécie de mecanismo que se apodera da língua do colonizador e a rasura com os dialetos africanos, para construir um contra discurso que objetiva minar o discurso português vigente na Angola colonial. Acreditamos que a escrita literária luandina ultrapassa em muito essa concepção inicial para propor-se como uma dicção angolana, na qual a busca pela forma de escrever relaciona-se com a

tentativa de driblar o autoritarismo e a opressão inscritos na língua, de escapar à condição legisladora que está na natureza mesma de toda linguagem, contra a qual nos alerta Barthes quando, retomando os estudos de Roman Jakobson, afirma que “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer”. (BARTHES, 1978, p. 12-13). Assim, escrever, para esse autor, implica não apenas contrapor-se, por meio de uma dicção angolana, ao poder colonial a serviço do qual a língua portuguesa se coloca, mas também ao sistema literário ao qual esse poder colonial está vinculado, comprometido com formas de representação que não acolhem as catástrofes que ele próprio gera. Nas palavras de Barthes, a quem recorreremos, ainda, escrever, para o escritor Luandino Vieira, implica “trapacear com a língua, trapacear a língua”, esquivar-se para “ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”. (BARTHES, 1978, p. 16).

Desde a ocupação do território angolano pelos portugueses, marcado por inúmeras guerras locais (CADORNEGA, 1972) e pela recusa da língua e da cultura autóctones, até o fim do período colonial, o governo português desenvolveu uma política exploratória responsável pela divisão e pela dizimação de nativos. A escravidão significou um exercício sistemático de coerção pela violência e pelo racismo. Nessa sequência, o período pós-independência representou uma nova forma de dominação do estado sobre a sociedade civil, com ausência de transformações revolucionárias que beneficiassem o conjunto da sociedade e de conciliação entre etnias ou grupos de classe dominante, o que excluiu das decisões políticas e sociais a grande massa da população. Essa série de traumas marca a experiência social angolana, a qual a escrita luandina trata a partir da perspectiva da realidade como catástrofe, da história como ruína. E o faz rompendo com as estruturas convencionais de representação, suspendendo as referências de delimitação da realidade e da ficção e, ainda, refletindo melancolicamente. Adorno (1988) já nos mostrou que os antagonismos encontrados na realidade assumem, na arte, o estatuto de antagonismos formais. Estes se revelam por meio de fenômenos como a ruptura com gêneros tradicionais, o hibridismo, a problematização da linguagem, a diluição de fronteiras entre tempo e espaço, a ruptura da distância entre narrador e personagens, o questionamento da relação entre realidade e ficção, dentre outros. Todos esses fenômenos indiciam a dificuldade da forma literária para expressar a realidade violenta e traumática. Atravessada por esses fenômenos, a escrita literária luandina tensiona o limite entre realidade e imaginação, subverte parâmetros canônicos, aponta ambivalências da linguagem, desvela contradições, rejeita padrões lógicos de entendimento da consciência e da linguagem, promove a fragmentação e a descontinuidade formal, enfim, rompe com uma tradição de escrita que não inclui a realidade e a história angolanas. Ao fazê-lo, pensa essa realidade e essa história a partir da perplexidade.

A obra *A cidade e a infância* (1997) é composta por dez contos breves que descrevem os bairros pobres de Luanda, habitados por meninos negros, brancos e mestiços, cujas vozes atravessam as narrativas para desvelar a coexistência de dois mundos, um branco e um negro, ambos inseridos na mesma infância. A memória se faz registro da perda dessa infância vivida nos anos 40, num espaço em se intensifica a política racista e moderna do governo colonial português, fraturando Luanda em duas cidades distintas, como a elas se refere Manuel Ferreira no prefácio da segunda edição portuguesa da obra, datada de 1977: “[...] a [cidade] das ‘cubatas’ e ‘pau-a-pique e zinco’ – a cidade dos musseques, a de raiz africana – e a outra, a que cresce, arrasa, avança nos ‘prédios de ferro e cimento’. Uma, a cidade dos africanos; outra, a cidade dos europeus.” (VIEIRA, 1997, p. 26 – destaques do autor).

Na escrita luandina, cidade e infância aparecem intrincadas, embora seja a cidade que predomine como lugar das diferenças sociais, do preconceito e da segregação. Por isso, a memória da cidade e da infância é uma ferida que persiste para cada narrador dos contos que compõem essa obra luandina. Dentre eles, destaco o narrador do conto “Encontro de acaso”. No cruzamento de temporalidades encenado na narrativa, obtido graças à combinação da lembrança da experiência vivida na infância com o presente, deparamo-nos com a tentativa da escrita luandina de aproximar-se de um modo de ser que recupera o tempo de uma “meninice descuidada” (VIEIRA, 1997, p. 49), vivida nas aventuras da Grande Floresta, com “mafumeiras gigantes, cheias de picos, habitadas por sardões, plim-plaus, picas, celestes, rabos-de-junto” e transformada em “centro do mundo” e sede do “grupo de cóbois” dos meninos. (VIEIRA, 1997, p. 49).

A narrativa recria a desigualdade do sistema colonial enquanto introduz a dor como elemento primordial da escrita luandina. Assim, enquanto observa saudoso, numa taberna do musseque Makulussu, o ex-chefe do bando de “cóbois” de sua infância, de quem fora separado pela mesma “fronteira de asfalto” que fratura a cidade de Luanda, o narrador confessa, num desabafo: “Como são dolorosas as recordações! Oh, quem me dera outra vez mergulhar o corpo na água suja e ter a alma limpa como nos tempos em que ele, eu, o Mimi, o Fernando Silva, o João Maluco, o Margaret e tantos outros, éramos os reis da Grande Floresta.” (VIEIRA, 1997, p. 50).

A atualidade desse narrador, marcada por um disfarce de homem branco e adulto feito de fazenda e *nylon*, barba bem escanhoadada e sapatos engraxados, não apaga o passado do menino de oito anos que, junto com os outros meninos, negros e brancos, brincavam na Grande Floresta. Justamente por isso, a imagem do menino negro ex-chefe do bando, tornado um “farrapo humano” pela vida que os separara, emerge na narrativa como uma sombra do passado:

De pé, um negro batia com o pé descalço no chão e marcava o compasso duma música que a sua boca tirava da harmônica. O outro negro magrinho dançava com ele, o chefe da Grande Floresta. O espetáculo tinha tanto de estranho como de belo. Sombras pinceladas pela luz amarela do candeeiro, personagens irreais. Um negro de pé. Só se viam os olhos brilhar e os pés a bater o ritmo duma canção de instrumento barato. O outro negro, que se torcia e retorcia na febre do ritmo, tocado de leve pela luz, amarfanhado pela sombra da própria cor, dançava com ele, de pernas mais tortas, cabelo a cair na testa, os olhos raiados de sangue (VIEIRA, 1997, p. 51-52).

Nessa sombra do passado, aquilo que o narrador vislumbra, pesaroso, é a própria cidade de Luanda dos anos 40. Essa, ao emergir no presente da narrativa como ruína, desnuda a degradação e a corrosão moral em que se encontra, decorrentes da discriminação racial dos nativos e das mudanças provocadas pela modernidade. Retomando sua história a partir de fragmentos da memória, num processo constante de lembranças e esquecimentos, o narrador se coloca como testemunha de uma perda que afeta a todos, já que a canção que os negros cantam e dançam no fundo da taberna é “a canção de todos nós, meninos brancos e negros que comemos quicuérra e peixe frito, que fizemos fugas e físgas e que em manhãs de chuva deitávamos o corpo sujo na água suja e de alma bem limpa íamos à conquista do reduto dos bandidos do Kinaxixi.” (VIEIRA, 1997, p. 52).

Essa imagem do passado que retorna diz-nos da encenação do trauma pela escrita luandina. Em um artigo instigante em que discute as modalidades do despertar traumático em Sigmund Freud e Jacques Lacan, Cathy Caruth (2000), nos informa que a noção de trauma confronta-nos não somente com uma patologia, mas também com um enigma fundamental que diz respeito à relação da psique com a realidade. Genericamente, o trauma pode ser definido como “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”. (CARUTH, 2000, p. 111). Para a estudiosa, a experiência traumática sugere um determinado paradoxo, pois a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo. O retorno do evento traumático sugere, portanto, “uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligada ao atraso ou à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão”. (CARUTH, 2000, p. 112).

A encenação da experiência traumática se realiza, de maneira especial, no conto “A cidade e a infância”, da mesma coletânea. A passagem da infância para a idade adulta da personagem Zito coincide com a transformação de Luanda, em decorrência da urbanização e do progresso implantados pelo governo salazarista. Ardendo em febre por três semanas, Zito vê a morte diante dele. Em seu delírio febril, deitado numa cadeira de descanso numa varanda batida pelo sol, a imaginação revive seu passado de barocas, fugas, sardões, lutas, aventuras de crianças brancas e negras “correndo aquele mundo deles que hoje tractores vão alisando e alicerces vão desventrando, para onde desce o bairro do Café, sucessor moderno daquele Braga da infância de todos eles”. (VIEIRA, 1997, p. 91).

Zito é uma criança que se torna adulta à força de percorrer um caminho semeado de contradições entre colonizadores e colonizados, brancos e negros, ricos e pobres. A modernização de Luanda se caracteriza, para ele, como experiência de perda de um espaço e de um tempo em que a exclusão social se revela atenuada: a infância vivida numa “cidade de casas de pau-a-pique, zinco e luandos, à sombra de frescas mulembas onde negras lavavam a roupa e à noite se entregavam”. (VIEIRA, 1997, p. 91). Para Rita Chaves, “Para além da referência ao estreito contato com a mãe, matriz primordial na literatura de Angola, seja a própria, seja como metonímia da terra africana, o universo infantil é retomado como um mundo em comunhão, onde o código da cisão não tinha se projetado.” (CHAVES, 2005, p. 49).

A perda desse espaço e desse tempo, e principalmente, a perda da comunhão que a condição infantil podia estabelecer entre eles, marcam a passagem de Zito da infância para a idade adulta. Essa perda se inscreve na memória da personagem pela grafia da palavra GUERRA, que, escrita em maiúscula, traça o meio pelo qual ela passará a significar a realidade: “Lembra-se do dia em que o pai o ensinou a ler a primeira palavra. Na ‘Província de Angola’ escrita a letras grandes: GUERRA.” (VIEIRA, 1997, p. 83).

A realidade fulgura no conto pela retratação das diferenças de várias ordens que marcam a sociedade angolana colonial e ganham vida, para o menino de oito anos, nas histórias que o pai contava à noite, que variavam entre os “batuques defronte da loja do Silva Camato”, as “lutas” e “navalhadas na noite”, resultantes das “rixas entre condenados da fortaleza de S. Miguel”. Nas conversas do pai, “muito sangue correu no Makulusu em noites dessas”. (VIEIRA, 1997, p. 83).

De fato, paralelamente às aventuras dos meninos, em todas as narrativas da coletânea adentramos os becos dos musseques da cidade, onde transitam personagens

que estão à margem da sociedade e sobre os quais pesa a violência da segregação racial, social e econômica. Como nos informa Rita Chaves:

Pelas ruas que ele desenha circulam os trabalhadores explorados, sapateiros, alfaiates, quitandeiras, vendedores de loteria, representantes da população pobre da periferia de Luanda (...) os malandros, os desempregados, os pequenos ladrões, pobres diabos que usam o expediente, para escapar à fome de cada dia. A esses vem juntar-se as mulheres e as crianças, personagens atuantes, às vezes decisivos nos enredos com que tematiza a vida dos musseques (CHAVES, 2005, p. 29).

Dessa forma, na contraposição do tempo passado ao tempo presente, encontramos a exposição das injustiças e das mudanças que ocorrem na cidade de Luanda e na sociedade angolana colonial. Nesse tempo e nesse espaço, a infância se constrói como forma de expressão, resistência e crítica ao modelo colonial e a suas consequências. Mais do que a evocação de um tempo feliz, a memória de Zito exprime a vivência da dor e a consciência da perda como princípios de uma proposta de criação estética que se volta para a realidade angolana não apenas a partir de uma visão nostálgica da infância, mas a partir de um projeto de escrita que se faz crítica dessa mesma realidade.

Nesse projeto a escrita grafa, no corpo do texto, as cicatrizes de uma memória que eterniza, em celuloide, a dramaticidade da vida e da infância nos musseques angolanos da época colonial. A vida e a infância nos musseques são feridas que doem em todas as personagens da escrita luandina. São “feridas de celuloide, que não cicatrizam mais”. (VIEIRA, 1997, p. 89). Feridas abertas que voltam sempre, em *flash-backs* que indicam que o trauma da perda da infância na cidade de Luanda e, principalmente, da perda da comunhão que se vivia nesse tempo e nesse espaço, sugere uma relação muito maior entre a escrita luandina e a realidade angolana, a qual se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligada ao atraso ou à incompreensão que permanece no centro de todos os fenômenos repetitivos.

No mesmo artigo mencionado anteriormente, em que discute as modalidades do despertar traumático, Cathy Caruth se dispõe a estudar o problema do ver e do saber conforme ele aparece num sonho relatado por Freud e em sua reinterpretação por Lacan. No relato de Freud, um pai que perdeu sua criança sonha com ela na noite após sua morte:

Um pai velou dias e noites ao lado da cama de sua criança doente. Depois da criança ter morrido, ele se deita em um quarto vizinho para descansar, deixando, no entanto, a porta aberta, de forma a poder olhar, de seu quarto, o quarto no qual o corpo da criança se encontra, estendido e rodeado de grandes velas. Um senhor idoso foi chamado para velar também e encontra-se sentado ao lado do corpo, murmurando preces. Depois de algumas horas de sono, o pai sonha *que a criança se encontra ao lado de sua cama, o segura pelo braço e sussurra de modo repreensivo: “Pai, você não está vendo que estou queimando?”* Ele acorda, percebe uma luz clara que vem do quarto do defunto, corre até lá, encontra o velho vigia adormecido, os invólucros e um braço do precioso corpo queimados por uma vela, que caíra acesa sobre ele (FREUD *apud* CARUTH, 2010, p. 113).

Cathy Caruth nos informa que Freud, primeiramente, apresenta o sonho como uma explicação exemplar, ainda que enigmática, da razão pela qual dormimos e, conseqüentemente, como não enfrentamos adequadamente a morte fora de nós. Posteriormente, Freud conclui que o desejo do pai de conservar a criança viva acaba por estar ligado a um desejo, mais profundo e enigmático, de dormir. Explica que esse desejo é enigmático por que não vem apenas do corpo, mas da própria consciência, que deseja, de alguma forma, sua própria suspensão. Com isso, o sonho da criança queimando representaria a realização do desejo da própria consciência. Assim, Para Caruth, Freud primeiramente vincula a teoria dos sonhos e da realização do desejo à realidade externa e, mais especificamente, à realidade da morte, da catástrofe e da perda; posteriormente sugere que a consciência é cegada por essa realidade externa violenta.

Lacan, por outro lado, na interpretação de Caruth, sugere que no sonho estaria a noção freudiana de repetição traumática, especificamente os pesadelos traumáticos que despertam o sonhador para um novo pavor. Para Lacan, o sonho não seria sobre um pai dormindo diante de uma morte externa, mas sobre a forma como a própria identidade do pai, como sujeito, em seu despertar traumático, está vinculada ou fundada na morte à qual ele sobreviveu. Segundo Caruth, o que chama a atenção de Lacan é a forma como as próprias palavras da criança enfatizam precisamente o dormir e o acordar. Para ele, as palavras “Pai, você não está vendo que estou queimando?” endereçam-se ao pai de dentro do sonho, como reclamação sobre o próprio fato de ele estar dormindo. Nessa perspectiva, o próprio sonho acordaria quem dorme. Nele aquele que sonha enfrentaria a realidade de uma morte da qual não pode se livrar.

Assim, Freud sugere que o sonho mantém o pai dormindo; Lacan sugere que é precisamente porque o pai sonha que ele acorda. A partir desse diálogo entre Freud e Lacan, Caruth sugere que Lacan relaciona o trauma à identidade do eu e à relação com os outros. Ao fazê-lo, resitua a relação da psique com o real, compreendendo-a como a história de uma responsabilidade urgente, ou como uma relação ética com a realidade. Isso porque, para Lacan, o sonho do pai não se liga ao ressuscitar desejado da criança, mas ao acordar do sonhador para a morte da criança. Ou seja, o acordar do pai representaria não apenas uma resposta à criança, mas uma ligação com a criança que seria construída exatamente sobre a perda dela. A partir desse raciocínio, Lacan postula que o acordar é, em si mesmo, o lugar do trauma provocado pela necessidade e pela impossibilidade de responder à morte de um outro. O acordar envolve uma questão de responsabilidade, pois reencena a sobrevivência em relação ao trauma.

De acordo com Caruth, Lacan pensa o trauma como a origem mesma da consciência e de toda a vida. Para ele, o trauma corresponderia a uma revelação de um dilema ético básico no coração da própria consciência, na medida em que estaria relacionado à morte, mais particularmente à morte do outro. Assim, o acordar do pai no sonho relatado envolveria um encontro com o real. O *phatos* e a significação deste acordar não derivariam simplesmente da perda da criança, mas antes do fato de que a própria perda é que despertaria o pai para que sobrevivesse para contar a história de sua perda. O que seria transmitido, nesse contar, seria o testemunho da tragédia da sobrevivência à perda e seu movimento em direção ao outro, e ao futuro. A transmissão da perda transmitiria não apenas uma realidade que poderia ser compreendida na repetição dessa perda, mas o imperativo ético de um acordar que ainda estaria por acontecer.

A discussão realizada por Cathy Caruth nos ajuda a compreender a encenação da experiência traumática no conto “A cidade e a infância”, como também sua presença na escrita luandina. A infância e a comunhão que se vivia na cidade de Luanda se repetem

na memória febril de Zito em imagens que retornam para despertar a personagem e evitar a sua morte: “Mas ele lembra sempre aquele tempo de menino. A Rua do Lima, o zizica, a velha Talamanca, a Albertina, o João Alemão, todos os que ele gostava de ver agora, quando o peito dói muito e sente a morte aproximar-se.” (VIEIRA, 1997, p. 83).

A perda da infância e da comunhão vivida nos musseques, decorrente da inexistência de um código de cisão que não se projetara nesse tempo e nesse espaço, está diretamente relacionada à nova identidade de Zito como adulto e à sua relação com as outras personagens que povoam sua memória. Como o Brás e o Carlos, por exemplo, antigos colegas das lutas de papagaios de papel e de sonhos. Nelas os “roncadores” do Brás suprimiam os lentos “papagaios” de rabo comprido, as grandes “estrelas”, os estáveis “balões” ou os pequenos “bacalhaus”. O presente da narrativa localiza Brás apanhado pela polícia, julgado e cumprindo pena no Forte Roçadas em razão de pequenos roubos a bares e barbearias.

Por isso, podemos pensar que o despertar de Zito não se liga ao desejo de retorno da infância e da comunhão anteriormente vividas, mas ao acordar do personagem para a morte desse tempo passado e dos sonhos que o povoaram:

E hoje, os olhos a arder da febre, ele revive o amigo Brás e os outros e os sonhos de papel de seda que todos tiveram.

Sonhos de papel de seda, levantados contra o céu azul, com a criançada boquiaberta cá em baixo, hoje, quando ele não é mais que um papagaio de papel que se embarçou, que se rasgou nos grandes ramos da árvore da vida (VIEIRA, 1997, p. 84).

O despertar de Zito poderia ser lido, assim, não apenas como a conformação da personagem em relação ao fato de ele ter se tornado um homem adulto, mas também como uma ligação com a infância que seria construída exatamente sobre a perda desse tempo. O despertar de Zito seria, em si mesmo, o lugar do trauma provocado pela impossibilidade de retornar a um tempo e a um modo de viver nele. Ele envolveria uma questão de responsabilidade, ou uma relação ética que a personagem, agora homem adulto, deve assumir com a realidade.

O trauma da perda da infância e da comunhão que ela permitia será, para Zito, a origem mesma de sua consciência em relação à morte de um tempo, de um espaço, e também de todo um grupo de pessoas que com ele compartilharam esse tempo e esse espaço:

Viu a Morte diante dele muito tempo. No delírio febril tudo lhe veio à memória. Tudo tinha cor e vida. Agora eram apenas recordações baças, bonecos desarticulados, mexendo-se no vácuo da imaginação.

Fizera-se homem. (VIEIRA, 1997, p. 91).

Assim, o despertar de Zito envolverá seu encontro com a realidade angolana de seu presente como adulto. O *phatos* e a significação desse despertar resultam do fato de que é a própria perda da infância e da comunhão que despertam Zito para que ele sobreviva como testemunha dessa perda. A história de Zito será o testemunho da tragédia da sobrevivência à perda. Contá-la implicará um movimento em direção ao outro, e ao futuro: movimento de trazer de novo, sempre, os cortes das feridas abertas que a escrita luandina “sutura”, interseccionando os sonhos “de papel de seda” do

passado e a realidade fragmentada do presente numa bem sucedida articulação que, dizendo com Theodor Adorno, promova a convergência entre forma e crítica. (ADORNO, 1988).

De fato, na escrita luandina, a forma resulta de uma intencionalidade crítica a partir da qual ela dialoga com a realidade. Por meio da forma, a escrita luandina critica a realidade angolana e, antagonicamente, se mostra parte dela. A forma “é aquilo mediante o qual ela se revela crítica em si mesma”. (ADORNO, 2008, p. 165). Como dirá Adorno, a forma é

a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância. Na sua relação com o seu *outro*, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento anti-bárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência. Lei da transfiguração do ente, representa perante ele a liberdade (ADORNO, 2008, p. 165 – destaques do autor).

Assim, suturar as feridas abertas da realidade angolana, apontando o que há de terrível nessa realidade, mesmo ciente de que sua existência estética se constitui dentro dessa mesma realidade, é o dilema em que se situa a escrita luandina, a sua ambiguidade constitutiva, que faz com que ela maneje as condições de visibilidade da experiência de modo a poder ser compreendida, mas não a ponto de perder seu impacto. Na convergência dessa escrita com a forma estética que ela propõe e assume, percebemos a impossibilidade para a qual aponta de estar fora da história.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273 (Coleção “Os Pensadores”)
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editora Ltda, 1983. p. 19-42.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CADORNEGA, António de Oliveira de. *História geral das guerras angolanas*. 1680. Tomos I, II e III. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1972.
- CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.
- COELHO, Alexandra Lucas. Primeira entrevista de Luandino Vieira sobre o Tarrafal. In: Jornal Público. Disponível em: <http://www.publico.pt/politica/noticia/os-anos-de-cadeia-foram-muito-bons-para-mim-1377921>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2014.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, 2010. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/revista/2010/16>. Acesso em: 30 janeiro 2016.

GINSBURG, J. Autoritarismo e literatura – a história como trauma. Disponível em <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2000/33/autoritarismo.pdf>. Acesso em: 7 de janeiro de 2016.

LABAN, Michel et. Al. *José Luandino Vieira e a sua obra: estudos, testemunhos, entrevistas*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

MATA, Inocência. Refigurando o espaço da nação. In.: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante; SILVA, Renata Flávia da. *De guerras e violências: palavra, corpo, imagem*. 1ª. ed. Niterói: ED. da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 2011.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

MARSON, Izabel Andrade. Obras de ficção revelam características de momento histórico. Entrevista. Disponível em:

<http://www.comciencia.br/entrevistas/2004/10/entrevista2.htm>. Acesso em 28 dezembro 2015.

SANTOS, Joelma S. Entrevista de José Luandino Vieira. In.: *Revista Investigações*. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. V. 21, n. 1, Janeiro de 2008. Disponível em:

[http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/a-literatura-se-alimenta-de-literatura\\_entrevistado\\_Jose-Luandino-Vieira\\_art.16ed.21.pdf](http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/a-literatura-se-alimenta-de-literatura_entrevistado_Jose-Luandino-Vieira_art.16ed.21.pdf). Acesso em 5 de fevereiro de 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In.: NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In.: *Revista de Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro. Vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext). Acesso em 21 janeiro 2016.

VIEIRA, José Luandino. *A cidade e a infância*. Lisboa: Edições 70, 1997.

História(s) e memória(s) de resistência no romance *A casa velha das margens*, de Arnaldo Santos

Histories and memories of resistance in the novel *A casa velha das margens*, written by Arnaldo Santos

Sheila Ribeiro Jacob\*

RESUMO: Ao lermos o romance angolano *A casa velha das margens* (1999), acompanhamos o protagonista Emídio Mendonça, filho de um colono português e de uma negra natural da terra, em uma viagem da capital Luanda até a região do Dondo, território simbólico de sobrevivência das tradições locais. Também retornamos ao século XIX, momento histórico em que os naturais da terra e aqueles que com ela se identificaram passaram a se utilizar com maior veemência da escrita para defender seus interesses. Neste breve trabalho, veremos como a recuperação de um período de resistência do país, por meio da elaboração ficcional, permite lançar reflexões possíveis e pertinentes sobre os papéis da memória e sua contribuição para o momento em que a obra foi lançada.

Palavras-chave: Século XIX; Angola; memória de resistência; romance.

ABSTRACT: When we read the novel *A casa velha das margens* (1999), we follow the protagonist Emidio Mendonça, son of a Portuguese settler and a natural black earth, in a journey from the capital Luanda to the Dondo region, symbolic territory of local traditions survive. We also return to the nineteenth century, historical moment when the natural land and those who identified themselves with it began to use the writing with more vehemence to defend their own interests. In this text we will see how the recovery of a resistance period, through the fiction, allows us to launch possible and relevant reflections on the roles of memory and its contribution to the time when the book was edited.

Keywords: Nineteenth century; Angola; memory of resistance; novel.

---

\* Doutoranda no Programa de Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF) – Niterói (RJ). [sheila.jacobb@gmail.com](mailto:sheila.jacobb@gmail.com)

A importância do escritor angolano Arnaldo Moreira dos Santos no panorama da literatura de seu país é inquestionável. Sua intensa e diversa produção literária é formada por contos, poemas, crônicas e romances de circulação no mundo inteiro. Membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA) e ex-militante do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), Arnaldo Santos também possui histórico de atuação na área jornalística: foi chefe de redação da revista angolana *Novembro* e colaborador de diversas publicações periódicas, como a revista *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império; a revista *Cultura*, do grupo de mesmo nome do qual fez parte na década de 1950; e o *Jornal de Angola*, do qual foi diretor.

Neste trabalho, pretendemos efetuar uma breve leitura de um dos romances do autor, intitulado *A casa velha das margens* (1999). Entendendo a “casa” como um espaço que consiste “em uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”, segundo Bachelard (2000, p. 26), veremos como a casa-textual do escritor recupera uma memória de resistência de seu país ao nos levar a uma dupla viagem pelo tempo e pelo(s) espaço(s) da nação angolana, pondo em interação a História oficial com estórias marginalizadas e memórias individuais e coletivas dos habitantes da região do Dondo. A obra se inicia “por volta de 1889” (SANTOS, 1999, p. 9), momento em que a escrita passou a ser apropriada com maior intensidade pelos naturais daquela terra para, por meio do jornalismo independente e da literatura de então, deixar marcados, na folha do papel, alguns dos gestos de enfrentamento ao poder colonial e ao discurso que o sustentava e naturalizava.

Ao percorrer as páginas do romance, nós, leitores, acompanhamos a trajetória de Emídio Mendonça, jovem que regressa de Portugal à sua terra natal, Angola, em busca de notícias de seus familiares e da herança deixada pelo pai. A trama se inicia com um atentado cometido por Domingos, o Canvula, contra o protagonista “filho das margens” (SANTOS, 1999, p. 257), fruto da união entre o branco António Mendonça e a negra Kissama. Posteriormente o personagem irá descobrir que o crime foi encomendado pelos próprios companheiros que dele se haviam aproximado em Luanda com interesse na herança que estava indo resgatar. As causas do atentado sofrido por Emídio neste momento ainda são desconhecidas, já que, como informa o texto literário, “de nenhum crime lhe assacavam, senão da sua vida ter deixado de servir os seus interesses, e que também eram os da Conquista” (*ibidem*: 9). Desde o princípio do romance somos, portanto, advertidos de que seguiremos o caminho trilhado por aqueles que, em um dado momento, ousaram enfrentar o poder estabelecido, o da Conquista, e alguns chegaram a pagar com a própria vida o preço de tal ousadia – como o pai do protagonista.

Desconhecedor das “regras do jogo e os parceiros”, aos poucos o jovem se vai identificando com aquela terra que o viu nascer, aprendendo a ler nas entrelinhas e a se portar em uma sociedade até então desconhecida. O deslocamento espacial do protagonista corresponde a uma progressiva descoberta de si mesmo e de seu país, desde a sua chegada do Reino até a ida para a fazenda Hombo, a “Casa Velha” situada nas margens do rio Lucala. Nesse local, abrigo de lembranças individuais e de uma memória coletiva, Emídio irá descobrir os segredos de sua família e as queixas do povo das margens, tanto por meio das estórias ouvidas dos mais-velhos quanto da leitura das cartas ambaquistas reunidas por seu pai e enviadas a um mais-velho da região para serem salvas de um incêndio. Esse rico repertório de tradições e denúncias seria a “verdadeira herança do Ngana Makanda” (SANTOS, 1999, p. 253) deixada ao jovem personagem, que se assumiria como o fiel depositário dos documentos que anunciavam quais eram, de fato, os verdadeiros donos daquela terra.

É entre as margens dessa memória oral e escrita que se constrói o romance de Arnaldo Santos, localizado temporalmente, como já dito, no final do século XIX, período em que começaram a ser fortalecidas as bases da resistência em Angola por meio da escrita. Foi nesse momento que a letra, tendo servido até então ao discurso colonial para, segundo Homi Bhabha, “apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados” para “justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 2007, p. 111), passou a ser apropriada com mais ênfase pelos filhos do país, aos poucos se transformando em arma de luta contra a dominação e em defesa de seus interesses.

Tal percurso é traduzido por outro angolano, Manuel Rui Monteiro, em seu belo e paradigmático ensaio *Eu e o outro: o invasor*, no qual relata o apoderamento do canhão-escrita imposto pelo colonizador para, armando-se de identidade, entrar nessa luta simbólica:

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. [...] E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade (RUI, 1987, p. 309).

Luandino Vieira, em texto publicado na contra-capa da edição aqui trabalhada (1999), nos diz que o romance “se revela uma marca fundamentada da literatura angolana de hoje em dia: a quase obsessão em perseguir e desnichar a história da nação, quer no visível de sua emergência ou em suas raízes, seu desenvolvimento de ideia e construção”. Veremos como uma parte importante da história da nação angolana é retratada na casa ficcional de Arnaldo Santos ao recuperar importantes vozes de denúncia e questionamento à ordem colonial e de fortalecimento da resistência interna, movimento que daria seus frutos, no século seguinte, com as lutas pela independência no país.

### **Jornalismo independente do século XIX angolano**

Muitos estudiosos da literatura de Angola identificam, no século XIX, um importante fortalecimento da recusa simbólica ao discurso colonial por meio do chamado “Movimento da Imprensa Livre” angolana. Mesmo reconhecendo a importância de textos anteriores que já circulavam na colônia, como os registros históricos feitos no século XVII pelo soldado português António de Oliveira de Cadornega reunidos em *História geral das guerras angolanas* (1680), o momento recuperado pelo romance é um período fundamental da história literária de Angola, tempo em que houve a consolidação da produção impressa no país e de sua circulação, quando os próprios angolanos começaram a se dedicar ao registro da história de sua terra. Episódio fundamental é a instalação oficial do prelo no país em 1845, com o objetivo de se fazer da imprensa mais um instrumento de dominação colonial.

A possibilidade recente de impressão e circulação de textos na colônia acabou servindo para a divulgação de textos críticos e literários produzidos tanto pelos naturais quanto por colonos, artigos muitas vezes de interesses diversos e até conflitantes. Em

1849, por exemplo, foi publicado, na África de língua portuguesa, o primeiro livro de poemas de que se tem notícia: trata-se de *Esportaneidades da minha alma*, do luandense José da Silva Maia Ferreira. A obra, dedicada “às senhoras africanas”, é considerada o “primeiro balbucio da emergência de uma literatura angolana” (PACHECO, 1990, p. 27). O romance faz referência ao escritor e à obra “que este dedicara à senhoras africanas” (SANTOS, 1999, p. 343).

Foi nesse tempo que os jornais independentes se tornaram verdadeiros palcos de disputa de ideias, em cujas folhas eram publicados desde textos que defendiam a permanência da escravidão até, por exemplo, artigos jornalísticos que clamavam pela independência e pela valorização da cultura local. Alguns dos periódicos de destaque da época são referidos no romance, como o *Jornal de Loanda* (1878-1881), *O Echo de Angola* (1881-1882), e *O pharol do povo* (1882-1885), além de jornalistas como José de Fontes Pereira, Alfredo Troni e Cordeiro da Matta. Tais títulos e nomes são algumas das publicações e figuras históricas que transitam pelo romance, formando uma constelação de ideias que ousaram enfrentar, naquele momento, a retórica de “salvação” e “civilização” reproduzida pelo discurso colonial hegemônico. Edward Said observa que

nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade” (SAID, 1995, p. 40).

O jornalista Fontes Pereira é um dos personagens de destaque do romance. Grande defensor da independência do país e considerado por muitos estudiosos como o “representante mais radical da nova geração de intelectuais crioulos”, nas palavras do historiador Marcelo Bittencourt (1999, p. 50), o personagem se lança à contestação da falácia do argumento civilizatório destacado por Said, que muito se distanciava da prática colonial:

O atrevimento fora ao ponto de, em janeiro deste ano de 1890, um velho jornalista, José de Fontes Pereira, não temer afrontar toda a Conquista, publicando no “Arauto Africano” um artigo no qual negava a acção civilizadora de Portugal que, segundo ele, não possuía “senão ardis e ferros para escravizar” (SANTOS, 1999, p. 258).

O enterro deste velho articulista é uma das cenas mais belas do romance: um enxame de pessoas acompanha seu caixão enquanto desfila pelas ruas, em reconhecimento da sua ação em defesa dos direitos dos homens da terra.

À passagem do caixão de galão fino entretecido de fios prateados, alguns pequenos grupos de habitantes de pé descalço do bairro da Ingombota, que se tinham postado à distância, aparentemente por curiosidade, depois lhe foram acompanhando ao longe, e na Calçada do Alto das Cruzes até no Largo do Carneiro, a esses grupos se foram juntando outras gentes vindas do Maculusso e do Quinaxixe. [...] Essa leve agitação foi crescendo num rumor, que se transmitia de boca em boca, era já um reconhecimento, e veio até Salles de Almeida de maneira audível a expressão ‘o kiximbi kiafu!...’, que a

princípio fora um murmúrio, uma trágica consternação, mas que se foi repetindo sem cessar, “o mais alto chefe morreu!...”, falavam em quimbundo numa ladainha entrecortada aqui e ali por um brado disperso (SANTOS, 1999, p. 314-315).

Uma das publicações que simbolizam a resistência expressa pelo chamado “Movimento da Imprensa Livre” é o conjunto lançado em 1901 intitulado *Voz de Angola clamando no deserto*, escrito “pelos naturais aos amigos da verdade” como reação a um artigo racista anônimo publicado naquele mesmo ano na *Gazeta de Loanda*. Essa obra reúne algumas das principais ideias presentes ao longo de todo o romance de Arnaldo Santos, como, por exemplo, a distância entre o discurso de “salvação” e “civilização” e a prática colonial. O texto de abertura do conjunto, intitulado “Solemnia Verba”, diz o seguinte:

A maior parte dos chamados políticos não querem ver o indígena inteiramente civilizado, instruído e ilustrado, entregue à sua natural e inteira liberdade, regulada pelas leis, para poder trabalhar com o estímulo do seu próprio alvedrio, exprimir os seus pensamentos desafogadamente, reconhecer os seus direitos e assassinar o nível intelectual do indígena, para haver sempre o pretexto de preterir, e praticar as mais flagrantes injustiças, ainda aos mais habilitados, e assim procrastinar a época da emancipação da colônia, que, a nosso ver, é inevitável [...] (1984, p. 28).

Os artigos críticos e contestadores publicados nos jornais de então consistiram em sementes da contestação que dariam frutos no século XX com a formação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), em 1948, e seu grito “Vamos descobrir Angola!”. Segundo Salvato Trigo, os jovens do movimento se consideravam “novos” exatamente por terem adquirido da geração de “velhos” jornalistas e escritores do final do século anterior o exemplo da atuação em prol de uma causa que tivesse como princípio o combate à ordem colonial predatória. “De facto, é nos longes do século XIX, sobretudo na sua segunda metade, que temos de procurar as raízes desse Movimento cultural. Foi aí que ele bebeu preciosos ensinamentos dos seus ‘mais velhos’ [...]” (TRIGO, 1970, p. 33).

A própria obra prevê que “uma trovoadas de grandes proporções poderia abater-se a qualquer momento sobre a vila, e tudo dependeria das primeiras faíscas” (p. 260). Essa trovoadas, acumulada ao longo do século XIX, desaguaria em chuva de raiva por volta da década de 1950 com o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), molhando aquele deserto cantado pelos jornalistas no primeiro ano do século XX. Tal percurso é ilustrado pelo poema “Aqui no cárcere”, de Agostinho Neto, do qual reproduzo apenas o trecho final:

[...]  
Aqui no cárcere  
a raiva contida no peito  
espero pacientemente  
o acumular das nuvens  
ao sopro da História

Ninguém  
impedirá a chuva.

(NETO, 2004, p. 100).

Além do jornalismo de resistência mapeado pelo romance, que daria seus frutos no século seguinte, no século XIX Angola também presenciou um significativo aumento da circulação de textos literários que, em prosa e poesia, ergueram voz própria para tratar do povo e do território angolanos, como veremos.

### **Cenas de Luanda vistas pela ótica da terra**

Somando-se ao jornalismo, a ficção angolana do século XIX também se contrapôs à hegemonia da literatura colonial, produzida e incentivada pelo Estado português para “apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados”, com interesses em “justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 2007, p. 111). Nesse momento, tanto os naturais da terra quanto alguns colonos que com ela se identificaram produziram um conjunto de textos literários que, se não totalmente, pelo menos tentaram se aproximar da realidade e do imaginário local, em enfrentamento à estratégia de “violência epistemológica” a que se refere Homi Bhabha, quando os “olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro” apresentando este a partir de “traíçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração” (*ibidem*: 73).

O romance de Arnaldo Santos dialoga com algumas manifestações literárias que enfrentaram tais estereótipos, como, por exemplo, o “texto considerado precursor da escrita angolana em língua portuguesa” (CHAVES, 1999, p. 36). Trata-se da novela *Nga Muturi*, na qual o escritor português Alfredo Troni, personagem de *A casa velha das margens*, busca aproximar-se da realidade da qual começou a fazer parte, procurando mostrar algumas “cenas de Loanda”, como nos diz o subtítulo da obra, em cumplicidade com a sociedade em que se inseriu e a terra onde viveu até sua morte, em 1904. Inicialmente publicado em folhetins em 1882 no *Diário da Manhã* e no *Jornal das Colónias*, ambos de Lisboa, o texto de Troni, na avaliação de Laura Padilha, “parece encenar a tentativa de reversão do quadro simbólico até então dominante” (PADILHA, 2002, p. 84). Segundo ela, a obra consiste, ao lado de *O segredo da morta*, em um dos primeiros textos que tentam lançar um olhar menos ingênuo para a cena colonial.

*A casa velha das margens* também recupera a figura de Joaquim Dias Cordeiro da Matta, “cavalheiro de ambundo elegante e de literaturas” (SANTOS, 1999, p. 23) e conhecido “poeta da Barra do Quanza” (p. 10), no rosto de quem Emídio enxerga desde o princípio um “sorriso ambíguo de cumplicidade” (p. 29). Ao falar desse “homem de grande imaginação” (p. 10), que “dos **delírios** das almas sempre tinha divagado” (p. 18, grifo meu), o narrador nos lembra de sua obra *Delírios* (1890), composta por 139 poemas, dentre eles “A uma quissama”, de 1881, que estabelece relação direta com a mãe do protagonista, também uma “preta/ das regiões da Quissama”, como diz os versos finais do poema aqui referido. Em muitos textos Cordeiro da Matta também faz uso do bilinguismo, marcando termos e expressões em língua banta desde o título dos poemas, o que representa, no século XIX, uma expressão literária de resistência e afirmação da diferença frente à imposição da língua europeia, o que se propagará na escrita de muitos autores do século seguinte, inclusive na de Arnaldo Santos.

Além de promover o registro de algumas línguas nacionais angolanas, alguns poemas de Cordeiro da Matta trazem ainda, no campo simbólico, a marca da negação expressa por uma mulher da terra, consistindo, no dizer de Laura Padilha, em “formas sensoriais e imagísticas de trazer o **não** para a cena poética” (PADILHA, 2008, p. 63), como mostra o seu conhecido “Kicôla”, de 1877:

Nesta pequena cidade,  
vi uma certa donzela,  
que muito tinha de bela,  
de fada, huri e deidade,  
a quem disse: - “minha q’rida,  
peço um beijo por favor,  
bem sabes ó meu amor,  
que eu por ti daria a vida!”

- “*Nguami-âmi, ngana-lame,*  
“não quero, caro senhor” –  
disse, sem mudar de cor –  
“*maculo! quangandallâmi,*  
“não creio no vosso amor”...

[...]

Depois falei-lhe ao ouvido  
e me respondeu: - “Kicôla!”-  
“não pode ser!... Ai! que tola!  
por quem o foi proibido?!”...

“Kicôla” (MATTA, 2001, p. 56).

Ao trabalhar com o século XIX, momento de consolidação da casa/escrita da resistência, a obra de Arnaldo Santos nos possibilita um encontro com textos poéticos que, naquele tempo, deram voz às mulheres da terra, marginalizadas e reduzidas pelo discurso que, então, era dominante. Outra obra importante do período é *O segredo da morta*, “romance de costumes angolenses” de António de Assis Júnior, publicado inicialmente como folhetim em 1929. Como analisa mais uma vez Laura Padilha, o texto encena um duplo movimento: de continuidade, em relação à proposta de valorização da sociedade local e suas práticas culturais que Cordeiro da Matta “por volta de 1880” deu início; e também de inovação, por propor um repensar da angolanidade e sua expressão, o que se irá desenvolver ao longo do século XX. Assim como *A casa velha das margens*, esta obra se lança ficcionalmente à passagem do século XIX ao XX, e tem também a região do Dondo como um dos espaços privilegiados. *O segredo da morta* é de fundamental importância para a história da literatura angolana enquanto movimento de resistência, já que “não apresenta Angola como um lugar exótico e misterioso, conforme geralmente se **falava** naquela literatura [colonial]” (PADILHA, 2008, p. 79).

É a mesma pulsão questionadora das mulheres dos poemas de Cordeiro da Matta e das personagens que transitam pelo texto de Assis Júnior que encontramos no livro lançado 70 anos depois, principalmente na figura da Kissama, a mãe negra de Emídio Mendonça, como já vimos. Ela não abandona os costumes de sua terra nem acata

passivamente as ordens do marido branco, mostrando, pelo gesto transgressor feminino, a força necessária ao embate colonial. O enfrentamento dessa mulher, duplo da terra angolana, fica evidente nas expressões com que fita pela primeira vez Ngana Makanda, o colono branco que será pai de seu filho “entre-margens”:

Foi então, que a sua cabeça se ergueu tensa, e assomaram nos seus olhos febris, lampejos, que não lhe enganaram da natureza da sua *repulsa*. Era um *desafio* sem razão nenhuma aparente, uma inexplicável loucura. Um olhar de uma incomensurável *braveza*. (SANTOS, 1999, p. 110, grifos meus).

A memória é um dos elementos de força deste romance, tanto a individual quanto a coletiva. Já que, como observou Tzvetan Todorov, “nem sempre o culto à memória serve às boas causas” (2002, p. 189), pois existe um grande risco de *sacralização* ou *banalização* do passado, distanciando-o do presente e omitindo alguns fatos que ainda se perpetuam, é necessário percorrer os possíveis papéis exercidos pela memória no romance.

### **Paredes da memória, muros de resistência**

Após navegar pelo rio Lucala e chegar finalmente à Casa Velha do Hombo, espaço de sua infância, Emídio vê enegrecidas as paredes que cercam aquele lugar, enxergando um cenário de “morte, abandono, ruína” (SANTOS, 1999, p. 103). O incêndio criminoso, que procurou destruir a propriedade, teve como principal alvo o quarto em que António Mendonça, pai do protagonista, armazenava “alguns livros de leitura e da escrita da fazenda, dicionário, códigos, exemplares dos jornais de Loanda, cópias de escrituras e demais papeis” (SANTOS, 1999, p. 114). Naquele espaço, onde melhor podiam ser vistos os vestígios da violência do fogo, estavam reunidas tanto as lembranças individuais de Emídio, relacionadas à sua infância, quanto as memórias coletivas de um grupo que, nas cartas ali guardadas, registrava suas denúncias e queixas referentes à conquista. Mas, como já vimos, os documentos foram salvos por providência do pai do protagonista, perpetuando, assim, a memória de resistência que muitos agentes da colonização queriam silenciadas naquele momento.

A obra de Arnaldo Santos efetua o mesmo movimento de recusa à tentativa de apagamento simbolizada pelo incêndio criminoso provocado contra a Casa Velha. O texto resgata o período em que começou a se efetuar uma rachadura no edifício da história oficial da colonização portuguesa, quando passaram a ecoar, por meio da escrita local, vozes contrárias ao discurso hegemônico, principalmente nos periódicos independentes a que a obra faz referência. Acreditamos que, ao recuperar o passado da própria nação angolana, a obra de Arnaldo Santos teve, e tem ainda, muito a contribuir em relação ao tempo de seu lançamento. Em 1999, tempo de guerra civil em Angola e de crise da utopia, talvez fosse necessário e urgente lembrar um tempo no qual começaram a se solidificar as bases da Casa Velha da resistência e ainda se acreditava na possibilidade de construção de uma nação melhor, efetivamente de e para todos.

O texto literário ora analisado nos lembra que, assim como se perpetuam as antigas práticas de opressão e desigualdade ali ilustradas, também ainda se faz necessária a luta por um mundo em diferença. O próprio autor se refere a essa questão em entrevista concedida a Michel Laban no início da década de 1990. Segundo ele, a

literatura pode desempenhar o papel de “dar testemunho da vida e do ambiente em que se vive, denunciando de maneira regular, pontual, sempre que possível um determinado mundo que parece passar despercebido a uma determinada sociedade” (LABAN, 1991, p. 506-507). E completa:

Eu, como escritor, concebo que só se fale daquilo que nós realmente sentimos, só se fale daquilo que nós temos capacidade de perceber, de compreender e, como tal, transpor para a literatura todos os elementos que façam desses fenômenos uma obra literária capaz de sensibilizar as pessoas, de as motivar, de as levar a agir... Na medida em que uma obra dessas possa levar os leitores a sensibilizarem-se para os fenômenos da sua sociedade, acho que o objetivo está atingido. (*ibidem*, p. 512-513).

É interessante notar como, ao falar da realidade de seu país, um escritor consegue expandir seu espaço de ação e sensibilizar leitores de outros territórios, mostrando a universalidade dos erros, acertos e desafios do homem. Edward Said, refletindo sobre o papel público de escritores e intelectuais, destaca que “a paz não poderá existir sem a igualdade: este é um valor intelectual que necessita desesperadamente de reforço e reiteração” (SAID, 2007, p. 32). Entendemos, com Said, a urgência de se defender a paz não apenas em Angola, mas no mundo inteiro, principalmente em tempos de banalização da violência. E é esse o papel que, a nosso ver, cumpre a casa ficcional de 1999, ao convocar uma memória de resistência simbólica a um imaginário de exceções naturalizado como regra, o que, aliás, infelizmente se perpetua ainda hoje.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas. Trajectórias da contestação angolana*. Lisboa: Vega, 1999.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano - Entre Intenções e Gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.
- LABAN, Michel. “Encontro com Arnaldo Santos”. In LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.
- MATTA, Joaquim Dias Cordeiro. *Delírios*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.
- NETO, Agostinho *Sagrada esperança*. Luanda: Maianga, 2004.
- PACHECO, Carlos. *José da Silva Maia Ferreira – o homem e a sua época*. Luanda: UEA, 1990.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, Outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PADILHA, Laura Cavalcante. “Literatura Angolana: suas cartografias e seus embates contra a colonialidade”. In RIBEIRO, Margarida Calafate e PADILHA, Laura Cavalcante (org.) *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008.
- RUI, Manuel. “Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)”. In MEDINA, Cremilda de Araujo. *Sonha, mamana Africa*. São Paulo: Epopeia, 1987.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Cultura e política*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Arnaldo. *A casa velha das margens*. Porto: Campo das Letras, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2002.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília, 1977.

VV.AA. – *Voz de Angola clamando no deserto*. Lisboa: Ed. 70, 1984.

## NAÇÃO E IDENTIDADE NA LITERATURA DA GUINÉ-BISSAU

### NATION AND IDENTITY IN GUINEA-BISSAU LITERATURE

Letícia Valandro\*

**RESUMO:** Com a conquista da independência política, a Guiné-Bissau assume a tarefa de formar-se como nação e construir sua identidade. Por acreditar que a literatura apresente relevante papel para essa realização, esta análise busca, por meio da trilogia de Abdulai Sila, ponderar como essa complexa construção se vem fundamentando. Os romances *A última tragédia* (1995), *Eterna paixão* (1994) e *Mistida* (1997), ao tratarem de diferentes períodos do território em questão, possibilitam uma apreciação abrangente e elucidativa. Assim, a nação e a identidade guineenses, ainda em processo de construção, já deixam entrever sua característica híbrida, na qual o tradicional e o moderno se conjugam e se entrelaçam.

**Palavras-chave:** Guiné-Bissau. Abdulai Sila. Literatura. Identidade. Nação.

**ABSTRACT:** With the achievement of political independence, Guinea-Bissau, a small country located in the westcoast of Africa, assumes the difficult task to constitute itself as a nation and, in this way, to forge its national identity. Believing that literature plays a singular role within this field, the present work, through the trilogy written by the author of the first national novel, Abdulai Sila, aims to analyze how these complex constructions are founded. The novels *A última tragédia* (1995), *Eterna paixão* (1994) e *Mistida* (1997), since they deal with different periods of the territory in question, from colonization to post-independence, make possible an including and elucidative analysis, through the use of hope as main characteristic, in opposite to the difficult reality of post-independence. Thus, the nation and the identity of Guinea-Bissau, a process still under construction, already allow to see its hybrid characteristic, where the traditional and the modern are equally conjugated and interlaced.

**Keywords:** Guinea-Bissau. Abdulai Sila. Literature. Identity. Nation.

---

\* Doutoranda em Estudos Românicos na Universidade de Lisboa, Portugal. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Bolsista da Capes. E-mail: letivalandro@hotmail.com

Localizada na costa ocidental da África, o primeiro registro de navegadores portugueses na costa da Guiné data de 1446, com a chegada de Nuno Tristão. No entanto, alguns estudiosos chegam a considerar que somente a partir de 1936 se pode falar em colonização de fato, pois, por muito tempo, “para Portugal a Guiné não passava de um entreposto de comércio de escravos, um centro comercial e não uma colônia de assentamento” (SEMEDO, 2010, p. 19). O que os lusos encontraram nesse território costeiro da África foi um grande número de povos de origem, costumes e desenvolvimento bastante variados. Apesar de sua pequena extensão territorial (cerca de 36.000 km<sup>2</sup>), Réne Pélissier destaca que “desde o princípio se sabe que a Guiné costeira foi um refúgio de numerosos povos recalcados por diferentes invasões. Daqui resulta um mosaico étnico – uma babel negra – de uma complexidade de enlouquecer” (PÉLISSIER, 1997, v. 1, p. 31). A grande tradição de resistência, sem dúvida, é uma das principais características da Guiné e remonta ao início da exploração. Fausto Duarte a descrevia como a “terra temida entre todas as outras, mal afamada, o inferno de África, só boa para degredados” (apud AUGEL, 2007, p. 56). Essa insubmissão e esse anseio por liberdade culminaram na luta armada pela independência do país, que teve à sua frente Amílcar Cabral, grande pensador do movimento independentista luso-africano e um dos fundadores do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, o PAIGC. Desenvolvido no sistema de guerrilha, o conflito durou 11 anos e terminou com a proclamação unilateral da independência pela Guiné em 24 de setembro de 1973, a qual só veio a ser reconhecida por Portugal quase um ano mais tarde, após a queda da ditadura salazarista.

Com a conquista da tão almejada independência política, a Guiné-Bissau assume a difícil tarefa de constituir-se como nação, de forjar sua cultura e identidade nacionais. Por meio da análise da obra de Abdulai Sila, pode-se perceber que o pós-colonialismo, ou seja, “[...] a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra” (HALL, 2003, p. 56), assim como o colonialismo, marcou, mesmo que de diferentes formas, tanto as sociedades colonizadas quanto as colonizadoras. As consequências negativas desse processo “forneceram os fundamentos da mobilização política anticolonial e resultaram no esforço de retornar a um conjunto alternativo de origens culturais não contaminadas pela experiência colonial” (ibid., 2003, p. 108). No entanto, um simples retorno às origens mostrou-se impossível, uma vez que “os efeitos culturais e históricos a longo prazo do ‘transculturalismo’ que caracterizou a experiência colonizadora demonstraram ser irreversíveis” (HALL, 2003, p. 108).

Por meio da “transculturalização”, 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 co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunções geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam’” (ibid., 2003, p. 31). Essa perspectiva faz-se de forma dialógica, uma vez 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 desses condicionamentos é o hibridismo, termo capaz de caracterizar as culturas crescentemente mistas e diaspóricas dessas sociedades. Como esclarece Stuart Hall (2003), o hibridismo não se refere à composição racial mista de uma população, é, sim, outro termo para a lógica da *tradução* cultural.

Esse hibridismo, em um país ainda em construção como a Guiné-Bissau, adquire traços ainda mais volumosos. Pode-se mesmo afirmar, concordando-se com Moema Parente Augel (2007, p. 266), que

A Guiné-Bissau como Estado ainda está envolta em indefinições, herança indigesta do colonialismo, buscando ser nação, buscando uma identidade amalgamadora para cimentar definitivamente as muitas pedras do seu mosaico étnico, fortuitamente ligadas pela argamassa das fronteiras arbitrárias levantadas pelas potências imperialistas.

Sendo a libertação nacional um ato de cultura, como argumentava Amílcar Cabral, a literatura, nesse contexto, apresenta uma importância ímpar, pois “a construção da identidade é indissociável da narrativa e conseqüentemente da literatura” (BERND, 2003, p. 19). Nesse sentido,

Na Guiné-Bissau a literatura que hoje se está fazendo pode contribuir para um processo de tomada de consciência, por parte da população [...], da história coletiva, do especificamente guineense, mas também das belezas e das singularidades da cultura de cada etnia, respeitando as identidades de cada uma, ressaltando a multiplicidade cultural e contribuindo para o entendimento entre os grupos e a superação dos antigos conflitos étnicos (AUGEL, 2007, p. 183).

Em um país com um sistema de ensino ineficiente, onde “a taxa de analfabetismo foi calculada em 74%” (AUGEL, 2007, p. 72), a literatura não perde sua importância. Ela dá o testemunho do desejo de mudança, mesmo que, na verdade, no momento presente os escritores guineenses estejam “escrevendo para o futuro” (AUGEL, 2009, p. 154), dando, como o próprio Sila (2002, p. 12) afirma, “uma explicação à geração que virá depois de nós”. Para contribuir com a mudança dessa realidade, aparece o papel da editora, da qual é sócio, pois o autor acredita que

[...] quebrar esse mito construído ao longo de muito tempo acerca do livro, revelar autores locais, que escrevem sobre temas locais, resgatar essa vasta herança cultural veiculada oralmente e promover a sua mais ampla divulgação através do livro são, na minha opinião, algumas das formas mais eficientes de quebrar esse **algo** que tem impedido que houvesse um maior interesse e empenho das nossas populações em serem alfabetizadas (SILA, 2010, p. 163, grifo do autor).

Autor do primeiro romance nacional guineense, Sila parece tomar para si a responsabilidade que observa na literatura. Ao longo de sua trilogia, nota-se que há, concordando-se com Frantz Fanon, a “cristalização da consciência nacional”, capaz de transformar os gêneros literários e criar um novo público. “Enquanto a princípio o intelectual colonizado produzia pensando exclusivamente no opressor, ou para fasciná-lo ou para denunciá-lo através de categorias étnicas ou subjetivistas, pouco a pouco adota o hábito de se dirigir a seu povo” (FANON, 1979, p. 200). Para Fanon,

[...] é somente a partir desse momento que se pode falar em literatura nacional. Há, ao nível da criação literária, retomada e clarificação dos temas tipicamente nacionalistas. É a literatura de combate propriamente dita, no sentido de que convoca todo um povo à luta pela existência nacional. Literatura de combate, porque informa a consciência nacional, dá-lhe formas, contornos e abre-lhe novas e ilimitadas perspectivas. Literatura

de combate, porque assume um encargo, porque é vontade temporalizada (ibid., 1979, p. 200).

Sila, ao produzir literatura nacional, ao escrever para seu povo, utiliza o passado “com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança” (ibid., 1979, p. 193). Segundo ele:

Para alcançarmos os objetivos coletivos que almejamos como nação, temos que proceder a mudanças, sobretudo a nível cultural. Uma mudança cultural baseada não nos valores que hoje prevalecem, mas naqueles que, por vários motivos, tendem a ser banalizados. Então é preciso lembrar, ir buscar na nossa História os ingredientes, os valores morais, a motivação de que hoje tanto necessitamos para levar de vencida as complexas tarefas que este momento histórico menos favorável nos coloca (SILA, 2010, p. 164).

Em *A última tragédia*, o autor retoma o trauma decorrente da exploração colonialista. Isso parece resultar da intenção de buscar “aí uma explicação para a origem e as causas dos males atuais” (AUGEL, 2007, p. 305). A memória dos ideais que moveram o povo em busca de liberdade é recuperada na figura do Régulo, representante das ideias de Amílcar Cabral. Esse resgate parece ser imprescindível, tendo em vista que Sila revela, por intermédio dos dois romances seguintes, a situação, ainda atual, de seu país, no qual a memória da luta, e não dos princípios que a moveram, se faz presente como forma de justificativa e manutenção do poder da elite que governa o país.

Em *Eterna paixão* e *Mistida*, o neocolonialismo que caracteriza as nações africanas, bem como a maior parte do “terceiro mundo”, aparece. A importância das elites locais, incapazes de “suicidar-se como classe” (CABRAL, 2011b), como desejava Amílcar Cabral, para a manutenção dessa estrutura de total dependência externa fica nítida. É “*la instrumentalización política del desorden – por locual entendemos el provecho que se puede obtener de la falta de institucionalización de las prácticas políticas*”<sup>1</sup> (CHABAL; DALOZ, 2001, p. 40). Essa política cria um ambiente extremamente favorável à corrupção, à distribuição vertical de vantagens e poder e à transformação da etnicidade em tribalismo político, que resulta na constante tensão entre diferentes etnias.

Observa-se, na obra de Sila, que, para a construção nacional e identitária da Guiné-Bissau, todas essas suas especificidades devem ser levadas em conta. Para tanto, a desordem e o caos devem ser substituídos pela unidade e pelo trabalho coletivo. Afinal, “o fundamento principal da unidade é que para ter unidade é preciso ter coisas diferentes. Se não forem diferentes, não é preciso fazer unidade” (CABRAL, 2011a).

Na Guiné-Bissau, constituída por mais de trinta diferentes grupos étnicos, é a história compartilhada que propicia o sentimento de unidade essencial à nação. Segundo Augel (2007, p. 290), essa convicção de pertencimento ancora-se no momento fundador da nacionalidade que foi a libertação do jugo colonial. Com o fim do domínio colonial, em que o colonizado parecia “condenado a perder progressivamente a memória” (MEMMI, 1967, p. 94), a união contra o inimigo comum, propagada e defendida pelo líder Amílcar Cabral, marca a fundação da nação. Nesse contexto, de acordo com Augel

<sup>1</sup> “Instrumentalização política da desordem – pela qual entendemos o proveito que se pode obter da falta de institucionalização das práticas políticas” (tradução minha).

(2007), os escritores atuam como porta-vozes dessa consciência de identidade coletiva, evidenciando, com isso, a importância da literatura para a formação nacional. Discursivamente, esse primeiro momento de unidade em torno de um objetivo comum – expulsar o explorador – pode ser visto como o “mito fundacional” (HALL, 2006, p. 54) da nação guineense.

Essa unidade, no entanto, não dá cabo à diversidade. Segundo Chabal e Daloz (2001, p. 99), como na África todas as nações são multiétnicas, a única ordem política apropriada seria aquela que deixasse espaço para uma estrutura política baseada nessa realidade multiétnica. Essa ideia parece ser essencial também no aspecto cultural de uma nação formada por tantos grupos étnicos diferentes, com tradições, culturas e línguas diversas.

O hibridismo que constitui o país, e que Sila aponta como essencial para a consolidação de uma nação, a exemplo daquela sonhada por Amílcar Cabral, fica bem visível na trilogia. A presença da cultura africana é bem marcante na narrativa. Produto de muitas etnias, cada qual com sua cultura própria, a Guiné constitui-se sobre esse mosaico, o qual contém traços comuns, unidos sob a abóbada da tradição africana. Tem-se como exemplo, na obra de Sila, a crença em Djambakus, em Yrans, além da forte ligação do homem à natureza. Essa parece acompanhar, vincular-se ao que ocorre na vida das personagens, como anunciadora e determinante dos acontecimentos da existência humana.

Outro traço da cultura africana presente na narrativa são as “passadas”, as histórias ouvidas e contadas oralmente ao longo das gerações. No epílogo de *A última tragédia*, Sila revela ao leitor que a história que acaba de contar é uma passada e garante, ainda, tê-la 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 essa, faz crer, pertencente à memória da coletividade guineense. Em *Mistida* também há essa referência, sublinhando ainda mais sua relevância para a cultura local.

Ao lado da cultura africana, pode-se observar a presença de elementos culturais, os quais, trazidos pelo colonizador, integram a paisagem guineense. 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” (ibid., 1995, p. 81), mas, sim, um investimento para o futuro capaz de proporcionar o desenvolvimento nacional, de melhorar, de facilitar a vida de seus habitantes. Nessas escolas, como demonstra o desejo de Ndani, ao lado dos professores haveria *homens e mulheres grandes* a ensinar, em mais uma explícita conjugação de culturas.

Em Woyowayan, na tabanca idealizada, lugar dos saberes tradicionais, os quais, na ânsia pelo progresso, muitas vezes são desprestigiados e diminuídos, também se pode perceber esse hibridismo, concretizado, por exemplo, na convivência entre Yrans e Marabús com “um enfermeiro e uma parteira” (SILA, 2002, p. 302) no posto de saúde. A incorporação de novas tecnologias também se faz presente no pequeno e tradicional povoado, como os tratores para as lavouras e a energia elétrica. Portanto, em um ambiente tradicionalmente africano, em que a língua, as vestimentas e a cultura local se mostram amplamente valorizadas, a implantação de modernas tecnologias pode-se realizar sem prejuízos. Ao contrário, a conjugação de tais elementos mostra-se essencial para um pleno e expressivo desenvolvimento. Foi essa união, aliada a uma administração voltada ao bem comum, que fez de Woyowayan a sociedade ideal.

Dessa forma, Sila realça a possibilidade e, até mesmo, a necessidade da coexistência pacífica e proveitosa tanto do tradicional quanto do moderno, do tecnológico, assim como a capacidade de tradução e adaptação do legado do

colonizador. Como um dos “intelectuais africanos engajados”, o autor realiza aquilo que Benjamin Abdala Júnior chama de “práxis transformadora”, na qual “a apreensão dos fragmentos das culturas tradicionais só seria possível para eles em termos de modernidade – uma atualização progressista do passado que se faz presente” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 40).

A máxima expressão do hibridismo que caracteriza a cultura guineense aparece em um aspecto formal. Junto à língua oficial – o português – 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).

O guineense mostra-se ainda a única “língua capaz de se impor em todo o território nacional e de assumir também o papel de símbolo nacional” (ibid., 1999, p. 16) diante da multiplicidade das línguas étnicas existentes e do pequeno número de falantes de português (que não chega a 30% da população). Simboliza e sintetiza, portanto, a constituição híbrida de uma nação marcada por séculos de exploração e dominação colonialista.

Diante do dilema que marca a escolha do idioma no qual escrever, Sila opta pela escrita em português, permeada por vocábulos e expressões crioulas e em algumas línguas étnicas. A apropriação das línguas herdadas mostra-se uma “atitude tipicamente anticolonial, sentida por alguns como um meio de autoafirmação e um ato de liberdade [...] reinventando e reterritorializando o idioma imposto” (AUGEL, 2010, p. 42). Em sua escrita, portanto,

[...] constatam-se estratégias estilísticas que ressaltam o lugar de quem fala e procura o seu próprio espaço de enunciação. O idioma oficial e elitista, a estética legitimada e as regras canônicas são desmontados e desestabilizados, dando lugar a uma nova ordem, a um novo território inventivo e libertário, abrindo um espaço de expressão contestatária de grande força simbólica (ibid., 2010, p. 42).

Ao lado do vocabulário diferenciado, aparecem transgressões à sintaxe canônica, sobretudo quando se trata das falas das personagens. Como atenta Augel (2010), Sila faz uso de torneios sintáticos próprios da língua guineense, evidenciando, assim, o lugar de quem fala. A relevância dessa opção estilística de Sila, sob a óptica de uma perspectiva sociodiscursiva da linguagem, mostra-se fundamental para a percepção de seu posicionamento e realização como escritor consciente de sua responsabilidade. Isso porque, de acordo com Mikhail Bakhtin,

[...] as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o **indicador** mais sensível de todas as transformações sociais [...]. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 1981, p. 41, grifo do autor).

Nesse sentido, há, sem dúvida,

[...] uma simbiose entre cultura e língua: cada língua é **produto** duma cultura particular, pelo facto de ser obrigada a adaptar-se a esta cultura para poder transmiti-la por meio dos signos linguísticos, e é também **produtor** da mesma, porque, através da comunicação entre os seus locutores, formam-se e transformam-se as várias representações e os comportamentos colectivos face à realidade (SCANTAMBURLO, 1999, p. 21, grifos do autor).

A partir dessa perspectiva, a passagem pelo “Terceiro Espaço” de que fala Homi Bhabha (1998), que representa, além das condições gerais da linguagem, a ligação do enunciado em uma estratégia performativa e institucional, não só se torna possível, como se faz essencial, pois “um signo não existe apenas como parte de uma realidade, ele também reflete e refrata uma outra” (BAKHTIN, 1981, p. 32). A ambivalência no ato de interpretação, consequência da passagem por esse espaço-cisão, desfaz totalmente a ideia de homogeneidade nacional, cultural, identitária.

Esse “Terceiro Espaço” é o responsável por constituir “as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (BHABHA, 1998, p. 68). Daí, por meio das escolhas e das formas linguísticas da obra de Sila, ser possível observar, com nitidez, a maneira híbrida segundo a qual a cultura e a identidade nacional da Guiné-Bissau vêm se constituindo, baseadas na “tradução”, na ressignificação dos signos sociais da metrópole, como também da modernidade, ao lado da valorização da cultura tradicional.

A trilogia de Abdulai Sila, dessa forma, deixa clara sua inestimável valia e contribuição ímpar para a formação nacional e identitária da Guiné-Bissau. A fim de que o jovem país encontre o rumo do desenvolvimento e viva, decididamente, sua última tragédia, a “construção de uma nação pacífica e próspera, livre dos fantasmas da escuridão e da ignorância” deve tornar-se “a maior e comum mistida de todos os cidadãos” (SILA, 1997, p. 202). Somente assim os sonhos de Amílcar Cabral e de todos aqueles que, como Sila, nutrem uma eterna paixão por sua terra finalmente tornar-se-ão reais. Afinal, como dizia o grande líder africano,

Na medida em que somos capazes de pensar no nosso problema comum, nos problemas do nosso povo, da nossa gente, pondo no devido nível os nossos problemas pessoais e, se necessário, sacrificando os interesses pessoais, somos capazes de fazer milagres (CABRAL, 2011c).

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- \_\_\_\_\_. A fundação simbólica e social da língua guineense na prosa e na poesia. *África, escritas literárias*: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e

- Príncipe. organizado por SECCO, Carmen Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE; Sílvio Renato (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad.: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CABRAL, Amílcar. *Unidade e luta*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/amilcalcabral.html>>. Acesso em: 10 mar. 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos e objectivos da libertação nacional em relação com a estrutura social*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/amilcalcabral.html>>. Acesso em: 10 mar. 2011b.
- \_\_\_\_\_. *O nosso partido e luta devem ser dirigidos pelos melhores filhos do nosso povo*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/amilcalcabral.html>>. Acesso em: 10 mar. 2011c.
- CHABAL, Patrick; DALOZ Jean-Pascal. *África camina: El desorden como instrumento político*. Trad. Rolando Sánchez e Rogelio Saunders.. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2001.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org.). Tradução: Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DPA, 2006.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- PÉLISSIER, René. *História da Guiné: portugueses e africanos na Senegâmbia – 1841-1936*. Tradução: Franco de Sousa. Volume I. Editorial Estampa. Lisboa, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História da Guiné: portugueses e africanos na Senegâmbia – 1841-1936*. Trad. Franco de Sousa. vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- SCANTAMBURLO, Luigi. *Dicionário do guineense volume I: introdução e notas gramaticais*. Lisboa: Edições Colibri; Faspebi, 1999.
- SEMEDO, Odete Costa. *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.
- SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mistida (Trilogia)*. Praia – Mindelo: Centro Cultural Português, 2002.
- \_\_\_\_\_. O livro como arma: entrevista com Abdulai Sila. *O Marrare*, Rio de Janeiro, n. 13, ano 10, p. 161-168, 2<sup>a</sup> sem. 2010. Entrevista concedida a Érica Bispo.

## A ESCRITA EPISTOLOGRÁFICA DE ORLANDA AMARÍLIS NO CONTO “JOSEFA DE SANTA MARIA”

### THE EPISTOLARY WRITING ON ORLANDA AMARÍLIS SHORT STORY “JOSEFA DE SANTA MARIA”

Fabiana Miraz de Freitas Grecco\*

**RESUMO:** Este artigo visa a analisar o conto “Josefa de Santa Maria” (1991), de Orlanda Amarílis, publicado por ocasião das comemorações das navegações portuguesas. Apesar de sua obra ser lida sob a ótica do gênero fantástico, nota-se que sua capacidade transgressora não está somente em traduzir a irrealidade para a realidade, mas mostrar que também por meio da mimese de uma narrativa epistolográfica dos escritos quinhentistas é possível transgredir toda uma comemoração, refletindo sobre questões intocáveis, como o papel da mulher durante a colonização, o analfabetismo feminino e o assassinio indiscriminado de mulheres.

**Palavras-chave:** Literatura cabo-verdiana. Contos. Epistolografia.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the short story "Josefa de Santa Maria" (1991), by Orlanda Amarílis published to celebrate the Portuguese navigators. Although her work be read from the perspective of the fantastic genre, it notes that its transgressive capacity is not only in translating the unreality to reality, but even in the mimesis of an epistolary narrative of sixteenth century writings it can transgress all a celebration by reflecting on untouchable issues such as the role of women during colonization, female illiteracy and indiscriminate killing of women.

**Keywords:** Cape cerdean literature. Short story. Epistolary.

### **O conto em Orlanda Amarílis: processos, modelos e inovações**

Orlanda Amarílis encontrou no gênero literário conto a medida certa para o que queria dizer acerca da sociedade, da geografia, das crenças e da cultura de seu país, confessando em entrevistas a impossibilidade de ter sido outra coisa senão contista. De seu único romance, inacabado, só temos uma escassa menção – “não, nunca o acabei”

---

\* Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Campus de Assis. Doutora em Literatura Comparada/Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Estagiária/pós-doutoranda pela Unesp/Assis, Fapesp, 2015/2017.

(MARTINHO, 2001, p. 186). Consequentemente, sua escolha por aquele gênero literário passou pela intensidade da relação que manteve com o processo da escritura, que sobreveio da sua capacidade de sintetização da “batalha fraternal” entre “a vida e a expressão escrita dessa vida”, que tem como resultado, inexoravelmente, o conto (CORTÁZAR, 1999, p. 350).

A medida exata a que a autora de “Ilhéu dos pássaros” remete é justamente a junção do caráter impactante a um espaço e a um tempo concentrados que estruturam o gênero e o irmanam à poesia. Assim, o conto, esse “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”, aproxima-se daquela “substância palpitante”, e no jorro da escritura podem aparecer determinadas conjunturas que se impõem ao autor, eclode a noção do abismo inerente a toda experiência humana: a dúvida e o mistério.

Por essa razão, irrompe um ingrediente especial capaz de reunir todas aquelas particularidades para que se formule uma pista sobre a gênese daquele gênero literário. Tal substância é o tema aliado, obviamente, às ideias de intensidade e tensão, visto que de nada serviria a escolha pura e simples de um tema sem o labor literário necessário para que o conto viesse a constituir-se como um escrito de valor. Assim, destacam-se como componentes da gênese de um conto as técnicas empregadas sobre o tema que se fixa sobre sua relação com a intensidade e a tensão. Portanto, tal qual a poesia, o conto nasce de um “regime alterado da consciência” no qual imperam “a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos” (Idem).

Orlanda Amarílis optou por alguns temas, tanto excepcionais quanto cotidianos, relacionados diretamente à memória das vivências em Cabo Verde e às preocupações sociais no tocante à colonização e ao colonizado, às diferenças entre as classes e à posição da mulher nessas esferas da sociedade. No entanto, a literatura produzida por Orlanda está longe de ser uma literatura de tese, aquela em que se visa a um *exemplum*, figura da retórica clássica que procura, por meio da persuasão por indução ou mesmo da argumentação por analogia, transmitir uma moral. Assim, os contos amarilianos, apesar de figurarem na esteira do neorealismo, não se constituem como literatura panfletária ou de tese, ao contrário disso, são, hoje, estudados como a produção mais rica da literatura cabo-verdiana, senão da produção feminina da África de língua portuguesa:

Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países (TUTIKIAN, 200, p. 239).

Apesar de estabelecer determinados temas essenciais que se relacionam com a vida em Cabo Verde, Amarílis emprega quase sempre forças sobrenaturais, aproximando sua produção da chamada literatura fantástica, mas também projeta sua escrita na tentativa de que formem, quando unidos os contos em livro, uma unidade de conjunto, à moda de Edgar Allan Poe:

Um livro de contos, para mim, terá de ter uma determinada unidade de conjunto. Por exemplo, num livro de Edgar Poe, sabendo que em princípio são de terror, em cada um deles sente-se uma tênue ligação entre os contos. Ou estarei enganada? Além do tema em si (LABAN, 1992, p. 274).

Além de procurar uma unidade de conjunto, que estruturaria seus livros de contos, a escritora, em entrevista a Michel Laban, no ano de 1992, declara muito rapidamente sobre o processo de escritura de seus contos, que são feitos “com pequenas interrupções para respirar, mas todos de um jato. Com “Ilhéu dos pássaros” aconteceu o mesmo. Fi-los de seguida” (LABAN, 1992, p. 273). Sem mais informações precisas sobre a forma como escrevia, os instrumentos que utilizava, se preferia à máquina ou à mão e quais papéis, Orlanda apenas nos dá pistas durante sua fala no Seminário Internacional Três Vozes da Expressão Portuguesa, de 1997, sobre a presença das memórias na sua escrita e da catarse que consegue quando pratica sua profissão:

A escrita impele-nos para atitudes menos cruciais por vezes. Por exemplo, quando os outros somos nós. Sobreposições ao longo do tempo, do vivido na nossa memória, da saudade do que se não disse, do que se não fez. É o irrecuperável, quantas vezes!, daquilo que as próprias circunstâncias alteraram. E é a confissão de sensações acumuladas e que acabam por brotar apenas sob a pressão de um clique no nosso subconsciente. Mas será que se disse tudo? Ou se vem a tudo confessar? O discurso literário para onde nós transferimos a nossa vivência, neste caso específico, a diáspora, a condição insular, a estiagem, a emigração, a cabo-verdianidade, talvez somente através dele, qualquer de nós, escritores desses espaços, tenhamos podido ou conseguido libertarmo-nos dos nossos pesadelos e fantasmas oníricos, ânsias de querer partir e ter de ficar (TUTIKIAN, 1999, p. 139).

Com base nessa fala percebe-se a relação de Orlanda com as memórias e as roturas que se instauraram em sua escrita quando ela, ao praticar tal ato, passa a ser o outro, que são todos os cabo-verdianos, perdendo sua própria identidade para identificar-se com aquele todo coletivo. Diante dessa explicação podemos perceber a grande quantidade de personagens femininas em suas narrativas, que nada mais são que o resultado desse deslocar-se de si mesma, ou seja, a coletividade de que faz parte, é necessariamente o saldo resultante de todas aquelas interferências que atingem seu país de origem: as sobras, o que resta são as mulheres lutando em um ambiente desfavorável. Sendo desse modo, Orlanda surpreende-se ao entregar-se ao jorro da escrita, que dele apareçam as tias, avós, mães, irmãs que saltam ao espaço ficcional para figurar como as protagonistas dessas histórias:

No desbravar da escrita quase tudo nos surpreende, sem jamais avaliarmos ou adivinharmos se erupções suspeitas no discurso literário ou se do envolvimento da gama de mulheres espreitando e, sorratamente, intrometendo-se no espaço ficcional, seriam, na verdade, aqueles seres que queríamos dele fizessem parte. Transbordam no instante em que somos impelidas para a devassa de vidas, de emoções, quando clareiras inesperadas nos surgem sob o nosso olhar. A nós próprias surpreende ainda, no percurso do deslizar da pena, sem jamais cuidar que, pela calada, confissões insuspeitas espreitarão no comenos de alguma desordenação, chamemo-la assim, indo emaranhar-se no seio das nossas conjecturas. E somos atirados, nós mulheres e homens escritores, para a confissão de sensações e verdades sobrepostas no escorrer de anos, de dias, de estar e conviver (TUTIKIAN, 1999, p. 139).

Muitas vezes questionada sobre a escrita de autoria feminina, Orlanda recorre ao espaço da casa como se esse ambiente fechado e íntimo fosse a marca de uma pegada que nos levaria a adentrar o universo feminino da escrita:

Bem, durante muito tempo, quase que não aceitava que chamassem literatura feminina a uma determinada literatura, porque ninguém se refere à literatura masculina. É a feminina que tem esse destaque, não sei por que razão. Eu pensava que não havia motivo, mas, entretanto, tenho pensado muito nisso [...] e descobri uma coisa engraçada: que há certas situações na literatura que os homens não são capazes de as conhecer desse modo, e eu notei algumas situações típicas, como, por exemplo, num dos contos em que ela [Catherine Mansfield] fala da impertinência das criadas que o homem, em geral, não aborda porque a vivência dele é fora de casa; mesmo em Cabo Verde e em qualquer lado é mais fora de casa do que dentro de casa. E quando ele está dentro de casa, aqui e agora neste tempo, ele agora já ajuda um bocadinho, faz parte um pouco mais do universo feminino [...] E é por isso que eu digo neste momento, realmente há literatura feminina, no olhar feminino, pela vivência, contacto pelo interior da casa, que é uma vivência que o homem não tem normalmente (SPÍNOLA, 2004, p. 253- 254).

Muitas análises têm sido feitas por diversos pesquisadores das literaturas africanas de língua portuguesa sobre o fator do bilinguismo e do uso do crioulo em Orlanda Amarílis. No entanto, apenas recorreremos ao que a própria autora relata sobre o uso e os mecanismos de composição de sua escrita no que tange ao costurar das línguas portuguesa e cabo-verdiana. A diferenciação dessa linguagem original presente nas narrativas amarilianas não está vincada num uso excessivo da língua africana, mas no modo como se fala o português nas ilhas, com um ritmo próprio, com pequenas inclusões de algumas palavras daquela nova língua, assim afirma Orlanda em entrevista a Ana Maria Martinho:

Nunca escrevo em crioulo, mas há muitas maneiras de dizer que são típicas de lá. Aplico certas palavras como o faria em crioulo, embora use o português. Por exemplo, prefiro dizer engoniada do que agoniada ou aborrecida. E a própria estrutura das frases sai com uma fluidez diferente, o tom recriado vem do crioulo. No fundo nós falamos muito assim e as pessoas identificam-se com os meus textos também por isso, creio. No nosso contexto está certo (MARTINHO, 2001, p. 186).

Em entrevista a Danny Spínola, Orlanda, novamente questionada sobre o uso da língua cabo-verdiana em suas narrativas breves, explica que a inclusão da sua língua materna foi a maneira mais imediata que encontrou de manter contato com Cabo Verde, de não perder as memórias da sua terra-mãe:

Bem, essas expressões, usai-as de saudade. Sabe, alguém que está há 20 anos sem ir à sua terra, então o reencontro com o crioulo, fui escrevendo e envolvendo alguns vocábulos para sentir mais a minha escrita. É uma coisa terrível estar muito tempo longe da terra, terra-mãe como nós dizemos. E depois voltar lá algumas vezes, pronto, vem a tranquilidade; parece que é o mar que se acalmou depois das ondas bravias soltarem-se, e que é um desassossego (não sou Fernando Pessoa, não é?). Depois, pronto,

acalmamos. E eu sinto que em outras escritas que eu tenho feito (chamo-as escritas, não sei o espaço que elas ocupam), mas de qualquer maneira eu já me realizei com esses três livros e tenho ainda outras coisas. Agora a vontade de falar crioulo é muito forte, porque o crioulo é a nossa língua-mãe. É a língua que nós herdamos das amas e dos pais, porque em casa só falamos o crioulo. Só se fala português nas escolas com os professores, porque, de resto, se estamos no pátio das escolas a brincar, falamos o crioulo, que é o que nos sabe bem, que nos dá satisfação plena, completa. E para uma criança ou uma jovem, cortar-lhe o crioulo, seria amputá-la (SPÍNOLA, 2004, p. 265).

Além dessas explicações acerca do uso da língua cabo-verdiana, Amarílis, ainda em entrevista a Ana Maria Martinho e posteriormente a Danny Spínola, contribui para determinados esclarecimentos sobre a construção de suas personagens, do discurso de suas narrativas e do modo como escreve. Evidente é a presença de um personagem-narrador em todos os seus contos, evitando, assim, um discurso em primeira pessoa: “São sempre personagens que vivem acontecimentos e existem em dimensões paralelas” (MARTINHO, 2001, p. 186). Acerca das personagens e de seu modo de escrever um conto, se faz planos de escrita ou não, a autora esclarece:

Não tenho um plano. Quando começo a escrever, tenho duas pessoas, dois personagens. Depois eles, até pela sua própria psicologia, que se projeta nos textos, é que fazem aparecer as coisas. Nunca fiz um plano. Há pessoas que dizem que fazem plano, mas eu acho esquisito (SPÍNOLA, 2004, p. 261).

O fio condutor de todos os contos de Amarílis está no discurso dessas narrativas, destacando em seu mecanismo a focalização, concedendo, dessa forma, o poder da fala aos mortos e silenciando os vivos dentro de suas próprias limitações, assim “os mortos movimentam-se nesse espaço” e “os outros, os vivos, podem viver num tempo de semiloucura” (TUTIKIAN, 1999, p. 145). Essa ação de dar fala aos mortos é interpretada pelos críticos de sua obra como uma transgressão, que é a identificação do fantástico em suas narrativas:

Há muitas transgressões, aquelas transgressões que aqui as pessoas chamam fantástico, mas que são coisas do nosso dia-a-dia em Cabo Verde [...] o meu lado, a que chamam fantástico, eu não acho fantástico, acho a coisa mais natural porque o espiritismo existe em Cabo Verde (SPÍNOLA, 2004, p. 263-264).

Independentemente de afirmar que a presença do sobrenatural na sua obra é fruto da amálgama entre as culturas europeia e africana – “a Orlanda passou de textos sobre as consequências da emigração para o domínio da construção de mundos alternativos, próximos do fantástico” –, certamente sua escrita transita entre o real e o fantástico quando transforma sua personagem, por exemplo, em um inseto, à maneira de Kafka, não deixando, todavia, de ter essa mudança um significado calcado no colonialismo e no paternalismo da sociedade cabo-verdiana da época retratada no conto pela autora. Por conseguinte, a confusão causada pela metamorfose dada ao final do conto “Maira da Luz” reforça a presença dessa aura kafkaniana, que se traduz na literatura fantástica. No entanto, quando perscrutamos todas as publicações de Orlanda, deparamos com inovações que também estão fora do contexto fantástico ou

sobrenatural. Um bom exemplo disso, talvez um dos únicos em sua obra, é “Josefa de Santa Maria”, publicado em 1991 e 1992 por ocasião das comemorações das navegações portuguesas. É a experimentação de uma nova modalidade em seu modo de escrita. Ela arrisca uma aproximação com as cartas quinhentistas em uma espécie de narrativa epistolográfica valiosa em termos de ousadia estrutural e subversão do tema proposto: comemorar as navegações portuguesas.

### **A escrita epistolográfica de Orlanda Amarílis no conto “Josefa de Santa Maria”:**

*Pedi hoje ao escravo forro que nunca nos quis deixar para me escrever mais esta carta. Sinto em meu coração que vai ser a última.*

A escrita do espaço geográfico e do corpo híbrido do cabo-verdiano, criado na obra amariliana, esvaece-se no conto “Josefa de Santa Maria”. Em comparação com os demais contos publicados em seus três livros – *Cais-do-Sodré té Salamansa, Ilhéu dos pássaros, A casa dos mastros* –, bem como aqueles dispersos em antologias e revistas literárias, a história de “Josefa” fala-nos dos primórdios coloniais em Cabo Verde sob a perspectiva de uma mulher portuguesa de origem algarvia. Em todo o conto a história presentifica-se de tal modo que podemos garantir que se trata de uma espécie de conto-histórico. Contudo, essa não seria a única novidade presente na escrita de “Josefa”, visto que o conto é estruturado em forma de cartas, tendo como referente a própria Josefa, que se firma em Cabo Verde, e o destinatário, sua irmã freira, que se encontra em Portugal.

“Josefa de Santa Maria nas ilhas de Cabo Verde achadas pelo piloto Diogo Gomes, pelo genovês Antoniotto Usodimare, companheiro de Cadamosto no ano de 1460” é o conto que abre a seção de narrativas do livro *Onde o mar acaba – antologia de poesia e prosa sobre as descobertas*, cuja organização ficou a cargo de Ana Haterly, então vice-presidente do P.E.N. Clube Português, no ano de 1991. Na mesma antologia, constam contos de Agustina Bessa-Luís, Mário de Carvalho, Hélia Correia, Maria Velho da Costa, Manuel Ferreira, Wanda Ramos, Urbano Tavares Rodrigues, entre outros.

Pelas características que apresenta, “Josefa” pode ser definido como um conto-histórico-epistolar. Consta de três cartas de Josefa de Santa Maria a sua irmã, uma freira residente em Portugal. Josefa descreve à irmã as condições de vida no Cabo Verde de 16... (assim, imprecisamente indicado pelas reticências escreve a narradora a data das cartas “no ano da Graça de 16...”). Além de Josefa, surpreende-nos outro narrador, em terceira pessoa, que fecha o conto com a frase: “Esta é a verdadeira história de Josefa de Santa Maria e de sua irmã freira” (AMARÍLIS, 1991, p. 53).

O mesmo conto foi publicado na revista *Oceanos*, em abril de 1992, também como parte das comemorações dos descobrimentos portugueses. Amarílis não enaltece os descobrimentos, mas engendra-nos em uma narrativa que denuncia as péssimas condições dos próprios colonos, no caso específico, das mulheres brancas da corte portuguesa que se deslocavam até Cabo Verde em função da colonização, não deixando de pontuar com agudo senso crítico as relações entre brancos, negros e mulatos, evidenciando a criação do povo cabo-verdiano. As cartas de Josefa são escritas como eram escritas as cartas naquele século, ou seja, a autora recorreu ao linguajar adequado, com construções frasais semelhantes às vistas nas cartas dos séculos XV e XVI, a

começar pelo longo título do conto, que aqui preferimos sintetizar, tomando-o apenas por “Josefa”. Essa recriação do epistolário quinhentista foi realizada por Orlanda de modo que fosse salientado o ponto de vista de uma mulher. É Josefa quem escreve à irmã, da qual não obtemos respostas, o que é explicado posteriormente pelo narrador: “As duas últimas cartas foram levadas para o reino pelo bispo, que as encontrou entre muitas outras de muita gente, atadas e guardadas numa caixa de folha de estanho” (AMARÍLIS, 1991, p. 53).

“Josefa” é uma narrativa que descreve o cotidiano de uma mulher da corte portuguesa, branca e casada com um funcionário reinol. Nota-se que não há neste conto a presença do fantástico, uma das marcas da escrita amariliana. O conto pretende aproximar o leitor da mulher daquela época por meio do gênero epistolar, recheado de descrições de situações e ambientes, como também de citação de nomes, instrumentos definitivamente importantes para conceder um caráter realístico às cartas, mas não deixando de explorar a situação desafortunada da mulher, seja ela cabo-verdiana ou portuguesa, branca, negra ou mestiça.

Em entrevista a Danny Spínola, Orlanda Amarílis fala sobre a escrita do conto, também como uma forma de lenda contada oralmente em cabo-verde, a qual ela ouvira quando era criança:

Então aqueles contos da Josefa de Santa Maria passados no século XVI, XVII, foi uma conversa que eu ouvi, qualquer coisa lá do Tarrafal, e deu-me uma ideia. Espera lá! E fui escrever a história da Josefa de Santa Maria passada na ilha do Fogo. E era propósito porque, como sabe, quando Filipe de Espanha esteve aqui e foi elevado (coroad?) Filipe I de Portugal, na ilha do Fogo, quando chegara um barco qualquer que eles lá desembarcaram toda a gente, fecharam as portas e as janelas porque não queriam Filipe. Engraçado Cabo Verde tão longe, mas tão cedo a despertar para as coisas mais perenes da vida. Aquilo, o que é que tinha a ver com Cabo Verde lá longe, saber do Filipe ou não? Mas reagiram assim (SPÍNOLA, 2004, p. 262).

O conto revela uma mulher integrada ao seu tempo e aos acontecimentos políticos, sociais, econômicos e religiosos ocorridos em Cabo Verde dos seiscentos. Por isso achamos necessário, por se tratar de um conto muito pouco estudado da autora, apresentar uma análise que aproxime as falas de Josefa à história cabo-verdiana. Para tanto usaremos como recurso válido o livro de Antonio Carreira sobre a formação e a extinção da sociedade escravocrata em Cabo Verde, que vai de 1460 a 1878, para comparar as situações históricas e sua ficcionalização, referindo-nos aos anos de 16...

As cartas que compõem o conto não são escritas pelas mãos de Josefa, e sim pelo seu escravo forro. Era comum que o escravo forro fosse alfabetizado mediante a catequese, e após a alfabetização na língua portuguesa eram infiltrados como intérpretes nas operações comerciais. Eles falavam também o crioulo, o que facilitava as negociações entre os portugueses e os traficantes de escravos na Guiné, muitas vezes esses mesmos “pretos-forros” eram mandados aos locais da transação:

Nos começos de 1600 desaparecera em Santiago um dos principais óbices que se deparavam aos missionários e tantas vezes referidos: o meio prático de comunicação para a catequese, o baptismo, etc. – a língua. Passara a haver facilidade em recrutar intérpretes. Disso se depreende, portanto, que o crioulo tinha na altura apreciável expressão em Santiago. Os “homens baços” ou os “homens pardos” e os “pretos-

forros”, todos cristãos, de cultura portuguesa e, logicamente, falando o crioulo, foram os grandes elementos de difusão desta língua – os elos entre o reinol, que se expressava num português incompreensível para os escravos boçais. Eram eles os línguas, os chalonas, ou seja, os intérpretes. Os “homens pardos” (os mulatos) e os “pretos-forros” (os alforriados), [...] mandados para os rios da Guiné negociar, souberam transmitir a cultura portuguesa, na medida em que a assimilaram, e o crioulo [...] Almada é quem dá a notícia ao tratar dos Beafares do rio Grande de Buba: “entre estes negros andam muitos que sabem falar a nossa língua portuguesa, e andam vestidos ao nosso modo (CARREIRA, 2000, p. 318).

O testemunho verificado na carta régia de 11 de junho de 1607 pelo padre Manuel de Almeida, missionário em Santiago, reproduzida por Carreira, coincide com o que Josefa relata em várias menções ao seu escravo forro, o encarregado de escrever as cartas:

Quem me escreveu esta missiva cheia de tristeza por estar nesta terra foi um escravo forro a nosso serviço. Parece-me cansado e a tinta está a quase no fundo do tinteiro e já tem algumas borras. Esta missiva foi acabada de escrever aqui da ilha de Santiago” [...] Querida e saudosa irmã do meu coração, pedi hoje ao escravo forro que nunca nos quis deixar para me escrever mais esta carta (AMARÍLIS, 1991, p. 49).

As cartas de Josefa não se encaixam, porém, nos temas tratados pelas mulheres no espaço epistolar do século XV até o século XIX: em sua maioria tratam de assuntos familiares e domésticos, poucas vezes falam sobre política: “*Las mujeres son, en cierto modo, las secretarias de la familia [...] accidentalmente se tocan asuntos de política en esta correspondencia privada que en su mayor parte ha desaparecido*” (PERROT, 2001, p. 76). Josefa inverte essa ordem e discute o tempo todo sobre política.

Josefa aponta na primeira carta destinada a sua irmã os processos de miscigenação dos povos português e africano no arquipélago, informando-a sobre as etnias que ali se mesclavam numa minuciosa descrição, que se assemelha muito àquelas encontradas nas cartas dos descobrimentos. A focalização das descrições é a do colonizador. Há, portanto, enunciados pautados na hierarquia e na superioridade europeia. Contudo, essa focalização desloca-se do comum vigente naquela época, quando revela a mulher imbricada nas questões políticas, sociais, econômicas, religiosas e antropológicas daquele mundo que estava sendo descoberto por ela, de acordo com seus pontos de vista e suas percepções da nova realidade que surgia à sua frente e transformava sua vida:

Temos a nosso serviço muitos negros trazidos da Guiné e ainda há os jalofos que em tempos passados andaram de guerra com os falupes mas não lhes compreendemos a fala nem eles a nós. E minha saudosa irmã é que eles também não entendem a nossa fala nem a dos outros negros vindos do Senegal e de outras paragens nem nós a algarviada de nenhum. E temos de os preparar para serem batizados mas ninguém sabe como os expurgar dos pecados antes de se tornarem cristãos porque eles irmã amada são gente sem fé e de muitos pecados. Acreditam em artes do demo e fazem bruxaria com pele de rato ossos de defunto e cabelo de velha. A sua cor é de tição ardido onde se botou água de riba. E os olhos metem-nos medo. Mas são apaziguados e não têm azos de ruindade. Também temos muita gente nossa do Alentejo e do Algarve (AMARÍLIS, 1991, p. 48).

De acordo com Antonio Carreira, baseado nas cartas régias do século XV sobre a colonização em Cabo Verde, foram mandados para as ilhas casais do Algarve e do Alentejo, negros da Guiné de etnias variadas (Sèrères, Lêbús, Fulos), mas, majoritariamente, jalofos e falupes:

Aceitando até melhor prova as referidas notícias de resto confirmadas na Carta Régia de 1472, o povoamento de Santiago e do Fogo foi iniciado com brancos, nobres e plebeus, degredados e escravos pretos, estes vindos da “terra firme defronte das ilhas de Cabo Verde” [...] Vejamos o que nos diz Lopes de Lima [...] “Para povoar as duas ilhas (S. Thiago e Fogo) mandou o Infante D. Fernando [...] no ano de 1461 casaes do Algarve em companhia do descobridor António de Nolle, Diniz Eanes e Ayres Tinoco, primeiros donatários, os quais valendo-se do exclusivo, que lhês fora conferido, resgataram em Guiné grande número de escravos para o arroteamento das terras: daqui se originaram logo as três espécies de castas, que há no paiz; – brancos, descendência pura de gente Europêa; pretos, descendência pura das alianças dos escravos de Guiné, promovida por seus senhores em seu proveito próprio, e mulatos, descendência cruzada dos brancos da Europa com as negras da Guiné; e esta última casta aumentou quando começaram no século XVI a ser mandados para o arquipélago degredados a cumprir sentença”. O Anónimo refere-se a “famílias nobres” apoiadas em privilégios concedidos pelo rei; Feijó a gente do “Alentejo e do Algarve”; e Lopes de Lima a “casaes do Algarve” (CARREIRA, 2000, p. 283).

A questão religiosa trabalhada no conto, verificada pela imposição do catolicismo aos negros escravos como uma maneira de “expurgar” suas próprias práticas religiosas, pois consideradas “bruxarias”, é colocada em cena pela prática do batismo. Tal prática, de acordo com Carreira, foi responsável por inúmeras estratégias para que fosse possível dar o batismo a um grande número de escravos de uma única vez a fim de, por meio da catequese, fazer com que os escravos aprendessem alguns “rudimentos da língua portuguesa” (CARREIRA, 2000, p. 267):

Para esse fim começou-se pela catequese, pois assim tinha-se o chalona e fazia-se o cristão. A regra era, pois, baptizar em cerimónias colectivas, os escravos trazidos da costa, e individualmente os nascidos em Santiago. Traziam-nos logo para a comunidade cristã, pelo menos teoricamente. A ladinização (e nela fazemos, por vezes, compreender a cristianização) constituía tarefa exclusiva dos missionários. O preço do escravo ladino era superior ao do escravo boçal. E isso tinha interesse.

A presença do escravo forro de Josefa, que mesmo liberto se mantém junto dela, justifica-se também pela história. A prática da alforria associa-se a um “prazo de validade” do escravo para evitar que seus senhores lhes consumam “até os ossos”, como também é uma maneira de lhes forçarem uma atitude mais branda quanto ao tratamento dado a seus senhores:

A experiência – escreve o Padre Barreira – me tem mostrado que nem na ilha [de Santiago] nem cá [Serra Leoa] podemos viver sem escravos. E assim sou forçado a

comprar alguns, mas sou de parecer, se V.R. o houver assim por bem, que aos que compramos limitemos alguns anos em que nos sirvam, e lhe declaremos, que se naqueles anos nos servirem bem, acabados eles lhe daremos carta de alforria. E que não nos servindo bem, ou fazendo o que não devem, os venderemos. Digo isto, porque fazendo desta maneira, teremos razão de escrúpulo, e seremos melhor servidos. E como se vai usando nestas partes os senhores forrarem os escravos que os servem bem, não terão razão de dizer, o que alguns escravos nossos diziam em Angola, que nos haviam de servir deles até lhes consumir os ossos (CARREIRA, 2000, p. 263).

Ao lado da necessidade do batismo para expurgar o mal – não porque os negros africanos eram “de muitos pecados”, mas porque se fazia urgente o ensino da língua portuguesa para as negociações comerciais – Josefa coloca em evidência o pecado cometido pela própria igreja. Ela relata a sua irmã, apoiada nas ações do próprio marido contra o bispo – “também o ouvidor tem recebido algumas cartas régias [...] meu amado esposo leu-me uma” (AMARÍLIS, 1991, p. 49) –, de que ele não cumpre seus votos celibatários. Mas para além de denunciar os desvios de conduta do bispo quanto ao seu papel religioso, delata a existência da corrupção, pois encobrindo sua paternidade o bispo manteria seu cargo e garantiria o benefício aos dois filhos:

O senhor meu esposo também enviou uma queixa contra o Bispo por este querer deixar por sua morte a cõngrua aos sobrinhos. Não é justo roubar a coroa assim desta maneira. E o Bispo diz que o excomunga se ele enviar a queixa. Estes sobrinhos são filhos do Bispo. Anda amancebado com a filha de um cavaleiro agora corregedor de nome Pêro Gonçalves e da qual tem dois filhos a quem quer deixar boas courelas e rendimentos (AMARÍLIS, 1991, p. 52).

Outro aspecto relevante das cartas de Josefa está na atuação dos corsários, responsáveis muitas vezes pela fuga dos escravos e determinavam também o tipo de povoamento das ilhas. Iniciados algumas décadas após a descoberta das ilhas cabo-verdianas, os ataques de corsários franceses, ingleses e holandeses visavam ao roubo das “mercadorias essenciais ao escambo, e de gêneros alimentícios para o abastecimentos de navios, e dos próprios escravos”, e quando não localizavam os navios, passavam às pilhagens “nos pequenos e indefesos povoados” (CARREIRA, 2000, p. 321). No testemunho de julho de 1655, um padre chamado Barcelos registra a ação de um desses corsários, referente à pilhagem, na ilha de S. Filipe:

A partir da primeira metade do século XVII as ameaças partem de castelhanos e holandeses, tentando tomar posse de Santiago [...] “Em julho de 1655 – escreve Padre Barcelos – aportou à Ilha do Fogo uma nau holandesa, guiada por portugueses, que saqueou a vila de S. Filipe durante quatro dias, aprisionando mulheres, crianças e o vigário da matriz, sendo todos resgatados a troco de muitas fazendas. Quebraram e profanaram as imagens da igreja, e roubaram o oiro, pratas, ornamentos e sinos [...] A guerra de corso e a pirataria prejudicaram seriamente o comércio e o povoamento das ilhas de Cabo Verde e, concorreram, em parte, para tornar a vida insegura no litoral. Por outro lado, todo este conjunto de factores influi decisivamente na criação de um tipo de povoamento de características curiosas, em particular na ilha de Santiago. Os escravos, por seu lado, aproveitavam-se dos alertas provocados pela aproximação ou chegada dos navios piratas, para fugir para os montes de onde muitos não voltavam mais. Passavam

a viver em liberdade, alcandorados nos penhascos ou escondidos nos vales mais isolados, em muitos recantos das ilhas (CARREIRA, 2000, p. 327-329).

Na segunda carta endereçada à irmã Josefa relata a ação dos corsários em Praia, ressaltando que o padre da paróquia local estava ensinando à população como se defender dos ataques dos holandeses e dos castelhanos, fazendo assim com que estabeleçamos uma data mais precisa para sua escrita, que, de acordo com Carreira, se verifica no recrudescimento dos ataques a partir da segunda metade do século XVII, com a inclusão dos castelhanos na lista dos povos estrangeiros que praticavam os roubos. Assim, descreve Josefa um desses assaltos:

O que nos aflige mais e deixa desassossegados são os corsários. São flibusteiros do estrangeiro que assaltam as terras para roubar escravos [...] estávamos nós no convés assentadas em banquinhos a saborear a tisana com biscoitinhos quando um dos escravos o mais atilado deles todos viu os estrangeiros a desafogarem a cordoalha e a içarem a âncora. Começou então a bradar que iam levantar ferro e tornar-nos cativos e o senhor bispo chamou-os de filhos de bersebu e donde corremos para o nosso batel com os homens a remar e a fugir [...] A cerca de seis meses e tanto houve combates entre essa gente de má fé que nos quer roubar e os da capitania e ainda um bombardeamento da vila da Praia. Ao tempo estávamos em recato no lugar de Picos sítio mais légua menos légua a umas três da vila de Praia (AMARÍLIS, 1991, p. 49).

Ao final do conto é-nos apresentado um narrador extradiegético e heterodiegético para encerrar a história e explicar o destino das cartas e das duas correspondentes. Josefa é assassinada por suspeitarem que estivesse tendo um caso com seu escravo forro: “Josefa de Santa Maria foi apunhalada numa noite. Ficou sepultada num ermo [...], o bispo não a quis no cemitério por causa dos sussurros de que ela andava de amores com o escravo forro. Este foi enforcado” (AMARÍLIS, 1991, p. 53). A irmã freira recebeu as últimas duas cartas de Josefa das mãos do próprio bispo, que a convidou para ir a Goa converter outros pagãos. A freira lança-se na empreitada e acaba grávida. Descoberta pela madre superiora, esta a condena à forca. A irmã de Josefa morre enforcada em um pelourinho.

O último parágrafo do conto ilumina a ação desafiadora e contestadora, por isso revolucionária de Orlanda, ao oferecer como texto de homenagem e comemoração às grandes navegações portuguesas um texto que denuncia vigorosamente toda a história daí decorrente, afirmando com as páginas de Josefa que a mulher, mesmo branca e “da alta fidalguia” portuguesa, não teve voz e, portanto, não teve espaço na história que se comemora:

Esta é a verdadeira história de Josefa de Sta Maria e de sua irmã freira, ambas filhas de alta fidalguia do Reino de Portugal e dos Algarves, d’Aquém e d’Além-Mar em África que foi de Sua Majestade que também foi Rei de Goa, Ormuz e Malaca (AMARÍLIS, 1991, p. 53).

Amarílis expõe, portanto, a hegemonia do homem branco, do poder paternalista que se instaura em Cabo Verde naqueles séculos de descoberta e dominação. A contista repete essa dominação em quase todas as suas narrativas. O tema da situação da mulher

e da sua pertença a lugar-nenhum é um dos temas que ligam todas as narrativas escritas por ela. A esmagadora força do paternalismo, porém, é desmascarada e exposta de maneira que relativiza as comemorações a que a antologia *Onde o mar acaba* e a *Revista Oceanos* pretendem fazer jus, pois faz refletir com a “chave de ouro”: esta é a verdadeira história das mulheres que vagaram pelos domínios portugueses. Nos finais do século XX, o que há para comemorar daquilo que subjogou a mulher por tantos séculos? Certamente esta é a pergunta que Orlanda insere na antologia. Ela comemora, mas de uma maneira revolucionária. Revolucionária porque a concepção do espaço é histórica e é histórico o não pertencimento da mulher nesse espaço. Tanto em Portugal como em Cabo Verde, tanto a mulher portuguesa quanto a cabo-verdiana não pertencem a esses espaços de descobrimentos, não há nada que as preserve, não há leis que as acolham e impeçam seus assassínios abundantes, que façam cessar os abusos e lhes devolvam a voz. A mulher no mundo ocidental-cristão, precisamente no mundo luso, não encontra um espaço para si, ela é jogada para fora dos espaços, ela é a “margem sempre presente” (MATA; PADILHA, 2007, p. 11).

Assim, Orlanda faz com que percebamos o não lugar das mulheres na história dos descobrimentos quando coloca em sua narrativa uma mulher que percebe tudo à sua volta, compreende as engrenagens políticas que regem o mundo daqueles homens, mas sua voz não tem lugar nele, pois ele é exclusivamente masculino. No entanto, a escritora reverte esse posicionamento ao introduzir nas cartas a frase “segundo o meu pensamento” (AMARÍLIS, 1991, p. 50). Ou seja, a mulher pensou a história, só não a escreveu porque precisou de intermediários masculinos, alfabetizados, como o marido, que lia as cartas régias ou o negro forro que escrevia as cartas para sua irmã. Mas ela apropriava-se dos conteúdos das cartas régias e ditava seu próprio pensamento ao escravo. Assim, problematiza também a instrução escolar da mulher ao longo dos séculos:

A maneira como foi pensada pelo colonialismo a instrução escolar serviu também para afastar as mulheres do conhecimento escrito, confiando ao masculino a tarefa indispensável da escrita. Foi necessário criar uma frente unida, masculina e feminina, para conseguir alargar ao género feminino as possibilidades de um conhecimento cada vez mais alargado, cujos efeitos podemos analisar compulsando as antologias que se encarregaram de concentrar os passos mais afirmativos dessa criação (MATA; PADILHA, 2007, p. 11).

Josefa, sua irmã freira, Piedade, Luísa, Bina, Leónia, Tosca, Maira da Luz, entre tantas outras personagens femininas de Orlanda, são todas um ilhéu no meio de um mar de solidão. No entanto, a partir dos fios de suas histórias vai sendo tecida uma “túnica sem costura” que será vestida pela mulher, quer seja ela portuguesa, africana, brasileira, quer seja indiana, chinesa... Desse modo, podemos perceber uma espécie de desejo na obra amariliana que se expressa no nível da enunciação e pede, acima de tudo, um movimento para o futuro, ou seja, reclama do leitor uma mudança de atitude em face do mundo. Há nessa obra, portanto, um novo espaço, que é de solidariedade, nas palavras de Benjamin Abdala Jr.:

O texto de ficção de Orlanda Amarílis mostra-se bastante autorrecorrente, criando um continuum como se a escritora estivesse sempre escrevendo um mesmo livro, com seus narradores trazendo novas visões dos mesmos objetos ou acréscimos de histórias

intercaladas. Além disso, esse continuum do espaço-tempo, em oposição ao insulamento das “mulheres-sós”, cria ao nível da enunciação um espaço de solidariedade. Esse recorte é manifestação do desejo da escritora, de sua vontade. Ou, se quisermos, uma configuração virtual que cria horizontes capazes de levar o escritor e seus atores a dialogarem em termos de presente com seus leitores. Dessa forma, o que poderia ser denúncia da situação da mulher cabo-verdiana acaba também por construir uma forma solidária de encontro. O texto, assim, não deixa de ser manifestação utópica: uma manifestação da vontade da escritora que acredita que as coisas possam ser diferentes do que são e se seu leitor, como boa parte de seus personagens, não podem modificar o mundo, poderão pelo menos modificar suas atitudes diante dele (ABDALA JR., 2003, p. 291).

Orlanda Amarílis realiza uma literatura pós-independência sem vazios e sem enunciados demagógicos, ela reflete extensivamente sobre a situação da mulher – ressaltando aqui que, apesar de ser a mulher cabo-verdiana a sua referência, não é somente dela que a contista trata, mas também da mulher portuguesa, fato explicado pela existência do conto “Josefa de Santa Maria” –, retirando-a da margem e integrando-a à sociedade, criando, com isso, um espaço de encontro solidário. Por conseguinte, nesse espaço utópico ou nessa “configuração virtual” a mulher não se encontra mais devassada pela falta de instrução escolar, ela aprendeu a escrever a sua história.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. *Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. De voos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 287-302.
- AMARÍLIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Coimbra: Centelha, 1974.
- \_\_\_\_\_. Josefa de Sta Maria. *Onde o mar acaba*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- \_\_\_\_\_. Josefa de Sta Maria. *Revista Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANDIDO, A. “Degradação do espaço”. *Revista de Letras*. Assis, v. 14, p. 7- 36, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- CARREIRA, Antonio. *Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 2000.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Lo fantástico”. In: BERNÁRDES, Aurora. *Cortázar de la A a la Z*. Buenos Aires, 2014. p. 106-109.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula*. 2. ed. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O discurso no percurso africano*. Vol. I. Lisboa: Plátano Editora, 1989.
- GOMES, Simone Caputo. “Cabo-Verde: mulher, cultura, literatura”. In: \_\_\_\_\_. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

- \_\_\_\_\_. “O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde”. In: \_\_\_\_\_. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.
- LABAN, Michel. “Orlanda Amarílis”. In: \_\_\_\_\_. *Cabo Verde: encontro com escritores*. Vol I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992. p. 259-278.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MAIA, Maria Armandina. Orlanda Amarílis: os passos em volta do Ilhéu dos Pássaros. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre ausente*. Lisboa: Colibri, 2007. p. 269-281.
- MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. Orlanda Amarílis: contista cabo-verdiana. *Faces de Eva*, n. 55, p. 181-187, Lisboa, Edições Colibri, 2001.
- MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre ausente*. Lisboa: Colibri, 2007.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. A palavra em exílio. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre ausente*. Lisboa: Colibri, 2007. p. 365-377.
- PERES, Phyllis. Border writing, postcoloniality and critical difference in the works of Orlanda Amarílis. In: QUINLAN, Susan Canty; ARENAS, Fernando. *Lusosex: gender and sexuality in the portuguese-speaking world*. Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2002. p. 149-167.
- PERROT, Michelle. *Mujeres em la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Abdres Bello, 1997.
- RAMOND, Viviane. *A Revista Vértice e o neorrealismo português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- REIS, Carlos. *Textos teóricos do neorrealismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O discurso ideológico do neorrealismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- \_\_\_\_\_. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2005.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Os dias de Certeza: Teixeira de Souza, Manuel Ferreira e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Recensão crítica: A Casa dos Mastros, de Orlanda Amarílis*.
- TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada: afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, 1985.
- TUTIKIAN, Jane. Por uma Pasárgada cabo-verdiana. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre ausente*. Lisboa: Colibri, 2007. p.229-268.

ESCREVER UMA HISTÓRIA LIBERTADORA SEM REJEITAR O BORBULHAR  
DA MODERNIDADE: A BUSCA IMPOSSÍVEL DE GERMANO ALMEIDA

WRITING A LIBERATING STORY WITHIN THE TUMULT OF MODERNITY:  
GERMANO ALMEIDA'S IMPOSSIBLE CHALLENGE

Maria do Carmo Martins Pires\*

RESUMO: Este artigo visa a interrogar a tensão que se manifesta nos romances de Germano Almeida entre a vontade de dar forma à experiência histórica cabo-verdiana e o desejo de participar das atuais tendências estéticas da literatura mundial. A reflexão terá por base *A morte do ouvidor*, uma obra em que o autor coloca no centro da narrativa o acontecimento ocorrido na Ribeira Grande dos meados do século XVIII, que evoca seu título. Procuramos mostrar que apesar da forma estilhaçada da narrativa, Germano Almeida ambiciona participar da configuração da identidade de um país cujos recursos económicos insuficientes obrigam mais que qualquer outro a marcar posição no atual mundo globalizado.

Palavras-chave: Historiografia. Metaficção. Pós-modernismo.

ABSTRACT: This article explores the tension in Germano Almeida's novels between the desire to depict the experience of Cape Verde history and the aspiration to write within the aesthetic norms of contemporary world literature. This study is based on an analysis of *A Morte do Ouvidor*. In this novel, Almeida focuses on the 18th-century event in Ribeira Grande to which the title refers. We hope to show that despite his fractured narrative style, Almeida seeks to participate in shaping the identity of a country that is compelled, due to its insufficient economic resources, to define its place in today's globalised society.

Keywords: *Historiography. Metafiction. Postmodernism.*

---

\* Doutorada em Estudos do Mundo Lusófono (Literaturas Africanas) pela Universidade Paris 3, Sorbonne Nouvelle e em Estudos Românicos (Estudos Africanos) pela Universidade de Lisboa. Professora de Português na Universidade Paris 3 da Sorbonne Nouvelle, Paris, França. E-mail: c.martinspires@orange.fr

Em 2010, Germano Almeida publica *A morte do ouvidor*, um romance diferente das crônicas do tempo presente – romances do ciclo mindelense – ou das reconstruções memoriais do passado recente da sua ilha natal – *A Ilha fantástica*, *A família Trago* – que publicara até essa data. A ficção foca desta vez um acontecimento que ocorreu nos meados do século XVIII na Ribeira Grande, a primeira capital do arquipélago. Não obstante o recuo no tempo que implica o episódio, o romance inscreve-se no tema central da obra ficcional de Germano Almeida, isto é, o questionamento da identidade do seu arquipélago que, por falta de recursos suficientes e conseguinte sujeição às contingências da política internacional, está na obrigação de definir, mais que qualquer outro, sua posição no mundo globalizado de hoje. A escolha do tema do romance estará, aliás, diretamente ligada à candidatura da cidade a Património Mundial da Humanidade que preparavam as autoridades cabo-verdianas com vista a dar a conhecer, em nível internacional, o valor do legado histórico do arquipélago.

O romance apresenta-se como a narrativa do jornalista Reinaldo Tavares, uma personagem que já aparecera em *Eva* (2006), dando conta dos dez dias em que ele e seu amigo Luís Henriques tentaram preparar a escrita de um romance que contaria a história do coronel António de Barros Bezerra de Oliveira. A intriga que serve de base principal ao romance e explica seu título prende-se com a história deste crioulo membro da elite insular da Ribeira Grande do século XVIII, um “filho da terra”, ou “branco da terra”, acusado da morte de João Vieira de Andrade, um Ouvidor, ou seja, um reinol ou “filho do reino”, agente da justiça real com quem travara relações conflituosas desde que este chegara ao arquipélago. A relação deste fato, diretamente ligado à decisão do Marquês de Pombal de criar a Companhia Monopolística do Grão Pará e Maranhão – decisão que exacerbou a tensão entre os filhos do reino e os filhos da terra e cujas consequências fizeram com que o arquipélago desaparecesse das rotas marítimas, precipitando a decadência não só da cidade como de todo o arquipélago –, dá lugar a uma narrativa que transborda os dois marcos que são os dias 17 de dezembro de 1761, data da chegada do Ouvidor a Cabo verde, e 18 de fevereiro de 1765, em que as cabeças degoladas dos cabo-verdianos condenados pelo crime foram expostas na praia. Eis, por exemplo, como o narrador apresenta Ribeira Grande ao seu companheiro Luís Henriques :

Eis literalmente a teus pés a cidade berço da tua nacionalidade, [...] já foi cidade de Ribeira Grande, também se lhe chamou Cidade Velha, e agora é de novo Ribeira Grande de Santiago. Declarada património nacional em 1990, passou anos e anos da sua vida numa luta titânica em busca da consagração como património da humanidade, sendo certo que nada na idade moderna é tanto património da humanidade como a sua história (ALMEIDA, 2010, p. 55).

Achamos pertinente questionar o projeto de Germano Almeida ao propor aos seus leitores um texto híbrido que ele próprio não consegue classificar. Com efeito, na “nota necessária” que incluiu no início do romance indicou que “não foi escrito para ser um romance, ainda que tenha a esperança de que seja lido como se o fosse” (ALMEIDA, 2010, p. 5), acrescentando que seu texto seria finalmente “uma narrativa histórica, razão por que desde já me defendo dos historiadores ortodoxos lançando mão do estafado expediente de que tudo o que não for historicamente confirmado deve ser tido como invenção do autor” (ALMEIDA, 2010, p. 5). Para isso analisaremos o modo como o narrador e seu acólito – que formam um dueto que consideramos uma *mise en abyme* do próprio autor – tentam conciliar duas ambições aparentemente antagônicas no contexto de patrimonialização do passado em que se inscreve a publicação deste

romance. Ambos pretendem estabelecer um texto que teria um valor historiográfico – o narrador declara, por exemplo, “estou a querer entender a cidade de Ribeira Grande do tempo do nosso jovem coronel Bezerra de Oliveira”, manifestando desse modo um desejo de domínio que constitui, segundo Paul Ricœur, a ideologia implícita da história (RICŒUR, 1985, p. 269) –, mas que poderia simultaneamente explorar a fronteira dos “confins entre a fábula e o mito”, ao “autorizar alguma embriaguez” (Ibid., p. 244-245) que ambos cultivam bebendo as garrafas de vinho branco que Luís Henriques trouxera de Lisboa. A seguir a uma exposição um pouco longa visando esclarecer um dos episódios da história da morte do Ouvidor, o narrador relata uma cena que se repete ao longo do romance:

Calámo-nos ambos, os dois de garganta seca e a pedir algo refrescante. Uma pinga caía agora bem, arrisquei, talvez um breve vinhozinho, branco e seco, do lote que trouxeste contigo, enganando o pessoal da Alfândega dizendo que eram manuais escolares e outros documentos relativos à História de Cabo Verde. Adinhaste os meus pensamentos, disse ele dirigindo-se ao frigorífico onde repousavam garrafas deitadas, ouvia-te e pensava, com um copo na mão, ele é menos insuportável de ouvir (ALMEIDA, 2010, p. 172-173).

A mentira de Luís Henriques, que declarara no aeroporto que as ditas garrafas eram documentos históricos, toma uma dimensão programática: a seriedade do trabalho historiográfico devia ser equilibrada, talvez até apurada, por uma dose mais ou menos controlada de fantasia dionisíaca.

Ambos sabem que para “narrar a época e os factos que ali [nos documentos de arquivos] se resumiam de forma tão impessoal” (ALMEIDA, 2010, p. 92) não podem limitar seu trabalho à mera cronologia dos acontecimentos, sendo esta imprópria para revelar o que significara aquele episódio da história do arquipélago. A representação que ambicionavam supunha uma pré-compreensão do “*agir humain, de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité*”, primeira etapa da *mimèsis* que torna possível a segunda, isto é, a conceção da intriga, ou seja, a configuração inteligível dos diversos acontecimentos (RICŒUR, 1983, p. 125):

[...] precisávamos primeiro de conhecer e fixar o quadro político e social da ilha de Santiago durante o período em que essa família fora dominante, para podermos entender e transmitir a motivação suprema daquela decapitação, sem dúvida ordenada pelo feroz ministro de D. José, e que muito fazia lembrar o que tinha acontecido aos Távoras poucos anos atrás (ALMEIDA, 2010, p. 15).

O trabalho do dueto, idêntico certamente ao do próprio autor, baseia-se em diversas obras de historiadores citados na “nota inicial”<sup>1</sup> e fontes primárias como as cartas trocadas entre alguns dos atores do drama e a administração real. Notemos que

---

<sup>1</sup> Aparecem, entre outros, os nomes de José Conrado Carlos de Chelmicki e Cristiano José de Sena Barcelos, os primeiros historiadores que se interessaram pelo arquipélago, assim como o de António Carreira que dedicou vários artigos ao período em questão.

certos excertos desses documentos são expressamente citados no romance, embora não sejam respeitadas as normas acadêmicas em matéria de referências bibliográficas.<sup>2</sup>

Os dois amigos são assim levados a confrontar as diversas versões dos fatos a que tiveram acesso e, por vezes, até a emitir algumas críticas: “Há uma outra versão um bocadinho mais amena, interrompeu-me suavemente Luís Henriques, creio que apadrinhada pelo nosso grande, ainda que infelizmente pouco rigoroso, Sena Barcelos.” (ALMEIDA, 2010, p. 257). Como inúmeros historiadores, os dois amigos também constataam que os arquivos constituídos durante o período colonial apenas conservaram peças que documentavam a vida político-administrativa da colônia. Aliás, é interessante notar que foi Luís Henriques, o cabo-verdiano que não apostou na independência de Cabo Verde e continuou a viver em Portugal depois de 1975, quem trouxe o cartão dos documentos que fotocopiou nos arquivos portugueses. Esta personagem aparece como o filho primogénito,<sup>3</sup> o arconte não só guarda e depositário dos arquivos relativos ao século XVIII, mas também conservador do património memorial do Cabo Verde anterior à Independência – o narrador adolescente naquela época era então um observador incompetente da *res* pública. O arquivo implica de fato um “lugar de depósito”, mas também exige que seja considerado e interrogado de fora para continuar a fazer sentido (DERRIDA, 1995, p. 26),<sup>4</sup> daí certamente a invenção do dueto complementar de historiadores amadores. Luís Henriques desempenha o papel de guarda do templo, enquanto o narrador, mais novo mas também mais irreverente, gosta de questionar o “édito” que constituem os arquivos coletados pelo amigo e esclarece por exemplo que o amigo “tinha trazido bastante material que precisávamos de estudar com atenção a fim de separar se não o trigo do joio, pelo menos a grama do feijoa” (ALMEIDA, 2010, p. 96), a “cap-verdianização” da expressão portuguesa ilustrando perfeitamente sua apropriação seletiva de um fundo originalmente constituído por outros.

Cada peça é assim examinada à luz do projeto, sabendo que “pode não vir a ser necessário usar no livro esses dados todos, mas é bom saber que existem caso venha a ser preciso para preencher alguma lacuna” (ALMEIDA, 2010, p. 206), quando não reformulada ou até questionada. Depois de citar o testemunho de Jorge Semedo, um “preto vadio” que acusou o coronel Bezerra da morte do Ouvidor, Luís Henriques acrescenta:

Devem ter-lhe puxado pela língua, usando os métodos herdados da Inquisição, porque, completamente a despropósito, Semedo disse, ou então escreveram que ele disse, que o coronel era um homem de ânimo tão cruel e tão sanguinolento que matava todos aqueles que não seguiam os seus ditames (ALMEIDA, 2010, p. 252-253).

Luís Henriques constata que a realidade dos fatos ficará para sempre inacessível porque o passado está duplamente ausente, dado que, parafraseando Jacques Rancière, não só passou como também nunca foi como disseram que foi (RANCIERE, 1994, p.

---

<sup>2</sup> Por exemplo, uma carta que a historiadora cabo-verdiana Iva Cabral referencia como a “Carta do ouvidor-geral Sebastião de Bravo Botelho ao rei sobre a desordem social e política”, 18 de Novembro de 1724, Arquivo Histórico Ultramarino, Cabo Verde, cx. 10, doc. 95, é apenas identificada no corpo do romance como uma carta que Sebastião de Bravo Botelho escreveu ao rei.

<sup>3</sup> O narrador indicava no livro anterior, *Eva*, que Luís Henriques devia ter uns vinte anos a mais do que ele (ALMEIDA, 2006).

<sup>4</sup> Jacques Derrida insiste: “*Point d’archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors*” (DERRIDA, 1995, p. 26).

129). Essas falhas justificam por conseguinte que seja iniciada uma nova interpretação dos documentos compilados, cifrados e registados segundo o mandamento da antiga metrópole, a fim de que Cabo Verde possa apropriar-se deles segundo seu próprio mandamento e inscrevê-los desse modo no seu presente e até no seu futuro. Sem intérpretes, os documentos continuariam a agonizar nos arquivos, como observa Zé Manel, uma das personagens do romance a quem Luís Henriques conta o episódio: “Grande história, repetia este, grande história sem dúvida, seria de facto uma pena ela ficar perdida os arquivos” (ALMEIDA, 2010, p. 91).

O trabalho de interpretação a que procede o dueto implica uma subjetividade e um ponto de vista próprios ao projeto que os anima, e notamos que o narrador é o que mais reivindica a liberdade de avaliar a documentação com base na representação do passado que pretende construir. Assim, logo no início do romance, depois de citar a sentença que ordenava que o coronel Bezerra de Oliveira fosse “levado a arrastar em um couro à cauda de um cavalo”, observa :

Mas eu por mim prefiro interpretar esse “arrastar-se” como simplesmente “ir atrás de”, isto é, o coronel vai mais ou menos a passo rápido a acompanhar o cavalo que também não está a galope, quando muito num trote ligeiro. Convenhamos que António de Barros Bezerra de Oliveira não pode ser assim rebaixado à condição de malfeitor por nenhum poder, por soberano que seja ou por absoluto que queira ser, afinal ele não é um qualquer: foi um homem dos principais da governança de Cabo Verde e, por sinal, até ao fim soube comportar-se como um grande homem, morrendo nobremente e de cabeça erguida, sem mendigar a clemência de ninguém... (ALMEIDA, 2010, p.7-8).

A afirmação, que soa como uma verdadeira declaração de intenções, informa, a nosso ver, sobre o espírito, ao mesmo tempo sério e malicioso,<sup>5</sup> implicado e distanciado, com que será empreendida a escrita desta “estória da História” (ALMEIDA, 2010, p. 359), um espírito que o próprio autor partilha sem dúvida. Portanto, trata-se de operar, num tom divertido, uma transferência simbólica de poder. O passado de Cabo Verde fora contado e, de certa forma, confiscado pelos seus colonizadores; era tempo para se libertar da tutela, para se apoderar dos arquivos espalhados por instituições estrangeiras, para os avaliar em função do interesse nacional a fim de participar da construção de uma História de Cabo Verde ainda lacunar. Aliás, frente ao “Isso é o que tu pensas e gostarias” de Luís Henriques, o narrador insiste: “Bezerra de Oliveira não merece ser humilhado pelo poder dos homens, e se para o evitar fica necessário adulterar um pouco a história, pois bem, que então se adultere um pouco a história” (ALMEIDA, 2010, p. 8). Apesar de pensar que se trata de um “simples prurido de um nacionalista primário” (ALMEIDA, 2010, p. 8), Luís Henriques acaba por autorizar esse seu desvio ao dever de verdade da História.

Os arquivos são portanto vestígios de acontecimentos passados na pequena vila entorpecida que abrem para o imaginário da sua interpretação. Ora, o dueto demonstra um verdadeiro gosto pelo seu manuseamento e pelo arriscado exercício de imaginação e reescrita enquadrada a que eles obrigam (FARGE, 1989, p. 145-146). As visitas de terreno do dueto provam aliás que, em face dos vestígios arquiteturais e paisagísticos como em face dos arquivos, é preciso “imaginar mais que reconhecer” (ALMEIDA,

---

<sup>5</sup> Aludimos aqui ao sentido de humor macabro que implica a referência à cabeça que o coronel teria mantido erguida até a morte, sabendo que a sentença estipulava precisamente que, depois da decapitação, sua cabeça deveria ser espetada no alto de um poste numa praça da Praia e aí ficar até sua total desintegração.

2010, p. 327). Numa dessas ocasiões, os dois amigos, incapazes de descobrir o traçado do caminho que seguira décadas antes o poeta Eugénio Tavares e correndo o risco de escorregarem pela escarpa pedregosa, têm de escolher cuidadosamente sua própria via:

Proposta de trabalho [...], que tal irmos descendo pelo caminho de nhô Eugénio enquanto me contas o resto da história? Se conseguirmos encontrá-lo, e não creio que seja impossível. [...] começámos a descer numa ladeira arranjada em forma de escada até chegarmos a um pequeno muro de protecção no fim do qual estava uma pedra que fazia lembrar um degrau e que decidimos que só podia ser o carreiro de nhô Eugénio, *alea jacta est*, disse eu, com mais ou menos esforço ou canseira a algum lado iremos certamente parar.

Escorregando perigosamente nas pedras soltas sobre a terra seca várias vezes entramos em arriscado desequilíbrio e não poucas vezes tivemos de nos sentar no chão para não cairmos de frente (ALMEIDA, 2010, p. 130-131).

Por não oferecerem trilhos únicos e pré-determinados, os arquivos como os vestígios implicam o posicionamento e a escolha criteriosa do sujeito externo que pretende percorrê-los em busca do passado, mas “*la voie non frayée, n’est-ce pas aussi la condition de la décision ou de l’événement qui consistent à ouvrir la voie, à passer, donc à aller au-delà? à passer l’aporie?*” (DERRIDA, 1993, p. 52-53). Daí certamente a decisão de apresentar o tatear de dois historiadores que vão abrindo uma via ainda por desbravar, e não o relato aprimorado da morte do Ouvidor.

Porém, sua indecisão em face dos documentos que manipulam não impede que os dois historiadores amadores estejam plenamente de acordo quanto à interpretação da morte do ouvidor e à importância a atribuir à figura do coronel Bezerra:

Temos que evitar a todo o custo que esse fulano [o ouvidor] tome conta da história. Personagem principal tem que ser o coronel Bezerra de Oliveira, [...] inimigo principal e quase único da política colonialista que o conde de Oeiras pretendia inaugurar através da Companhia do Grão-Pará e Maranhão (ALMEIDA, 2010, p. 69).

Se ambos rejeitam a versão da sequência histórica fixada pelo processo de 1764, seu objetivo não se limita contudo à inversão da identificação da vítima e do culpado que a justiça operara então. Pretendem, de fato, que o maior número possível de leitores leia o futuro livro de Luís Henriques e subscreva sua interpretação. Seu objetivo final vai ao encontro do que Paul Ricœur define, depois da pré-compreensão do agir humano (*mimêsis I*) e da “conceção da intriga” (*mimêsis II*), como o terceiro momento do círculo mimético, a re-figuração do tempo pela narrativa, ou seja, o poder que esta tem de transformar a maneira de estar no mundo do leitor (RICŒUR, 1985, p. 287). O movimento que põe finalmente em relação o mundo do texto com o mundo do leitor pelo viés do jogo das variações imaginativas da ficção aparenta-se, segundo Ricœur, ao que anima o historiador na sua vontade de “*représentance (et non représentation) du passé historique*” presa ao sentimento de dívida para com esse passado (RICŒUR, 1985, p. 252 e 347-348).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Por isso nos parece pertinente convocar o pensamento de Ricœur no estudo desta obra de Germano Almeida que se inscreve no género híbrido que é o romance histórico.

O interesse que o dueto manifesta na receção do futuro texto leva-nos a pensar que o teor do trabalho que desenvolvem se inscreve tanto no campo da retórica como no da poética. Com efeito, o exame do duelo verbal dos dois amigos que alternadamente avançam e comentam propostas de tratamento de episódios da história permite observar que convocam tanto o discurso judiciário – é questão de proceder a um novo exame dos fatos com vista a estabelecer a inocência de Bezerra – como o demonstrativo ou epidíctico – trata-se de fazer de Bezerra um herói nacional. Suas discussões também remetem ao discurso deliberativo, primeiro à escala do seu pequeno teatro, por terem de convencer mutuamente do valor das suas propostas, depois à escala do teatro alargado que é a nação cabo-verdiana a que fazem questão de dirigir-se, como prova a seguinte exortação do narrador, apesar do tom trocista que adota com frequência: “Desperta a nossa história amolecida pelo tempo e pelo grogue, ressuscita os grandes homens que fizeram esta ilha, faz com que mostrem um caminho nosso, nacional, cabo-verdiano, aos desnorteados políticos que nos têm governado de há vinte anos a esta parte” (ALMEIDA, 2010, p. 115). Para fazer valer suas propostas, para refutar as do outro e finalmente conceber da melhor forma o texto final que escreverá Luís Henriques, cada um convoca seu conhecimento dos diversos elementos da retórica – invenção, narração, memória, confirmação e refutação, disposição, ação, etc. Notemos a esse respeito que a peroração toma uma forma paradoxal. Depois de terem discutido renhidamente a melhor maneira de dar conta de cada momento da história, Luís Henriques explica que lhes resta apenas se instalar num lugar estratégico do cenário para assistirem, como meras testemunhas anónimas às cerimónias organizadas pela administração real para encerrar aquele acontecimento, “[d]onde nos encontramos neste momento já podemos ter uma visão quase perfeita de todo o espaço da capela-mor” (ALMEIDA, 2010, p. 362). Assim, no momento de descrever as cerimónias finais – missa em honra do Ouvidor e exposição das cabeças degoladas – e reproduzir os discursos oficiais dos representantes da Coroa portuguesa que defendiam a versão dos acontecimentos que ambos insistiram em questionar, o dueto adota uma atitude em completa oposição à que demonstrara ao longo do livro quando procurava controlar e orientar a interpretação futura dos leitores, questionando os discursos de todos. Porém, este fim que se aparenta, à primeira vista, como uma antiperoração não é senão uma verdadeira demonstração de força do dueto autoral. Assegurados de terem ganho a partida contra a versão oficial, permitem-se menosprezá-la ao ponto de agraciá-la com o lugar que, doravante, deve ocupar na história de Cabo Verde – a de simulacro vazio de sentido de que se podem afastar com o sentimento de terem cumprido seu dever. Regressam assim ao presente que podem finalmente saborear, no primeiro sentido do termo, uma vez que se vão sentar à mesa para comer o jantar preparado por Dulce, a namorada de Luís Henriques.

Depois de nos interessarmos pela configuração e pela refiguração da história realizadas ao nível da cena enunciativa que reúne o dueto autoral formado pelo narrador e por Luís Henriques, impõe-se tentar definir as relações que Germano Almeida quis estabelecer com o passado ao escolher um tema diretamente relacionado à história do seu arquipélago e ao conceber uma narrativa tão desintegrada. A tarefa pode parecer impossível por causa dos diversos ecrãs que formam as *mises en abyme* da escrita do autor, *mises en abyme* que caracterizam romances que costumam ser designados pelo termo de metaficcões definidas por Patricia Waugh como “*fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality*” (WAUGH, 2001, p. 2) e mais precisamente ainda pela subcategoria das metaficcões historiográficas que Linda Hutcheon definiu como metaficcões que dão importância ao contexto histórico e social da sua enunciação e ao mesmo tempo instalam e apagam as fronteiras entre ficção

e história, postulando os contratos genéricos de cada um desses discursos (HUTCHEON, 1988, p. 115 e 110).

O propósito de Germano Almeida, semelhante ao dos autores de ficções que procedem à encenação da criação mimética, deveria consistir em instigar o leitor a questionar a possibilidade de conhecer a realidade do seu mundo por meio da linguagem, de “*échapper au piège d’un langage saturé par la culture et l’idéologie, de sortir de ce labyrinthe sans fin qui nous empêche d’accéder à la vérité*” (RYAN-SAUTOUR, 2002, p. 69). Se não excluimos que esse questionamento possa integrar o projeto de Germano Almeida, parece-nos contudo que dificilmente explicará muitos aspectos do seu livro, como os constantes paralelos que estabelecem Luís Henriques e o narrador entre o passado e o presente da sociedade cabo-verdiana. Gozado pelo amigo por se insurgir contra o abuso de poder de um habitante da Ribeira Grande do século XVIII como se este fato tivesse acabado de acontecer, o narrador responde:

E quem te disse que já não acontecem, defendi-me, a verdade é que em maior ou menor grau continuam a acontecer todos os dias à frente dos nossos narizes e de certa maneira com a nossa passiva convivência, repara como duzentos e cinquenta anos depois dos Freire de Andrade e Bezerra de Oliveira continuas a ter em Cabo Verde a mesma sociedade parcializada de antanho, cada partido que conquista o poder trata logo de colocar os seus afilhados nos tachos mais bem pagos, sem minimamente se preocuparem com as competências de cada um [...] (ALMEIDA, 2010, p. 167-168).

A vontade de pôr constantemente em relação o passado, o presente e até o futuro – como prova o comentário desiludido do narrador ante a ruína de uma propriedade agrícola outrora próspera “será que é destino destas ilhas que tudo seja precário, nada possa aspirar, se não à perenidade, pelo menos a um futuro de gerações?” (ALMEIDA, 2010, p. 350) – parece pouco compatível com um questionamento puramente metaficcional, ainda que Linda Hutcheon considere que a ficção pós-moderna, nomeadamente a metaficção historiográfica, supõe que re-presentar o passado na história como na ficção é sempre abri-la para o presente. Com efeito, se a investigadora norte-americana estima que essa é a única solução para a escrita não se tornar conclusiva e teleológica, Germano Almeida parece, ao contrário, ver no estudo do passado uma possibilidade para desvendar a identidade cabo-verdiana e desencadear uma tomada de consciência capaz de evitar a incessante repetição de decisões e comportamentos estéreis, quando não deletérios. Expressando-se no seio de outro espaço crioulo, Michel Giraud, do grupo de investigação do Instituto Martinicano de Estudos fundado por Édouard Glissant, evoca a esse respeito a possibilidade de uma historicização com objetivo terapêutico com base no modelo metodológico da psicanálise e fala da “*prise de conscience d’un trauma antérieur comme catharsis*” (GLISSANT, 1997, p. 165).

A escrita e a publicação de *A morte do Ouvidor* inscreve-se num contexto específico. Por um lado, as autoridades culturais de Cabo Verde começavam a elaborar programas de conservação do património nacional, que, a seguir à Independência, fora descuidado ante as prioridades absolutas da implementação de políticas capazes de criar condições para atender às necessidades alimentares, sanitárias e educativas da população e da procura de recursos para financiar tais projetos. Por outro lado, apesar de um desenvolvimento inegável, o arquipélago continuava numa situação de dependência e procurava abrir-se ao mundo tentando integrar diversos espaços políticos e económicos supranacionais – africanos e europeu – e captar tanto ajuda ao

desenvolvimento como investimentos estrangeiros. Sensível aos riscos dessa abertura, Germano Almeida tem regularmente tomado posição perante as orientações dos diversos governos tanto nas obras de ficção<sup>7</sup> como nas crónicas que publica em diversos jornais nacionais e lusófonos.

[...] de há uns anos a esta parte que foi transformada em desígnio nacional a afanosa busca da nossa inserção na chamada economia mundial e no mercado internacional do trabalho. [...] só a muitos poucos é dado saber o que esses palavrões significam, mas a verdade é que estão erigidos em motes de ordem, com o objectivo específico de atrair o investimento estrangeiro, ainda que sob o lema geral e superior de “construir o futuro”. É claro que todas essas novidades e confusões tendem a dar cabo da nossa identidade nacional (ALMEIDA, 1998, p. 110).

Ao declararem Ribeira Grande Património Nacional de Cabo Verde em 1990, as autoridades culturais demonstraram a vontade de reconhecer a pequena vila como lugar de memória nacional no sentido que Pierre Nora dá a esta expressão, ou seja, “*au sens précis du terme, où une société quelle qu’elle soit, nation, famille, ethnies, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité*” (NORA, 1978, p. 401). Se se considerar que a década de 1990 marca, com a adoção do multipartidarismo, uma nova etapa da inscrição do arquipélago no processo de globalização, é possível ver tanto nessa decisão como no projeto de classificação da primeira capital como Património Mundial da Humanidade que começa a delinear-se a partir dos anos 2000 a prova de que o conjunto dos atores experimentava um sentimento de rutura com um certo passado, rutura que importava atenuar. O fato de ter abandonado as temáticas contemporâneas que ia desenvolvendo nos seus livros para se interessar por aquele momento da história pode significar que Germano Almeida compartilhava esse sentimento. Pierre Nora escrevia em *Les Lieux de Mémoire*:

*La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d’une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoires parce qu’il n’y a plus de milieux de mémoires* (NORA, 1997, p. 23).

Autor de ficções num país recentemente independente em que a historiografia ainda não propôs, nem questionou, as inúmeras interpretações do passado de que se podem valer nações mais antigas, Germano Almeida parece sentir-se investido de uma missão que Édouard Glissant atribuíra aos escritores das Antilhas e, mais geralmente, de todos os espaços compósitos:

---

<sup>7</sup> Em *Os dois irmãos*, por exemplo, a personagem do procurador discorre em determinado momento “com alguma abundância de pormenores sobre as consequências e eventuais malefícios nas sociedades tradicionais quando subitamente postas em contacto e até confronto com as ‘modernidades’” (ALMEIDA, 1995, p. 187).

*Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le «révéler» de manière continue dans le présent et l'actuel. [...] Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral (GLISSANT, 1997, p. 226).*

Apesar de um discurso reflexivo invasivo que diz respeito às convenções da escrita tanto historiográfica como ficcional, Germano Almeida pretende contar e estabelecer uma narrativa e não apenas limitar-se a propor um discurso relacionado com “*l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui*” que identificava Michel Foucault (GENETTE, 1979, p. 68). Ao contrário dos autores das metaficções historiográficas estudadas por Linda Hutcheon, não procura desconstruir, mas antes construir uma narrativa que pretende ser, se não unívoca, pelo menos em parte consensual.

O projeto de escrita de *A morte do Ouvidor* parece-nos movido pela ambição que animava Walter Scott, que Georg Lukacs considera o representante máximo do romance histórico por responder plenamente às seguintes regras:

*Sans une relation entre avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible. Mais cette relation dans le cas d'un art historique réellement grand, ne consiste pas à faire allusion aux événements contemporains [mais] à faire revivre le passé comme la pré-histoire du présent, à donner une vie poétique à des forces historiques et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est (LUKACS, 2000, p. 56).*

Com esse objetivo, Walter Scott mantinha as figuras históricas no pano de fundo para encenar heróis fictícios cujo destino individual, ao confrontar-se com o destino coletivo, punha em realce a “essência” do passado com que o presente conservava relações estreitas que convinha desvendar de modo implícito. Apesar de diferir por alguns dos meios que mobiliza, o projeto de Germano Almeida compartilha o mesmo objetivo que poderíamos qualificar de didático. A coberto do quadro genérico da ficção, Germano Almeida permite-se suprir pela imaginação a falta de documentação para oferecer finalmente a narrativa de um “quase-passado” que se torna “*détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif*” (RICŒUR, 1985, p. 278). Insiste porém em mostrar que, graças à cena enunciativa que imaginou, está plenamente consciente das obrigações a que deve submeter-se qualquer pessoa que pretenda escrever sobre o passado com alguma seriedade. Por trabalhar com base em documentos que lhe parecem distorcidos pela ideologia colonial das autoridades que os produziram ou os constituíram como arquivos, por lhe faltarem fontes para reconstruir “cientificamente” pedaços inteiros da história, decidiu encenar dois alter egos ficcionais que pesam a verossimilhança de cada um dos elementos que poderiam constituir a narrativa histórica dos acontecimentos considerados. A forma desestruturada do seu livro não resulta de

uma vontade de desconstruir uma narrativa para desvendar seu caráter ideológico, mas sim das contingências da sua escrita.<sup>8</sup>

Germano Almeida, por intermédio do dueto de historiadores que imaginou, nomeadamente do narrador, convida os leitores a “fazer uma pausa, um intervalo para meditação: “Interrompa aqui um bocadinho, dizemos-lhes, pense um pouco no que já leu” (ALMEIDA, 2010, p. 183). Essa pausa seria útil porque o olhar retrospectivo para o passado também teria a dimensão introspectiva que sugere o caráter metatextual do texto; como o dueto se interroga finalmente sobre sua identidade de autores, o leitor cabo-verdiano é instigado a questionar sua identidade cultural e sua cidadania.

A escrita de *A morte do Ouidor* parece-nos portanto mais motivada pela necessidade ou pelo desejo de propor um romance que ofereça uma visão pessoal da história que busca a adesão dos leitores e, por isso, se empenha em demonstrar que se baseia numa reflexão profunda e um raciocínio que exhibe, se necessário, suas motivações subjetivas – é sua história que estão a construir, portanto devem ter em conta seus interesses. O romance afasta-se por isso da norma da ficção pós-moderna que insiste em salientar seu estatuto de artifício para questionar a relação entre ficção e realidade.

O autor encontra-se na posição do escritor que quer oferecer uma contribuição séria ao debate público propondo uma configuração ficcional da história e da identidade cabo-verdiana que, pelo viés da leitura e da re-figuração que lhe é inerente, possibilite superar comportamentos compulsivos e deletérios. É de notar que o romance encena de modo detalhado o processo não só da escrita consciente do seu estatuto discursivo como o da leitura atenta e crítica. Fica portanto claro que Germano Almeida ambiciona uma leitura que integre também um “*moment d’envoi*” e se torne “*une provocation à être et à agir*” (RICCEUR, 1985, p. 447). Esse desejo, ligado certamente à sua inscrição num espaço em que a escrita da história ainda é parcelar, colide com o fato de que também participa num espaço mais alargado, em que os discursos monológicos são questionados tanto no plano literário como no historiográfico. Desejoso de resolver o dilema do escritor pós-moderno, Germano Almeida adota portanto a estratégia do namorado apresentada por Umberto Eco:

*Je pense à l’attitude postmoderne comme à l’attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu’il ne peut lui dire : «je t’aime désespérément» parce qu’il sait qu’elle sait (et elle sait qu’il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : «Comme dirait Barbara Cartland, je t’aime désespérément.» Alors en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement qu’on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu’il voulait lui dire : qu’il l’aime et qu’il l’aime à une époque d’innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d’amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l’on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l’ironie... mais tous deux auront réussi encore une fois à parler d’amour (ECO, 1985, p. 77-78).*

---

<sup>8</sup> Germano Almeida confirmou esse fato: “Não tinha elementos suficientes para fazer um romance histórico. Tenho aqui um livro com episódios históricos. É como se fosse um romance de personagens da atualidade que contam a história do antigamente, porque não me sentia balizado para escrever um romance histórico” (RATTNER, 2010).

Propõe portanto um romance histórico que excede em matéria de exigências historiográficas o modelo que seguiu o género no século XIX e que propõe uma visão conclusiva e teleológica do “ser” cabo-verdiano figurada por um herói emblemático, o coronel Bezerra, mas envolve seu discurso num envelope metaficcional que lhe permite piscar o olho aos leitores conhecedores das tendências literárias contemporâneas. Atinge desse modo o objetivo fixado, apesar das condições extremas que devia defrontar, devendo, por um lado, superar os limites impostos pela falta de documentação e, por outro, tomar em consideração as atuais tendências estéticas do romance como prescrevem os defensores da criouldade antilhana, Jean Bernabé , Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant , que, com base no axioma de Roland Barthes segundo o qual “[l]a modernité commence avec la recherche d’une littérature impossible” (BARTHES, 1972, p. 31), fixaram objetivos ambiciosos aos escritores:

*Il nous faut donc tout faire en même temps : placer notre écriture dans l’allant des forces progressistes qui s’activent pour notre libération, et ne point délaissier la recherche d’une esthétique neuve sans laquelle il n’est point d’art, encore moins de littérature [...] Il nous faut être ancrés au pays, dans ses difficultés, dans ses problèmes, dans sa réalité la plus terre à terre, sans pour autant délaissier les bouillonnements où la modernité actionne le monde* (BERNABÉ, 1989, p. 42).<sup>9</sup>

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Germano. *A morte do Ouvidor*. Lisboa: Caminho, 2010.  
 ———. *Eva*. Lisboa: Caminho, 2006.  
 ———. *Estórias contadas*. Lisboa: Caminho, 1998.  
 ———. *Os dois irmãos*. Lisboa: Caminho, 1995.  
 BARTHES, Roland. . *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil, 1972 (Coleção Points).  
 BERNABÉ, Jean et alii . *L’éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.  
 CABRAL, Iva. *António de Barros Bezerra de Oliveira, o Régulo da Ilha de Santiago*. Portal do Conhecimento de Cabo Verde. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10961/362>>. Acesso em: 25/02/2016.  
 DERRIDA, Jacques. *Sauf le nom*. Paris: Galilée, 1993.  
 ———. *Mal d’archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.  
 ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Paris: Grasset, 1985 (Coleção Biblio/Essais).  
 FARGE, Arlette. *Le Goût de l’archive*, n. 233. Paris: Seuil, 1989 (Coleção Points Histoire).  
 GENETTE, Gérard. Frontières du récit. *Figures II*. Paris: Seuil, 1979. p. 49-70 (Coleção Points Essais).  
 GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997 [1981] (Coleção Folio Essais).  
 HUTCHEON, Linda. *A poetics of Modernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.  
 LUKACS, Georg. *Le roman historique*. Trad. Robert Saille. Paris: Editions Payot, 2000.  
 NORA, Perre . *Mémoire collective*. In: LE GOFF, Jacques et alii (Dir.). *La nouvelle histoire*. Paris: Retz, 1978. p. 398-401.

<sup>9</sup> O título do nosso artigo retoma os termos deste programa literário.

———. *Les lieux de mémoires*. Paris: Gallimard, 1997.

RANCIERE, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil, 1992.

RATTNER, Jair. “Os portugueses acham que são donos da língua”, Germano Almeida, escritor cabo-verdiano. *Pessoa, revista de literatura lusófona*, 6 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.revistapessoa.com/2010/08/os-portugueses-acham-que-sao-donos-da-lingua-germano-almeida-escritor-cabo-verdiano/>>. Acesso em: 25 fev.2015.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit, 1: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983 (Coleção Points Essais).

———. *Temps et récit 3: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985 (Coleção Points Essais).

RYAN-SAUTOUR, Michelle. La métafiction postmoderne. In: LEPALUDIER, Laurent (Dir.). *Métatextualité et métafiction: théorie et analyse*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 69-78.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2001.

## EDUARDO LOURENÇO E SEVERINO ELIAS NGOENHA EM DIÁLOGO: UMA LEITURA DECOLONIAL

### EDUARDO LOURENÇO AND SEVERINO ELIAS NGOENHA IN DIALOGUE: A DECOLONIAL APPROACH

Doris Wieser\*

**RESUMO:** Partindo da ainda recente história da descolonização portuguesa e dos silenciamentos em torno da mesma, este ensaio põe em diálogo dois críticos da política dos seus respectivos países: os filósofos Eduardo Lourenço (Portugal) e Severino Elias Ngoenha (Moçambique). Ambos se preocupam profundamente com o impacto identitário do colonialismo bem como do neocolonialismo e procuram tomar uma atitude ética e responsável. As suas propostas serão discutidas numa perspectiva *decolonial*, na linha de Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano e Boaventura de Sousa Santos.

**Palavras-Chave:** colonialismo, decolonialidade, desprendimento, identidade nacional

**ABSTRACT:** Starting from the recent history of Portuguese decolonization and the silences within it, this essay puts in dialogue two critics of the policy of their respective countries: the philosophers Eduardo Lourenço (Portugal) and Severino Elias Ngoenha (Mozambique). Both care deeply about the impact colonialism and neo-colonialism have on identity and try to adopt an ethical and responsible attitude. Their proposals will be discussed starting from a decolonial perspective, following Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano and Boaventura de Sousa Santos.

**Keywords:** colonialismo, *decoloniality*, *delinking*, *national identity*

---

\* Professora Auxiliar no Departamento de Filologia Românica da Universidade de Göttingen (Alemanha), bolsista de pós-doutoramento pela Fundação Alexander von Humboldt na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, doutora em Literatura Ibero-românica pela Universidade de Göttingen (2011). Mail: [Doris.Wieser@phil.uni-goettingen.de](mailto:Doris.Wieser@phil.uni-goettingen.de)

## Introdução: a decolonialidade<sup>1</sup> como projeto de desprendimento

Ao defender a democracia e o estado de direito como valores supremos, os detentores do poder hegemónico (ocidental) insinuam implícita mas constantemente que o colonialismo é um fenómeno superado do passado, omitindo o facto de este apenas ter mudado de roupagens. Se bem que a nível político, militar e administrativo o colonialismo europeu é um projeto caduco, as intervenções militares noutros países, lideradas sobretudo por Estados Unidos (filho exemplar do ocidente), bem como os contratos de comércio livre multilaterais são sempre acompanhados pela imposição de interesses ocidentais e, mais ainda, da racionalidade ocidental nascida no Iluminismo e de todas as suas contradições inerentes. Essas contradições alicerçam-se em distinções categóricas e hierarquizantes, cuidadosamente invisibilizadas, entre duas ou várias categorias de ser humano, denominadas metaforicamente por Boaventura de Sousa Santos como “linhas abissais”: “O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas” (SANTOS, 2007, p. 10). Portanto, a descolonização epistemológica, tanto do ex-colonizado como do ex-colonizador, continua a ser um projeto em permanente adiamento.

Se para Moçambique, como para as outras jovens nações africanas, um desprendimento da economia capitalista globalizada e de todas as violências implícitas do neoliberalismo vigente é extremamente difícil, se não impossível, tanto mais importante se torna a tarefa de descolonização epistemológica nestes países, única forma de desenvolverem estratégias que lhes permitam (re)inventar-se a si mesmos e, quiçá, propor e impor projetos políticos e sociais alternativos. Também em Portugal, a reescrita da memória colonial, isto é o pleno reconhecimento político das violências exercidas, nomeadamente nos 13 anos de guerras colonial/de libertação, mas não só, é um projeto inacabado, inclusivamente mal começado. A falta de um verdadeiro diálogo entre o ex-colonizado e ex-colonizador, não tem permitido construir uma memória plural e conciliatória dos eventos históricos, visto que “*Portugal and Mozambique shared places with each other but they hardly share memories. It might be more adequate to say that they have shared silences and a lack of contact*” (MENESES, 2012, p. 127).

Sem a pretensão de resolver essa falha, mas desejando deixar um contributo sério para a discussão, proponho-me no presente ensaio a contrapor, contrastar e também a conciliar os olhares críticos de dois pensadores – um português e um moçambicano: Eduardo Lourenço e Severino Elias Ngoenha – em relação aos efeitos identitários da colonização e às dificuldades da descolonização.

A lógica da repressão colonial, não só de Portugal, mas de todas as potências colonizadoras, degradava o “indígena” reduzindo-o à categoria de “primitivo” que precisa de tutela para chegar ao nível da civilização do colonizador. Dessa maneira, a história da Europa foi “naturalizada” como se fosse o único percurso possível e, portanto, inevitável da humanidade. Seguindo a lógica (ou melhor a doutrina) do progresso, tida como universal, a Europa não colonizou só o espaço, mas também o tempo em outros continentes (MIGNOLO 2007b, p. 470). Nesta empreitada, apagou a multiplicidade de memórias dos povos “indígenas” com que se foi confrontando,

---

<sup>1</sup> Utilizo aqui o termo decolonialidade na linha de Nelson Maldonado-Torres (2006), Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007) ou Walter D. Mignolo (2007a), ou seja, como estratégia teórica que alude a um projeto político e epistemológico que está para além da descolonização.

resumindo-os a uma única categoria humana: seres atrasados e inclusivamente sem história própria (MENESES, 2012, p. 124), convertendo assim “simultaneidade em não contemporaneidade” (SANTOS 2007, p. 8). Em resumo, de acordo como o sociólogo peruano Aníbal Quijano, a repressão colonial consistia na imposição do sistema epistemológico ocidental, identificado como “*modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imagenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación*” (QUIJANO, 1992, p. 12). A colonização do imaginário deixou como herança, na época de pós-independência, aquilo que Quijano denomina de “*colonialidad cultural*” (QUIJANO, 1992, p. 13).

Partindo da argumentação de Quijano, em particular da sua exigência em desvelar a cumplicidade entre a modernidade/racionalidade e o colonialismo, e, paralelamente, desconstruir o seu teor totalizante, Walter D. Mignolo (2007b) elabora um projeto de *decolonialidade* que visa à descolonização do conhecimento e do ser através de um *delinking* (desprendimento) e *border thinking* (pensamento fronteiroço). Mignolo tenta diferenciar o seu projeto das teorias pós-coloniais (como as de Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha) que remetem genealogicamente a origens europeias (sobretudo a Foucault, Derrida e Lacan), enquanto a *decolonialidade*, se bem que recorre ao pensamento ocidental, recorre também a outras origens e outros saberes, produzidos em outras regiões com outras subjetividades, levando a cabo um pensamento fronteiroço (MIGNOLO, 2007b, p. 452).<sup>2</sup> O processo de *delinking* implica a denúncia da alegada universalidade de uma determinada cultura e região do planeta (o ocidente) e propaga a pluri-versalidade.

Mignolo reconhece que também de dentro das sociedades de colonizadores se articula uma crítica importante – como veremos mais à frente com o exemplo de Eduardo Lourenço. Contudo, o teórico argentino radicado em Estados Unidos sublinha que a crítica vinda de dentro do sistema não basta, posto que ela por si só não constitui um *delinking*. São precisos crítica e denúncia, a par de projetos de descolonização (política e epistemológica) articulados a partir da subjetividade dos *damnés* (MIGNOLO, 2007b, p. 458), e não das suas elites, que tantas vezes servem os interesses ocidentais, tirando também deles partido. Apenas deste modo se poderá englobar o que está para além da “linha abissal”. Neste texto, os escritos do filósofo moçambicano Severino E. Ngoenha servirão a esse propósito.

Frantz Fanon, o mais feroz crítico anticolonial e principal precursor do pensamento pós-colonial, já se pronunciara em *Les damnés de la terre* (1961) a favor não só da descolonização política (através da luta armada), mas também de um *delinking* epistemológico, incitando com palavras acaloradas a todos os povos colonizados a não seguir os preceitos da Europa:

Portanto, camaradas, não paguemos tributo à Europa criando Estados, instituições e sociedades que nela se inspirem. A humanidade espera de nós uma coisa bem diferente dessa imitação caricatural e, no conjunto, obscena. [...] se queremos que a humanidade avance um furo, se queremos levar a humanidade a um nível diferente daquele onde a Europa a expôs, então temos de inventar, temos de descobrir (FANON, 1968, p. 274-275).

<sup>2</sup> Exemplos desta linha são para Mignolo os seguintes ativistas e teóricos: Waman Puma de Ayala, Mahatma Gandhi, José Carlos Mariátegui, Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú e Gloria Anzaldúa.

Nesse sentido, a conclusão de Mignolo constitui um eco direto de Fanon:

De-coloniality, then, means working toward a vision of human life that is not dependent upon or structured by the forced imposition of one ideal of society over those that differ, which is what modernity/coloniality does and, hence where decolonization of the mind should begin (MIGNOLO, 2007b, p. 459).

Ora, neste ensaio, tentarei seguir o projeto proposto por Mignolo, adaptando-o neste caso ao colonialismo/ neocolonialismo entre Portugal e Moçambique, essencialmente. Para tal, partirei do mais recente livro de Eduardo Lourenço (organizado por Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi), *Do Colonialismo como Nosso Impensado* (2014) que reúne escritos menos conhecidos dos anos 1960 a 1990, parte deles anteriormente publicados em jornais, parte inéditos, e recorrerei esporadicamente ao ensaio *Portugal como destino* (1999). No que diz respeito a Severino Ngoenha, basear-me-ei no seu livro *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica* (1992) e farei alusões esporádicas à obra *Das independências às liberdades* (2014). Começarei a análise com Eduardo Lourenço uma vez que os seus textos são os mais antigos e também porque os de Ngoenha parecem conter respostas indiretas ao primeiro (embora Ngoenha não cite diretamente Lourenço e, portanto, fica em aberto em que medida ele, na altura, conhecia os seus escritos). A análise será realizada em duas etapas: (1) Crítica do colonialismo, (2) Crítica da descolonização e da pós-independência.

## **Moçambique e Portugal: Construções identitárias em confronto**

### **Crítica do colonialismo**

#### **Eduardo Lourenço**

Eduardo Lourenço, um dos mais severos e sarcásticos críticos do colonialismo português e do processo de descolonização, tenta desconstruir o que ele denomina o mito do “Colonialismo Inocente”, criado retrospectivamente em função de interesses políticos (Lourenço, 2014, p. 57). Mignolo denuncia todos os colonialismos europeus como “mitos irracionais”, posto que justificam a violência genocida com argumentos que alegam ser racionais e humanitários (MIGNOLO, 2007b, p. 454). Contudo, no caso particular de Portugal, a base do mito colonial é a propagação tardia de um colonialismo pretensamente melhor e “diferente dos outros” (LOURENÇO, 2014, p. 32) e provavelmente mais irracional ainda. O Estado Novo aproveitou-se das asserções supostamente científicas de Gilberto Freyre para criar uma ficção que permitiu aos portugueses não sofrer de “má consciência” (LOURENÇO, 2014, p. 32). A falta de consciência já fora denunciada por Fanon em relação aos colonizadores europeus em geral, que justificavam a violência com a necessidade de manter a ordem e a paz e, portanto, tinham “a boa consciência das forças da ordem” (FANON, 1968, p. 28). No caso particular da autoimagem dos portugueses forjada durante o Estado Novo, a

miscigenação de cariz “lusu-tropicalista”<sup>3</sup> era transformada, além disso, em obra caritativa em nome da civilização e de Deus. Portanto, “tudo serve ao colonialista português para se sentir ‘inocente’, desde o amor (relativo) a essa pele [negra] até à palmatoada administrativa, maneira piedosa da nossa conhecida sensibilidade” (LOURENÇO, 2014, p. 35). Lourenço desvela uma série de contradições gritantes deste mito, entre eles justamente a miscigenação que implica, se quer ser efetiva, o apagamento da própria identidade e consequentemente da tal suposta superioridade:

Se [o colonizador] é lógico consigo mesmo – e os melhores o são – “civilizar” como eles se propõem é “identificar”, abolir a sua própria superioridade, constituir de facto esse “estado multirracial” que seria, se fosse efectivo, a sua glória mas também e fatalmente a morte do seu privilégio histórico e humano (LOURENÇO, 2014, p. 72).

Portanto, a alegada capacidade especial dos portugueses – a quem o autor chama cinicamente de “samaritanos do amor tropical” (LOURENÇO, 2014, p. 56) – de se misturar com os povos autóctones, quer na América, na Ásia ou na África, não é outra coisa do que “expressão suprema do Colonialismo, traduzida sob o plano do sexo” (LOURENÇO, 2014, p. 55). Boaventura de Sousa Santos acrescentaria que a miscigenação lusu-tropicalista é “um racismo de tipo diferente” que se encontra em estreita relação com o sexismo, visto que o encontro sexual socialmente aceite era apenas o do homem branco com a mulher negra e nunca o contrário (SANTOS, 2003, p. 27). De facto, nas antigas colónias, são quase inexistentes as referências de mulheres brancas com homens negros ou mesmo a homens brancos que de algum modo abraçaram as culturas locais. Esas situações foram sempre criticadas e silenciadas pelo sistema colonial.

Lourenço argumenta na linha do pensamento anticolonial afirmando que o mito do Colonialismo Inocente servia para ocultar uma realidade violenta, nunca assumida publicamente: “[...] a nossa Colonização ideal e idealizada é bem o que todas as Colonizações do mundo sempre foram: exploração sistemática de terras e povos autóctones acompanhada da tentativa mais radical ainda da despossessão do seu ser profundo”, chamando a atenção para a violência epistemológica e a subsequente devastação psicológica e identitária do colonizado, transformado em “objeto” (LOURENÇO, 2014, p. 66).

A heteroimagem do africano, construída hipocritamente dentro do discurso ideológico do Estado Novo, é descrita pelo filósofo como um círculo vicioso do qual o africano dificilmente podia escapar: por um lado, os colonizadores escravizaram-no, por outro, desprezavam-no justamente por ser escravo e supostamente passivo (LOURENÇO, 2014, p. 71).

Porém, nem a desejada passividade era tão constante e absoluta como se pretendia – os cinco séculos de colonização africana contam com uma longa história de revoltas locais e regionais entre as quais a guerra pela libertação apenas aparece como ponto culminante – nem o projeto civilizacional foi sempre tão eficaz como no Brasil, com a sua Independência “branca” e conservadora, em que a língua e a cultura portuguesas tiveram uma continuação assegurada graças à permanência das elites brancas no país. Mas nem a língua nem a cultura portuguesas se impuseram de uma forma abrangente em Angola, na Guiné ou em Moçambique que justifique denominar

<sup>3</sup> Sobre o aproveitamento estratégico do “lusu-tropicalismo” de Gilberto Freyre, durante o Estado Novo veja-se Cláudia Castelo (1999).

estes territórios “Portugal”.

Quando, em 1961, começa a guerra em Angola, os jornais portugueses retratavam a população africana “nos termos mais soezes, mais eivados de superioridade imbecil branca, como primitivíssima, infantilíssima, desmunida do essencial, atrasada, bárbara, alcoolizada, fanatizada etc.” (LOURENÇO, 2014, p. 74). Contudo, esta descrição depreciativa, na qual se espelha o que Mignolo chamou de “colonização do tempo”, não leva a um questionamento do (in)sucesso efetivo do projeto civilizacional de quinhentos anos, supostamente destinado a diminuir a distância temporal que separava os colonizados dos colonizadores, mas sim à acusação do exterior – nomeadamente países comunistas ou socialistas – que teria instigado à rebelião das ex-colônias contra a metrópole. Dessa forma, Portugal cria, mais uma vez, a ficção da sua inocência. Ao desmascarar este mito Eduardo Lourenço convida os portugueses a não se

contentar com uma só face da Verdade, a face “branca”, interessada na defesa de privilégios incompatíveis com a evolução mundial e os mais elementares atributos da dignidade humana e cristã. A ausência da face “negra”, a sua sistemática e consciente deturpação, quando de todo não é possível fazer crer que ela não existe, falseiam até aos alicerces a consciência nacional, instalando-a num clima de repugnante hipocrisia, pois ninguém pode crer com boa-fé que não exista qualquer razão profunda do lado dos que tão encarniçadamente nos combatem (LOURENÇO, 2014, p. 44).

Trata-se, portanto, de uma proposta de mudança profunda no sentido de deixar de ver o africano como “objeto”, e passar a vê-lo como o “sujeito-agente” que é. Lourenço preconiza assim, num texto provavelmente escrito em 1961 em relação à guerra em Angola, algo que encontraremos mais tarde nas propostas de Mignolo, pois para ele: “Aos negros, e aos negros só, cabe a plena expressão da ‘verdade’ da sua revolta e das suas aspirações” (LOURENÇO, 2014, p. 44). Dessa forma, não só evita a tão perigosa armadilha da boa intenção e do paternalismo, que afinal não são mais do que formas de neocolonialismo, mas sublinha também a necessidade da crítica articulada pelos *damnés*, atravessando a *linha abissal*, condição imprescindível para desenvolver um posterior *border thinking* que levará, idealmente, ao *delinking*. Desse modo, por conferir protagonismo aos ex-colonizados, este pensamento é congruente com o que o filósofo afirma no ensaio *Portugal como destino*: “A realidade efectiva de um povo é aquela que ele é como actor do que chamamos ‘história’” (LOURENÇO, 2012, p. 10). Ora, a transformação do povo moçambicano em “ator da sua história” é precisamente a preocupação central de Severino Elias Ngoenha.

### **Severino Elias Ngoenha**

Severino Elias Ngoenha é filósofo e professor universitário moçambicano. Uma das suas preocupações centrais são as necessidades do povo moçambicano, expressamente as da maioria rural, o que está bem patente na sua exigência de uma “linguagem antes de mais compreensível a todos os cidadãos do nosso país” (NGOENHA, 1992, p. 81). Ngoenha é sensível às contradições do colonialismo português, sinalizadas por Lourenço, embora estas não constituam o seu interesse principal. Segundo a análise de Lourenço, o Estado Novo criou o mito do Colonialismo Inocente e assim a “boa consciência” dos metropolitanos. Ngoenha também fala da

consciência dos portugueses, construindo assim uma heteroimagem que não difere muito da autoimagem dos portugueses descrita por Lourenço. A “boa consciência” traduz-se no discurso do moçambicano em “não consciência”:

A diferença entre o português e o moçambicano não estava tanto no facto que um comandava e o outro obedecia, quanto na consciência do autóctone da mudança a que era submetido, e que assumia; enquanto o português não era consciente da mudança que este encontro provocava nele [próprio] (NGOENHA, 1992, p. 13).

Ngoenha critica a incapacidade ou a recusa dos colonizadores de contemplar-se criticamente e de questionar a sua presença em terras africanas, que inevitavelmente teve um impacto na sua própria História e identidade. Para Mignolo (2007b, p. 463), o “*darker side of modernity*” consiste precisamente no facto de a Europa só ter podido desenvolver-se em combinação com o colonialismo, visto que o comércio com as colónias deu origem ao mercantilismo e posterior capitalismo e a relegação dos colonizados a uma subcategoria permitiu a interpretação da racionalidade europeia, por contraste, como apogeu do pensamento humano.

Mas este lado escuro da modernidade (Mignolo) e a subsequente mudança identitária do colonizador (Ngoenha) são invisibilizados pela *linha abissal* (Santos). Consequentemente, há necessidade e vontade em Ngoenha de afirmar-se positivamente em contraste com os antigos opressores quando escreve: “Esta superioridade crítica do moçambicano constitui o primeiro ponto de destaque sobre o colonizador” (NGOENHA, 1992, p. 13). Dentro da lógica ocidental, é difícil afirmar uma superioridade (económica, científica, filosófica etc.) dos moçambicanos face aos portugueses, posto que a racionalidade da modernidade continua vigente e, portanto, o tempo global continua colonizado: os africanos são condenados ao atraso, como o próprio Ngoenha salienta no seu livro mais recente: “A história é uma conceção ocidental, que levou o Ocidente ao lugar onde se encontra hoje, e a nós empurrou-nos para uma posição de eternos subalternos, atrasados em relação aos outros, e objetos do seu olhar” (NGOENHA, 2014, p. 53).

Nesse sentido, a investida de Ngoenha de reclamar uma superioridade “crítica” moçambicana constitui antes de mais a necessidade de denunciar a ausência de outras vozes na História; a reivindicação de uma subjetividade outra, tão ou mais válida do que a ocidental, e por fim, uma, embora incipiente, tentativa de desprendimento (*delinking*).

Contudo, Ngoenha interessa-se muito mais por questões relacionadas com a autoimagem dos moçambicanos do que pela desconstrução do discurso colonialista português. Provavelmente também por isso, a miscigenação luso-tropicalista, tão severamente criticada por Lourenço, não é tema do seu livro. No entanto, uma das suas preocupações centrais é a recuperação da agência sobre a própria história, visto que os moçambicanos têm sido “objetos” da História, vendo-se desprovidos da possibilidade de decidir livremente sobre o seu futuro.

Como tantos outros elementos da crítica pós-colonial, esta problemática já foi abordada por Fanon que declarou: “A história que [o colono] escreve não é portanto a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado” (FANON, 1968, p. 38). Ngoenha é sublimemente crítico e arguto quando escreve sobre a violência epistemológica, consistente na apreensão da história de outro povo, no seu apagamento e substituição por uma história exógena:

Era como se, de um trago, se pudesse deitar fogo a toda a pilha de livros onde nós participávamos sempre como protagonistas passivos, como material sobre o qual os outros constroem o seu orgulho, onde os outros se forjam heróis. Quando não nos transportavam como escravos de um continente para o outro, utilizavam-nos para contar as suas epopeias sobre nós (NGOENHA, 1992, p. 9).

Ao ser “objeto” da História escrita por outros, ou matéria-prima para os relatos heroicos de um povo pretensamente superior, a continuação da história pré-colonial dos povos africanos foi interrompida, de maneira que, e neste caso concreto, de acordo com o filósofo, o “autóctone” não faz história, mas apenas “padece a história de Portugal” (NGOENHA, 1992, p. 11). As consequências identitárias são profundas, despojando o moçambicano quase da sua humanidade e diminuindo-o “de ser histórico que era, a um ser semi-histórico, de um ser cultural a um ser semicultural” (NGOENHA, 1992, p. 12).

Segundo a perspectiva moçambicana (dos *damnés*), o colonialismo levou inevitavelmente à construção de “dois universos históricos diferentes” (NGOENHA, 1992, p. 14), um oficial e um periférico. Daí a necessidade de insistir na afirmação da própria dignidade e inclusivamente da própria humanidade: “Na origem da reflexão filosófica africana está, portanto, a necessidade de afirmar uma humanidade negada” (NGOENHA, 2014, p. 121).

Além disso, aparece um elemento novo em Ngoenha. Lourenço reflete sobre a condição social dos africanos, que vê em geral como oprimidos, mas não sobre a multiplicidade das culturas africanas. Este é precisamente o elemento primordial que dificulta, segundo Ngoenha (e segundo Ngũgĩ wa Thiong’o, entre outros), a situação identitária e política dos africanos em geral e dos moçambicanos em particular. Falar de “moçambicanos” já é um constructo colonial, visto que no território que veio a chamar-se Moçambique não havia nenhuma “cultura unívoca e homogénea” (NGOENHA, 1992, p. 26), mas sim “colectividades de pertença mais autênticas [...] primeiro, étnicas e, depois, outras mais alargadas” (NGOENHA, 1992, p. 29).

Portanto, nunca houve no território moçambicano uma memória coletiva de um grupo orgânico (NGOENHA, 1992, p. 30). As unidades históricas existentes foram divididas por fronteiras aleatórias na época colonial, o que dificultou não só a formação solidária da luta pela independência, mas também a transformação de povos heterogéneos em Nação. Contudo, Ngoenha tende a idealizar as unidades étnico-culturais pré-coloniais quando afirma que “com a sua chegada, [os portugueses] destruíram o equilíbrio sócio-ambiental existente” (NGOENHA, 1992, p. 26), visto que também a história africana pré-colonial foi uma história de migrações e conflitos entre diferentes grupos culturais.

Assim, de acordo com Ngoenha, os moçambicanos possuem duas historicidades diferentes, uma étnica e uma colonial, e, portanto, dois esquemas de identidade (NGOENHA, 1992, p. 30). A construção de uma “moçambicanidade” pós-independência tem de se confrontar com esta realidade, como se discutirá a seguir.

## **Crítica da descolonização e da pós-independência**

### **Eduardo Lourenço**

Depois do 25 de abril, Eduardo Lourenço continuou a ser um severo crítico da

política portuguesa. Com o seu habitual sarcasmo, critica as ideias em torno da descolonização, sobretudo no que diz respeito a uma eventual permanência dos colonos brancos na África (na altura ainda não decidida). Ridiculariza os novos políticos que “pensam que, na qualidade de brancos, têm ainda alguma coisa a dizer quanto aos fins últimos da revolta africana”, direito que ele nega “pelo facto de que as raízes da revolta provêm de uma anticonsciência branca” (LOURENÇO, 2014, p. 88).

Agora, em vez de acusar os seus compatriotas de “boa consciência”, acusa-os de “anticonsciência”, e dessa maneira aproxima-se ainda mais da apreciação de Ngoenha, também na sua acusação da “ausência de olhar crítico” (LOURENÇO, 2014, p. 190).

Lourenço encara a “ideologia descolonizadora” como a continuação, ainda que de acordo com outros signos, da mitologia nacional. Se antes os portugueses (ou as suas elites políticas) não assumiam o seu Império como expressão do seu colonialismo opressor, escondendo-o sob o manto luso-tropicalista, nos meses seguintes ao 25 de abril, não assumem o seu comportamento neocolonialista, escondendo-o sob o manto de uma “cruzada reparadora e anticolonialista” (LOURENÇO, 2014, p. 195). Sarcasticamente refere que

[...] esses arautos de descolonização acelerada comprometem-se a oferecer às novas pátrias futuras, enfim, desvinculadas *politicamente* da Metrópole, ajuda económica, técnica, cultural, em termos superiores àqueles que Portugal fornecia quando as tinha por suas. Em suma, e dado que não é crível que Mário Soares ou Almeida Santos assumam essa cooperação em língua indígena, isso significará que uma *autêntica colonização* terá então lugar. O colonialismo morreu, viva o *neocolonialismo* (LOURENÇO, 2014, p. 195).

Para Lourenço, na altura da descolonização, Portugal continuava sonhando o sonho de uma “Comunidade lusíada”, cuja “peça mestra” era o Brasil (LOURENÇO, 2014, p. 198). O instrumento que viabiliza o neocolonialismo é agora mais subtil que os métodos opressivos anteriores. Trata-se da língua portuguesa, tacitamente imposta na comunicação com os ex-colonizados, não tendo Portugal nunca contemplado a possibilidade de comunicar com os angolanos, guineenses ou moçambicanos etc., em línguas africanas e transformando-os gradualmente, na época de pós-independência, em novas pátrias “lusó-africanas ou africano-lusas, justificando *a posteriori* uma colonização” (LOURENÇO, 2014, p. 196). A imposição da língua dos colonizadores como portadora da cultura e epistemologia ocidental foi especialmente denunciada pelo escritor e pensador queniano Ngũgĩ wa Thiong’o em *Decolonising the mind* (1986). A seu ver, no Quênia, o inglês tem apenas o valor de meio de comunicação, mas não de portador de cultura (*carrier of culture*, NGŪGĨ, 1986, p. 13), razão pela qual optou por escrever os seus romances em língua materna, o gikuyo. Consciente disso, Lourenço exorta os políticos portugueses a cumprir o seu dever de descolonizar a África sem segundas intenções, e só “em função dos interesses efectivos e inegáveis dos antigos colonizados” (LOURENÇO, 2014, p. 205), e alerta todos os portugueses para que não guardem uma “nostalgia malsã” (LOURENÇO, 2014, p. 207), infelizmente ainda muito presente na atual vaga de livros de memórias coloniais escritos por ex-militares ou ex-colonos e romances saudosistas sobre a África.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Cito apenas alguns exemplos mais recentes: *Os Retornados: um amor nunca se esquece* (2008), de Júlio Magalhães, *Balada do Ultramar* (2009), de Manuel Acácio, *Angola, Terra d’Uanga: a imensa teia da guerra colonial* (2011), de Luís Vieira da Silva, *O Adeus a Angola* (2015), de Rogério Amorim.

Lourenço recusa novamente colocar-se no lugar dos africanos evitando qualquer tentativa de tutela neocolonialista: “[...] abstenho-nos da tentativa, mesmo abstracta, de nos pôr ‘no lugar dos africanos’” (LOURENÇO, 2014, p. 88). Dessa maneira evidencia indiretamente a necessidade da crítica articulada pelos ex-colonizados, a partir de outro lugar de enunciação e de outra subjetividade, defendendo que apenas aos africanos compete decidir sobre o seu futuro. Alvo da sua crítica são também alguns políticos portugueses (como o general Spínola) que, embora veladamente, pareciam preocupados com o possível apagamento da presença branca e dos valores portugueses nas futuras civilizações angolana ou moçambicana, num momento em que os novos chefes africanos se confrontavam com a difícil tarefa de pôr fim aos privilégios coloniais (LOURENÇO, 2014, p. 170).

Com esta atitude, o filósofo escapa das críticas com as quais os teóricos dos estudos pós-coloniais são confrontados muitas vezes: as de continuar a falar em lugar dos *damnés*, fazendo uso da racionalidade ocidental, e de perpetuar assim a colonialidade epistemológica. Lourenço opta por deixar o campo livre e restringir-se ao seu lugar de enunciação que é Portugal.

Apesar de não querer pôr-se no lugar dos africanos, mostra empatia reconhecendo o trauma que os colonizados sofreram:

Nem os mais convictos anticolonialistas se deram conta do que *foi, do que é, para os nossos antigos colonizados, a incictrizável ferida da negação absoluta de que foram objecto pelo mesmo facto da nossa colonização* (LOURENÇO, 2014, p. 212).

Lourenço denuncia um ressentimento “inexpugnável” e duradouro nos africanos que, por muito tempo, dificultará relações “normais” entre as ex-colônias e Portugal (LOURENÇO, 2014, p. 212-214). Aos portugueses só lhes compete retirar-se porque a “verdadeira descolonização deixámo-la em herança aos colonizados. E como toda a gente sabe essa ainda mal começou” (LOURENÇO, 2014, p. 255).

Cabe acrescentar que no seu ensaio *Portugal como destino*, Lourenço mostra-se preocupado com o futuro do Portugal pós 25 de Abril. A identidade de um povo, constituída sempre na sua relação com outros, baseia-se, para ele, numa “promessa de duração eterna”, no entanto, no caso particular de Portugal, a continuidade da sua existência tem sido sempre interpretada como ameaçada (LOURENÇO, 2012, p. 9). O 25 de Abril constitui uma rutura nesta continuidade, na medida em que ocasionou o silenciamento de uma parte intrínseca da história portuguesa: aquela escrita em e sobre África e sobretudo o seu final catastrófico. O novo governo expurgou-se da culpa histórica, visto que “foi tudo posto na conta de Salazar. E Salazar na conta de ninguém” (LOURENÇO, 2012, p. 67). Por este motivo, o filósofo denuncia o recalçamento de Salazar e do colonialismo da memória portuguesa:

Como desapareceu, embora menos [que Salazar], tudo o que respeita a África, talvez porque o Estado Novo e o seu chefe, não sem motivos, são julgados à luz de um desastre final que continua sem leitura, no passado e no presente. Um desastre que, na época, ninguém quis endossar e que, lido às avessas, se converteu no acto fundador da nova democracia portuguesa (LOURENÇO, 2012, p. 68).

Portanto, atualmente, a identidade nacional portuguesa é fundada sob um

silenciamento de um “desastre” cujo desvelamento só aos poucos é reivindicado. Neste sentido, a literatura tem feito um importante trabalho (nomeadamente António Lobo Antunes e mais recentemente Isabela Figueiredo), mas a nível político há muito por fazer ainda.

### Severino Elias Ngoenha

Não é de surpreender que Ngoenha expresse os profundos ressentimentos renunciados por Lourenço:

Ao contar a história de Moçambique, não pode senão exaltar-se de um modo que pode parecer grosseiro, os nossos ressentimentos contra toda a espécie de escravizadores, colonizadores, neo-colonizadores, mas também de algumas partes deste mesmo povo contra outras (NGOENHA, 1992, p. 10).<sup>5</sup>

Contudo, a política portuguesa deixa de ser um tema de interesse para ele. Similar a Lourenço, que se preocupa com o “destino” de Portugal, para o moçambicano a questão que se coloca é a do futuro de Moçambique, em que os portugueses não são um elemento importante. Ngoenha recusa também os caminhos já percorridos noutras partes do mundo: Nos Estados Unidos, nas Caraíbas e também em outros países africanos tinham surgido já nos anos 1920 e 1930, dentro dos movimentos da Harlem Renaissance e da Negritude, tentativas de criar um “‘mito’ da África ancestral, como uma civilização esplêndida, fechada em si mesma, autossuficiente, criadora primogénita da civilização” (NGOENHA, 1992, p. 49). A tentativa de opor à ficção da superioridade ocidental outra ficção, a de uma cultura negra de igual valor, consistente e autossuficiente, é uma reação lógica e compreensível. Contudo, ela foi criticada por repetir a lógica dicotómica do ocidente e abandonada sucessivamente, visto que as diferenças locais eram demasiado grandes. Esta oposição, além disso, também não ia permitir um pensamento fronteiriço capaz de reescrever o passado pluridimensional dos países africanos e conciliá-lo com o legado colonial.

A alternativa proposta pela FRELIMO consistia na tentativa de criar um sentido de pertença por intermédio da luta contra o inimigo comum (o colonialismo português), apoiada pela ideologia marxista. Ainda que esta ideia tenha criado um sentimento de unidade durante a luta pela independência, não apresentou a força aglutinadora suficiente na época de pós-independência, ou seja, durante a guerra civil (NGOENHA, 1992, p. 69). Em certo sentido, Ngoenha equipara a FRELIMO com o antigo regime colonial ao observar que, em 1974, apesar de a FRELIMO convidar o povo a participar na construção do futuro e de vender a ideia de que o povo tinha alguma coisa a dizer,

---

<sup>5</sup> Esses ressentimentos são ainda mais visíveis no livro mais recente de Ngoenha, *Das independências às liberdades* (2014), em que os traduz muitas vezes em cinismo, p. ex. na seguinte crítica ao neocolonialismo e à colonialidade epistemológica: “Entendamo-nos bem: hoje, deixámos de ser bárbaros e tornámo-nos homens ‘iguais em direito’ aos homens ocidentais. Só que atrasados no mesmo processo histórico. Para o Ocidente nos guiar em direção à riqueza e à democracia, que constituem o apogeu da história, é uma tarefa messiânica de grande calibre moral. Por isso temos necessidade dos cooperantes e dos especialistas financeiros, para nos desenvolvermos, pois ainda não realizamos a industrialização e a urbanização que são as marcas distintivas do nosso atraso. Politicamente ainda não construímos os quadros da democracia que são os Estados-nações laicos e unificados” (NGOENHA, 2014, 49-50).

“esse futuro tinha cores bem precisas, tinha traços bem determinados. Uma vez mais não nos foi perguntado qual o tipo de futuro que sonhávamos para nós e para os nossos filhos” (NGOENHA, 2014, p. 9).

De facto o projeto de criar um “homem novo” homogéneo teve os seus lados obscuros, por exemplo nos campos de reeducação, e foi finalmente abandonado. Se bem que o marxismo tinha ajudado os colonizados a compreender os mecanismos da exploração. Ngoenha considera que se trata de “um conjunto doutrinal completamente estranho ao nosso sistema de valores”, tal como “o capitalismo, o liberalismo económico e a democracia partidária” (NGOENHA, 1992, p. 57). Também Mignolo considera que o marxismo não constitui um caminho viável para as ex-colónias, visto que, oferecendo uma alternativa aos conteúdos ideológicos do colonialismo e capitalismo, não defende uma lógica diferente da racionalidade ocidental. Portanto a perspetiva marxista por si só não pode ser o fundamento do *delinking* (MIGNOLO, 2007b, p. 462). Não obstante, a luta pela independência continua a ser apresentada pelos quadros da FRELIMO como *master narrative* da unidade nacional. O grande número de livros de memórias publicados por ex-combatentes nos últimos anos é a viva demonstração de que a FRELIMO não escapou da armadilha de construir uma história única, silenciando outras.<sup>6</sup>

Perante a dificuldade de basear a identidade nacional no passado, Ngoenha propõe a concentração das forças na construção do futuro<sup>7</sup>, formando assim “uma comunidade de destino” (NGOENHA, 1992, p. 92), usando o mesmo termo que Lourenço (destino). Esta nova comunidade permitiria criar um sentido de pertença e construir uma “moçambicanidade” (NGOENHA, 1992, p. 73). O futuro visado pelo filósofo moçambicano implica a conciliação das mencionadas duas historicidades e identidades, a étnica, plural em si mesma, e a colonial, singularizada pelos ex-colonizadores.<sup>8</sup> Portanto, Ngoenha chama a atenção para a necessidade de os moçambicanos se apropriarem tanto dos valores africanos do passado (heterogéneos e múltiplos) como dos valores ocidentais para criar “um novo sentido no tempo” (NGOENHA, 1992, p. 13) que não coincide nem com uns nem com outros, exigindo dessa forma um *border thinking* e repetindo de forma programática o pensamento fanoniano: “Moçambique não poderá ser nunca uma cópia de um qualquer país ocidental” (NGOENHA, 1992, p. 81).

O filósofo advoga pela incorporação livre e aberta das tradições africanas, mesmo que pareçam impedir ou atrasar o desenvolvimento previsto, de modo a “integrar Moçambique no mundo moderno sem fazê-lo, entretanto, perder a sua personalidade”<sup>9</sup> (NGOENHA, 1992, p. 80-81). Nota-se neste excerto a dificuldade de colocar em prática um efetivo *border thinking*, já que Ngoenha se ancora em conceitos da lógica moderna e capitalista ocidental, por vezes camuflada pela naturalização da ideia de uma evolução teleológica do desenvolvimento humano. Na senda de Aníbal Quijano, essas dificuldades só podem ser superadas paulatinamente mediante “*la descolonización epistemológica para dar paso a una nueva comunicación intercultural*,

<sup>6</sup> A necessidade da pluralização de narrativas sobre a África também foi articulada mais recentemente, e com grande eco mediático, pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie no seu discurso “The danger of a single story” (2009).

<sup>7</sup> A reflexão sobre o futuro transforma-se em preocupação central de Ngoenha em *Das independências às liberdades* (2014).

<sup>8</sup> O escritor Ungulani Ba Ka Khosa lamenta que este projeto ainda esteja longe de ser levado à prática, reivindicando “cidadania” para as diferentes identidades étnicas de Moçambique (KHOSA, 2012, s/p).

<sup>9</sup> Ngoenha é menos radical do que o anticolonialista Fanon que apregoou: “Não é necessário, a pretexto de recuperar o perdido, pôr o homem de pernas para o ar, arrancá-lo de si mesmo, de sua intimidade, quebrantá-lo, matá-lo. Não, não queremos alcançar ninguém” (FANON, 1968, p. 274).

a un intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de una otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad.” (QUIJANO, 1992, p. 19-20). Também Ngoenha aspira a uma nova comunicação intercultural quando sugere, por um lado, um diálogo interno entre as comunidades culturais e as diferentes gerações,<sup>10</sup> e por outro, um diálogo externo, primeiro com os Estados da região e do continente africano e, segundo, com os Estados ocidentais, sempre sublinhando que a base deve ser a “filosofia do homem” (NGOENHA, 1992, p. 82) ou “filosofia geral da humanidade” (NGOENHA, 1992, p. 53) que insiste na universalidade da humanidade livre das categorias discriminatórias e hierarquizantes como raça, etnia, sexo, gênero, classe, idade, religião etc.

Em *Das independências às liberdades* a questão de como Moçambique deve integrar-se no mundo encontra-se mais elaborada, e a “nova comunicação intercultural” defendida por Quijano adquire contornos mais nítidos. Ngoenha continua argumentando que a assimilação de tecnologias e epistemologias do ocidente é inevitável e necessária, mas deve guiar-se pelas necessidades concretas dos moçambicanos. Visto que muitas soluções tecnológicas não respondem aos problemas que o povo moçambicano identifica, sugere uma apropriação seletiva de soluções oferecidas pelo ocidente, guiada pela escolha livre dos moçambicanos. A sua conclusão inclui também uma severa crítica aos projetos de ajuda ao desenvolvimento, visto que “Nunca se pode entender uma resposta se não se compreendeu a respetiva pergunta” (NGOENHA, 2014, p. 138). Com isso tenta distanciar-se da lógica impiedosa do progresso ocidental e descolonizar o tempo moçambicano.

Já em *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica* tenta propor um modelo concreto: um federalismo que conceda mais autonomia às unidades pequenas, sobretudo aos distritos. Infelizmente, tendo em conta os conflitos dos últimos anos entre a FRELIMO e a RENAMO, este modelo tem muito poucas probabilidades de ser posto em prática. Do ponto de vista filosófico, porém, importa salientar que Ngoenha insiste numa solução própria, previne contra a nova adoção de modelos exógenos porque “depois de tudo o que passámos, temos direito de não ter confiança em ninguém, senão em nós mesmos (NGOENHA, 1992, p. 113).

Por último, cabe acrescentar que Ngoenha, contrariamente a Eduardo Lourenço, não debate o uso da língua portuguesa em Moçambique, embora até hoje esta não seja a língua materna para a maioria da população. No entanto, os(as) escritores(as) moçambicanos(as), ao serem questionados(as) pela relação com a língua portuguesa, mostram preocupações semelhantes àquelas que formulou Ngũgĩ wa Thiong’o. Aqueles cuja língua materna não é o português manifestam certos limites de alcance da língua ou problemas de tradução. Ungulani Ba Ka Khosa afirma que a “língua portuguesa na narrativa é um instrumento. [...] Eu escrevo pensando a personagem na sua língua. Eu não transporto essa personagem para viver o português” (WIESER, 2015a, p. 12).

Para Paulina Chiziane a língua portuguesa continua sendo uma língua de dominação e segregação, visto que os dicionários portugueses não foram limpos de preconceitos coloniais (WIESER, 2015b, p. 285). Eduardo White lamenta, por um lado, que Moçambique tenha adotado o português como língua de comunicação, e reconhece, por outro, que o povo moçambicano o transforma tornando-o sua propriedade (WIESER, 2014a, s/p). Escritores como Mia Couto (WIESER, 2014b, p. 218) e João

---

<sup>10</sup> Para a escritora Paulina Chiziane, as migrações ocasionadas pela Guerra pela Independência e a subsequente guerra civil tiveram um efeito colateral positivo. Permitiram que os diferentes grupos culturais que compreende o país se conhecessem e que convivessem. Portanto, também para ela este diálogo interno é essencial: “É isso, para mim, é o início do processo de construção de uma identidade que levará talvez mil anos, ou menos” (WIESER, 2015, p. 278).

Paulo Borges Coelho (WIESER, 2016), no entanto, não se encontram em conflito com a língua, sendo o português a língua materna deles. De qualquer modo, convém referir que todas essas posições fazem parte da atual “moçambicanidade” e são exemplo dela.

### Considerações finais

Um dos mais citados pensadores do nacionalismo e da identidade nacional, Ernest Gellner (1997), afirma que a doutrina do nacionalismo consiste na asserção que a organização social deve coincidir com um determinado grupo cultural. Não obstante, Gellner baseia a sua argumentação, salvo pequeníssimas exceções, na história europeia sem levar em conta a dimensão colonial. Portanto, por um lado, não consegue explicar as contradições do nacionalismo do Estado Novo português e a “nostalgia malsã” pós 25 de Abril, delineadas com perspicácia por Eduardo Lourenço, e por outro lado invisibiliza o além da linha abissal, a situação nas (ex)colónias onde o nacionalismo nasceu em circunstâncias históricas bem diferentes da Europa. No mundo de hoje, em que os Estados Nacionais continuam sendo a forma de organização social mais efetiva e mais aceite, poucos são os Estados que englobam uma só língua e poucas são as línguas que se falam num só Estado. Assim, nem Portugal pode reclamar a língua portuguesa só para si – o poeta moçambicano Eduardo White afirma: “a língua portuguesa é de quem a usa” (WIESER 2014a, s/p) – nem Moçambique pode desejar que as suas fronteiras políticas coincidam com as fronteiras linguísticas. Todas as identidades nacionais – embora sejam entendidas como imutáveis conforme afirma Lourenço (2012, p. 9) – estão em constante transformação e, portanto, nunca acabadas.

Para completar as lacunas que deixou Gellner, vale a pena discutir brevemente o papel específico que desempenhou Portugal como potência colonizadora. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2003), foi um país semiperiférico durante o colonialismo, visto que era encarado pelas suas colónias como Centro, mas pelos países da Europa central como periferia. Encontrava-se, portanto, no dilema de ser ao mesmo tempo Próspero (colonizador) e Caliban (colonizado), dependendo da perspectiva. Considero que a metáfora é bastante atual e que, depois do 25 de Abril, Portugal perdeu o seu papel de Próspero, vendo-se relegado unicamente a posição de Caliban dentro da Europa, e sentindo-se em desvantagem não só económica e política, mas também epistemologicamente. Não teria então Portugal também motivos para desprender-se?

Apesar das tentativas de desprendimento (*delinking*) por parte de algumas alas políticas mais focadas na soberania nacional e no Estado Social, são imensas as medidas tutelares e coercivas por parte da União Europeia. E nesse sentido Portugal sofre de certo tipo de opressão, ou melhor, de um certo tipo de colonialidade. Mas também é verdade que Portugal é irremediavelmente um país do ocidente, semipróspero e semicaliban, semipotência e semivítima, usufruindo do privilégio de estar deste lado da linha abissal e sofrendo a desvantagem de estar na margem sul, geográfica e economicamente. No entanto, visto a partir do hemisfério sul, Portugal continua a ser parte do centro, e Moçambique da periferia, que afinal é um enorme *Global South*. É lá, na periferia, que Moçambique está incumbido da tarefa hercúlea, ou melhor, ngungunhânica, mas criativa, de reinventar-se e atingir a desejada decolonialidade.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. (TED Talk). Junho 2009 (vídeo da comunicação disponível em inúmeras páginas de Internet).
- CASTELO, Cláudia. “*O modo português de estar no mundo*”: *O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 2011 [1999].
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, GROSFOGUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2007.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. (Prefácio de Jean-Paul Sartre, tradução de José Laurênio de Melo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GELLNER, Ernest. *Nationalism*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. Memórias perdidas, identidades sem cidadania (comunicação apresentada no Colóquio Internacional “Portugal entre Desassossegos e Desafios”, 17 e 18 de fevereiro de 2011, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra). *Jornal Notícias, Suplemento Cultural*, 23 e 30/03/2012. Disponível em: <<http://gm54.wordpress.com/2011/04/06/memorias-perdidas-identidades-sem-cidadania/>> (data de acesso 19.01.2016).
- LOURENÇO, Eduardo. *Do Colonialismo como Nosso Impensado* (org.: M. Calafate Ribeiro / R. Vecchi). Lisboa: Gradiva, 2014.
- LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2012 [1999].
- MALDONADO-TORRES, Nelson. *Against War*. Durham/London: Duke University Press, 2006.
- MENESES, Maria Paula. Images Outside the Mirror?: Mozambique and Portugal in World History. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 10:1, 2012, p. 121-136.
- MIGNOLO, Walter. “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago, GROSFOGUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2007a, p. 25-46.
- MIGNOLO, Walter D. “Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality”. *Cultural Studies*, 21:2, 2007b, p. 449-514.
- NGOENHA, Severino Elias. *Das independências às liberdades: filosofia africana*. Prior Velho: Paulinas Editora, 2014.
- NGOENHA, Severino Elias. *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica*. Porto: Edições Salesianas, 1992.
- NGŪGÍ wa Thiong’o. *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey / Nairobi: EAEP / Portsmouth N.H.: Heinemann, 1997 [1986].
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/tracionalidad. *Perú Indígena*, 13 (29), 1992, p. 11-20.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos*, 66, 2003, p. 23-52.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 2007, p. 3-46.
- WIESER, Doris. ‘O conceito de branco como branco não existe na cultura bantu’, entrevista a Ungulani Ba Ka Khosa. *Mulemba*, 12, 2015a, p. 4-20. Disponível em: <[http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_12\\_1.php](http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_12_1.php)> (data de acesso 19.01.2016).

WIESER, Doris. “Os anjos de Deus são brancos até hoje”. Entrevista a Paulina Chiziane. In: Rodrigues-Moura, Enrique / Wieser, Doris (orgs.). *Identidades em Movimento. Construções identitárias na África de língua portuguesa e seus reflexos no Brasil e em Portugal*. Frankfurt am Main: TFM (Biblioteca Luso-Brasileira 28), 2015b, p. 273-294.

WIESER, Doris. ‘Eu não sei o que é o Moçambique profundo ou verdadeiro’ Entrevista a Mía Couto. *Navegações*, v. 7, n. 2, 2014b, p. 214-220. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/21055/13166>> (data de acesso 19.01.2016).

WIESER, Doris. ‘A língua portuguesa usa capulana’: provavelmente a última entrevista de Eduardo White. *Buala*, 2014a. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-lingua-portuguesa-usa-capulana-provavelmente-a-ultima-entrevista-de-eduardo-white>> (data de acesso 19.01.2016).

WIESER, Doris. ‘A língua é a própria carne do pensamento’: Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Cadernos de Estudos Africanos* (no prelo), 2016.

**D -**  
**Narrativas escritas**  
**e visuais**

## ÁFRICA EM LISBOA: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE PÓS-COLONIAL

### AFRICA IN LISBON: REPRESENTATION OF THE POST-COLONIAL CITY

Jessica Falconi\*

**RESUMO:** Valendo-se do conceito de cidade pós-colonial, o artigo analisa a representação da cidade de Lisboa em diversas produções culturais: o poema *Lisabona*, do poeta Luís Carlos Patraquim; a peça *Museu do Pau Preto*, de António Tomás; e o documentário *Os lisboetas*, de Sérgio Trefaut. Todas essas produções devolvem imagens da cidade radicalmente distantes das representações de uma Lisboa tanto lusófona quanto multicultural, salientando as contradições e as assimetrias por vezes ocultadas pelo discurso celebratório da lusofonia.

**Palavras-chave:** Cidade pós-colonial. Lisboa multicultural. Luís Carlos Patraquim. António Tomás.

**ABSTRACT:** By using the concept of postcolonial city, the article analyses the representation of Lisbon in different cultural works: the poem *Lisabona*, by Luís Carlos Patraquim, and the play *Museu do Pau Preto*, by António Tomás, and the documentary film *Os lisboetas*, by Sérgio Trefaut. By highlighting the contradictions and the unbalances often omitted by the discourse of *Lusofonia*, all these works depict an image of the city that is radically distant from the representation of a *lusophone* and multicultural Lisbon.

**Keywords:** *Postcolonial city. Multicultural Lisbon.* Luís Carlos Patraquim. António Tomás.

*Em verdade Lisboa não estava ali para nos saudar.  
Eis-nos enfim transidos e quase perdidos  
no meio de guardas e aviões da Portela.  
Em verdade éramos o gado mais pobre  
d'África trazido àquele lugar  
e como folhas varridas pela vassoura do vento  
nossos paramentos de presunção e de casta.*

*Lisboa 1971 – Arménio Vieira*

---

\* CEsA/CSG – ISEG, ULisboa, Portugal. Investigadora em Pós-doutoramento com bolsa da FCT. [jessica-77@libero.it](mailto:jessica-77@libero.it)

## Configurando a cidade pós-colonial

O itinerário de leitura proposto nesta reflexão centra-se em diferentes representações da “presença africana” na cidade de Lisboa, produzidas a partir de lugares de enunciação e géneros discursivos distintos. Apesar das diferenças, podemos, entretanto, identificar traços comuns que devolvem imagens radicalmente distantes das retóricas celebratórias que informam as representações de uma Lisboa tanto lusófona – ora mestiça, ora crioula, ora africana – quanto, por vezes, acriticamente multicultural, veiculadas cada vez mais frequentemente pelos meios de comunicação portugueses.

Emblemático desse tipo de lógica, subjacente à representação das marcas multiculturais do espaço urbano lisboeta, é, por exemplo, o discurso construído em torno da requalificação de áreas geograficamente centrais (e socialmente marginais) da cidade de Lisboa, como é o caso do largo Martim Moniz, tido hoje como modelo de “praça global” e “mercado intercultural”.<sup>1</sup> A mudança de designação, do mais comum “étnico” para o mais politicamente correto “intercultural”, funciona assim também como marca de um crescente investimento nesse tipo de imagem do espaço urbano, bem como de um fenómeno generalizado de mercantilização das margens e da diferença (SANCHES).

Os versos colocados em epígrafe, retirados do poema *Lisboa 1971*, do poeta caboverdiano Arménio Vieira (1981), apontam para um primeiro contraponto desses discursos e representações na medida em que trazem à tona outras histórias e outras imagens do espaço urbano, convocando uma reconfiguração deste último a partir de uma perspetiva pós-colonial. Abordarei brevemente algumas definições do conceito de cidade pós-colonial, que irei retomar e aprofundar na análise de um conjunto de representações da cidade de Lisboa.

O uso do conceito de cidade pós-colonial, tal como o de pós-colonial *tout court*, está longe de ser consensual. Se o uso mais frequente do termo refere as cidades dos espaços outrora sob dominação colonial, também as cidades das antigas potências imperiais têm vindo a ser designadas de cidades pós-coloniais por um conjunto de razões. Em primeiro lugar, os fenómenos migratórios decorrentes dos processos de descolonização determinaram, como é sabido, a presença atual, nos países outrora colonizadores, de um número elevado de sujeitos oriundos das ex-colónias. Para além de constituir um dado demográfico relevante, a presença de imigrantes nos antigos centros imperiais significa a chegada e a circulação de histórias e trajetórias pós-coloniais que moldam, de forma articulada, o tecido urbano e as imagens deste.

Como afirma King, para muitos habitantes das cidades ocidentais “*Paris or London is a postcolonial city*” (KING, 2009, s/p). Nessa perspetiva, o posicionamento de quem vive e experimenta o espaço urbano é um primeiro elemento determinante para distinguirmos entre “cidade pós-colonial” e “cidade pós-imperial”, sendo o pós-colonial não apenas uma dimensão histórica e geográfica, como também “*a particular critique, one which not only emphasizes the distinctive impact which colonialism has had on the economy, society, culture, spatial form, and architecture of the city but also on the way the city itself is understood and represented*” (KING, 2009, s/p). Como realçam Huggan e Chambers, as cidades pós-coloniais refletem o duplo significado do termo “pós-

<sup>1</sup> Ver o artigo disponível em <[http://fugas.publico.pt/Noticias/306147\\_martim-moniz-e-uma-praca-do-mundo-e-um-mercado-de-fusao](http://fugas.publico.pt/Noticias/306147_martim-moniz-e-uma-praca-do-mundo-e-um-mercado-de-fusao)>.

colonial” na medida em que registram tanto a continuidade quanto a ruptura com o passado colonial. Nessa perspectiva, trata-se de lugares ambivalentes onde as antigas dinâmicas coloniais aparecem ultrapassadas ou atualizadas e reinventadas (HUGGAN; CHAMBERS, 2015, p. 786).

Por outro lado, pensar as cidades das antigas potências coloniais a partir de uma perspectiva pós-colonial significa localizar no universo urbano as múltiplas conexões entre centro e periferia, entre passado e presente, abordando a cidade como *zona de contato*, ou seja, como um contexto de relações assimétricas no qual culturas diferentes entram em contato reconfigurando-se reciprocamente (PRATT, 1992).

Como produto de travessias e deslocamentos, tanto materiais quanto simbólicos, bem como lugar de encontro, desencontro e co-existência entre instâncias sociais, raciais, étnicas e culturais distintas, a cidade pós-colonial poder ser considerada zona de contato por excelência, testemunho tangível de que centro e periferia, tal como império e nação, sempre se constituíram com base na reciprocidade, sempre estiveram intimamente ligadas. De facto, para Yeoh, o conceito de cidade pós-colonial, ao conectar territórios distantes e distintos, permite abordar as relações, as histórias e as configurações identitárias que sempre circularam entre centro e periferia (YEOH, 2001, p. 457).

### “Branca Lisabona”

Essas considerações encontram um contraponto significativo e instigador na representação da cidade de Lisboa que emerge no poema *Lisabona*, de autoria do poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim (PATRAQUIM, 2004, p. 127-129).

Considerada no seu conjunto, a produção poética de Patraquim denuncia, de forma alusiva e paródica, as continuidades ideológicas entre espaço colonial e espaço nacional e os fenómenos de exclusão, assimilação e apagamento das diferenças culturais e sociais que têm marcado a história do seu país. Marcada pela relevância da dimensão do espaço, a poesia de Patraquim reflete criticamente sobre as geografias identitárias do passado e do presente, muitas vezes estilhaçando e questionando os espaços construídos, ideológica e politicamente, como unitários. Por meio da representação de lugares como a Ilha de Moçambique, Lourenço Marques/Maputo ou o Oceano Índico, o poeta moçambicano desoculta as contradições e os conflitos que marcam os “centros”, trazendo vozes e trajetórias frequentemente silenciadas pelos discursos políticos e identitários dominantes.

Diversamente da maioria de seus poemas, cujo espaço referencial é Moçambique, o poema *Lisabona*, como o título evidencia, convoca a cidade de Lisboa. Para além da dedicatória a Arménio Vieira, também o elemento anafórico do primeiro verso (“Em verdade”) aponta para o diálogo intertextual com *Lisboa 1971* (ver fragmento em epígrafe) em relação ao qual *Lisabona* funciona como projeção – forma de continuação – na atualidade das dinâmicas e do contexto evocados pelo poeta caboverdiano.

O título *Lisabona* encerra a primeira de uma série de ambiguidades que marcam a construção do poema. À maneira da Lisboa de *As naus*, de António Lobo Antunes, Lisabona evoca uma toponomástica antiga de origem incerta,<sup>2</sup> podendo ser lida, por

<sup>2</sup> Utilizado em atlas, mapas e gravura de autoria de alemães, o termo Lisabona é referido por Ribeiro Guimarães no *Summario de vária história*: “Da Lisibo, ou Lisabona dos árabes, perderam-se todas as memórias” (1872, p. 29).

outro lado, como a designação da cidade de Lisboa corrente na língua romena, remetendo para uma das comunidades de imigração mais presentes atualmente na capital portuguesa. Assim, o título do poema começa logo por nos colocar perante uma multiplicidade de referências espaço-temporais e culturais que irá amplificar-se ao longo do texto. A evocação simultânea de passado e presente, bem como de universos geográficos e culturais diversos, encenada por meio do nome Lisabona remete para uma característica da cidade pós-colonial identificada por King, para quem “*the postcolonial city can be said to generate not only multiple temporalities but also multiple spatialities*” (KING, 2009, s/p). Como mostrarei, tal multiplicidade temporal e espacial é um elemento dominante e recorrente no poema de Patraquim e na peça de António Tomás que analisarei ao longo deste artigo.

O marcador do discurso “Em verdade” no princípio do primeiro verso (tal como no texto de Arménio Vieira), para além de funcionar como alusão ao poema *Lisboa 1971*, revela a dúplice intenção do poema de Patraquim: por um lado, a de intensificar e validar o poema evocado por alusão por meio de um exercício de reescrita-continuação deste; por outro lado, a de contradizer algum enunciado prévio, colocado no exterior do texto, referido à relação centro-periferia. Voltemos ao poema de Arménio Vieira, que descreve a decepção experimentada por um sujeito coletivo (“Lisboa não estava ali para **nós** saudar”, sublinhado meu) identificável num grupo de africanos (“o gado mais pobre d’África”) de chegada a Lisboa. A última estrofe alude à relação centro-periferia, elaborada no nível do imaginário, fornecendo-nos uma chave para remontarmos a um discurso prévio que tanto o poema de Arménio Vieira como o de Patraquim pretendem desmentir:

E quando mais tarde surpreendemos o espanto  
da mulher que vendia maçãs  
e queria saber donde... ao que vínhamos  
descobrimos o logro a circular no coração do Império  
(VIEIRA, 1981, p. 17).

A decepção dos africanos é amplificada pelo espanto da mulher (portuguesa): o logro que circula no coração do Império diz respeito às representações construídas pelo discurso colonial sobre o Outro colonial e o Eu imperial, sobre o centro e a periferia. O encontro/desencontro na capital imperial dá-se sob o signo de um estranhamento causado pela “descoberta”: o coração do Império revela-se um lugar inóspito onde os africanos são tanto estranhos quanto estranhados.

O poema de Luís Carlos Patraquim retoma alguns desses elementos, como o estranhamento frente às representações da cidade imperial, transitando para uma configuração pós-colonial que engloba também o presente. O espaço arquitetónico da cidade de Lisboa é convocado nos dois versos iniciais: “Em verdade era o derradeiro esforço das abóbadas/ dos arcos, uma ferrugem de pedra – a maresia –” (PATRAQUIM, 2006, p. 127). Esses elementos podem ser lidos como simbolização do poder imperial, podendo-se associar o “derradeiro esforço” à fase final do colonialismo português em África. Assim, o poder imperial metonimizado pela arquitetura da cidade, empenhado num derradeiro esforço de sobrevivência, aludiria ao esforço de Portugal, via guerra colonial, para manter seu domínio nos territórios africanos. O vínculo intertextual ao poema de Arménio Vieira dar-se-ia, assim, pela alusão à mesma dimensão temporal, sendo o poema do poeta caboverdiano relacionado à chegada das tropas coloniais a Lisboa. Logo a seguir, no 3º verso, Patraquim introduz outro elemento central tanto do

poema como de outras representações da Lisboa pós-colonial: “E de supetão essa língua, como se a não habitasses, descarnando-a no silêncio pendular das estátuas” (Idem).

A tônica sobre a língua produz novamente uma sobreposição de tempos ao aludir à retórica da língua comum utilizada pelo discurso da lusofonia. A língua, tida como suposta pátria comum, revela-se um “lugar” tão inóspito quanto a cidade. Transita-se, desse modo, da falsa identidade comum defendida pelas retóricas coloniais para a falsa irmandade linguística promovida pelo discurso da lusofonia. Serão, então, esses discursos os enunciados prévios que o poema de Patraquim, retomando o do poeta caboverdiano, pretende desmentir devolvendo outra representação da cidade pós-colonial.

A relação entre língua e cidade apontada pelo verbo “habitar” (“como se a não habitasses”) está presente em vários momentos do poema, como mostrarei em breve.

Por um lado, a cidade “real” é evocada por meio de um conjunto de referências a bairros, ruas ou subúrbios (“Lá para as bandas do Largo, no Sodré”; “Lumiar adentro”); por outro lado, o poeta moçambicano subverte o sentido comum da relação centro-periferia, atribuindo à antiga capital do Império português um estatuto periférico: “Em verdade, ó estuário largo, tu é que és a ultramarina enseada”. Ao mesmo tempo, *Lisabona* povoa-se de elementos que funcionam como metonímias das antigas colônias, tais como “o aroma dulcíssimo das micaias”, as almadias e o grasnar das aves do Zambeze, os imbondeiros, etc. Assim, o espaço-tempo do poema parece desafiar a dicotomia entre a antiga metrópole e as colônias, como que invertendo a antiga lógica colonial segundo a qual os territórios coloniais “eram Portugal”. Como observa também Ana Mafalda Leite, *Lisabona* devolve um “ajustamento geográfico de planos, em encruzilhada e puzzle paródico, que a língua rememora em arcaicos sabores, recriados por uma memória calibanizada que desenvolve uma sintaxe de reflexão sobre a diáspora e as lusofonias” (LEITE, 2004, p. 184-185).

Na parte final do poema, à língua e à cidade, o sujeito da enunciação dirige um verdadeiro apelo poético para que ambas se abram

[...] à turba canora e não belicosa, vadia como tu, Língua que te empoas de gramáticas de castelão devasso  
O camoniano fado, em verdade rasga-me esses versos por aí, tenórios  
e leva-nos co’as pragas e a massinguita das Etiópias perdidas,  
Ao mal-cozinhado, ao tempero finíssimo de oitavos e tercetos...  
(PATRAQUIM, 2004, p. 129).

A metaforização recíproca entre língua e cidade vem subverter as metáforas homogeneizadoras de espaços unitários, como a língua-pátria, a língua-nação e o espaço da lusofonia. A língua portuguesa torna-se em *Lisabona* o espaço tangível de expressão da diáspora e da diferença, um território de tensões e exílios tal como a Lisboa dos supostos arrastões.<sup>3</sup> Nessa perspectiva, o sujeito da enunciação parece dirigir a palavra poética para uma língua entendida como fonte potencial de autoridade e repressão, tal como a cidade. Por outro lado, tanto a língua como a cidade são verdadeiros palimpsestos de múltiplas crioulizações que trazem em si as marcas do passado e do

<sup>3</sup> Refiro-me ao chamado “arrastão” supostamente acontecido na praia de Carcavelos a 10 de junho de 2006. Como mostraram o documentário *Era uma vez o arrastão*, de Diana Andringa e Mamadou Bá, e outras fontes de imprensa, a agressão referida nunca aconteceu realmente.

presente, da história colonial e das histórias pós-coloniais. O apelo à abertura tanto da cidade quanto da língua para as “turbas canóras e não belicosas” desenha um dos desafios das cidades europeias pós-coloniais: o de incorporar de forma crítica seu passado colonial, deixando-se habitar pelas margens.

### **No Museu do Pau Preto**

Com estratégias evidentemente diferentes, o texto da peça de teatro *O Museu do Pau Preto*<sup>4</sup>, de António Tomás, encena o que poderíamos considerar outra representação da Lisboa pós-colonial.

A peça, “a primeira peça escrita, produzida, encenada e interpretada só por negros” (LANÇA, 2010, s/p), enquadra-se no conjunto do trabalho do Grupo de Teatro Pau Preto, fundado em 1998 por António Tomás e outros artistas africanos e descendentes de africanos radicados em Portugal, sob a direcção de Miguel Hurst, com o intuito de explorar as diferentes realidades dos países africanos de língua oficial portuguesa e da presença africana em Portugal. *O Museu do Pau Preto* reconstrói a história dessa presença e sua inscrição na imagem e na vida da cidade de Lisboa, focando os conflitos protagonizados pelas várias gerações de imigrados africanos.

A personagem que abre o prólogo é uma hospedeira, Muxima, que anuncia aos passageiros do avião a duração e o destino da viagem:

Este é o voo DT0003, que parte de Maputo e tem Lisboa como destino. Terá uma duração de vinte e quatro horas e estão previstas escalas em Luanda, São Tomé, Bissau e Praia. O vosso destino é Portugal, um destino já antigo. De 1444, se dermos qualquer crédito à Crónica da Guiné, de Zurara.

O itinerário da viagem anunciada, marcado por escalas nas capitais das ex-colônias, evoca, de forma inequívoca, o antigo mapa do Império Português na África. A Crónica da Guiné, de Zurara, é invocada de forma ambígua como possível *auctoritas* para afirmar a história. O destino, a cidade de Lisboa, é o lugar onde os passageiros do avião irão trabalhar “já não como escravos [...] para construir Lisboa”, diz ainda a hospedeira, salientando a interconexão ainda atual entre centro e periferia na configuração da cidade pós-colonial.

Personagem-chave da construção espaço-temporal da peça, a hospedeira conhece o passado, o presente e o futuro da presença africana em Lisboa: para além dos fenômenos de discriminação e das dificuldades de adaptação e relacionamento com o novo espaço, ela preanuncia o papel que os africanos terão na reconfiguração da imagem da cidade e sobretudo a imagem que deles será construída em Portugal, o que corresponde à construção europeia do estereótipo sobre África e os africanos:

Vocês vão modificar o aspecto da baixa de Lisboa... vocês vão ajudar a criar esta ideia de que Lisboa é uma cidade miscigenada... de encontro de culturas. Ah, e já me ia esquecendo, as discotecas africanas vão proliferar... Mussulo, Sarabanda, B’Leza e

---

<sup>4</sup> Texto inédito fornecido pelo autor. Escrito em finais da década de 1990. A peça estreou em 2000 na Culturgest de Lisboa.

muitas mais. A música e a dança. Pela música, dança e desporto vocês serão conhecidos. Para o bem e para o mal estes serão os vossos estigmas.

No discurso da hospedeira, prefigura-se a imagem da Lisboa africana e multicultural em que as políticas urbanas têm vindo cada vez mais a investir. Nuno Oliveira aborda essas dinâmicas analisando os planos de reabilitação do bairro da Mouraria, onde o investimento em questões de integração e convívio entre culturas para a criação da imagem da cidade multicultural se insere no que o autor define como governança da diversidade, um conjunto de políticas que evocam as antigas ideias coloniais sustentadas pelas teorias lusotropicalistas (OLIVEIRA, 2013).

De facto, nas palavras da hospedeira, encontramos aquelas formas de contaminação entre as comunidades imigrantes e as sociedades de acolhimento descritas por Miguel Vale de Almeida. Para o antropólogo português, “comida, música, dança estão na linha da frente, e não por acaso, pois entram pela porta do corpo e dos sentidos, não pela da racionalidade e da ordem social” (ALMEIDA, 2004, p. 87). A este propósito, Manuela Ribeiro Sanches afirma que “As culturas negras, a ‘presença africana’ (embora se esteja a falar maioritariamente de populações nascidas em Portugal) são bem-vindas em Lisboa, desde que sirvam à mercantilização da cidade como espaço cosmopolita global, juxtapondo o exótico ao familiar” (SANCHES, 2010).

No prólogo da hospedeira de *O Museu do Pau Preto* encontramos também outro elemento fundamental da representação da presença africana em Lisboa à volta do qual se desenvolvem as cenas principais da peça: a concentração de imigrantes africanos na Baixa lisboeta e, em particular, na Praça do Rossio.

A primeira cena passa-se, de fato, na Praça do Rossio, onde aparecem outras personagens da peça: o Velho, um rapaz imigrado ironicamente chamado Benvindo, o Professor. O Velho, juntamente com a hospedeira, é outra personagem-chave da construção do espaço-tempo do texto: como refere o Professor, e como o próprio Velho afirma nas suas contranarrativas, é uma personagem que atravessa os séculos, resgatando “os passados subalternos” ocultados pelo discurso colonial. O Velho reconstrói os momentos históricos e os itinerários da escravatura que marcaram as muitas diásporas africanas, passadas e presentes, espalhadas no mundo e em particular em Portugal, constituindo uma ponte entre o passado da dominação colonial portuguesa em África e o presente dos fluxos da imigração em Portugal:

Fomos acorrentados em longas caravanas, embarcados sem ter o que comer ou beber, devorando as nossas próprias crianças à dentada. Atravessámos mares e mortes, levados à força. Ajoelhados na nossa humanidade, todos os dias recusada, todos os dias vilipendiada. Nestes tempos brumosos, os demónios do mar escreveram as suas regras na nossa terra. As grandes plantações de cana-de-açúcar foram o nosso destino. O trabalho de sol a sol. Na nossa terra ficou calcada toda a resistência. Ensinaram-nos a correr atrás do tempo, como se este existisse.

As palavras do Velho remetem também ao laço imprescindível entre modernidade e colonialismo e à crítica do discurso do progresso imposto pelo Ocidente às populações colonizadas.

Ao longo da peça, o espaço do império é reconstruído e reinterpretado à luz das condições dos imigrantes africanos na cidade, representados pelo jovem Benvindo, pelo Escritor público e por outra personagem, chamada simplesmente de o Homem.

À Praça do Rossio chega o jovem Benvindo à procura de um lugar chamado Museu do Pau Preto:

Mas só pode ser aqui. Disseram-me, lá em África, no sítio de onde eu saí. “Olha, apanha um táxi e toda a gente sabe onde é que fica o Museu do Pau Preto. É um sítio onde os pretos ficam todos os dias”. Quando eu cheguei no aeroporto, cá, apanhei um táxi e disse, “me leva para o Museu do Pau Preto”, e o senhor motorista me trouxe aqui.

A concentração de imigrantes na Praça do Rossio, e em particular de africanos, é já um lugar comum quer nas representações da cidade multicultural, quer nas análises das novas configurações socioculturais do espaço urbano lisboeta. Cristiana Bastos chama a atenção para o fato de as praças públicas da Baixa Lisboeta serem, com efeito, o espaço privilegiado de atração e interação entre diversas comunidades de imigrantes onde se criam novas fronteiras e relações entre os grupos (BASTOS, 2004, p. 181).

Para o arquiteto e fotógrafo angolano Henrique Dinis da Gama, que analisa a fisionomia da Baixa à luz da espacialização do poder implicada pelos planos da reconstrução pombalina, é a concentração de imigrantes africanos e suas dinâmicas o que, de fato, revitaliza essa área, que é cada vez mais utilizada por grande parte da população da cidade apenas como interface de transportes. Frente a esta atitude, cuja tendência aponta para o esvaziamento sociocultural dessa mesma área, a apropriação desses espaços por parte das comunidades africanas representa, para o arquiteto, uma tendência oposta à configuração da Baixa lisboeta como não lugar da pós-metrópole (GAMA, 2005, p. 150).

Com o ensaio de Gama dialoga Luís Carlos Patraquim num texto jornalístico intitulado “Lisboa já não dorme aqui”, em que se traça, se quisermos, mais uma versão do Museu do Pau Preto que o jovem Benvindo da peça de António Tomás procura ao chegar a Lisboa, esse lugar onde “os pretos ficam todos os dias”:

[...] empregos, negócios, documentos, encontros de amigos e de familiares, como se os laços invisíveis da Irmandade Negra da Nossa Senhora do Rosário marcassem ainda os interesses e as protecções. As turbas multicolores, canoras e não belicosas, continuam a golfar das bocas do metropolitano, seja deste lado, seja do da Praça da Figueira. Turbas/tubas de uma multiculturalidade que dorme nas cinturas suburbanas e vem mercar mão de obra e estatutos no terciário que é hoje quase toda a cidade. A baixa pombalina também. Onde já quase ninguém dorme (PATRAQUIM, 2008, p. 58).

De maneira semelhante, o espaço recriado na peça de António Tomás vai nesse mesmo sentido por intermédio das falas das personagens, que no *Museu do Pau Preto*, no coração da cidade supostamente multicultural, movimentam-se entre desencontros sociais e culturais que a partilha da língua não resolve. A língua, pelo contrário, acaba por ser, muitas vezes, mais um fator de discriminação e racismo juntamente com a cor da pele, a classe social ou o género. A este propósito, Almeida afirma que, segundo a retórica da lusofonia,

[...] os colonizados terão adquirido a nossa língua; ela ter-lhes-á sido oferecida em dádiva, mas para ser usada nas suas terras, constituintes do novo império da

geolinguística compensatória, a lusofonia. A narrativa da mistura baseia-se na dádiva que recusa o contradom [...] nada seria suposto “retornar” a Portugal, nada cultural e muito menos étnico-racial (ALMEIDA, 2006, p. 364).

Nessa perspectiva, podemos ler *Lisabona* de Patraquim como uma encenação poética das dinâmicas da “dádiva” e do “contradom” descritas por Almeida.

### **Filmar a cidade: *Os lisboetas***

Realizado com o apoio do Icam,<sup>5</sup> o documentário *Os lisboetas*, de Sérgio Tréfaut, estreou em 2004. Recebeu diversos galardões em festivais internacionais, nomeadamente, Melhor Filme Português no IndieLisboa International Film Festival 2004; Melhor Filme Documental no Uruguay International film Festival 2007; Melhor Realização e Melhor Montagem no Brazil Cineport 2007.

Trata-se de um documentário que marca uma viragem significativa nas representações da cidade de Lisboa ao abordar a presença das comunidades de origem africana e brasileira em conjunto com as recentes vagas migratórias originárias de outros espaços, nomeadamente, a Europa do Leste e a Ásia. Se por um lado o documentário centra-se principalmente em imigrantes da Europa do Leste, considerados de facto os “novos lisboetas”, por outro lado interessa aqui enquanto retrai a cidade como encruzilhada de diferentes trajetórias que articulam as histórias individuais aos movimentos e às mudanças históricas, económicas e demográficas de cariz global, trazendo no mesmo lugar as diásporas do pós-colonialismo e do pós-comunismo.

Da primeira fase de investigação para o filme surgiu o documentário-instalação de 30 minutos intitulado *Novos lisboetas* (2003), no qual, em dois ecrãs justapostos, põem-se em diálogo breves testemunhos de imigrantes sobre seus percursos e hábitos e imagens da vida das comunidades imigrantes na cidade de Lisboa, com destaque para lugares de culto e cerimónias religiosas. Para além de crianças e adultos oriundos de vários países da Europa do Leste, destacam-se nos ecrãs também crianças africanas muçulmanas em justaposição com as imagens das mesquitas de Lisboa e da concentração diária de africanos no Rossio, tornando o Islão um dos rostos visíveis da cidade. A legenda final da instalação realça o carácter social e político da sua mensagem, que será retomada e aprofundada no filme *Os lisboetas*. Após mencionar a dimensão do fenómeno da imigração em Portugal dos últimos anos, a legenda chama a atenção para o papel dos estrangeiros na construção da cidade:

Foram estes imigrantes – em grande parte ilegais – que mudaram Lisboa. Participaram na construção da Expo 98, da ponte Vasco da Gama, das novas linhas de metrô e de muitas outras obras públicas.

Podemos ler neste excerto um elemento que remete às questões iluminadas pelas outras obras em análise: tal como as antigas colónias participaram da construção e da edificação da modernidade ocidental e dos Impérios, do mesmo modo na atualidade os

---

<sup>5</sup> O Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia, criado em 1998, foi reestruturado em 2004, dando origem ao atual ICA – Instituto do Cinema Audiovisual (Ministério da Cultura de Portugal).

imigrantes são uma componente central da “construção” da Europa contemporânea e pós-colonial.

Desenvolvendo os temas da instalação, em *Os lisboetas* o realizador segue os percursos de diversos indivíduos que atravessam a cidade, cada um ocupado na sua própria “invenção do quotidiano”. De facto, a câmara é utilizada de acordo com a modalidade observativa, identificada por Bill Nichols como uma das principais modalidades de representação documental, centrada no envolvimento direto do realizador na vida quotidiana dos sujeitos escolhidos, observados de forma silenciosa e discreta. Trata-se de uma modalidade originada pelo movimento do *cinéma vérité* surgido na década de 1960, mas que continua atual, embora frequentemente reelaborado com a introdução de elementos de outras modalidades (NICHOLS, 2006, p. 40).

Um dos aspetos que distingue o documentário de Tréfaut de outras representações visuais dos africanos em Lisboa (ARENAS, 2012) é também um elemento comum ao texto da peça *Museu do Pau Preto*: em lugar de bairros dormitórios nos arredores e nas periferias da Grande Lisboa, é no coração da cidade, entre a Baixa, o Rossio, Martim Moniz e outros bairros próximos do centro, que os imigrantes filmados criam e vivem uma outra cidade dentro da cidade. Por meio de instantâneos do dia a dia e dos percursos dos sujeitos filmados, o documentário aponta para os eixos temáticos centrais para a reflexão sobre a imigração nas grandes cidades contemporâneas, que resumimos a seguir.

- A integração dos imigrantes na sociedade de acolhimento no plano burocrático, económico, linguístico e cultural: sobre este aspeto, são especialmente significativas as cenas filmadas no Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, onde são patentes as dificuldades de comunicação e interação entre os estrangeiros e os funcionários portugueses; nos pontos nodais para a procura de emprego; numa sala de aulas de língua portuguesa para estrangeiros; numa unidade móvel de cuidados de saúde.
- A apropriação de espaços e lugares da cidade por parte dos imigrantes: a dimensão religiosa da cidade, já evidenciada pela instalação *Novos lisboetas*, adquire ainda mais destaque no filme. Para o realizador, os diversos locais de culto espalhados no coração da cidade aparecem como lugares privilegiados para narrar a cidade: de fato, de acordo com Short, as práticas religiosas são traços cada vez mais distintivos das cidades pós-coloniais e globais, na medida em que funcionam como atos de afirmação de uma identidade coletiva e de resistência à globalização (SHORT, 2000, p. 23).
- Relativamente às vivências diárias e à apropriação do espaço urbano, podemos destacar as cenas em que são filmados diversos momentos de recreio e lazer (como no caso de uma festa noturna na Casa do Brasil ou das crianças a brincar na praia e na Praça de Martim Moniz) que rompem o tom por vezes melancólico da narração, abrindo para visões potencialmente mais otimistas em relação ao futuro.
- A relação com a terra de origem: no documentário, Tréfaut realça este aspeto utilizando diversos elementos. Por um lado, em vários momentos os imigrantes são

filmados ao telefone, em contato com familiares e amigos com os quais partilham dificuldades e expectativas. As cabinas telefônicas são assim incorporadas à paisagem urbana como elemento central da experiência da imigração. Por outro lado, o filme evoca também o papel dos meios de comunicação de massa na construção das comunidades diaspóricas, por meio de referências à rádio e aos jornais nas línguas maternas de alguns imigrantes.

Tal como nas outras obras analisadas, também em *Os lisboetas* a língua surge como território complexo e ambivalente de integração e exclusão. Para os imigrantes da Europa do Leste, a aprendizagem da língua é um dos desafios principais da integração, patente nas filmagens das interações na sala de aulas, nos locais da procura de trabalho e noutros contextos do quotidiano capturados pela câmara. Porém, parece-nos significativo que, como podemos ver nas cenas filmadas no Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, a partilha da língua não implica necessariamente menores dificuldades de interação e integração, revelando as lacunas e a falácia das políticas e dos discursos que investem na existência de uma comunidade transnacional de países de língua portuguesa.

## Conclusões

Nas obras analisadas, a cidade e a língua são representadas como espaços marcados por conflitos e relações de desigualdade que as políticas da representação da cidade multicultural, bem com aquelas que promovem o espaço da lusofonia não incluíram nas suas agendas. Se a abertura da língua portuguesa para as diferenças culturais e geográficas que a marcam é um dos objetivos perseguidos pelas políticas de instituições e entidades que sustentam o discurso da lusofonia, perguntamo-nos até que ponto essas políticas refletem e promovem a língua na sua articulação com as diásporas e a imigração. Por outras palavras, e parafraseando Almeida, de que modo essas políticas estão a enfrentar as múltiplas vertentes do “contradom” africano, principalmente a vertente humana?

O uso das categorias de diáspora e imigração levanta um conjunto de questões, abordadas por Almeida, sobre as diferenças de estatuto por elas engendradas. Para o antropólogo, as distinções determinadas por critérios de diferença étnica ou racial e de desigualdade económica e social contribuem para a criação de estatutos diferentes e crescentes segmentações. Se por um lado o desafio lançado ao Estado-nação pela noção de diáspora representa sua verdadeira operacionalidade, por outro lado a categoria de imigração continua a produzir uma percepção orientada por critérios ligados à integridade do território nacional, ou seja, por noções de origem, chegada, regresso. Nessa perspetiva, o título do filme de Sérgio Tréfaut, *Os lisboetas*, é uma poderosa provocação política ao estatuto da cidadania na Europa contemporânea.

Reproduzindo a tentativa de recusa e regulamentação do “contra-dom” humano africano, a hospedeira da peça de António Tomás afirma:

Os imigrantes não podem chegar assim como se isso fosse deles. Tem de haver uma ordem. Há que cumprir os critérios de convergência. De outra maneira não conseguiríamos localizá-los, identificá-los, muito menos classificá-los. Os tempos mudaram.

Se, como afirma a hospedeira, os tempos mudaram, por outro lado o discurso colonial mantém-se, na medida em que se reproduzem lógicas e práticas típicas do colonialismo, deslocadas, no entanto, para o espaço da pós-colonialidade europeia. Trata-se da época pós-colonial, onde, como afirma Mezzadra, “a experiência colonial pertence ao passado, mas precisamente pelas formas como se realizou a sua superação, ela se instala no cerne da experiência social contemporânea, com o seu legado de dominação e simultaneamente de insubordinação” (MEZZADRA, 2008, p. 25).

Dominação e insubordinação, dádiva e contradom informam o espaço-tempo de *Lisabona* e d’ *O Museu do Pau Preto*, que apelam para a construção de outros espaços de direitos, a ser criados na cidade pós-colonial, tal como o faz o documentário *Os lisboetas*. Se, como afirma Almeida, o lugar da imigração é o lugar da exploração mas também da obtenção da cidadania, as políticas de representação do multiculturalismo e da lusofonia estão diretamente envolvidas na definição e na construção deste lugar. No entanto, e parafraseando as perplexidades de Sanches, perguntamo-nos como praticar o cosmopolitismo se a cidade pós-colonial e a língua persistem em funcionar como dispositivos de exclusão? As representações da Lisboa pós-colonial aqui apresentadas parecem responder com suas estratégias criativas, que são também políticas, de desocultamento e afirmação das histórias pós-coloniais que marcam o espaço urbano e a língua em que o dizemos.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Miguel Vale de. Comentário. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Portugal não é um país pequeno*. Lisboa: Cotovia, 2006. p. 359-369.
- . *Outros destinos: ensaios de antropologia e cidadania*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- ARENAS, Fernando. Cinematics and literary representations of Africans and Afro-descendants in contemporary Portugal: conviviality and conflict on the margins. *Cadernos de Estudos Africanos*, n. 24, p. 165-186, 2012.
- BASTOS, Cristiana. Lisboa, século XXI: uma pós-metrópole nos trânsitos mundiais. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 181-210.
- GAMA, Henrique Dinis da. *Baixa pombalina: a luz obscura do Iluminismo*. Lisboa: Caminho, 2005.
- GUIMARÃES, Ribeiro. *Summário de Vária História*. v. 1. Lisboa: Casa Rolland & Semiond, 1872.
- HUGGAN, Graham; CHAMBERS, Claire. Reevaluating the Postcolonial City. *Interventions*, n. 6, v. 17, p. 783-788, 2015.
- KING, Anthony. Postcolonial cities. KITCHIN, Rob; THRIFT, Nigel (Ed.). *International encyclopedia of human geography*. Amsterdam: Elsevier, 2009, *on-line edition*.
- LANÇA, Marta. Desconstruindo utopias, António Tomás escreve sobre Cabral. *Austral*, n. 65. Disponível em: <[www.buala.org/pt/cara-a-cara/desconstruindo-utopias-antonio-tomas-escreve-sobre-cabral](http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/desconstruindo-utopias-antonio-tomas-escreve-sobre-cabral)>.
- LEITE, Ana Mafalda. Pós-fácio. In: PATRAQUIM, Luís Carlos. *O osso côncavo e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 2004. p. 175-186.
- MEZZADRA, Sandro. *La condizione postcoloniale*. Verona: Ombre Corte, 2008.

- NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. Milano: Editrice Il Castoro, 2006.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. Lisboa já não dorme aqui. *Revista Índico*, n. 45, p. 54-66, 2008.
- . *O Osso côncavo e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London: Routledge, 1992.
- SANCHES, Manuela Ribeiro. *Lisboa pós-colonial e outras fortalezas na modernidade*. 2010. Disponível em: <[www.buala.org/pt/cidade/lisboa-pos-colonial-e-outras-fortalezas-na-modernidade](http://www.buala.org/pt/cidade/lisboa-pos-colonial-e-outras-fortalezas-na-modernidade)>.
- SHORT, John Rennie. Three urban discourses. In: BRIDGE, Gary; WATSON, Sophie (Ed.). *A companion to the city*. London: Blackwell, 2000. p. 18-25.
- TOMÁS, António. *Museu do Pau Preto*, texto não publicado.
- VIEIRA, Arménio. *Poemas*. Lisboa-Praia: África-Ilhéu, 1981.

TEATRO E POLÍTICA: TRAMAS DE DRAMAS NA DRAMATURGIA ANGOLANA  
(O TEATRO E AS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS)

THEATER AND POLITICS: PLOTS OF DRAMAS IN THE ANGOLAN  
DRAMATURGY (THE THEATER AND CINEMATOGRAPHIC IMAGES)

Agnaldo Rodrigues da Silva \*

RESUMO: *A corda*, de Pepetela e *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes levam à cena discussões políticas, envolvendo o espectador nas ideias de uma causa filosófica e sociológica, articulando as tensões entre arte e sociedade. Nesse sentido, as peças em questão foram analisadas sob o prisma da arte e da resistência, bem como das relações entre o teatro e o cinema, frente às imagens cinematográficas que esses textos cênicos podem suscitar na imaginação do público.

Palavras-Chave: Teatro político, imagens cinematográficas, teatro angolano.

ABSTRACT: *A corda*, by Pepetela and *O grandecircoautêntico*, by José Mena Abrantes lead to scene political discussions, involving the viewer in the ideas of a philosophical and sociological cause, articulating the tensions between art/society. In this direction, the parts in question will be analyzed under the art and resistance perspective, as well as the relations between theater and cinema, front cinematographic images that these scenic texts can raise in the imagination of the audience.

Keywords: *political theater, cinematographic images, Angolan theater.*

## 1. O teatro e o cinema: pontos de convergência

*A vida é uma peça de teatro que não permite ensaios. Por isso, cante, chore, dance, ria e viva intensamente, antes que a cortina se feche e a peça termine sem aplausos.*

Charles Chaplin

---

\* Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/BRASIL e Membro Efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras – AML/BRASIL. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e Pós-doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: agnaldosilva2001@uol.com.br

*Nenhuma arte simula a vida como o cinema. Todavia, não é uma vida. Também não é propriamente uma arte. Porque é uma acumulação, uma síntese de todas as artes. O cinema não existia sem a pintura, sem a literatura, sem a dança, sem a música, sem o som, sem a imagem, tudo isto é um conjunto de todas as artes, de todas sem exceção.*

Manoel Oliveira

Teatro e cinema são duas artes (de outro modo, duas ciências) que convivem ao longo de muitas décadas. Alguns estudos indicam que o cinema tenha nascido no bojo do teatro e somente com o passar do tempo essas artes de representação tornaram-se rivais, principalmente pela disputa de público. O cinema talvez tenha reduzido por alguns anos o público do teatro, o que gerou um tipo de hostilidade do segundo (teatro) pelo primeiro (cinema). Soma-se a isso, o fato de que o cinema surgiu em uma época de grande revolução mundial, frente à invenção da eletricidade. Desse modo, impôs novos parâmetros às artes da representação, o que exigiu do teatro nova postura e adequação, diante dos meios de iluminação do espetáculo e muitos outros aparatos relacionados à técnica da reprodução artística moderna.

Teatro e cinema apresentam (cada qual ao seu modo) métodos de representação específicos. Porém, ambos mostram e contam (com maior ou menor intensidade) fatos ao espectador, utilizando-se de aparatos semelhantes, tais como, por exemplo, imagem e som, texto e cena. No teatro, o texto é representado por atores, seres humanos em ação direta, criando a ilusão de que tudo é real, pois vemos as cenas como se fossem a própria realidade. O ser de papel (personagem) deixa de sê-lo, porque está encarnado por uma pessoa viva, com todas as suas paixões e virtudes. Temos, portanto, uma *mimese* absoluta, no sentido aristotélico. No cinema, apesar do pressuposto da representação por uma pessoa viva durante o processo de filmagens, o que chegará ao público são imagens em movimento. Nessa direção, o espectador terá contato com abstrações sistematizadas (signos) que passaram por cortes, arrumações, montagens (processos de edição). No entanto, a sensação de realidade permanece, de modo que o processo mimético firma-se decisivamente nessa arte representativa, assim como explicita Eisenstein:

cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (EISENSTEIN, 1990, p. 17).

Desse modo, podemos dizer que o cinema apresenta um plano em imagem-movimento, constituído de partes, dimensões e distâncias espaços-temporais, que constituem um conjunto na imagem total, processo que atribui sentidos ao filme. Há, portanto, uma mecânica que constrói a ilusão cinematográfica, um corte que permite corrigir a reprodução da ilusão, gerando cortes e remendos de tempos e espaços, sem prejuízos na narrativa. No teatro, esses cortes e lapsos espaços-temporais ficam a cargo do espectador, que utilizando sua percepção, realiza a seleção de imagens e focaliza a atenção no que mais lhe chama atenção ou lhe toca os sentidos.

## 2. Para uma arte política – do teatro ao cinema

O cinema e o teatro têm matizes políticas, tendo em vista que sempre mobilizaram o público em épocas de ditaduras e revoluções, seja com agitações ou propagandas, reunindo a massa ou apresentando-se muitas vezes didáticos, no intento de documentar processos de militância de grupos organizados. Essas artes políticas fomentaram, em diversos momentos históricos, o ataque ao sistema de governo vigente, em que as ações das personagens foram ambientalizadas intencionalmente, mediante a discussão sobre vícios de natureza sociopolítica.

Trata-se de uma questão que envolve a polêmica relação entre ficção e realidade, pois quando pisamos nesse vasto território de discussões, encontramos opiniões divergentes e outras que se somam. Ver determinada realidade em uma ficção romanesca ou fílmica, por exemplo, constitui motivos para suscitar pontos de vista distintos. Imaginemos quando o assunto envereda para caminhos mais amplos, colocando em xeque esse processo na literatura e no cinema. Jost (2004) apoiou-se na tese de Käte Hamburger, escrita em 1957 e traduzida em 1987 para o francês, sob a influência de Gérard Genette, a fim de organizar um ponto de vista a respeito de ficção e realidade no território da criação literária e artística. Nesse estudo, a autora alemã

parte do princípio de que a questão da ficção não está ligada ao tema, ao objeto da ficção, mas ao sujeito. Assim, a partir do momento em que existe um sujeito, todo o enunciado que ele pronuncia é um enunciado de realidade. Com isso, ela quer dizer que a realidade não pode ser julgada pela comparação do texto com a realidade, mas pelo reenvio que o enunciado faz a um sujeito real. O sujeito real, autêntico, é o sujeito falante. Nessa direção, uma noção importante para ela vai ser a de um ‘eu-origem-real’. O eu-origem (JOST, 2004, p. 117).

Assim como o teatro, o cinema também é político por natureza. Partimos do pressuposto de que o produto que chega ao público (o filme) é uma seleção de imagens escolhidas, pensada por pessoas ideologicamente engajadas. Lembremo-nos de Rosenstone (2010), quando escreveu *A história nos filmes - os filmes na história*, que mostra em via de mão dupla que a produção de um filme é sempre intencional, uma vez que no produto final permeia uma ideologia política que dará impacto no público de maneira particular ou globalizante.

Pavis (1999), nesse mesmo direcionamento, afirma que todo teatro é necessariamente político, pois coloca em debate ideias sobre as correntes filosóficas e sociológicas, visando o triunfo de uma determinada teoria de melhoria social sobre a outra. Articulado ao pensamento de Pavis, Goddard, quando escreve “Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha”, na revista *Lugar Comum* (2012), afirma que Deleuze apresentou a obra do cineasta brasileiro como exemplo do cinema político moderno.

No pensamento de Goddard, toda discussão em torno do texto gira em torno de uma consciência política moderna, resultante do Cinema Novo, a qual se chamou de “estética da fome”. Essa vertente cinematográfica debruçou-se em filmar personagens comendo terra, raízes, roubando para comer, matando para comer, fugindo para comer, em um ambiente com personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas imundas, velhas e

obscuras. Conforme podemos observar, Rocha articulou, em suas produções, um miserabilismo que se opunha ao cinema industrial, que apresentava filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo, imagens que mostravam um mundo alegre, cômico, perfeito.

Assim, os projetos filosóficos e sociológicos apresentados no teatro e no cinema são expressões políticas que intervêm no modo como o homem e a civilização são tratados, em um período específico da história social de uma determinada comunidade, em relação às demais partes do mundo. Entra em discussão, portanto, a compreensão da valorização humana e outras questões referentes à liberdade, à qualidade de vida e, sobremaneira, à democracia.

Artaud, no seu livro *O teatro e seu duplo*, ao discutir o teatro e a cultura, pondera que “antes de retornar à cultura, constato que o mundo tem fome e que não se preocupa com cultura; e que é de um modo artificial que se pretende dirigir para a cultura pensamentos voltados apenas para a fome” (1999, p. 01, prefácio). No lastro desse pensamento, esse cientista da cultura compreende que o mais urgente seria, portanto, “defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama de cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome” (Ibidem).

Diante disso, não se pode indicar a conscientização como maior objetivo da arte política, porque conscientizar constitui algo ainda utópico na sociedade moderna. Poderíamos, talvez, dizer que se trata de uma arte que visa a sensibilizar o público, frente a uma situação político-social que causa incômodo às pessoas que desenvolvem uma postura crítica na comunidade em que vivem (comunidade esta que pode ser local ou universal). Quando mencionamos a sensibilização, sabemos que é um processo complexo porque demanda atualidade política na prática de atividades ideológicas que afirma ou contesta a forma de governo instituída. Seja no teatro ou cinema,

a tarefa final e principal será efetuar o ‘ajuste’ entre texto e cena, decidir de que forma interpretar o texto, como dar-lhe um impulso cênico que o esclareça para determinada época e determinado público. A relação com o público é o vínculo que determina e especifica todos os outros. Decidir se [...] deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar – tais são as questões que a dramaturgia formula na operacionalização de suas análises (PAVIS, 1999, p. 114).

A focalização de uma mensagem política, portanto, não exclui o valor artístico da obra que se colocará em *mise en scène*. Pelo contrário, o conteúdo é compreendido pelo público mediante a estética de sua construção que oferecerá subsídios para que o espectador perceba a mensagem e exerça o posicionamento ideológico, permitindo a interação entre a obra e o público, a mensagem e a transformação social. Desse modo, o mundo da realidade (público/espectador) adquire condições de compreender a discussão fomentada no mundo da representação (o palco/ a tela), quando temos mensagens inscritas em espaços ficcionais conscientemente articuladas no complexo sistema do engajamento artístico.

### 3. A corda de Pepetela: estruturas teatrais que sugerem imagens cinematográficas

A *corda*, teatro que fomenta militância e que traz um potencial de engajamento na vida política nacional, é uma peça teatral que se envereda pela temática da arte política. É um texto contestador, faz-se mister, portanto, lembrar uma nota explicativa, encontrada na segunda edição, conforme segue: “esta peça é editada no momento em que reverenciamos o autor da sua idéia. Que seja homenagem ao seu exemplo militante” (PEPETELA, 1980, p. 7).

A peça foi escrita em 1976, publicada em 1978 pela União de Escritores Angolanos, e propõe uma competição entre duas equipes: os imperialistas e os revolucionários. A partir de uma brincadeira de cabo de guerra (*tagofwar*), as equipes puxam a corda de um lado para o outro, até que se tenha a vencedora: os revolucionários.

Para Silva (2012), o que se apresenta como uma brincadeira esportiva, gradativamente, adquire o caráter de seriedade. O espectador entra em um mundo de intenções subjacentes, pois o jogo de cenas passa a construir um cenário político de resistência, em que estão em combate duas frentes partidárias, denominadas Imperialistas (UNITAS) e Revolucionárias (MPLA). O juiz do combate é o Likishi, uma personagem que também desenvolve as funções de narrador, é uma espécie de coringa, o que aproxima a peça do teatro do oprimido, técnica criada pelo dramaturgo brasileiro Augusto Sobral, cuja teoria pode ser conhecida pela obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1975). Observemos os fragmentos abaixo:

(Espera a resposta do público. Um actor no meio do público, grita)

Actor: Intervem!

Likishi: Vocês decidiram, vocês são o Povo. Eu só posso seguir as decisões do povo. Por isso vos tenho pedido para pensarem. Quem manda é o povo, por isso o povo deve pensar [...] Vê-se que são um Povo maduro, ainda bem (PEPETELA, 1980, p. 9).

[...]

Likishi: Estão aqui as duas equipas, prontas pra um combate que a África nunca viu. Cada uma das equipas puxará a corda e quem conseguir levar o lenço até a tabuleta 3 do seu lado será o vencedor. Simples, não é? Mas é nas coisas simples que se encontram os verdadeiros problemas [...] Mas, atenção! [...] Não se esqueçam de pensar. (Dança). Para quê esse combate? Apenas uma brincadeira de crianças? Eu vou explicar. O vencedor ficará com Angola. O país, as suas riquezas, vocês todos, nós todos, pertenceremos ao vencedor. Percebem agora porque é importante este combate?

[...]

Savimbi: Ouve, imperialista. Se eu fosse Presidente, dava-te todo o petróleo de Angola.

Holden: Petróleo oyé!

(Ibidem, p. 18-19).

A cena em análise é um exemplo do que chamamos de teatro interativo, uma das principais características do teatro político. O Likishi é uma personagem que tem mobilidade no texto, de modo que encenado, ele conseguirá fazer a interação entre os dois mundos: a realidade e a representação. Essa personagem chama o espectador à cena, exige dele um posicionamento frente ao problema apresentado, em um tempo presente. É como se o público, no momento da representação, fosse o próprio povo angolano, ou como se o povo estivesse fazendo parte do espetáculo, estivesse encarnado em um ator (característica do épico).

No cinema, essa interação não seria possível, pois o contato entre público e atores não acontece. Neste caso, no cinema contemporâneo, temos imagens que se apresentam em forma de narrativa, algo que nos é contado pelo crivo de profissionais que escolheram cenas (e focalizações) consideradas pertinentes a serem vistas. No entanto, é pelo cinema que a arte alcança um público significativo, popularizando-se e atingindo as massas de maneira fenomenal. Oliveira, em *Uma geração cinematográfica* (1994), salienta que ao analisar um filme, é necessário atentar-se tanto pelo conteúdo e forma quanto pela imagem e realidade, pois seria desse contraponto que se poderia pensar o cinema como a arte da história. No passado,

o cinema era visto como uma arte transformadora, afinal é arte, por excelência, das massas, não só porque delas retira sua existência (e daí lembramos das elogiosas críticas ao neo-realismo italiano que elegeu o homem do povo, a banalidade do cotidiano, como seu ‘herói’), como porque é a primeira arte de acesso largamente popular (Ibidem, p. 137).

Essas são questões que legitimam o pensamento de que os processos artísticos costumam responder aos abalos históricos, como se estivessem registrando as questões sociopolíticas de cada época em um sismógrafo. A arte e a literatura de cunho político organizam contextos que sedimentam o conteúdo histórico e político, capazes de registrar a intensidade das oscilações sociais, diante dos conflitos desencadeados em momentos distintos e espaços diversificados. O cinema traz o recurso dos *flashbacks*, permitindo a recordação que se projeta a partir de uma situação presente; em contraposição, ao teatrólogo

é proibida pela lógica do arranjo cênico de repetir momentos e fases do tempo, um expediente que, com frequência, constitui a fonte dos mais intensos efeitos estéticos no cinema. É verdade que uma parte da história é muitas vezes tratada em retrospectiva no teatro, e os antecedentes são acompanhados de trás para diante do tempo, mas o usual é que sejam representados indiretamente – na forma de uma narrativa coerente ou de uma narrativa limitada a alusões dispersas. A técnica teatral não permite que o teatrólogo, no decorrer de um enredo que se desenvolve progressivamente, recue para etapas passadas e as insira diretamente na sequência de eventos, no presente dramático – isto é, só há pouco começou a permiti-lo, talvez sob a influência imediata do cinema, ou sob a influência da nova concepção de tempo, familiar também através do romance moderno (HAUSER, 1998. p. 973).

A intervenção do povo em *A Corda*, por meio de um ator que o representa, revela uma das características do teatro de massa, uma vez que estão quebrados os limites entre ficção e realidade, atores e personagens, seres de papéis e pessoas vivas. Pavis (1999) lembra que existem poucas experiências em que a massa é convocada a atuar e a participar em pessoa de uma atividade teatral, fato geralmente observado quando se está diante de uma mudança política expressiva ou frente a uma manifestação comemorativa de uma grande conquista nacional. Nessa direção, o texto dramático de Pepetela revela uma sociedade em crise, na qual os personagens trazem nuances de pessoas da realidade, confrontando, nas linhas da criação estética, a história oficial com a imaginada, ou a proposição de uma nova história produzida pelas margens da arte e da literatura.

#### 4. *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes: luz, câmera e ação

*O grande circo autêntico* é uma peça que traz como contexto o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaíre): “O grande Circo autêntico é uma farsa tragicômica sobre o processo neo-colonial na ex-República do Zaíre, com recurso a situações, personagens e técnicas circenses” (ABRANTES, 1999, p. 10). Produzida entre 1977 e 1978, a peça conta, comicamente, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos, a dono de circo e que, ainda por aquela década do século XX, continuava a obter vantagens em um país em crise. Há, no entanto, um alerta do autor aos desavisados, pois a comicidade está entrelaçada com a seriedade do conteúdo apresentado. É nesse sentido, portanto, que o dramaturgo dispõe uma nota inicial de esclarecimento, em que salienta:

a ação desta peça situa-se, por razões óbvias, num país fictício que se calhar até existe... por essa razão, qualquer semelhança entre os seus personagens e/ou situações e factos e/ou figuras da vida real NÃO PODE SER pura coincidência (ABRANTES, 1999, p. 19). (Grifos do autor).

Observamos que na televisão, nas novelas em particular, o recado ao público seria dado de forma diferente, informando que qualquer semelhança seria mera coincidência. No cinema, o efeito desse recado tomaria a dimensão de que o filme foi produzido com base em fatos reais. Abrantes segue além, pois na qualidade de autor, ele deixa um recado ao espectador para que a peça não seja vista apenas como representação da realidade, mas um projeto político. Por isso, ele afirma que fatos, situações e personagens não podem ser vistos como pura coincidência com a vida real. O recurso utilizado pelo dramaturgo causa um efeito mimético mais intenso, pois tenta atribuir maior peso à realidade ficcionalizada. Sobre a questão, Boal afirmou que

os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzi-lo ao erro – e esta é uma atitude política [...] O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (1975, p.01).

Amplamente alegórica, desfilam-se na peça de Abrantes personagens que aludem à vida subumana, em um contexto de opressão e de censura pertinentes ao momento histórico sobre o qual o dramaturgo coloca em questão. Por essa razão, o texto traz como personagens: domador, mago, palhaços, tratador de Leopardos, Bailarina, Leopardos (feras) e o coro (povo). O circo é uma metáfora de uma nação que perdia novamente a sua autonomia política, diante de interesses de compatriotas que ainda se beneficiavam com aquela situação. É por isso que o coro afirma: “é a nossa terra, é a nossa pobre gente, a quem transformaram a independência numa jaula” (ABRANTES, 1999, p. 43).

Silva (2013) afirma que o dramaturgo faz uso da metáfora de circo, apegando-se ao escárnio para discutir uma situação conflitante. O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos, pois o riso desqualifica o objeto da crítica, por isso tornou-se uma prática constante na arte e na literatura da Idade Média (e não só), quando a Igreja chegou ao auge do poder em diversos lugares do mundo.

Para Minois (2003), artistas e escritores ao longo dos séculos utilizaram-se dessa tática para enfraquecer a posição de quem ocupa o poder, de modo que o riso habitou as diversas revoluções nacionais e internacionais, visando uma mudança nos rumos político-ideológicos vigentes. Desse modo, “o riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante” (Ibidem, p. 461).

A técnica que Abrantes utilizou em *O grande circo autêntico* difere-se daquela desenvolvida por Pepetela em *A corda*, pois a primeira apresenta-se dinâmica com quadros que sugerem movimento; já a segunda convida o espectador a focar uma única cena que se desdobra em quadros que mostram detalhes da competição entre as duas equipes. Nesse sentido, a peça de Abrantes sugere cenas de um estúdio cinematográfico, com a presença de *cenários* complexos, luzes e ações. As luzes iluminam cenas específicas, a exemplo da focalização que é própria do cinema, um subterfúgio para deter a atenção do público em uma cena particular (um tipo de *close-up*). A *mise em scène* realiza-se como imagens escolhidas ao espectador, com cortes e cenas colocadas em sequência, criando a ilusão de continuidade típica da arte cinematográfica.

Aumont (2008) discute a *mise en scène* e afirma que essa expressão pertencia originalmente ao teatro, porém foi aplicada ao cinema desde as primeiras décadas de sua existência. No cinematógrafo, ele adere a um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro, um processo que segue desde a preparação até a encenação propriamente dita. Este pode ser um ponto de convergência entre o teatro e o cinema, afinal a sétima arte é completa e tem a prerrogativa de pisar no terreno de diversas outras atividades artísticas.

“O cinema não podia se inventar sem se submeter às leis da *mise en scène* teatral, adaptando-as, mesmo para se revoltar contra elas”, afirma Aumont (2008, p. 54). Com técnicas bem semelhantes, o encenador (ator) tem posturas diferentes no teatro, em relação ao cinema. No teatro, ele é quem decide como se portará em cena, pois está diante do público e pode se atualizar no momento em que ele representa. No cinema, essa relação é diferente, a produção da cena ficou no passado, ainda que a narrativa projete um tempo futuro.

É necessário destacar o caráter documentário da literatura e da obra de arte, uma vez que a criação literária e artística é o resultado de um tempo histórico, e, por isso, inevitavelmente, estará atravessada por uma ideologia corrente daquele momento, uma questão de ponto de vista histórico, sociológico e filosófico do autor/diretor/encenador. Certamente, o teor não atinge a proporção dos gêneros conhecidos como teatro e cinema documentários, porém é preciso destacar que

a literatura documentária se constitui como gênero no romance, no cinema verdade, na poesia, nas peças radiofônicas e no teatro. Sem dúvida, é preciso enxergar nisso uma resposta ao gosto atual pela reportagem e pelo documento-verdade, à influência dos meios de comunicação de massa que inundam os ouvintes de informações contraditórias e manipuladas, e o desejo de replicar segundo uma técnica similar (PAVIS, 1999, p. 387).

Dizer que o teatro e o cinema são técnicas de documentação de um tempo, é também lembrar que a produção documentária é herdeira do drama histórico, uma justificação coerente que depõe contra a arte pela arte, abandonando as teses de um teatro e cinema puramente ficcional, idealista e apolítico. No entanto, torna-se crucial ponderar que qualquer filme é um filme de ficção, do mesmo modo que qualquer peça de teatro é uma peça de ficção. Em *A estética do filme*, Aumont (1995) afirma que

o filme industrial, o filme científico, assim como o documentário, caem sob essa lei que quer que, por seus materiais de expressão (imagem em movimento, som), qualquer filme irrealize o que ele representa e o transforme em espetáculo. O espectador de um filme de documentação científica não se comporta, aliás, de maneira diferente de um espectador de filme de ficção: ele suspende qualquer atividade, pois o filme não é a realidade e, nessa qualidade, permite recuar diante de qualquer ato, de qualquer conduta. Como seu nome indica, ele também está no espetáculo (p. 100).

Frente às questões já discutidas, podemos dizer que *A corda* e *O grande circo* são exemplaridades de peças que produzem um efeito documentário, pois elas propõem um registro histórico de acontecimentos sociais, em cenas que criam imagens indexadas às pessoas, paisagens e objetos de uma experiência do presente. No teatro, tudo cria a ilusão de presente, de real, porque os atores vivem as ações como se estivessem vivos, uma vez que os seres de papéis (personagens) estão encarnados em atores e, com isso, passam a habitar o mundo real. No palco (espaço da representação), pessoas vivas dramatizam fatos verossímeis e debatem ideias, construindo uma continuidade a vida real e sua representação.

Em *Arte e ilusão*, Gombrich (2007) discute a produção histórica da arte, destacando que essa história pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir fechaduras misteriosas de nossos sentidos, cuja chave original só a natureza tinha. Para o crítico, essas fechaduras são complexas, que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certos números de trincos são movidos simultaneamente. “Como um arrombador que tenta abrir um cofre-forte, o artista não tem acesso direto ao mecanismo interno. Pode apenas apalpá-lo com seus dedos sensíveis, sondando um gancho aqui e ajustando outro ali, quando alguma coisa cede lá dentro” (p. 304).

O pensamento desse notável historiador da arte e seu psicologismo alerta ao fato de que o crítico pode dar dicas de como abrir a porta para compreensão de uma produção cultural; por isso, ele não é o dono absoluto da verdade interpretativa. Uma vez aberta e feita a chave, outros poderão repetir a proeza, pois àqueles que vierem depois, basta o discernimento que aguça a capacidade de copiar a chave-mestra para atualizar o pensamento existente e, muitas vezes, superá-lo, em prol da evolução do conhecimento. Foi nesse sentido que, neste texto, discutimos teatro e cinema, pautados na identificação de imagens cinematográficas no teatro angolano, analisando o viés político e militante de peças engajadas e significativas, no âmbito da moderna dramaturgia africana de língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS

ABRANTES, José Mena. *Teatro*. Primeiro Volume. Coimbra: Cena Lusófona, 1999, p. 10, 19, 43.

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 01.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 54.
- \_\_\_\_\_. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 100.
- BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 01, 18, 19.
- EISENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Tesa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 17.
- GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha - Violência revolucionária e violência nômade. *Revista Lugar Comum*, n. 31. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade, 2012.
- GOMBRICH, E.H. Arte e ilusão. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 304.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 973.
- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 177.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 461.
- OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 137.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 114, 387.
- PEPETELA. *A corda*. Luanda: União dos escritores angolanos, 1980, p. 7.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, Os filmes na história*. Trad. de Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- SILVA, Agnaldo Rodrigues. O teatro angolano – aspectos políticos na dramaturgia de Pepetela. In: TUTIKIAN, Jane; CONTE, Daniel (orgs). *Palavra nação*. Porto Alegre: UFRGS, 2012, p. 41-53.
- \_\_\_\_\_. Teatro angolano – O grande circo autêntico, de José Mena Abrantes. In: *Conexão Letras – Quando foi o pós-colonial?* Vol. 8, nº 9. Coordenação de Jane Fraga Tutikian. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 45-52.

ESCOMBROS DA FALSA PAZ – AS MEMÓRIAS INDIZÍVEIS DA NAÇÃO EM  
*TERRA SONÂMBULA*

THE FALSE PEACE RUBBLES – THE UNSPEAKABLE MEMORIES OF THE  
NATION IN *TERRA SONÂMBULA*

Ludmylla Mendes Lima\*  
Mírian Sumica Carneiro Reis\*\*

RESUMO: Este artigo tem o intuito de analisar os processos de construção da nacionalidade pós-independência de Moçambique com base na análise do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e do filme de mesmo nome, dirigido pela moçambicana Teresa Prata. Ao abordar o dilema da literatura contemporânea da África de língua portuguesa, o objetivo deste estudo será aprofundar questões tais como: de que nação se fala? Como restaurar memórias tradicionais fraturadas pelas guerras, rasuradas nas escritas pós-coloniais?

Palavras-chave: Romance moçambicano. Cinema moçambicano. *Terra sonâmbula*. Nação. Memória.

ABSTRACT: This article aims to analyze the processes of construction of Mozambique's post-independence nationality from the analysis of the novel *Terra sonambula*, written by Mia Couto, and the eponymous film, directed by the Mozambican Teresa Prata. Addressing the dilemma of contemporary Portuguese-speaking African literature, the objective of this study is to deepen further questions such as: what nation is spoken about? How to restore traditional memories fractured by war, crossed out in postcolonial writing?

KEYWORDS: Mozambican novel. Mozambican cinema. *Terra sonambula*. Nation. Memory.

---

\* Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab); Doutora em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP; e-mail: [ludmyllalima@unilab.edu.br](mailto:ludmyllalima@unilab.edu.br).

\*\* Professora de Teoria da Literatura na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab); Pós-Doutora em Educação pela UEFS, Doutora em Ciência da Literatura – Teoria Literária – pela UFRJ; e-mail: [miriansumica@unilab.edu.br](mailto:miriansumica@unilab.edu.br).

*Se não fosse a leitura, estávamos condenados à solidão.*  
(Fala de Tuahir)

No capítulo intitulado “Literatura e narração da nação”, do livro *O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*, Moema Parente Augel aponta o entrecruzamento entre a história comum e um passado compartilhado em que o mítico e o factual se fundem num processo de reelaboração de signos que resultará em um sentimento de nacionalidade abrangente e popular. Ela argumenta que

A etimologia da palavra nação remete à forma verbal *nascere*: a *natio* é o *tópos* dos que compartilham do mesmo nascimento, dos que têm uma mesma origem, uma raiz comum. Evoca os membros unidos pelo sentimento de irmãos. De fraternidade, de coesão. Graças a essas metáforas é possível vincular o hoje ao outrora, num sentido de continuidade, de um amálgama de tradições, lembranças e mitos estreitamente ligados a um grupo. Trata-se ainda de evocações de valores e de símbolos que sustentam o edifício nacional (AUGEL, 2007, p. 277-278).

Augel se debruça sobre a literatura da Guiné-Bissau para compreender os processos de construção da nacionalidade pós-independência, mas a partir do seu estudo de caso aponta chaves-de-leitura para processos similares de países que conquistaram sua independência tardiamente, às custas de mortes reais e simbólicas, à base da força. O sugestivo título *O desafio do escombro* aponta para a missão e o dilema da literatura contemporânea da África de língua portuguesa: de que nação se fala? Como restaurar memórias tradicionais fraturadas pelas guerras, rasuradas nas escritas pós-coloniais?

Neste artigo ampliaremos o espectro das questões colocadas com o intuito de compreender os processos de construção da nação moçambicana pela via da análise do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e do filme de mesmo nome, dirigido pela moçambicana Teresa Prata.

## **I. Romance e representação**

O romance *Terra sonâmbula*, publicado pelo autor moçambicano Mia Couto em 1992, traz como tema a guerra civil de Moçambique. Em razão da guerra, são mobilizadas a construção e as ações das personagens, assim como a própria escrita do romance. A composição narrativa se dá em dois planos formados por capítulos alternados: ora relata a travessia do velho Tuahir e do miúdo Muidinga, sobreviventes da guerra em busca de sentido para suas vidas; ora relata os Cadernos de Kindzu, os quais contêm episódios narrados em primeira pessoa pelo próprio Kindzu e sua história antes e durante a guerra.

Em *Terra sonâmbula*, o contar e o ouvir estórias representam tentativas de cura e de amenização do sofrimento. Escrita e leitura são os elementos capazes de humanizar seres que, submetidos à experiência da guerra, estão mais próximos da morte do que da vida. O contar estórias liga-se à leitura dos Cadernos de Kindzu e também aos fragmentos de memória que vão sendo acionados nos momentos em que se quer constituir uma teimosa continuidade da vida num contexto em que parece não mais ser

possível existir. “Conte, tio. Se é uma estória me conte, nem importa se é verdade” (COUTO, 2007, p. 154).

A reescrita do passado é uma das motivações do romance *Terra sonâmbula*. O garoto Muidinga consegue sobreviver graças aos cuidados de Tuahir, que o encontra prestes a ser enterrado vivo junto com outras crianças falecidas. Entretanto, no plano psicológico, sua motivação principal para continuar vivo diz respeito ao resgate de um passado que ele tenta, com esforço, acionar. A vida que pulsa nos Cadernos de Kindzu, lidos noite após noite em voz alta por Muidinga, e o acompanhar daquelas estórias pelos dois vão a custo reescrevendo a existência do garoto. É como se a voz promovesse um novo “faça-se”, a gênese de novas existências, tanto para os personagens como para a nação porvir que eles representam.

O processo de recomposição dos termos da vida a partir da possibilidade de acessar um passado pode ser visto como metáfora da condição do próprio país, Moçambique, e sua jovem literatura. Ao mesmo tempo em que Muidinga precisa lembrar-se dos fatos e das pessoas que constituíram sua vida antes da guerra, o autor implícito do romance faz um esforço semelhante, incluindo episódios que intentam construir um passado minimamente coeso para a nação. Episódios como “A lição de Siqueleto”, “O fazedor de rios”, “As idosas profanadoras”, entre outros, compõem capítulos que trazem elementos e verdades da cultura, assim como ensinamentos tradicionais, podendo inclusive ser lidos separadamente, como estórias curtas. É notável que, como resposta aos processos de destruição que a guerra impõe, a literatura intenta preservar e criar, conforme demonstra Maria do Carmo Tedesco no seguinte trecho de sua tese de doutorado:

Nos romances de Mia Couto a preservação de inúmeros traços da cultura tradicional é essencial para a representação que ele constrói da moçambicanidade. Recorrendo ao fantástico e à ironia, estabelece um distanciamento em relação à sua narrativa, que não nos permite assegurar serem aqueles os verdadeiros rituais que seriam praticados naquelas circunstâncias. Por outro lado, sua obra transmite a ontologia, aspectos gerais das crenças que podem ser encontradas em diferentes comunidades rurais. A título de exemplo, poderíamos tomar a questão dos espíritos ancestrais e a crença de sua influência entre os vivos, temática insistentemente presente nos seus romances (TEDESCO, 2008, p. 78).

Tomar contato com o passado para reconstruí-lo mostra-se um processo doloroso para Muidinga e Tuahir (processo de alto custo também para Moçambique), eivado de dúvidas e hesitações. Por isso Tuahir tenta demover Muidinga da ideia de buscar a memória da vida pregressa, a ponto de pedir a um feiticeiro que atuasse nesse sentido:

O miúdo, então, lhe pergunta: por que razão ele nunca consegue lembrar antigas recordações? Por que o antigamente, todo o tempo anterior à doença lhe estava impedido, mais coberto de cacimbo que os terrenos em volta?

– *Aprendi tudo de novidade: andar, falar. Meus olhos se lembram das leituras, meus dedos não esqueceram as letras. Mas eu não sei lembrar nada do meu passado. Por que, tio?*

Tuahir lhe disse a verdade. O miúdo tinha sido levado ao feiticeiro. O velho lhe pedira para que tudo fosse retirado da cabeça dele.

– *Pedi isso por causa é melhor não ter lembrança deste tempo que passou. Ainda tiveste sorte com a doença. Pudeste esquecer tudo. Enquanto eu não, carregou esse peso...* (COUTO, 2007, p. 125, grifos do autor).

O esquecimento provocado por artifícios sobrenaturais tem também uma ação curativa no entender de Tuahir, que vê em Muidinga a esperança de reconstrução do país. Certos traumas precisam ser recalçados, enquanto outros precisam ser curados por meio da superação. Muidinga superou a doença e a morte graças à intervenção de Tuahir, o preço da sobrevivência é pago com o silenciamento de um passado traumático. Não deixa de ser uma violência, afinal, a interdição por meio do feitiço tira do menino o livre-arbítrio, mas o velho acredita que é melhor esquecer certas dores para conseguir construir um futuro que, embora fragmentário, seja menos maculado por outras tantas violências.

A montagem de memórias a partir de fragmentos também pode ser observada na personagem Virgínia, mãe adotiva de Farida. No Quarto Caderno de *Kindzu*, intitulado “A filha do céu”, o leitor tomará contato com o relato da vida da personagem Farida, amaldiçoada desde o nascimento por ser filha gêmea, pois “na crença da sua gente, nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça. No dia seguinte a ela ter nascido, foi declarado chimussi: a todos estava interdito lavar o chão” (COUTO, 2007, p. 70). Caso houvesse desobediência a essa interdição, a terra seria castigada pela seca. Mãe e filha são perseguidas na aldeia em razão da suposta maldição e Farida decide partir, “aquele lugar já estava cansado dela” (COUTO, 2007, p. 73). Abriga-se então na casa de um português, Romão Pinto, “dono das muitas terras”, e de sua esposa, dona Virgínia.

A portuguesa é introduzida no romance do seguinte modo: “Virgínia, Virgínia, Virgínia: quem era? Dela o quanto se sabia era pouco. Cabia em mão fechada, sobrando entre os dedos aquilo que mais queríamos agarrar. Vivia vagarosa como uma lágrima” (COUTO, 2007, p. 74). O marido Romão a proibia de ter divertimentos, “ler, ouvir rádio, cantar”, como castigo ao fato de que ela desejava regressar a Portugal. Quando questionada por Farida sobre a razão do não gostar desta terra, apresenta a resposta que demonstra a complexidade advinda dos contatos: “*E quem te disse que não gosto?* Era por razão desse amor que ela queria partir. Porque a visão daquela terra, em tais desmandados maus-tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações” (COUTO, 2007, p. 74, grifo do autor).

A partir dos traumas sobrepostos, acumulados primeiramente pelo deslocamento de seu lugar de origem e depois pelas condições deixadas pela guerra no novo lugar de adoção, Virgínia se refugia em suas memórias, misturadas com miragens que compõem outro mundo remoto, “sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens”. Na tentativa de juntar tempos e lugares distantes num mesmo presente, Virgínia cria o hábito de recortar fotografias e fazer colagens juntando pessoas que nunca estiveram juntas. “Um tal parente jamais estivera em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida cheia de mentiras” (COUTO, 2007, p. 75).

Escrever e contar histórias torna-se um aspecto fundamental na relação entre Virgínia e Farida também. A mais velha convida a outra para, na grande sombra da mangueira do quintal, contar episódios de sua vida. Com base nos relatos de Virgínia, Farida deveria escrever-lhe cartas “falseando autorias, fingindo o longe”, numa espécie de teatro em que os vazios de cada uma eram preenchidos pelos escritos e compartilhados por ambas. “Farida escutava em tal embalo que se desconhecia autora da missiva. Ou era a velha que inventava, refazendo a irrealidade do escrito?” (idem, *ibidem*). Com esse gesto, Mia Couto reconfigura a tradição africana do aprendizado sob o embondeiro, assim como o papel dos mais velhos nas sociedades tradicional e atual. Em *Terra sonâmbula*, a senhora portuguesa necessita da garota moçambicana para

reencontrar-se e reconhecer-se em sua própria história. A garota moçambicana, por sua vez, adota o instrumental linguístico anteriormente identificado à outra, a escrita em língua portuguesa, utilizando-a de modo refinado, capaz até de “falsear autorias”.

Mia Couto realiza experimentações no âmbito da linguagem em diversos aspectos em seu romance. Invenções no âmbito lexical e sintático das frases denotam a capacidade criativa do escritor e dizem também de sua posição política como africano. Conforme Iain Chambers:

Se a língua – vista como poder colonial e autoridade imperial – viaja, o trânsito não pode escapar às suas inevitáveis transformações nas coordenadas culturais e históricas da língua e da dialética locais. A língua recomeça a falar, frequentemente sem a autorização do antigo centro metropolitano, e narra mundos e experiências previamente desconhecidos daquela língua. A autoridade de ontem – a mesma língua do poder – é distorcida para revelar uma outra e surpreendente autoria do mundo (CHAMBERS, 2010, p. 21).

A reflexão a respeito do idioma trazido a Moçambique pelo colonizador surge em *Terra sonâmbula* no momento em que Kindzu, narrador em primeira pessoa dos Cadernos, reflete sobre os contatos coloniais e as feridas deixadas pela agressão em termos culturais e psíquicos. Kindzu e Farida tiveram experiências traumáticas, primeiramente a partir da condição colonial à qual seu povo foi subjugado, e novamente por causa da guerra civil, “[...] nós dois estávamos divididos entre dois mundos. Nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português” (COUTO, 2007, p. 92). A perda da identidade linguística original, ligada à língua materna, é vista como a consolidação de uma agressão, de uma espoliação autorizada pelo imperialismo europeu, cujos terríveis resultados psicossociais e econômicos podem ser observados sob diversos ângulos da construção narrativa.

A personagem dona Virgínia, a portuguesa que se refugia em fantasiosas divagações, traz outros elementos para que pensemos o contato colonial no âmbito da linguagem e também das relações sociais: “A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem” (COUTO, 2007, p. 158). Por fim, Kindzu, o narrador dos Cadernos, revela entender as extravagâncias da portuguesa: “A dita loucura dela era o seu refúgio mais seguro” (COUTO, 2007, p. 170).

Sua existência de senhora idosa sozinha, após enviuvar e após Farida ir-se embora, é preenchida pelas crianças, sua única companhia: “Os meninos negros lhe redondam a existência, se empoleirando, barulhosos, no muro. Ela nem zanga” (COUTO, 2007, p. 158). Sua única ocupação: alimentar os sapos que criava no quintal.

No plano teórico, faz-se necessário ainda, neste estudo, indagarmo-nos a respeito da legitimidade de se convocar o conceito de nação para a compreensão de um país como Moçambique e de duas de suas expressões artísticas: a literatura e o cinema. Moema Parente Augel (2007) traça um panorama das teorias relacionadas à nação e à identidade nacional com o intuito de questionar a legitimidade do conceito de nação em sua pesquisa sobre a literatura em Guiné-Bissau, um país jovem e multiétnico, assim como Moçambique. A autora acolhe o pensamento do filósofo Anthony Appiah a esse respeito:

Embora a ideia nacional se tenha expandido pela ação do imperialismo, o acolhimento que teve por parte dos africanos escapou do controle de seus arautos e acabou transformada em “um meio de articular resistência a dominação material dos impérios mundiais” e “do projeto ocidental de domínio cultural” (AUGEL, 2007, p. 38).

Portanto, o conceito de nação que buscamos como suporte para este estudo diz respeito a um modo de resistir à dominação cultural e econômica imperialista mediante sentimentos de pertença, possibilitados por processos de reconfiguração da identidade moçambicana, percebidos a partir da construção literária de Mia Couto. As teorias pós-coloniais, impulsionadas a partir da década de 1980, leram as literaturas africanas dos países de recente independência como fruto de um “imperativo de narrar ou mesmo reinventar o passado, seja o passado longínquo ou recente, tornando-o válido desde uma perspectiva pós-colonial”, conforme Russell Hamilton em seu estudo sobre as literaturas dos Palop (HAMILTON, 1999, p. 18).

Benedict Anderson vale-se de uma análise das raízes culturais dos povos para construir seu audacioso e revolucionário conceito de nação como “comunidade imaginada”. Partindo do princípio de que “todas as grandes comunidades clássicas se consideravam cosmicamente centrais, através de uma língua sagrada ligada a uma ordem supraterrânea de poder”, Anderson demonstra que essa lógica se altera na modernidade, há um declínio dos reinos dinásticos e das comunidades religiosas e é rompido esse princípio, deixando aberta a possibilidade para o surgimento do ente “nação”. Assim, Anderson aproxima-se do seguinte conceito: “Um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente” (ANDERSON, 2008, p. 56).

A ideia de nação moçambicana surge em *Terra sonâmbula* por diversas vezes. A independência de Moçambique é lembrada por Kindzu em seu primeiro Caderno. Taímo, seu pai, reúne a família, “o velho se gravatara, fato, e sapato com sola”, para anunciar o fato histórico e, para celebrar, decide nomear como Vinticinco de Junho o filho que a mulher esperava (COUTO, 2007, p. 16). A guerra chega, espalhando morte e destruição no vilarejo e pobreza para a família: “Nós estávamos mais pobres que nunca. Junhito tinha os joelhos escapando das pernas, cansado só de respirar. Nem podíamos machambar” (COUTO, 2007, p. 17). Por ironia narrativa, o caçula daquela família nunca chegou a nascer. Kindzu sempre se lembrará da mãe grávida, à espera de uma independência que não conclui seu nascimento.

Ainda no primeiro caderno, Kindzu usa a metáfora de Moçambique como a grande baleia e ressalta a espoliação sofrida pelo país antes mesmo de se tornar uma nação independente, moderna. A baleia morre na praia. A população arranca os restos antes do golpe final.

Até que, certa vez, desaguou na praia um desses mamíferos, enormão. Vinha morrer na areia. Respirava aos custos, como se puxasse o mundo nas suas costelas. A baleia moribundava, esgoniada. O povo acorreu para lhe tirar carnes, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam ao sol. Agora eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si (COUTO, 2007, p. 23).

Diante dos insucessos do herói/narrador Kindzu, o qual pensa não ter conseguido encontrar Gaspar, o filho de Farida, tampouco pudera tornar-se um naparama, o que ele deseja é “perder voz, desexistir”. Resta-lhe, porém, uma permanência: “Ainda bem que escrevi, passo por passo, esta minha viagem. Assim escritas essas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim” (p. 200).

## II. O chão reinventado em água: imagens do mundo porvir

A câmera capta os sobreviventes de costas. Eles caminham por uma estrada aparentemente vazia. Só aparentemente: o sol é forte, machuca as vistas, mas não esconde as sombras das muitas mortes. *Close* no menino de cenho franzido devido à claridade, *close* no velho, cansado, abatido; *hiperclose* no carrinho que parece um barco (ou um barquinho com rodas de carro?), único brinquedo daquela criança. Assim começa a primeira sequência: as duas pontas da vida humana – a infância e a velhice – enlaçadas pelo destino trágico dos que ainda resistem aos horrores das guerras, mas não se sabe por quanto tempo.

Naquela estrada, tudo o que foi vida é só sucata de um passado recente e doloroso. As imagens são sinestésicas, e o espectador quase pode sentir o cheiro de dois automóveis incendiados. O espectador quase pode sentir o cheiro dos corpos carbonizados. Não fossem os créditos iniciais a informar que o filme *Terra sonâmbula*<sup>1</sup> (2007), da diretora moçambicana Teresa Prata, é baseado no livro homônimo de Mia Couto e no conto *A menina do futuro torcido*, do mesmo autor, poder-se-ia pensar que o filme seria uma releitura dos seguintes versos do poeta, também moçambicano, Eduardo White:

Diário é também  
O ofício da morte neste país  
Essa gangrena de fome e sede  
E de desentendimento.  
E se o fogo em círculo, que nos cerca  
Lembra nossas cotidianas invulgaridades

Cada noite aqui iluminada  
Pela determinada vigília dos soldados,  
Pela boca ácida de seus fuzis,  
É a gente que ama  
Nos nervos de qualquer cama  
Nossos amores sagrados  
(WHITE apud CHAVES, 2005, p. 175).



Figura 1. Os sobreviventes - Sequência 00:46

O filme, assim como o poema, tem como enredo as memórias traumáticas recentes de um país devastado pela colonização de exploração, pela guerra colonial e pela guerra civil respectivamente. Como afirma o velho Suplício, personagem do romance *O último voo do flamingo*, também de Mia Couto,

<sup>1</sup> Como a grande maioria dos filmes africanos lusófonos, *Terra sonâmbula* não possui distribuição comercial acessível. Todos os fotogramas reproduzidos neste artigo foram retirados da versão disponível na internet, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=iukiUyEU-tw>. Vários acessos.

– *O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história.*

Dessa doença, segundo ele, se refazia em nós essa divisão de existências: uns moleques dos patrões e outros moleques dos moleques. A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados. [...].

– *Antigamente queríamos ser civilizados, agora queremos ser modernos.*

Continuávamos, ao fim e ao cabo, prisioneiros da vontade de não sermos nós. [...] (COUTO, 2005, p. 188-189).

Mudou o padrão, mas o povo continuou escravizado por muito tempo. Essa reflexão está presente em muitas narrativas – ficcionais ou não – dos países africanos de independência tardia, bem como se evidencia, nesses textos, a necessidade de superar os traumas e atender ao desafio de reinventar identidades nacionais resgatando aspectos de uma tradição anterior, trazendo para o centro o mito, o conhecimento tribal, o folclore, as línguas relegadas ao uso na intimidade em detrimento da língua oficial, do colonizador.

Teresa Prata investe no desafio de reescrever, em outro suporte, um enredo consagrado na literatura, sem, para isso, recorrer às estratégias de buscar uma fidedignidade impossível da obra cinematográfica em relação ao texto literário. A adaptação é escrita como narrativa que, por um lado, recorre a uma história motivadora e, por outro, propõe um palimpsesto, deixando marcas próprias de uma linguagem com gramática e suportes próprios. A obra cinematográfica não se pretende fiel à literária, ela parte do que Jacques Derrida denomina “estampas imaginárias” para estabelecer com o texto escrito e com as memórias nele desveladas uma relação de complementaridade. O filme *Terra sonâmbula* é lido neste ensaio como rasura e suplemento, no sentido defendido por Jacques Derrida, seguindo a proposta de uma temporalidade sempre presente das memórias que se encenam no texto imagético. Segundo Derrida,

Não existe texto passado como tendo sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituídos por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. Sempre já, isto é, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente*: *nachträglich* também significa *suplementar* (DERRIDA, 2011, p. 311, grifos do autor).

O filme de Teresa Prata e o livro de Mia Couto recorrem ao texto como suporte para a constituição das memórias nacionais fraturadas pelos processos sucessivos de violência. O apagamento de tradições, o silenciamento dos vencidos, inclusive pela interdição de suas línguas maternas, propõem o desafio de buscar nos escombros das memórias dos sobreviventes os rastros que tornarão possível a reconstrução, no presente, dos elementos que retomarão seu lugar no imaginário cultural e nas narrativas nacionais reinventadas pela (re)apropriação de signos e símbolos suplementares.

Para estabelecer os parâmetros dessas identidades nacionais em (re)construção, recorre-se à (re)construção das identidades culturais, nos termos propostos por Stuart Hall no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), que apresenta cinco

paradigmas para a construção de narrativas da nação como “comunidade imaginada”. Hall dialoga com Benedict Anderson (1983), que defende que as culturas nacionais são formadas com base em discursos de representação que se amparam na história e nas ações, mas também em símbolos e elementos imateriais que compõem um imaginário coletivo com o qual um povo se identifica.

Não se pode afirmar que o filme de Teresa Prata segue essas perspectivas teóricas em sua construção, contudo ele pode ser lido à luz dessas reflexões, na medida em que se inspira em um romance que, como amálgama de ficção e poesia, tem como lastro a história de Moçambique e a reflexão política sobre este país em reconstrução.

O primeiro elemento elencado por Hall para a construção da nacionalidade é a “narrativa da nação”. A cultura popular é retomada em histórias, imagens, cenários, símbolos, mitos e rituais para simbolizar ou representar as experiências coletivas que dão sentido à nação:

Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho da nossa mente, compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte (HALL, 2004, p. 52).

No filme *Terra sonâmbula*, o resgate dessas narrativas coletivas fica a cargo da memória do velho Tuahir, que, enquanto caminha com o menino Muidinga em busca de um lugar seguro, em fuga dos bandos criminosos que matam civis em nome da guerra, tenta alinhar fragmentos de um saber tradicional que será transmitido por intermédio do menino. Tuahir é o velho narrador que agrega em si os dois modelos de narrador tradicional propostos por Walter Benjamin:

A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Tuahir tem a experiência do narrador agricultor (embora não tenha sido este seu ofício, mas ele preserva o sentido daquele que é sedentário ao seu lugar de origem) e do viajante, pois as sucessivas guerras e o dismantelamento dos seus referenciais geográficos e afetivos impõem a migração, a fuga, e o municiam do saber de quem viu e acumulou muita experiência pelo contato com saberes e culturas diversos. Além disso, ele trabalhou numa estação de trem, e o contato com outros viajantes aumentou seu repertório de saberes, agregando às experiências do vivido as sensações apreendidas pelo contato com outras narrativas.

Trata-se de um narrador consciente da importância do seu discurso, por isso

seleciona o que vai contar ao menino e transforma em saber o que, por vezes, é imposição da necessidade. É o que ocorre, por exemplo, quando eles encontram algum alimento e partilham desse pouco. Tuahir divide com Muidinga e afirma sempre: “Come devagar, para sentir o sabor de cada cor”. Comendo devagar, os sobreviventes prolongam a sensação de serem alimentados, enganam a fome e o medo da morte por inanição. Enquanto comem, Tuahir ensina sobre o mundo que conhece, mesmo que ele já não seja reconhecido naquela paisagem devastada. A primeira lição é dura: Muidinga não deve pensar nos pais desaparecidos porque talvez eles não o queiram encontrar:

- Lhe digo uma coisa. Seus pais não vão querer vê-lo nem vivo!
- Por que me diz isso?
- Em tempo de guerra, criança é um peso que atrapalha a maningue. Acabou-se a conversa! (Sequência 6:22 – 7:02).

Para contar as histórias da tradição são necessárias muitas vozes, e o filme, seguindo a estratégia narrativa utilizada no romance homônimo, intercala a trajetória de Tuahir e Muidinga com a história de Kindzu, contada em seus diários, encontrados numa mala ao lado do seu corpo. Se, por um lado, o passado de Muidinga é obscuro e errante como sua caminhada no presente porque depende do contar e do recontar variante de Tuahir, por outro, os cadernos de Kindzu acenam com a esperança de reencontro com uma história familiar que devolverá ao menino uma identidade.

Assim como Tuahir, Kindzu também pode ser compreendido como um narrador tradicional na medida em que, pescador de origem e migrante forçoso, também encarna a interpenetração dos dois modelos propostos por Benjamin. Mais do que um homem que relata suas experiências de vida, as histórias contadas nos cadernos servem como conselho para que os sobreviventes continuem sua caminhada: o velho em busca de construir um futuro; o jovem, na esperança de alinhar os fragmentos de seu passado. Embora o tom do seu discurso não esteja marcado pela objetividade preconizada por Benjamin, Kindzu, sem o saber, é o conselheiro desta busca: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (idem, p. 200).

Entre a caminhada de Tuahir e Muidinga e os cadernos de Kindzu, outros personagens acenam com narrativas cruzadas que complementam a tessitura de uma tradição reinventada, como o enlouquecido Siqueleto, que caça os dois protagonistas em uma armadilha com o intuito de enterrá-los e, com isso, fazer nascer toda a gente de novo: “Vou enterrá-los como a uma semente. Quando saírem por cima da terra,

de cada florzinha vai nascer uma pessoa. Quero companhia” (Sequência 28:14 – 28:18). Único sobrevivente de sua aldeia, Siqueleto está velho e fraco e já não pode, sozinho, fazer reviver seu povo. Ele funda um mito criacionista e tenta confirmá-lo no rito de plantar vivos para nascerem outros vivos, mas eles fogem, e o mundo de Siqueleto está fadado ao desaparecimento.

A segunda estratégia de narrativa de nação apontada por Hall afirma a “ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*” (op. cit., p. 53). A identidade nacional é essencializada em mitos primordiais, atemporais, prontos a



Figura 2. Narrativa de Siqueleto - Sequência 29:01

emergir diante daqueles que se sentem tocados por esse instinto de nacionalidade. Tuahir e Muidanga enterram os mortos carbonizados numa vala comum, porque é o possível nas condições em que se encontram, sob uma árvore, na qual amarram um pano branco. Os mortos precisam de descanso. Os espíritos precisam ser respeitados, bem como as forças da natureza.

Eles caminham sem rumo e são interceptados pela trovoada. Abrigam-se numa sucata de caminhão e Tuahir inicia Muidanga sexualmente, masturbando-o, inaugurando a fertilidade no jovem, ensinando-o a alegria do corpo, que depois, dança na chuva. Muidanga já é homem, apesar da pouca idade, mas eles dançam na chuva como crianças, numa bela cena em que um plano aberto apresenta a chuva como festa. A luz intensa e torturante do sol é amenizada, a natureza brilha amena em solene simpatia com o estado de espírito dos protagonistas.

Contudo, construir uma nação requer mais águas. A chuva é um alívio no enredo trágico, mas a fatalidade os conduz de volta ao ônibus abandonado. O que parecia o encaminhamento para o final feliz aponta para o retorno. Os sobreviventes andam em círculos enquanto a busca da paz ainda é motivo de guerra. Tentam outros caminhos, sempre em grandes planos abertos, com muita luz. Seu único alento é a leitura dos cadernos de Kindzu, porque acenam, para Muidanga, com a possibilidade de reconstruir uma história familiar ao contar a história de Farida.

Kindzu também é um viajante obrigado a deixar sua aldeia por causa da guerra. Seu pai desaparece e a mãe ficara sozinha com o encargo de defender os filhos tanto das armas quanto da fome, por isso resolve transformar o caçula em bicho, fazendo-o viver no galinheiro, para que quando os bandos chegassem não o matassem e ele pudesse ser uma semente da família. Esse artifício, contudo, não obteve êxito. Os bandos chegaram e, enquanto Kindzu pescava – era esse seu ofício –, dizimaram toda a família.

Kindzu intenta lutar na guerra, tornar-se um *naparama* para pagar com sangue o sangue derramado, mas de que lado lutar? Durante a guerra civil, quando todos se dizem libertadores e todos matam o povo a quem prometem libertar, de que lado estaria a justiça? Enquanto tenta decidir, ele viaja na sua pequena canoa porque, como pescador, o mar é a estrada que ele conhece.

É no mar, num navio europeu encalhado, que ele conhece Farida. Criada “como filha” por um casal português, Farida foi educada como moça branca e arrimo da mãe adotiva até que, com a adolescência, sua história se confrontasse com a realidade histórica colonial: o senhor branco, como proprietário do corpo e da vontade da moça negra, a violenta. Teresa Prata opta por contar a história desta personagem de uma perspectiva diferente da do romance de Mia Couto. Neste, o estigma do nascimento gêmeo é uma marca de maldição em seu destino. No filme, o que está em cena é a crítica à violência colonial que criou estereótipos lastreados em relações ambivalentes: o colonizador é, ao mesmo tempo, o pai protetor, que acolhe a moça rejeitada pelos seus pares, e o senhor, que dispõe daquela que, embora recebida no seio da família branca, não pode esquecer o lugar a que está destinada. A narrativa da história de Farida desnuda os estereótipos racistas no sentido proposto por Homi Bhabha, ao afirmar que,



**Figura 3. Muidanga homem. Sequência 55:21**



**Figura 4. Os sobreviventes dançam na chuva. Sequência 55:46**

no discurso colonial,

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador das forças sociais. Em cada caso, o que está sendo dramatizado é uma separação – *entre* raças, culturas, histórias, no *interior* de histórias – uma separação entre *antes* e *depois* que repete obsessivamente o momento ou disjunção mítica (BHABHA, 1998, p. 126-127, grifos do autor).

Se, por um lado, a história da moça negra violentada e abandonada grávida pelo branco colonizador tolhe as expectativas de reescrita do futuro, por outro, o encontro com Kindzu é também o resgate da esperança para Farida, que abandonou o filho aos cuidados da missão católica, mas se arrependeu, e passava os dias contemplando um farol abandonado na esperança de que, do outro lado daquele mesmo mar, em algum ponto, o filho contemplasse o mesmo farol que os uniria.

Desde o encontro de Kindzu e Farida as cenas são noturnas. A luz é minimizada, as sombras propalam-se, e enquanto ela relata sua traumática existência, o mar, agitado, impõe um movimento ligeiramente nauseante à cena. A violência, o abandono e a desesperança estão representados no ambiente noturno. Mas Kindzu e Farida são jovens, e seus corpos reclamam a fecundação de um novo tempo. Travestidos com as roupas dos brancos, encontradas no porão, encenam nova *performance*, em que são os senhores daquele navio e daquele mundo por ser redescoberto. Eles fazem amor e fecundam a esperança. A luz abre-se em paisagem diurna. Kindzu pode, então, ver o farol e promete à companheira encontrar o filho perdido.



**Figura 5. O farol. Sequência 48:02**



**Figura 6. A promessa de Kindzu. Sequência 48:13**

Este é o ponto de contato entre as trajetórias de Tuahir, Muidinga e Kindzu. Muidinga não conhece seu passado, lembra-se apenas de vozes de crianças na escola. Tuahir conta-lhe apenas o que julga necessário para a construção das narrativas do porvir: ele estava à beira da morte por ter comido mandioca azeda e seria enterrado vivo se o velho não se apiedasse e o assumisse como sobrinho. Até encontrar os cadernos, tudo o que Tuahir pode oferecer é uma memória coletiva, tecida pela sua experiência e pelos relatos daqueles com quem cruzou em sua trajetória, pois, como afirma Maurice Halbwachs em *A memória coletiva*, a memória de um grupo é moldada pelas muitas impressões individuais que encontram pontos de contato e interesse. Para Halbwachs,

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social (HALBWACHS, 2006, p. 69).

A partir do argumento de Halbwachs, pode-se pensar também no interesse de Tuahir em filtrar para Muidinga as histórias da nação que devem, segundo sua perspectiva, ser transmitidas. Não é possível afirmar que ele conhece ou não a história do menino anterior ao momento em que os dois dividem o caminho. Ele conta mais de uma versão para o momento desse encontro, e o que se percebe é esse projeto de, por intermédio do menino, construir um futuro com base nos recortes selecionados do passado. Como o menino esqueceu suas origens, é possível reinventar suas memórias.

Hall considera como terceira e quarta estratégias de narrativa de construção da nação a importância dos mitos: mesmo os recém-inventados devem ter um caráter de tradição e antiguidade. É preciso resgatar o mito fundacional:

Uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo "real", mas de um tempo "mítico". Tradições inventadas tornam as confusões e desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em "comunidade"[...]. Eles [os mitos] fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída [...]. Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (Digo "mitos" porque, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram após a colonização não foi "uma única nação, um único povo", mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes) (HALL, op. cit., p. 54-55, grifos do autor).

Para consolar o menino e manter sua esperança, Tuahir conta uma lenda do seu povo: primeiro só existiam os homens, depois, alguns desses homens se tornaram plantas e pedras, e a natureza passou a viver em harmonia. No mito fundacional contado por Tuahir, o homem tem uma missão criadora que deve ser perpetuada. Como ele está velho e cansado, é preciso que Muidinga assuma esse encargo. Essa lenda será lida por Muidinga no último caderno de *Kindzu*, ao final da história.

Por sua vez, as narrativas nacionais contemporâneas não são ingênuas nem alheias aos processos políticos que engendram. Neste ponto *Terra sonâmbula* supera a quinta premissa de Hall, quando este propõe que "a identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um *povo ou folk puro, original*" (idem, p. 55).

Muidinga, o menino que simboliza o futuro, é também um mestiço, fruto da violência do colonizador sobre a mulher colonizada. Na tessitura do enredo, há um entrecruzamento de histórias pessoais que vão compor não apenas o discurso da

nacionalidade, mas também uma genealogia de vidas que se formam a partir da superação dos traumas. Assim como as memórias de Muidinga, (re)inventadas pelos ensinamentos de Tuahir, pelas vozes dos sobreviventes e pelas histórias dos antepassados, também as memórias da nação moçambicana precisam ser reinventadas na construção de uma independência, apenas gestada no 25 de junho de 1975, ainda por ser parida nas vontades e nas ações contemporâneas.

A caminhada em círculos de Muidinga e Tuahir não pode conduzi-los a um novo lugar: é sempre o mesmo chão, ainda devastado. Muidinga precisa inventar um novo caminho, uma nova tradição, e cava um rio, que cresce até que se percam de vista suas margens. É um novo momento de gênese:

- E o teu rio, que nome há de ter?
- Mãe-água, porque vai ser tão doce, capaz de abraçar as pessoas que nele viajar. Não vai nunca transbordar, porque não vai ser capaz de se zangar. E vai ser tão forte que nunca vai deixar de correr (Sequências 1:13:53 – 1:14:28).



**Figura 7. Mãe-água e a nova gente. Sequência 1:23:12**



**Figura 8. Rio-mar. Sequência 1:26:55**

Mia Couto e Teresa Prata engajam-se na construção de narrativas que desnudam, por meio de uma perspectiva crítica, a trajetória de desmandos e devastação de um país historicamente marcado pela violência. Em suportes diferentes, com olhares específicos, ambos se debruçam sobre o desafio de recontar as memórias do seu país, de tirar do silêncio as vozes sufocadas pela interdição da língua e da cultura do colonizador. A oralidade infiltra-se no texto romanescos e ganha voz no filme na representação de línguas tribais para compor o mosaico de memórias do menino-futuro e da nação-menina. No filme, o rio Mãe-Água povoa-se de gente que se lava para entrar no ano novo puro. Esperança que se renova. O machimbombo finalmente reassume sua função de meio de transporte: torna-se barco, que conduzirá o jovem semeador de futuro na busca da nova nação moçambicana, na terceira margem do rio.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. 3. reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).
- CHAMBERS, Iain. Poder, língua e a poética do pós-colonialismo. *Revista Via Atlântica*, n. 17, p. 17-28, São Paulo, jun. 2010.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAMILTON, Russell G. A literatura dos Palop e a teoria pós-colonial. *Revista Via Atlântica*, n. 3, p. 12-22, São Paulo, dez. 1999.
- PRATA, Teresa (Dir.). *Terra sonâmbula*. Duração: 1h43. Portugal/Moçambique, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iukiUyEU-tw>>. Vários acessos.
- TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. Tese (Doutorado em História Cultural). Universidade de Brasília, 2008.

OLHARES CRUZADOS SOBRE O GRANDE HOTEL DA BEIRA: *HÓSPEDES DA NOITE*, DE LICÍNIO AZEVEDO, E “CASAS DE FERRO”, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

COMPARING REPRESENTATIONS OF THE GRANDE HOTEL IN BEIRA: *HÓSPEDES DA NOITE*, BY LICÍNIO AZEVEDO, AND “CASAS DE FERRO”, BY JOÃO PAULO BORGES COELHO

Giulia Spinuzza\*

RESUMO: O documentário *Hóspedes da noite* (2007), de Licínio Azevedo, revela a história do Grande Hotel da Beira e de seus inquilinos por meio do percurso itinerante de dois ex-empregados, enquanto na estória “Casas de ferro” (2005), de João Paulo Borges Coelho, os moradores do hotel encontram uma nova casa no Índico. Nosso objectivo é analisar a complexa relação entre o passado e o presente com base nas representações do hotel e dos seus inquilinos e reflectir sobre o devir da nação.

Palavras-chave: *Hóspedes da noite*. “Casas de ferro”. Memória. História. Itinerâncias.

ABSTRACT: The documentary *Hóspedes da noite* (2007), by Licínio Azevedo, shows the history of the Grande Hotel in Beira and its lodgers through the walk of two former employees, while in “Casas de ferro” (2005), by João Paulo Borges Coelho the residents of the hotel find a new home in the Indian Ocean. Our goal is to study the past/present complex relation analysing the representations of the hotel and its lodgers and reflecting on the development of the nation.

Keywords: *Hóspedes da noite*. “Casas de ferro”. Memory. History. Journeys.

---

\* Doutoranda do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Portugal) e membro colaborador do CEsa (ISEG, Universidade de Lisboa), é orientada pela Professora Doutora Ana Mafalda Leite (FLUL) e co-orientada pela Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ). O doutoramento é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia por meio da Bolsa Individual. Endereço electrónico: giuliaspin@yahoo.it.

Licínio Azevedo, nascido no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, é hoje um dos mais importantes cineastas em Moçambique. O então jornalista e repórter viajou para Moçambique em 1977 para recolher histórias para guiões, reunidas mais tarde no livro *Relatos do Povo armado* (1983).

Na altura da sua chegada a Moçambique, no período do fervor do pós-independência, concretizam-se no país vários projectos culturais,<sup>1</sup> mais ou menos conseguidos, nos quais participam cineastas afirmados como Jean-Luc Godard e Jean Rouch, bem como o moçambicano Ruy Guerra, até então exiliado no Brasil, com o objectivo de criar as bases para a construção do cinema moçambicano (AREAL, 2008, p. 67). É sobretudo de Godard que Azevedo trai alguns importantes ensinamentos para a futura carreira de cineasta (COELHO, 2008a, p. 7), mas com o avançar da guerra civil muitos intelectuais e colaboradores estrangeiros partem, e o realizador é um dos poucos estrangeiros a ficar em Moçambique.

Azevedo começou sua actividade como guionista e ganhou experiência no âmbito da realização de documentários graças ao programa *Canal Zero* (COELHO, 2008a, p. 7), criado para a televisão de Moçambique na década de 1980. Já em 1997 publica o livro *Comboio de sal e açúcar*, mas é sem dúvida como cineasta que se afirma definitivamente na cena moçambicana, possuindo uma vasta filmografia que varia entre o documentário e a ficção. Com efeito, o realizador, que é também um dos produtores da Ébano Multimédia, costuma juntar diferentes técnicas de filmagem e montagem, e muitas vezes suas obras não se enquadram apenas num género cinematográfico.

*Hóspedes da noite* (AZEVEDO, 2007), vencedor de vários prémios internacionais,<sup>2</sup> é um documentário que relata a vida dos ocupantes do antigo Grande Hotel da Beira, em Moçambique. Sediado na então glamorosa cidade da Beira, o hotel era um exemplo de luxo que devia atrair numerosos turistas internacionais, especialmente os que provinham da antiga Rodésia (hoje Zimbabwe). Inaugurado em 1955, com mais de trezentos quartos, luxuosas suítes, uma piscina olímpica e clubes de *dancing*, o hotel revelou-se pouco rentável, e alguns anos depois da inauguração estava prestes a fechar. Até a data do fecho definitivo, as instalações do elegante espaço continuaram a funcionar ocasionalmente para os eventos da boa sociedade beirense e não só. Mais tarde, ao longo da guerra colonial e após a independência, o hotel foi utilizado como base militar e local de refúgio.

Hoje, a decadência apoderou-se completamente do hotel: sua estrutura foi escarnificada, tudo foi retirado e vendido: as canalizações, as janelas, as madeiras, até alguns dos blocos de betão que seguravam a construção arquitectónica. O esqueleto do hotel é habitado por uma numerosa comunidade de ocupantes, alguns dos quais chegaram durante a guerra civil à procura de abrigo.

Decadência foi o destino que conheceu também a cidade da Beira, quando seu porto e seus caminhos de ferro esgotaram suas funcionalidades devido à mudança das relações políticas com o antigo regime rodesiano, ao começo do processo de independência do país e à longa guerra que se seguiu (MAGALHÃES, 2012, p. 1).

O documentário de Azevedo foca-se sobretudo nos novos habitantes do hotel. Estas pessoas que vivem sem saneamento, água e electricidade são parte de uma heterogénea comunidade de sobreviventes com uma administração e tribunal de moradores (mais ou menos oficiais), lojas e locais de culto, regras e leis. O hotel tornou-

<sup>1</sup> Como é o caso do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*, no qual participou como redator Luís Carlos Patraquim (2008, p. 84-87). Criado por Samora Machel, esse projeto levou o cinema e a ideia da nova nação ao povo moçambicano.

<sup>2</sup> Troféu de Ouro Grande Reportagem – *Festival Internacional de Produções Audiovisuais (Fipa)* 2008, Biarritz, França; Prémio Africalia do Melhor Documentário – *4<sup>o</sup> Festival de Cinémas Africains*, Bruxelas.

se, assim, numa cidade dentro da cidade, ou, como o define o realizador, “um microcosmo, um resumo do problema geral do país” (COELHO, 2008b, p. 10).

Já na altura da sua construção, durante a época colonial, o projecto do hotel, exageradamente grande e dispendioso, estava desajustado do contexto no qual se inseria. As etapas de construção e decadência do hotel acompanharam a história da Beira, cidade florente nos anos 1950 e 1960 graças à ligação entre a então Rodésia<sup>3</sup> e o mar, que viveu um período de decadência a partir da guerra colonial. Com efeito, a subsistência económica da cidade era determinada sobretudo pela linha dos comboios, o assim chamado “corredor da Beira”, que fazia a ligação entre o território rodesiano e o mar (MAGALHÃES, 2012, p. 1). Como lembra Ana Magalhães: “Hoje, apesar de conservada, a Estação está deserta. Sua imponente gare apenas recebe um comboio por dia, que chega do Dondo, uma povoação vizinha” (2012, p. 1). Para além disso, por ser uma polo da Renamo, a cidade sofreu particularmente durante a guerra que se seguiu à independência, e as fortes migrações populacionais geraram um grande número de deslocados que se abrigaram, em parte, no antigo Grande Hotel.

Esse vestígio colonial, hoje reconvertido à nova função, representava na altura uma ousadia modernista porque, como demonstra Ana Magalhães, autora de *Moderno tropical*<sup>4</sup> (2009), nas décadas de 1950 e 1960 os arquitectos que se encontravam nas antigas colónias trabalhavam “com uma liberdade que não podiam ter na metrópole” (COELHO, 2009). Inicialmente projectado pelo arquitecto José Porto, o hotel devia incluir um cassino, que não foi autorizado, contribuindo assim para o desgaste financeiro da estrutura. Sucessivamente, o projecto inacabado passou nas mãos de outro arquitecto, Francisco Castro, que completou a construção do luxuoso edifício. Com sua fachada curvilínea e dimensão monumental, o hotel tinha uma posição privilegiada à frente do Índico. Hoje, o local de opulência de uma elite colonial é reconvertido numa estrutura agonizante e lúgubre que, na miséria extrema, abriga uma multidão.

As imagens que abrem o documentário e acompanham o título deste mostram o hotel na sua época de ouro, enquanto os planos sucessivos evidenciam o degrado e a decadência do tempo presente. Da antiga piscina olímpica, por exemplo, ficou um charco de água suja, e das curvilíneas varandas diante do Índico ficaram os destroços de betão.

As memórias de dois ex-empregados, o sr. Caíto e o sr. Pires, que substituem a *voice over* do narrador, acompanham o percurso da câmara. Enquanto os dois avançam desde as câmaras frigoríficas e a lavandaria da cave do hotel até o terraço, onde vive o louco e dois irmãos órfãos, relembram o passado. Nas passagens entre os corredores, escadas e quartos do hotel, o documentário oferece-nos também o testemunho directo dos moradores, com suas histórias de guerra e deslocações forçadas. Essas pessoas, que tiveram um passado difícil, enfrentam hoje um presente feito de sacrifícios e dificuldades porque, como afirma uma das mulheres que se refugiou no hotel durante a guerra civil, “viemos para a Beira enfrentar outra guerra, a pobreza” (AZEVEDO, 2007).

Para reevocar um passado que já não existe, o realizador utiliza algumas imagens documentais, mas é sobretudo por meio da narração dos ex-empregados e dos moradores que é contada a história do hotel e dos seus inquilinos, como fragmentos que se perdem na história do país. Nesse sentido, a quase total eliminação da *voice over* torna mais verídico e menos tendencioso o testemunho directo dos ex-empregados e moradores, que se convertem em sujeitos da narrativa e da história. É também graças a

<sup>3</sup> Que corresponde, hoje, ao actual Zimbabwe, sofreu uma política racista similar à da África do Sul.

<sup>4</sup> No seu artigo sobre o documentário *Hóspedes da noite*, Marta Lança menciona o estudo de Ana Magalhães (LANÇA, 2009).

uma filmagem que aproxima a câmera dos sujeitos representados que se reduz ao mínimo a intervenção do realizador<sup>5</sup> (ARENAS, 2011, p. 140). É por isso que no documentário nunca vemos ou ouvimos o realizador, que delega ao sr. Caíto e ao sr. Pires, dois ex-empregados do Grande Hotel, o fio da narração. Os antigos trabalhadores do hotel evocam uma memória desconhecida à maioria dos actuais moradores, que não presenciou seu glamoroso passado. Cria-se, assim, uma relação implícita entre a memória dos antigos empregados, evocada pelas suas descrições ao longo do itinerário no esqueleto do hotel, e a “pós-memória” (VECCHI, 2013, p. 15) dos inquilinos, que têm acesso apenas aos vestígios da dramática grandiosidade por meio dos “fragmentos” e dos resquícios daquele lugar. Como justamente nota Ana Mafalda Leite a propósito desta questão:

Os fragmentos do passado colonial e do presente pós-colonial, reincorporados nas narrativas angolanas e moçambicanas, são sujeitos a uma reescrita, e simultaneamente à inscrição no corpo da narrativa nacional, enquanto vestígios de sujeitos diferenciados e de vozes heterogêneas, de processos compositivos novos, alargando-se aquela em processos que cruzam diacronia com sincronia em movimentos de inesperada escripturação (2011, p. 70-71).

Tendo em conta essas considerações, pensamos que o documentário de Licínio Azevedo, como “narrativa visual” da nação, cumpre um processo de “reescrita” do seu percurso histórico, e ao questionar a relação entre o presente pós-colonial e o passado colonial faz emergir elementos heterogêneos no seio da imagem da nação. O documentário oferece uma narrativa “outra” da nação, insinuando um percurso crítico capaz de repensar o presente e, ao mesmo tempo, sonhar um futuro melhor, porque é impossível olhar para o futuro sem conhecer o próprio passado. É nesse contexto que em *Hóspedes da noite* se cruzam memórias diferentes. Com efeito, o documentário apresenta a relação entre gerações diferentes: os antigos empregados, agora idosos, transmitem as memórias relacionadas com o hotel aos habitantes que ocupam aquele mesmo lugar.

A presença de épocas e memórias diferentes demonstra que a história é feita de rupturas, mas também de continuidades. O hotel, como vestígio do passado colonial, representa uma contiguidade fragmentária e incompleta entre dois momentos históricos, comprovada por fotos e documentos da época. Os dois ex-empregados, ao narrar as próprias “estórias” sobre o hotel, preenchem em parte os vazios da história. Dessa forma, a narrativa pessoal conjuga-se com a(s) narrativa(s) do hotel e do país, e a memória colonial dos ex-empregados confunde-se com as memórias pessoais dos novos inquilinos do hotel. É a partir desses cruzamentos de memórias que se gera o conceito de “pós-memória”, definido por Roberto Vecchi como a “possibilidade de transmissão intergeracional da memória, em particular traumática, sobretudo para pessoas da esfera familiar que não viveram a experiência em causa, mas mantêm um laço afectivo com quem a vivenciou” (2013, p. 15). A esse propósito é interessante notar de que forma os habitantes do hotel podem ser considerados uma “segunda geração de uma primeira de testemunhas – no sentido de testemunhas vivenciais, presenciais, oculares” (VECCHI, 2013, p. 17). Nesse sentido, parece-nos significativo o facto de um dos ex-empregados do hotel ser quase completamente cego, porque a lembrança ocular do passado não se

<sup>5</sup> Também Kamila Krakowska analisa alguns dos aspectos evidenciados por Arenas em outro documentário de Licínio Azevedo (KRAKOWSKA, 2012, p. 82).

completa pela visão do presente, assim como para muitos dos habitantes do hotel é impossível conciliar a imagem do presente com a do passado. Ao mesmo tempo, porém, os habitantes do hotel vivenciam a memória colonial, quer por meio dos destroços do hotel, quer por meio da narração dos dois ex-empregados. Então, o hotel, como espacialização da memória colonial, testemunha o drama da guerra e dos seus refugiados, visível hoje nas paredes escarnificadas do hotel e nos inquilinos que as habitam.

A *mise-en-scène* do documentário proporciona duas narrativas complementares que se ligam ao mesmo lugar pelo fio do tempo: por um lado, a narrativa dos ex-empregados evidencia a opulência da elite da época colonial e, por outro, a narrativa do presente mostra a pobreza extrema de uma multidão. Para além disso, o realizador foca tanto a problemática social dos habitantes do hotel como a relação entre o passado e o presente por meio das lembranças dos ex-trabalhadores, que recordam os espaços transformados e seus antigos hóspedes. Dessa forma, o documentário questiona ao mesmo tempo a dimensão histórica, social e política de uma realidade que reflecte dinâmicas e problemáticas extensíveis ao contexto nacional.

Num cenário de sombras e luzes, que sobressai o contraste entre as paredes frias e despojadas do interior e a luz quente e abrasadora do exterior, emergem as vozes e as vidas representadas, que vão compondo o mosaico do Grande Hotel:

As raparigas a quem já tudo aconteceu, os muçulmanos a curvarem-se na mesquita, os evangélicos em transe na igreja, os quartos que fazem de mesquita e igreja e tribunal, os meninos a caça de ninhos em patamares sem corrimões, os bebedores que viram meninos a cair lá do alto, as mães sem leite e sem remédios, o professor que prepara as aulas no escuro, os homens a alugarem baterias para ver futebol porque não há electricidade, as águas sujas despejadas da janela porque não há água nem esgotos, a piscina cheia de água podre e lixo onde o louco se lava [...]. (COELHO, 2008b, p. 10).

Esta comunidade heterogénea não é representada como um grupo uniforme, porque entre os habitantes do hotel há ladrões e trabalhadores, jovens e idosos, mulheres sozinhas e famílias, crianças e jovens órfãos. Perante tal diversidade, o que acomuna esses indivíduos é a capacidade de resistência e a partilha de um espaço comum que se coloca num território-limite no coração da cidade da Beira. Então, Azevedo obriga-nos a ver os “excluídos” que vivem nas margens da cidade, numa fronteira criada pela exclusão económica e social. Hoje, paradoxalmente, aqueles mesmos que em um tempo não podiam entrar no hotel agora ocupam seus espaços vazios. E novas fronteiras vão erguer-se, porque, como escreve Marc Augé, a ideia de fronteira é “uma realidade constantemente renegada e reafirmada” (2010, p. 23).

Nesse contexto de fronteiras cruzadas, notamos que a itinerância dos antigos clientes do luxuoso hotel se reconverte hoje na dramática transitoriedade dos novos inquilinos, e as imagens do documentário evidenciam esse contínuo vaivém: há quem entre e quem saia, quem suba e quem desça. Todavia, a transitoriedade dos ocupantes é efémera, porque a falta de condições económicas obriga os inquilinos do Grande Hotel da Beira, os “hóspedes da noite”, a viverem durante décadas nos quartos “provisórios” e na escuridão do edifício. Por essa razão, o local (que deveria ser) transitório reconverte-se numa residência fixa; nesse sentido, o hotel é sem dúvida um símbolo da contradição da época pós-colonial.

Por meio do percurso no esqueleto do hotel, o realizador problematiza a múltipla identidade de um local que, marcado pela mudança dos contextos históricos, cruza

diferentes memórias e histórias de vida. O percurso revela histórias de exclusões, migrações e pobreza, histórias de fronteiras cruzadas, histórias de resistências. Então, *Hóspedes da noite* levanta uma série de problemáticas económicas e sociais que nos obrigam a repensar a trajectória histórica do país do período colonial até hoje.

O realizador encena uma viagem descritiva ao longo do hotel evocando as dimensões históricas, sociais e arquitectónicas desse lugar e das transformações que sofreu, mas olha sobretudo para o presente, para a gente que (sobre)vive no hotel, mostrando a readaptação da arquitectura à nova comunidade e a capacidade de invenção dos habitantes, que emergem como figuras de resistência nesse espaço urbano reconvertido. Dessa forma, a história do hotel articula-se com as vidas dos seus novos inquilinos; são as “estórias” dessa gente que interessam ao realizador: como e por que se abrigaram no hotel, como vivem e como tencionam (se eventualmente planejam) sair de lá. Não obstante o despojamento do edifício e sua miserável apresentação, os inquilinos são sempre representados com grande dignidade, enaltecendo sua própria condição de sobreviventes.

Para além disso, a arquitectura funde-se com seus moradores e vice-versa, tornando os ocupantes num grupo específico no seio da cidade da Beira. Essa comunidade marginalizada luta a cada dia para a própria sobrevivência e resiste graças à força de vontade, à ironia e à esperança de conseguir melhorar a própria condição. A moral da história, se houver uma moral, é que a vida é para essas pessoas um acto de resistência.

Em conclusão, podemos dizer que a representação do antigo Grande Hotel da Beira convida a reflectir sobre a relação entre o passado colonial e o presente pós-colonial, porque a compreensão desse espaço urbano permite repensar a trajectória histórico-política do país. Nesse sentido, o hotel pode ser visto como um *lugar de memória*, utilizando a noção de Pierre Nora, um local que enraíza a memória e a passagem do tempo, a mudança de poder e do contexto histórico e social do país.

Então, verificamos que o hotel, como vestígio colonial, levanta várias problemáticas, captadas pelo realizador pela justaposição das estórias do tempo colonial com as actuais, de facto as vicissitudes do hotel testemunham a releitura de um passado que perdura no presente. É sobre essa problemática continuidade que se desdobra, como veremos, uma das estórias de João Paulo Borges Coelho (doravante JPBC).

“Casas de ferro” é uma estória, como a define o autor, publicada em 2005 no primeiro volume, *Setentrião*, de *Índicos indícios* (COELHO, 2005, p. 47-72). *Setentrião* e *Meridião*, o segundo volume, seguem “um critério que é apenas geográfico” (p. 9), e assim fazendo tecem, por meio da escrita literária, um mapeamento do território moçambicano.

Em “Casas de ferro”, JPBC descreve o despejo dos moradores do Grande Hotel da Beira e a itinerância de seus ocupantes. Se, como vimos no documentário de Azevedo, a itinerância dos ex-empregados do hotel contrasta com a imobilidade social de seus moradores, presos àquele espaço por não terem alternativas, no conto de JPBC os antigos inquilinos do hotel são os protagonistas de novas itinerâncias e viagens. É a partir do cruzamento de olhares e percursos que a estrutura obsoleta do hotel possibilita questionar o presente, relembrar o passado e sonhar um futuro melhor.

A relação ficção/realidade, tão importante na leitura da obra do autor, é particularmente evidente em “Casas de ferro”. É uma estória que se passa na Beira, mas poderia se passar em qualquer outra grande metrópole, porque, como escreve Marc Augé, nas grandes cidades da África ou da América Latina “os bairros entregues à precariedade, à pobreza, favelas ou outros infiltram-se, constantemente, no coração da cidade” (2010, p. 34), num processo de ocupação do espaço “vazio” representado, neste

caso, pelo esqueleto do hotel. Mas, como lembra o antropólogo, “essas formas ‘periféricas’ não são”, como é evidente, “apanágio das cidades” desses países, “o problema do *habitat* e da pobreza urbana está agora presente no centro das mais impressionantes megalópoles ocidentais” (AUGÉ, 2010, p. 35).

A partir do Grande Hotel da Beira, o conto desenvolve um enredo verosímil que mistura elementos da realidade e da ficção. A estória reflecte as contradições do tempo presente e projecta-se para o futuro, imaginando a deslocação dos moradores do hotel para a praia. Assim, o autor demonstra que, perante uma realidade que parece ultrapassar a ficção, também a ficção pode substituir a realidade.

Em “Casas de ferro”, o *incipit in medias res* apresenta a primeira tentativa de despejo dos moradores do Grande Hotel da Beira. A descrição da força municipal, bem como da “Autoridade” que emitiu o documento de despejo, é irónica e sagaz e coloca desde o princípio uma oposição dicotômica entre os governantes (e seus executores) e a população.

A primeira ordem de despejo, cujo palavreado requintado é traduzido pelo narrador numa linguagem simples e compreensível, testemunha que a língua pode ser um instrumento do poder (CAN, 2012a, p. 238). Nazir Can analisa as relações estabelecidas entre poder e discurso público nos romances de JPBC, evidenciando de que forma os recursos irónicos do narrador desconstróem o discurso oficial da nova elite política (2012a, p. 242). Em “Casas de ferro”, por exemplo, o narrador critica ironicamente a fraseologia governamental do pós-independência que reproduz algumas das metáforas socialistas conexas ao mundo da agricultura: “Lavar e semear para poder colher, enfatizavam, recorrendo à cansada metáfora que ainda assim sabiam capaz de tocar sensibilidades e corações” (COELHO, 2005, p. 52). O narrador continua a desconstruir tal metáfora quando afirma que “nem todos os que são do Povo vieram um dia do campo. Há-os também com origem na cidade” (p. 60), lembrando que a retórica essencialista do governo nem sempre tem em conta a diversidade daquilo que é denominado “Povo”, porque a ideia do “povo coeso, como uma coisa só, em uníssono respirando, é invenção de quem não é Povo e com ele precisa de lidar, a ele precisa de liderar” (p. 54).

Também a segunda ordem de despejo evidencia, mais uma vez, a incomunicabilidade entre a “Autoridade” e os moradores. O texto do documento oficial é objecto de uma leitura crítica do autor, que denuncia ironicamente os recursos linguísticos da autoridade por meio dos pensamentos do 302, o jovem protagonista da estória, assim chamado “por morar no quarto 302 do Grande Hotel” (p. 54). Leia-se a esse propósito a descrição do comunicado a partir da perspectiva do rapaz: “E o 302 nada tinha a dizer porque era aquele preâmbulo tão cheio de longínquas palavras como Desenvolvimento e Futuro, ou tão demasiado próximas como Lixo e Tragédia, que se perdia nelas, não conseguindo achar um caminho que fosse dar ao corolário curto e seco do despejo” (COELHO, 2005, p. 71).

O autor, para além de desconstruir as artimanhas discursivas dos governantes, problematiza também a relação entre o passado colonial e o presente. Leia-se, por exemplo, a descrição de uma das zonas mais pobres do Grande Hotel: “E no fundo, os habitantes, arfando como os de antigamente, moviam-se curvados menos já por humildade que para evitar um céu obscuro de aguçadas estalactites [...]. Igual hoje ao que era antes, talvez apenas a cor dos dias entrando pelos janelões” (COELHO, 2005, p. 51). Assim, o autor estabelece uma problemática continuidade entre um “antes” e um “depois” independência, evidenciando a presença, sob novas formas e modalidades, de determinadas injustiças.

A propósito da estrutura do Grande Hotel, notamos uma irónica correspondência entre estratificação social e “divina”, porque as três grandes subdivisões lembram a imagem dantesca do Paraíso, do Purgatório e do Inferno, se bem que no hotel, como escreve o autor, a distribuição das “almas” seja feita por ordem de chegada, mais do que por um critério moral: “Em cima os mais antigos, no tempo em que ainda se podia escolher onde habitar; a meio o povo que estava em trânsito, sem saber se melhorava de posição, se decaía; e no fundo os que chegaram por último, ocupando o que sobrava” (COELHO, 2005, p. 49).

Quando se refere ao passado colonial, JPBC sublinha o facto de que quase não há rasto desse tempo: “era um mundo extinto desde há muito quando o Povo aqui chegou, um mundo velho que se escapou pela malha larga da memória e se perdeu” (p. 51). Todavia, a incompreensão do passado leva à incapacidade de avaliar as dinâmicas do presente: “Mas a que se assistia ali? Sem dúvida, a um passado apodrecendo sem ser compreendido nem portanto digerido” (p. 53). Então, ao contrariar o processo de amnésia colectiva, o autor vai tecendo os fios da memória, porque, como avisa este, é impossível olhar para o futuro sem compreender e “arrumar” convenientemente o passado (p. 52).

A relação entre o presente e o passado manifesta-se também pela presença de gerações diferentes, representadas pelo rapazito 302 e sua avó. Os dois têm formas distintas de ver o mundo, uma, a do jovem, projectada para o futuro, e outra, a da avó, para o passado. Nesse sentido, verificamos que há uma discordância entre as perspectivas das duas gerações, como podemos ler num dos trechos finais da estória que descreve o impasse dos ocupantes dos barcos encalhados à beira-mar: “E a velha, casmurra, só sairia dali se fosse para voltar ao quarto 302 de um velho hotel que o camartelo há muito mastigara. É essa a outra característica dos velhos, sempre prontos a regressar para dentro das suas memórias, nunca para outro lado qualquer” (COELHO, 2005, p. 72).

A ideia de ir para a praia logo após o começo da demolição do hotel é do 302, que, juntamente com um grupo de moradores do hotel, se instala à beira-mar. É ali que estão grandes barcos encalhados, renomeados *Asiswa?*, que significa em língua *Sena*, do verbo *Siswa*, entender, perceber (COELHO, 2005, p. 213); *Maria Luisa*, “por ser esse o nome da mulher que ia na frente quando lá entraram” (p. 59) e *Chamuare*, que, em língua *Sena*, significa amigo (p. 213); esses ferros abandonados servirão de abrigo aos antigos moradores do hotel. A substituição dos antigos nomes das embarcações por termos locais remete a um processo de “reapropriação” lexical e linguística das relíquias do tempo colonial.

A esse propósito, notamos que a onomástica é muito importante nesta estória também no que se refere ao nome do jovem protagonista. Na verdade, o líder de uma parte da comunidade do hotel, o menino 302, representa a fusão entre os moradores e o espaço do hotel. O 302 é o cerne de toda a narração, porque a evolução do conto depende das suas iniciativas. Como demonstra Nazir Can no seu estudo sobre “Infância e História nos romances de João Paulo Borges Coelho” (2014), a representação da infância nos textos do autor é rica de significados. Segundo o crítico, as crianças adquirem uma função retrospectiva e prospectiva nos três primeiros romances do autor (p. 44). Se, por um lado, as crianças são as vítimas indefesas do mundo dos adultos, por outro, elas representam uma crítica ao universo dos mais velhos.

É o caso, por exemplo, do menino 302, que, em face da colectividade, é engenhoso e criativo por ser “alguém de fora do Povo, mais do mundo do concreto” (COELHO, 2005, p. 54). E se, como escreve Can, “nos três primeiros romances do autor, a infância constitui não apenas o espaço de uma (fugaz) liberdade, mas também, e

sobretudo, a pré-história da transição de um estado a outro, de uma origem a outra, podendo aludir tanto ao início como ao fim dos tempo” (2014, p. 53), no conto “Casas de ferro” o menino 302 possibilita a ruptura do *status quo* e o começo de um novo tempo.

Com efeito, a ideia do 302 de ir viver nos barcos encalhados confere a esses destroços novas funcionalidades, assim como aconteceu com o hotel. Os barcos são vestígios do passado e testemunham, juntamente com o hotel, um tempo prolífero em que as grandes embarcações vinham e partiam cheias de mercadorias e matérias-primas. As arquitecturas coloniais fragmentadas representadas pelos barcos, que vêm substituir o hotel já em vias de desaparecimento, parecem recompor num presente contraditório os restos de um passado que não é esquecido ou destruído (ao contrário do hotel) e que, ao mesmo tempo, agoniza antes de encontrar alguém capaz de o resgatar. É a reinvenção-reutilização de tipo performativo que resgata essas arquitecturas e o passado que carregam. Assim, a partir do hotel, estrutura imóvel e obsoleta, transita-se para os barcos debruçados diante do Índico. E essa transição não envolve só parte dos antigos moradores do hotel, porque, graças aos bazares e aos mercados informais criados por estes à beira-mar, o centro da cidade desloca-separa seu limiar marítimo.

O desfecho da estória aponta para uma deriva em direcção ao Índico: é a subida da maré que rompe o impasse gerado pela luta entre forças contrastantes que envolvem o Povo, representado pelos ex-moradores do hotel; a Autoridade, com sua fraseologia indecifrável; os Empresários, que sonham com um novo Grande Hotel, e, por último, mas não menos importante, o Índico, com sua força incontrollável. Finalmente, o rumo das embarcações é determinado pela vinda iminente de outra tempestade, que corta o contacto com a terra firme e devolve os barcos e seus ocupantes ao Índico.

O espaço das embarcações, essas entidades “camaleonticas” (COELHO, 2005, p. 56) que mudam de cor conforme o tempo e se convertem em ilhas quando a maré sobe, é um espaço movediço, sujeito a alterações alheias à vontade dos seus habitantes: “O grande petroleiro transformava-se, ele próprio, em ferruginosa e isolada ilha” (p. 58). A transformação dos barcos em ilhas insere a narração no arquipélago do Índico e lembra-nos que há, para além da importante Ilha de Moçambique, muitas outras “ilhas”. De facto, a maioria das estórias deste volume situa-se em locais insulares: a primeira passa-se na Ilha de Moçambique (“O pano encantado”), a segunda, na Beira (“Casas de ferro”), a terceira, na Ilha de Santa Carolina (“O hotel das duas portas”), a quarta, entre Zalala e Gurúé (“As cores do nosso sangue”), e a última, na ilha de Ibo (“Ibo azul”). Então, verificamos que essas narrativas apontam para uma insularidade que prolonga o limite da nação até o Índico, como sugerem os estudos de vários críticos.

Ao enquadrar a obra de JPBC no contexto transnacional do Índico (Cf. HOFMEYR), podemos dizer que com *Índicos indícios* o autor aponta para uma deriva transnacional do corpo da nação (BRUGIONI, 2013), cuja imagem metafórica é representada, em “Casas de ferro”, pelos barcos encalhados à espera de levantarem ferro no espaço do Índico. Essas casas semimóveis demonstram, como adverte o autor no Prefácio, que “qualquer lugar pode ser a nossa casa” (COELHO, 2005, p. 10) e apontam para uma “deriva” da nação e do povo em direcção ao Oceano Índico.

Como afirma Rita Chaves, ao retomar o conceito do crítico brasileiro Antônio Cândido, JPBC, com sua obra literária, parece delinear uma “conquista progressiva do território” moçambicano (apud CHAVES, 2008, p. 190). E, em modo especial, os dois volumes de *Índicos indícios*, *Setentrião* e *Meridião*, como nota Jessica Falconi, “vêm desafiar um argumento comum de que apenas o norte de Moçambique se inscreve nos circuitos do Índico” (2013, p. 88). Assim como acontece na poesia, também a narrativa segue novas rotas em direcção ao Índico, sendo possível repensar a literatura

moçambicana a partir desse espaço transnacional (FALCONI, 2013, p. 88), de onde emergem “escritas que convocam dimensões espaciais e temporais que redefinem o repertório cultural dito nacional, reposicionando a especificidade de sujeitos e contextos em uma dimensão transnacional emblemática” (BRUGIONI, 2013, p. 131). Na falta de um espaço próprio para existir e na recusa de ser homogeneamente idealizado, o corpo da nação estilhaça-se até o limiar do território, e ao apontar para o Índico, espaço de encontro entre múltiplas memórias, identidades e histórias, torna-se o local apto a receber um mundo heterogêneo. Também a memória colonial, representada pelos vestígios dos barcos, é inserida no tecido do Índico, a partir do qual é questionada, analisada e “arrumada” de forma a deixar espaço para a inscrição de um novo futuro.

O fecho da narrativa deixa a estória duplamente em aberto, porque o nome do barco, seguido do ponto de interrogação, amplifica a incerteza do final: “Talvez que o *Asiswa?* se decida a largar, seguido na sua esteira pelo hirsuto *Chimuaré* (COELHO, 2005, p. 72)”. Como nota Fátima Mendonça, o final em aberto é um dos recursos que intensificam o “clima enigmático” criado pelo narrador, bem como suas intromissões, que, ao longo do texto, afirmam, negam ou instalam dúvidas acerca dos factos narrados (2011, p. 199). Assim, nega-se a visão unívoca e abre-se a leitura para múltiplas interpretações que reenviam a “escrita para o espaço da incerteza e da indeterminação, da dúvida e da interrogação, logo do questionamento e da heterodoxia” (MENDONÇA, 2011, p. 199).

Atendendo a essas questões, consideramos que o conto de JPBC e o documentário de Licínio Azevedo, se bem que partindo de meios distintos, um cinematográfico e outro literário, convidam a uma revisão do passado e, ao proporem narrativas da nação que questionam as representações homogeneizantes dos seus habitantes, criam um conceito de espaço territorial mais heterogêneo.

Em primeiro lugar, a transformação de um dos mais luxuosos hotéis de África a edifício abandonado e ocupado pelos seus novos habitantes testemunha a persistência de um passado reinventado no presente. Em segundo lugar, a reconversão e a readaptação da arquitectura colonial implica um questionamento da memória que, em *Hóspedes da noite*, é personificada pelos dois ex-empregados do Grande Hotel. Nesse sentido, o documentário de Licínio Azevedo mostra a grandiosidade decadente desse ex-hotel de luxo e revela seu funcionamento interno por meio da autogestão da variada comunidade que o habita. O realizador entra nos meandros do hotel como se entra num local “fantasma” para exorcizar os medos mais sombrios e, assim fazendo, oferece-nos um retrato sincero e profundamente humano. Os problemas que emergem no seio da comunidade do hotel podem ser lidos como reflexos dos problemas do país, por essa razão, o final do documentário, como o conto de JPBC, remete a um futuro incerto.

Em “Casas de ferro”, JPBC inventa um possível futuro para seus habitantes. A estória, centrada no deslocamento de parte da comunidade do hotel para os barcos encalhados na praia, pode ser lida também como percurso metafórico do país. Os barcos, como novas ilhas fora do território da nação, apontam para uma realidade “outra” que se afasta da ligação à terra e se integra no espaço do Índico. Também o Povo dos navios encalhados, naufrago do seu próprio país, se abre para o horizonte do Índico. Então, a escrita reinventa e reescreve a nação segundo novos paradigmas, e a ficção mistura-se com a realidade, a memória e a História. Como justamente afirma Nazir Can, “o projeto estético de JPBC revela duas grandes obsessões: discutir os silêncios da História por meio do olhar do indivíduo comum e indagar os interstícios da memória por via da fruição literária” (2012b, p. 202). Nesse sentido, notamos que também o documentário desenvolve as mesmas funções, porque os depoimentos dos ex-empregados do hotel permitem recuperar a frágil memória colonial.

Em conclusão, notamos que o documentário e o conto criam narrativas que questionam as amnésias do passado e obrigam a reflectir sobre o presente. É o hotel que, como legado colonial, estabelece a problemática ligação entre essas duas épocas. Ao mesmo tempo, o realizador e o escritor enaltecem a resistência dos ocupantes do hotel, resgatando-os do esquecimento. É graças aos olhares lançados sobre esse local fantasma que são revelados os “invisíveis”, ou seja, os inquilinos do hotel que cumprem a cada dia um acto de resistência. Como vimos, *Hóspedes da noite* e “Casas de ferro” evidenciam as problemáticas de uma comunidade que sofre as injustiças e as desigualdades de um sistema incapaz de os proteger. E se o documentário deixa em aberto o destino incerto dos moradores do hotel, o conto de JPBC projecta-se verossimilmente para o futuro. É com base na problemática relação entre o passado e o presente que as duas obras permitem repensar a trajectória da nação. E os barcos, como os destroços do hotel, são estilhaços de uma memória fragmentada (LEITE, 2011, p. 74) que parece resistir perante a avassaladora destruição do tempo. E resistem também os moradores do hotel, que, dia após dia, reinventam um novo presente.

## REFERÊNCIAS

- AREAL, Leonor; TRÉFAUT, Sérgio. Laboratório Moçambique: cinema e revolução. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 66-69, Lisboa, out. 2008.
- ARENAS, Fernando. *Lusohone Africa: beyond independence*. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2011.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: Unesp/Ufal, 2010. Trad. Bruno César Cavalcanti e Rachel Rocha de A. Barros. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/131660409/Marc-Auge-Por-Uma-Antropologia-Da-Mobilidade#scribd>>. Acesso em: 12/01/2015.
- AZEVEDO, Licínio. *Hóspedes da noite* (DVD). Moçambique: Ébano Multimedia, 2007, 53 min.
- BRUGIONI, Elena. Narrando o(s) Índico(s). Reflexões em torno das “geografias transnacionais do imaginário”. *Diacrítica: dossier narrando o Índico*, v. 27, n. 3, Universidade do Minho, 2013, p. 121-136. Disponível em: <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica\\_27-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_27-3.pdf)>. Acesso em: 18/04/2015.
- CAN, Nazir Ahmed. Castelos de cartas marcadas: o discurso público da elite política nos romances de João Paulo Borges Coelho. In: LEITE, Ana Mafalda Leite et al. (Org.). *Nação e narrativa pós-colonial I – Angola e Moçambique: ensaios*. Lisboa: Colibri, 2012a. p. 229-244.
- . Os fantasmas da revolução em *Crónica da Rua 531.2*, de João Paulo Borges Coelho. *Via Atlântica*, n. 21, São Paulo, 2012b, p. 201-205. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51038>>. Acesso em: 09/03/2015.
- . Infância e história nos romances de João Paulo Borges Coelho. *Abril*, v. 6, n. 13, Niterói, nov. 2014, p. 43-54. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/26>>. Acesso em: 19/01/2015.
- CHAVES, Rita. Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho. In: CALAFATE, Margarida e Maria Paula Meneses (Org.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008. p. 187-198.
- COELHO, Alexandra Lucas. Licínio Azevedo: o contador de Moçambique. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 4-17, Lisboa, out. 2008a.
- . *Hóspedes da noite: ratos e homens*. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 10-11,

Lisboa, out. 2008b.

COELHO, Alexandra Prado. Arquitectos em liberdade tropical. *Público*, Portugal, 09/12/2009. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/arquitectos-em-liberdade-tropical-246946?page=-1>>. Acesso em: 05/03/2015.

COELHO, João Paulo Borges. *Índicos indícios I – Setentrião: estórias*. Lisboa: Caminho, 2005.

FALCONI, Jessica. Para fazer um mar: literatura moçambicana e Oceano Índico. *Diacrítica: dossier narrando o Índico*, v. 27, n. 3, p. 77-92. Universidade do Minho, 2013. Disponível em: <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica\\_27-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_27-3.pdf)>. Acesso em: 24/06/2015.

HOFMEYR, Isabel. The Black Atlantic meets The Indian Ocean: Forging New Paradigms for transnationalism for the Global South. *Literary and Cultural Perspectives. Social Dynamic: A Journal of African Studies*, v. 33, n. 2, p. 3-32, 2007. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02533950708628759#.VdKXM7hKag>>. Acesso em: 24/02/2015.

KRAKOWSKA, Kamila. Mariana e Mwadia: identidades errantes da nação moçambicana. *Mulemba*, n. 7, p. 79-93, Rio de Janeiro, dez. 2012. Disponível em: <[http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo\\_7\\_6.pdf](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_7_6.pdf)>. Acesso em: 22/03/2015.

LANÇA, Marta. Viver é cada vez mais difícil no Grande Hotel da Beira. *Público*, 27/12/2009. Disponível em: <<http://www.publico.pt/sup-publica/jornal/viver-e-cada-vez--mais-dificil--no-grande-hotel--da-beira-18469545>>. Acesso em: 07/07/2015.

LEITE, Ana Mafalda. Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial. *Via Atlântica*, n. 17, p. 69-82, São Paulo, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50534>>. Acesso em: 15/01/2015.

MAGALHÃES, Ana. *Moderno Tropical: arquitectura em Angola e Moçambique – 1948-1975*. Fotografia de Inês Gonçalves. Lisboa: Tinta de China, 2009.

———. Estação de Caminho de Ferro da Beira: apogeu e crítica do movimento moderno em Moçambique. *Atas do Congresso Internacional Saber Tropical em Moçambique: História, Memória e Ciência*, 24-26 out. 2012, Lisboa, 2012. Disponível em: <[ewv.ist.utl.pt/PDF/AM\\_Saber%20Tropical.pdf](http://ewv.ist.utl.pt/PDF/AM_Saber%20Tropical.pdf)>. Acesso em: 07/07/2015.

MENDONÇA, Fátima. João Paulo Borges Coelho – Índicos indícios a norte. *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011. p. 197-204.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Cinema moçambicano: um *flashback* pessoal e transmissível. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 84-87, Lisboa, out. 2008.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. *A magia das letras africanas*. 1. ed. 2003. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

VECCHI, Roberto. Legados das memórias da guerra colonial: algumas reflexões conceituais sobre a transmissão intergeracional do trauma. *Abril*, Nepa/UFF, v. 11, n. 5, p. 15-23, nov. 2013. Disponível em:

<<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/42>>. Acesso em: 27/01/2015.

UMA VIAGEM PELA VIDA E A OBRA  
DE MALANGATANA VALENTE: CINEMA, PINTURA, LITERATURA

A JOURNEY THROUGH THE LIFE AND WORK OF  
MALANGATANA VALENTE: CINEMA, PAINTING, LITERATURE

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco\*

**RESUMO:** O documentário *Ngwenya, o Crocodilo*, da cineasta moçambicana Isabel Noronha: o diálogo interartístico com o pintor Malangatana Valente e com o escritor Mia Couto. Fragmentos do imaginário mítico moçambicano transfigurados em cores, imagens, sons, palavras, movimentos e afetos. O mergulho na memória e nas tradições. A narrativa cinematográfica de Isabel Noronha entendida como travessia dialógica por temáticas, estruturas e linguagens ligadas não só a construções identitárias e sociais relacionadas ao contexto moçambicano – em particular ao universo mítico ronga –, como também à vida e obra de Malangatana Valente e à ficção poética de Mia Couto.

**Palavras-Chave:** Moçambique, cinema, pintura, literatura, Isabel Noronha, Malangatana Valente, Mia Couto.

**ABSTRACT:** The documentary *Ngwenya, o Crocodilo* [*Ngwenya, the Crocodile*] by Mozambican director Isabel Noronha: an inter-art dialogue with painter Malangatana Valente and writer Mia Couto. Fragments of a Mozambican mythical imagery transfigured into colours, images, sounds, words, movements and affections. Diving into memory and traditions. The cinematic narration of Isabel Noronha is understood as a dialogic journey throughout themes, structures and languages connected not only to the identity and social constructions related to the Mozambican context — particularly to the Ronga mythical universe — but also to the life and work of Malangatana Valente as well as to the poetic fiction of Mia Couto.

**Keywords:** Mozambique, cinema, *painting*, *literature*, Isabel Noronha, Malangatana Valente, Mia Couto.

*Ngwenya, o crocodilo* (2007), documentário da cineasta moçambicana Isabel Noronha, versa sobre a história do artista moçambicano Malangatana Valente, iniciando-se da seguinte forma:

---

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro. Professora Doutora, Titular de Literaturas Africanas. Pesquisadora 1 do CNPq. Estágio Pós-Doutoral na UFF e em Moçambique. Endereço eletrônico: carmen.tindo@gmail.com

Um dia, Xiluwa – Isabel –, conheceu, na escola, Cecília, filha de Malangatana Valente. Indo à casa da amiga, viu desenhos e telas do pintor e achou que ele poderia traduzir em palavras o universo sensorial a que ela sabia pertencer, mas que não conseguia nomear. Guardou, então, a promessa de Malangatana a levar, um dia, a esse lugar mágico. Trinta anos depois, seguiu, junto com ele, à procura das chaves para a compreensão das tradições moçambicanas, em particular do universo mítico ronga, do qual faziam parte Malangatana e seus antepassados. Acompanhando-o, viajou entre memórias sensitivas e recordações antigas, medos noturnos e histórias misteriosas, lembranças eróticas e o calor da fogueira. A cada etapa da viagem, foi captando os contornos oníricos e as infinitas cores do mundo sagrado de Malangatana. (NORONHA, 2007a, <http://www.flcs.uem.mz/files/progccm.pdf> Acesso 15/05/2015).

A ideia do documentário nasceu na infância de Isabel, quando ela fez amizade com a filha de Malangatana, o que lhe deu condições de conhecer, um pouco, o lado rural de Moçambique. O filme *Ngwenya, o crocodilo* se constitui, por conseguinte, não só como uma viagem interartística pela vida e obra de Malangatana, mas como uma travessia pela história moçambicana e pelas tradições rongas.

O cinema-documentário na África tem sido frequente, contribuindo para uma revisitação crítica das raízes identitárias que foram esgarçadas e silenciadas pelas colonizações opressivas que, em geral, não respeitaram as culturas locais. Os documentários podem ser considerados fonte de pesquisa e ensino da história; contudo, por mais fidelidade que guardem em relação ao real histórico, são, assim como o cinema de ficção, representações parciais e subjetivas da realidade.

A produção recente dos documentários biográficos (...) apoia[m]-se nas fontes da história e da memória; os filmes buscam, nos rastros da primeira, o caminho para se viabilizarem. Nesse percurso, exploram as imagens e sons de arquivo, de modo que estes não sejam apenas registros, porém matéria viva e aberta aos questionamentos e digressões do passado e do presente (...) (TAVARES, 2013, p. 135).

Estudiosos do documentário cinematográfico identificam vários tipos, “cada um deles com características formais e ideológicas distintas” (NICHOLS, 2005, p.47): “o documentário clássico; o documentário moderno; o documentário pós-moderno; o documentário cabo” (RAMOS, 2008, p. 38).

No primeiro estilo, o clássico, há um compromisso com propostas sociais. O cinema é usado para politizar as massas, sendo veículo para a difusão de propósitos didáticos. Em termos estilísticos, a voz *over* desenvolve uma argumentação lógica, não deixando questões abertas para o espectador.

O segundo tipo de documentário versa sobre o cinema direto e o cinema verdade, podendo ser denominado de “documentário moderno” (RAMOS, 2008, p. 38); surgiu nos anos 1960, devido ao aparecimento de tecnologias, como a gravação simultânea de som e imagem por meio de aparelhagem portátil. O cinema direto, nos Estados Unidos, propôs o uso da câmera em recuo, focalizando os acontecimentos, de modo objetivo, sem nenhuma intervenção. Na França, o cinema verdade, ao contrário, se caracterizou por uma ética da intervenção (RAMOS, 2008, p. 38).

O terceiro tipo é denominado “documentário pós-moderno” (RAMOS, 2008, p. 39); inclui uma diversidade de narrativas audiovisuais complexas. O realizador assume

a subjetividade do discurso, identificando-se com o depoimento das personagens e/ou falando sobre sua própria vida, sua família, etc. (RAMOS, 2008, p. 39). Diferentemente do documentário clássico, o terceiro estilo aborda casos pessoais, subjetividades sociais.

O quarto estilo é chamado de “documentário cabo” (RAMOS, 2008, p. 40). Neste, a narração, seja em voz *over* ou *off*, é construída por depoimentos, entrevistas, diálogos, encenação etc. “O documentário cabo, assim, é polifônico, porém é, também, unívoco, não deixando questões abertas como o fazem os documentários modernos e pós-modernos; tampouco explora a subjetividade, aproximando-se bastante do estilo objetivo da reportagem televisiva” (RAMOS, 2008, p. 41).

O filme de Isabel Noronha se aproxima mais do chamado documentário “pós-moderno”, na medida em que apresenta um viés afetivo muito forte, erigindo-se pela tensão entre o biográfico, o mítico, o histórico, o ficcional. A realizadora assume a subjetividade de seu discurso, bem como a dos depoimentos de Malangatana Valente acerca de sua vida, família, arte e país. Há uma linguagem calcada em afetos e, conforme Ismail Xavier, o cinema, nesse caso, se torna

instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto (XAVIER, 2005, p. 103-104).

No documentário de Isabel Noronha, não só câmera e objeto encontram-se em orquestração. Também câmera e sujeito(s) se harmonizam e expressam emoções que atingem os espectadores. O filme se inicia com Malangatana pintando e cantando ao som dos pássaros. Ouve-se uma canção mágica: uma saudação à natureza. Na tela, a seguir, vê-se o rosto de uma mulher – Xiluwa –, que é Isabel Noronha adulta, autora do guião, elaborado em parceria com Malangatana.

O olhar cinematográfico trilha os caminhos afetivos da memória individual e coletiva do pintor e de Isabel. Ingressa no passado mítico e sagrado do Mestre, também poeta e curandeiro. Traz vivos, da primeira infância da cineasta, tanto a lembrança da ama negra que, carinhosamente, a embalara ao som de cantigas tradicionais, como o fascínio e o medo experimentado, quando miúda, diante dos monstros desenhados pelo pintor. São memórias afetivas as captadas pelo filme que, adotando uma perspectiva semelhante à conceituada por Walter Benjamin em relação ao lembrar, reafirma a ideia de que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Dessa forma, a memória, ilimitada, comunga da imaginação e da fantasia, revisitando cenas do outrora com o poder das experiências afetivas armazenadas no inconsciente.

Na cena seguinte, o passado de Isabel e Cecília é recordado, com a imagem delas ainda crianças, no interior do ateliê de Malangatana Valente. As telas do pintor expressam monstros e cores do imaginário moçambicano. Xiluwa, a menina branca, pergunta a ele porque desenhava tantos monstros com sangue. Ele responde que esses seres mágicos eram amigos dele, que ela voltasse mais tarde e ele lhe contaria sobre essas figuras.

O pintor, então, pára de pintar, canta e vai buscar uma flor, símbolo da magia daquele espaço. Ao fundo, escutam-se, também, músicas clássicas. Há uma hibridação de ritmos e melodias pertencentes tanto às culturas locais, como à cultura europeia imposta pelos colonizadores portugueses. Polifonicamente, diversas musicalidades em diálogo apontam para a mestiçagem cultural existente em Moçambique.

Malangatana se tornara, ao longo dos anos, um “Mestre da Natureza”; dizia que frequentara a “Universidade da Vida”. Ele era originário do clã dos Ngwenya (palavra que, na língua ronga, significa crocodilo), pois seus familiares ancestrais eram comedores desse réptil.

O filme de Isabel, apreendendo o clima onírico e mágico dos cultos e hábitos tradicionais locais, acompanha o percurso de Malangatana, cujos passos vão revisitando costumes, práticas religiosas e sociais do povo ronga do sul moçambicano. Por exemplo: a imagem do nascimento de um menino é trazida à cena fílmica e o Mestre festeja a chegada do miúdo, jogando um pau queimado com leite materno, ritual ali praticado com o intuito de fazer a criança crescer com correção, tradição e saúde. A mãe do menino mostra-o à lua, e a avó agradece a chegada do neto: “*kanimambo! kanimambo! kanimambo!*”

O pintor continua a caminhar e a máquina filmadora o segue, descortinando seu cotidiano rural, iluminado pela beleza do pôr do sol, pelo frescor das árvores, pela alegria dos meninos brincando, dando de comer e de beber a porcos, cabritos, galos, patos, galinhas.

Malangatana canta para sua mãe e seus ancestrais que já morreram. Ensina pintura para as crianças, mostrando como moer a mulala, planta com a qual faz tintas para colorir seus quadros. Ele pinta o outrora de seus ancestrais; canta, lembrando, entre outras coisas, a tradição ronga de como cortejar uma mulher.

A câmera vai apreendendo e superpondo cenas: o pintor vê um tronco, imagina uma mulher e, depois, um crocodilo, havendo, ali, uma relação erótica dele com a madeira, antes de começar a esculpi-la. O olhar cinematográfico mergulha na tradicional região da Matalana, onde morava o pintor. Descreve a floresta próxima que era habitada por feiticeiros e espíritos, por corujas e mochos. Penas de galinhas e cinzas invadem o espaço fílmico, simbolizando feitiços. Lendas e estórias das tradições se cruzam: surge a figura do Bunhale, o amigo dos hipopótamos e feiticeiros, os quais, segundo as crenças locais, voavam à noite, *xinguilavam* (=sacudiam o corpo e os braços) para incorporarem espíritos e jogavam os *tinholos* (=ossinhos mágicos) para adivinharem o futuro. O filme, assim, reinventa ritos, canções, a magia dos feiticeiros, donos da floresta sagrada moçambicana.

Malangatana pinta a vida mítica e, ao mesmo tempo, real de Moçambique. O documentário se tece por meio de uma relação criativa entre suas memórias, história, cultura e biografia. O Mestre trabalha ouvindo, também, cantos gregorianos, músicas protestantes. Mistura essas sonoridades com a Bíblia e a cruz católicas, assim como com as danças e os ritmos moçambicanos. Em razão de ter convivido, durante sua vida, com diferentes culturas, conseguia colocá-las em interação, expressando, dessa forma, a “moçambicanidade” plural de seu país.

As reminiscências pessoais do pintor vão-se entrelaçando às cenas fílmicas que recriam a ancestralidade ronga. Malangatana recorda que salvara a mãe, mentalmente doente, quando ela tentara se enforcar com a própria capulana. Sua progenitora fora afiadora e tatuadora de donzelas da tradição. A imagem que guarda da figura materna é dela tecendo com miçangas, cantando e ensinando esse ofício às mulheres da aldeia. O Mestre adverte aos meninos, à sua volta, que tecer era uma tarefa feminina, enquanto aos homens cabia o trabalho de construir. Lembra que, entre os rongas, um homem só

era considerado homem, quando possuía uma casa. Passa, então, a instruir os miúdos a erguerem casas com cordas e caniços.

A câmara segue, revelando práticas antigas: as mulheres plantando e pilando; os homens caçando. Todos *faziam* preces ao sol. Os Ngwenya tinham vindo de Ussapa para Maputo. Eram procedentes do rio e comedores de crocodilos. Possuíam o hábito da contação de estórias à beira da fogueira: *karingana ua karingana!*

Um primo do Mestre, abrindo a roda do contar, relata como o pintor aprendera a desenhar e a tocar guitarra. Uma mulher, a seguir, toma a palavra e recorda os tempos da escola, quando Malangatana desenhava a floresta com seus espíritos e fantasmas, com seus monstros, *shetanis* e corujas.

Outros ângulos da história pessoal de Malangatana Valente são revisitados pelo filme: o pintor mostra seu ateliê, cujo projeto recebera do amigo Pancho Guedes, com quem sempre discutia assuntos artísticos; fala de sua prisão pela PIDE, por ter sido militante da Frente Sul e por seus quadros denunciarem a violência colonial.

O pintor relata, ainda, que trabalhara em muitas casas da cidade, tendo, por isso, mesclado suas tradições rongas com práticas e costumes de outras culturas ali existentes, formadas por portugueses, indianos, mulçumanos, mulatos.

O documentário coloca, a seguir, o escritor Mia Couto em interlocução com o Mestre. Em seu depoimento, Mia declara que a pintura de Malangatana muito tinha ajudado sua escrita, na medida em que cada traço e cor das telas o instigaram a pensar, a sonhar e a descobrir a mestiçagem como constituinte da multifacetada e híbrida identidade moçambicana. Mia Couto lê trechos de seu livro *O beijo da palavrinha*, ilustrado com pinturas de Malangatana Valente.

Há um forte tom lírico na escrita literária de Mia Couto. Literatura e pintura se entrelaçam e a poesia das letras se intertextualiza com as telas do pintor, sendo ambas captadas pelo olhar afetivo da câmara cinematográfica de Isabel Noronha. Efetua-se, portanto, uma correspondência entre artes, comprovando a tese de Étienne Souriau de que “pintores, escultores, músicos, poetas são levitas do mesmo templo” (SOURIAU, 1983, p.14). De acordo com esse filósofo,

poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda e misteriosamente, se comunicam ou comungam. (...) algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umas trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (SOURIAU, 1983, p.16).

Dialogando com o texto de Mia Couto, as ilustrações dão mais plasticidade e cromatismo à linguagem e às imagens literárias, cuja complexidade e beleza estética tornam *O beijo da palavrinha* (COUTO, 2006, p.1-32) um livro para todas as idades. A tela de Malangatana selecionada para a capa, intitulada “Metam a menina no barco numa viagem salvadora”, faz parte da estória e aponta para a profunda travessia existencial e mítica que, ao longo da narrativa, é empreendida por Maria Poeirinha, a personagem principal, menina muito pobre que não conhecia o mar, porque nunca saíra de sua aldeia no interior.

O enredo do livro de Mia Couto contém mensagens profundas e inquietantes. A situação de miséria vivenciada pela protagonista e sua família ganha relevo pela ilustração, na qual figuras humanas se tangenciam espremidas, com olhos agudos e assustadores que traduzem desespero diante da fome, da pobreza, da amargura e da morte ao redor. Um onirismo pictórico rompe o contorno da tela e atinge o âmago daqueles que a contemplam. Mia Couto, em entrevista acerca de *Malangatana*, comenta, justamente, a respeito desse procedimento recorrente na obra do pintor:

Estes rostos repetidos até a exaustão do espaço, estas figuras retorcidas por infinita amargura são imagens deste mundo criado por nós e, afinal, contra nós. Monstros que julgávamos há muito extintos dentro de nós são ressuscitados no pincel de Malangatana. Ressurge um temor que nos atemoriza porque é o nosso velho medo desadormecido. Ficamos assim à mercê destas visões, somos assaltados pela fragilidade da nossa representação visual do universo.

(...)

No seu traço está nua e tangível a geografia do tempo africano. No jogo das cores está, sedutor e cruel, o feitiço, (...)

Estes bichos e homens, atirados para um espaço tornado exíguo pelo acumular de elementos gráficos, procuram em nós uma saída. A tensão criada na tela não permite que fiquem confinados a ela, obriga-nos a procurar uma ordem exterior ao quadro. Aqui reside afinal o génio apurado deste "ingénuo" invocador do caos, sábio perturbador das nossas certezas (COUTO, 1996, p. 12-13).

Os olhos arregalados desacomodam; despertam, logo à saída, uma instabilidade interior, que aguça as incertezas não só das personagens, mas também dos leitores. É com tal sensação que lemos a estória de Maria Poeirinha, “menina das margens”, cuja única riqueza era o irmão Zeca Zonzo, um miúdo também divergente, porque *desprovido de juízo*, com a cabeça sempre nas nuvens. É ele quem, afastado do senso comum, não sucumbe inteiramente à pobreza, nem à doença, ensinando a irmã a sonhar e a imaginar.

Viviam os dois irmãos, assim, a construírem castelos imaginários: os de Poeirinha eram de areia e os de Zeca, todos de ar. Quem chega e quebra essa polaridade entre areia e ar é uma terceira personagem, o Tio Jaime Litorâneo, que insere o elemento água na narrativa, ao defender a necessidade de se conhecer o mar. Este, metáfora da esperança, colore de azul a vida e os sonhos pequeninos das duas crianças. Zeca, no entanto, já possuía características marinhas, pois vivia zonzo, ou seja, mareado, em frequentes e vertiginosas acrobacias de ideias. Maria Poeirinha não: apenas vislumbrara o rio e sonhava arrastar seu manto pelo fluir da correnteza.

A par do empenho do tio na viagem rumo às praias, esta não se fez, em razão da fragilidade de Poeirinha. Arfando como um passarinho, a menina definhava e quem conseguiu fazê-la conhecer o mar foi o irmão: não pela visão da realidade nem pelas cores das imagens desenhadas, mas pela imaginação e pelo traçado das letras. Segurando os débeis dedinhos da irmã, Zeca Zonzo a levou a descobrir as curvas das vagas oceânicas nos contornos do *m*; o voo da liberdade criadora, por intermédio da letrinha *a*, ave voando em direção ao infinito.

- Experimente outra vez, mana. Com toda atenção. Agora, já está sentindo?
- Sim. O meu dedo está a espreitar.
- E que letra é?

– **É um “m”.**

E sorriam os dois, perante o espanto dos presentes. Como se descobrissem algo que ninguém mais sabia. E não havia motivo para tanto espanto. Pois a letra “m” é feita de quê? É feita de vagas, líquidas linhas que sobem e descem.

(...)

– E essa outra lettrinha, essa que vem a seguir?

– **Essa a seguir é um “a”.**

– É uma ave, uma gaivota pousada nela própria, enrodilhada perante a brisa fria.

(COUTO, 2006, p.22 – fontes maiores e grifos do autor).

No branco do papel, revelou-se, desse modo, à Poeirinha o impetuoso poder da escrita. A menina, então, em êxtase, se afogou na palavrinha *mar* e empreendeu sua derradeira viagem. Uma viagem transcendental, marcada pela alegoria do beijo que significa união e espiritualidade.

Da boca sai o beijo, assim como dela também se desprende o sopro vital que se transforma no verbo criador, no barro da palavra. Pó, poeira: Poeirinha.

*O beijo da palavrinha* reflete, desse modo, lírica e filosoficamente, acerca da existência humana, da importância dos sonhos e do poder revitalizador da linguagem. Como sopro espiritual, esse beijo arrasta a Poeirinha pelas correntes do mar, do tempo e do discurso, fazendo-a esquecer a doença e seu estado debilitado para renascer como poeira cósmica, origem-explosão do Cosmos, matriz permanente da imaginação criadora.

Após a referência ao livro de Mia Couto, o olho-câmera de Isabel Noronha retoma cenas da vida do Mestre Malangatana. Este é focalizado com uma mala cheia de coisas mágicas que se destinavam a invocar os espíritos. O pintor, por meio desses objetos sagrados, agradece aos antepassados. Sabe que estes deviam ser sempre cultuados, pois eram a fonte em que sua arte havia bebido. Tinha consciência, também, de que devia celebrar Pancho Guedes que o educara, o colocara em contato com outras artes e o incentivara a pintar as raízes moçambicanas.

O documentário se encerra com cenas da religiosidade local: mulheres *xinguilam*; Malangatana canta e pinta, como no princípio do filme; mostra seu ateliê e sua gratidão aos ancestrais que o inspiraram, dizendo: “*Kanimambo!*”

Fecha-se, assim, a travessia fílmica pelo universo biográfico, artístico e mítico-religioso do Mestre, cujas telas, poemas, canções e ensinamentos de vida fazem parte do patrimônio histórico-cultural de Moçambique.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 37.

COUTO, Mia. Depoimento inserido na reportagem "Malangatana Valente Ngwenya: Relação Fiel e Verdadeira", organizada por Rodrigues da Silva. In: *Jornal de Letras-JL*. Ano XVI, nº 663. Lisboa, 13 a 26 de março de 1996, pp. 12-13.

\_\_\_\_\_. *O beijo da palavrinha*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006, p. 1-32.

NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. v. II. p. 47, p. 48 e p. 49.

NORONHA, Isabel. *Entrevista*, 2007a. Disponível em:

< <http://www.flcs.uem.mz/files/progccm.pdf> > Acesso em 15/05/2015.

\_\_\_\_\_. *Ngwenya, o crocodilo*. Documentário africano de 90 min. Maputo: Ébano Multimídia, 2007b. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=sAyyPhljCY0>> Acesso em 20 /07/ 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008, p. 38, p. 39, p. 40 e p.41.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. M. Cecília Queiroz de Moraes Pinto e M. Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983, p.14 e p. 16.

TAVARES, Denise. “Subjetividades Transbordantes: Apontamentos sobre o Documentário Biográfico, Memória e História”. *Doc On-line. Revista digital de cinema documentário*. N.15, dezembro 2013, p. 111-135. Disponível em:

<[http://www.doc.ubi.pt/15/dossier\\_denise\\_tavares.pdf](http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf)> Acesso em 26/6/2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 103-104.

O JARDIM DE TANTOS HOMENS. A MULHER NOVA E A NOVA LIBERTAÇÃO  
EM *VIRGEM MARGARIDA* E *O JARDIM DE OUTRO HOMEM*

THE GARDEN OF SO MANY MEN. THE NEW WOMEN AND NEW  
LIBERATION IN *VIRGEM MARGARIDA* AND *O JARDIM DE OUTRO HOMEM*

Hilary Owen\*

RESUMO: Neste artigo pretendo analisar a representação dos conflitos intranacionais de Moçambique, pós-Guerra Fria, focalizando a luta da mulher contra a exploração sexista da política nacional frelimiana em dois filmes: *Virgem Margarida*, de Licínio de Azevedo (2012), e *O jardim de outro homem*, de João Luís Sol de Carvalho (2007). Ao mesmo tempo, demonstro como estes filmes aproveitam os novos percursos abertos pela cinematografia do chamado “*accented cinema*”/“cinema com sotaque” (Hamid Naficy) substituindo os paradigmas marxistas do “*Third Cinema*” e das lutas armadas.

Palavras-chave: Cinema. Feminismo. Moçambique. Nacionalismo.

ABSTRACT: In this paper I analyse the intranational conflicts of Post-Cold War Mozambique with a particular focus on women’s struggle against sexist exploitation by Frelimo national politics in two films, *Virgem Margarida*, by Licínio de Azevedo (2012), and *O jardim de outro homem*, by João Luís Sol de Carvalho (2007). I also demonstrate how they engage with the new possibilities opened up by the cinematography of “*accented cinema*” (Hamid Naficy) replacing the old Marxist paradigms of “*Third Cinema*” and armed struggle.

Keywords: Cinema. Feminism. Mozambique. Nationalism.

*É uma página sombria da história sobre a qual ninguém fala, ninguém faz autocrítica, simplesmente passaram uma esponja por cima”, acrescenta Licínio Azevedo, para quem Virgem Margarida não é, apesar disso, um filme político*

Ana Dias Cordeiro

---

\* Professora catedrática de Estudos Portugueses e Luso-Africanos na Universidade de Manchester, UK.  
Endereço electrónico: hilary.owen@manchester.ac.uk.

*Descobri um rio maravilhoso, o Mussapa Pequeno, que escolhi pois precisava de um rio sem crocodilos onde duzentas mulheres nuas pudessem tomar banho. Fiquei maravilhado, nunca vi tantas mulheres bonitas tomando banho juntas*

Licínio de Azevedo, entrevista com Marta Lança

Escrevendo para o jornal britânico *The Guardian* em 2005, trinta anos depois da independência moçambicana, o escritor Mia Couto afirmou, num artigo chamado “Enemies, Demons and Dignity”, que no período pós-Guerra Fria era preciso que os moçambicanos confrontassem os demónios intranacionais da moçambicanidade, uma vez que:

*Up until now, Mozambique thought it could do without radical reappraisal of its fundamental state of being. The nation had won what was seen as an epic struggle against monstrous outside forces. Hell was always outside. The enemy was on the other side of the frontier. It was Ian Smith, apartheid, imperialism. Our country did what we all do in our daily lives: we invented monsters which came to haunt us. But the monsters also calmed us down. It was reassuring to know that they lived far from us. Suddenly the world changed and we have been forced to look for the demons in our own homes. The enemy, the worst of enemies has always been inside us (COUTO, 2005).*

Neste ensaio pretendo analisar o que acontece quando dois realizadores filmando em Moçambique, Licínio de Azevedo (de origem brasileira, mas radicado em Moçambique há mais de 35 anos, e agora cidadão com dupla nacionalidade) e o moçambicano João Luís Sol de Carvalho, se dedicam à tarefa de “confrontar os demónios”, abordando o tema específico da luta da mulher contra a exploração sexista no âmbito da política nacional frelimiana. O tema explícito para ambos os filmes é especificamente a educação da mulher, ou seja, a educação da mulher para ser “mulher nova”, exemplificado nas condições opressivas e coercivas dos campos de reeducação no filme *Virgem Margarida*, de Azevedo (2012), ou na formação escolar e nas ambições profissionais da segunda geração de “mulheres novas” contemporâneas, vivendo nos subúrbios de Maputo, no filme *O jardim de outro homem*, de Carvalho, realizado em 2007.

A segunda vertente da minha pesquisa pretende destrinçar até que ponto os dois realizadores evidenciam, para este propósito, uma mudança paradigmática nos seus processos cinematográficos para corresponder às prioridades políticas do género que o crítico Hamid Nacify definiu como “*Accented Cinema*” ou “Cinema com Sotaque”, marcando uma distinção nítida, tanto ideológica como cinemática, do famoso “*Third Cinema*” africano, de teor mais abertamente marxista, dos anos 1960 e 1970, o auge das lutas armadas. Segundo Nacify:

*As a cinema of displacement, however, the accented cinema is much more situated than the Third Cinema, for it is necessarily made by (and often for) specific displaced subjects and diasporized communities. Less polemical than Third Cinema, it is nonetheless a political cinema that stands opposed to authoritarianism and oppression. If Third Cinema films generally advocated class struggle and armed struggle, accented films favor discursive and semiotic struggles. [...] [Their] engagement is less with “the people” and “the masses”, as was the case with the Third Cinema, than with specific*

*individuals, ethnicities, nationalities, and identities, and with the experience of deterritorialization itself. In accented cinema, therefore, every story is both a private story of an individual and a social and public story of exile and diaspora. These engagements with collectivities and with deterritorialization turn accented films into allegories of exile and diaspora – not the totalizing ‘national allegories’ that Jameson once categorized Third World literature and cinema to be (1986) (NAFICY, 2001, p. 31).*

Embora nem um nem outro dos dois filmes aqui estudados seja de realização feminina, queria, mesmo assim, aproveitar os parâmetros críticos do “accented cinema”/“cinema com sotaque” para analisar de que modo transformam as velhas alegorias nacionais da luta armada, em novas narrativas pós-democráticas de exílio interno (feminino ou feminizado?), com “sotaque” num sentido mais cultural e metafórico que literal, caracterizadas pela desilusão, pela desfiliação e pela desconstrução da nação supostamente “unida”. Nesta perspectiva, perguntamos até que ponto as mulheres pertencem, ou pertenciam, à narrativa nacional de Moçambique e quais as condições de tal pertença. Neste processo, defrontamo-nos com uma mudança inevitável na representação e na instrumentalização da imagem da mulher africana.

*Virgem Margarida* trata a pós-independência imediata de 1975 e o tópico controverso e, ainda em grande medida, *tabu* dos campos da reeducação no Norte do país, onde foram conduzidas da cidade capital milhares de prostitutas ao lado de outras mulheres “inocentes” para serem transformadas em “mulheres novas” e cidadãs exemplares para o Estado marxista-leninista. O foco principal do filme é precisamente esta “inocência” de uma mulher virgem, a Margarida, uma noiva recém-lobolada, de 16 anos, apanhada por engano no meio de um grupo de prostitutas, que tentam protegê-la no campo.

Licínio de Azevedo já tinha tratado este tema no seu filme documentário *A última prostituta* (1999). As mulheres entrevistadas para este documentário contaram-lhe a história trágica de Margarida, que ele depois decidiu focalizar de forma mais ficcional, embora ainda com base verídica, para o filme *Virgem Margarida*. Como explica o realizador numa entrevista com Marta Lança publicada em *Buala*:

O meu filme *A última prostituta* [é] um documentário clássico de entrevistas, a partir de uma fotografia de Ricardo Rangel, com dois militares a escoltarem uma prostituta. Na altura chamou-me a atenção o depoimento sobre uma camponesa que tinha ido à cidade comprar o enxoval e, indocumentada, foi levada por engano para os campos. Construí o filme *Virgem Margarida* a partir dessa história contada por reeducandas: uma virgem num centro de reeducação entre setecentas prostitutas (LANÇA, 2012).<sup>1</sup>

O segundo filme, *O jardim de outro homem*, cita no seu título um provérbio (Ronga), mote que serve de inspiração implícita: “Educar uma mulher é como regar o jardim de outro homem”.

*O Jardim* conta a história de uma adolescente, Sofia, cuja família trabalha numa pedreira, embora ela sonhe com uma carreira em medicina, seguindo Inês, uma médica que a inspira e é a irmã mais velha de sua melhor amiga – Jessica, sendo no entanto esta mais bonita que Sofia, mas menos inteligente. Porém, Sofia vê-se assediada por um professor de biologia, o Sr. Dr. Mangueira, portador de HIV, que quer seduzi-la em

<sup>1</sup> Ver também a entrevista com Licínio de Azevedo, realizada por Jorge Pereira, em *C7nema*.

troca de boas notas para um exame de biologia que ela precisa realizar para entrar na Faculdade de Medicina. O realizador não hesita em representar este dilema em termos extremos: arriscar perder a vida para ter hipóteses de melhorar as condições económicas de vida. Finalmente, Sofia consegue fugir do professor com a ajuda colectiva da mãe, da avó, de Jessica e Inês, quando estas últimas são alertadas para o encontro clandestino que ela marcou com o professor Mangueira. Seguindo Sofia até o apartamento de Mangueira, as quatro mulheres apanham o professor em flagrante, a vestir as calças, enquanto Sofia se esconde na casa de banho a soluçar de terror, tendo já rejeitado o professor, que tinha tentado, afinal, violá-la sem protecção. Mudando de escola para fazer a prova de biologia, Sofia consegue realizar suas ambições profissionais em bom caminho. No final do filme, sonha com a sobrevivência inesperada de uma mulher simbólica que acaba de dar à luz. Esta cena final relembra o sonho que ela estava a ter no início do filme, nomeadamente, sua participação no futuro da nação, não como mãe, mas como médica com vocação para ajudar as mulheres.

Como veremos, o que nos interessa é a tentativa que ambos os realizadores fazem de desarticular a existência feminina da sua carga simbólica como “território” ou “machamba”, ou seja como libertar a mulher da carga histórica da (des)construção da nação. Focalizando a educação e a dita “modernidade”, tanto marxista como pós-democrática, ambos os filmes comparam a promiscuidade hipócrita e retrógrada dos homens modernizadores, urbanos e frelimianos, com a agressão sexual do colonizador branco. Embora ambos aproveitem esta mesma metáfora anacrónica, que condena a mulher a ser a última colônia do homem, a diferença no trato cinematográfico e narrativo é de suma importância para nossa análise. Rosa em *Virgem Margarida* diz abertamente ao comandante Felisberto que “O camarada é pior que o colono”.

A mesma mensagem transmite-se, mais sutilmente, a um nível subliminal e puramente visual, sem diálogo, em *Jardim*, quando a cena que representa a tentativa de violar Sofia é cortada pela imagem de um colonizador/caçador branco que está visando a uma impala na mira de uma espingarda para matá-la. Neste caso, por enquanto, a imagem permite interpretações ambíguas e múltiplas, pois a impala é a imagem nacional de Moçambique, um simbolismo tradicional para o futuro do país.<sup>2</sup> Mas, ao mesmo tempo, referindo e prevendo esta imagem da impala, o filme começa por sublinhar numa legenda, a mensagem seguinte: “Se as condições de sobrevivência das futuras crias não forem boas, a impala pode atrasar o nascimento, ou mesmo provocar o aborto”.

Esta afirmação quasi-zoológica sugere que a fêmea da impala tem opções e escolhas em relação ao seu destino, que a libertam da metaforização tradicional da nação que depende do simbolismo da natureza, da continuidade e da reprodução do futuro. Neste caso, o símbolo “nacional” da maternidade poderia contribuir para desconstruir a figuração totalizadora da nação e até para a contranarrar.

A crítica literária Florence Stratton, no seu estudo de 1994, *Contemporary african literature and the politics of gender*, dedicado às literaturas africanas de autoria feminina e de língua inglesa, cunhou dois termos úteis para descrever as duas categorias estereotípicas que a crítica, de autoria masculina, costumava utilizar para caracterizar a “mulher africana” no contexto histórico dos nacionalismos culturais. O conceito do “*Pot of Culture*”: “*Analogizes woman to the heritage of African values, an unchanging Africa essence*” (STRATTON, 1994, p. 41). Quer dizer, a mulher simboliza a essência eterna e imutável da cultura dita “africana”. Ao mesmo tempo, quando a mulher representa “*the*

---

<sup>2</sup> Ver Alberto Gomes de Oliveira, Kati Avelar e Maria Geralda de Miranda, p. 17.

*Sweep of History*”, ela serve de “*Index of the state of the nation*” (STRATTON, 1994, p. 41).

Isso significa que ela concretiza a própria temporalidade e assim exemplifica todo o desenrolar histórico do país. No filme de Licínio Azevedo, a mulher ainda serve de índice visual para o estado da nação e para um certo ímpeto revolucionário, mesmo que seja reduzido neste caso à decadência, à impureza e à impossibilidade desta revolução, ao sacrifício desnecessário de Margarida como virgem.

Assim, não se pode lamentar a perda dessa inocência primária sem acreditar, por muito nostálgica e desesperada que seja essa crença, nos vestígios duma revolução unida, sem as rupturas provocadas pelos regionalismos, pelas tensões tribais, étnicas e linguísticas e pelos conflitos e hipocrisias sexuais: afinal, trata-se de uma revolução “virgem”. Por muito bem intencionado que seja *A Virgem Margarida*, o filme ainda tem como ponto fulcral essa construção da mulher como panorama histórico e índice do estado da nação, de maneira que não tem opção senão recorrer à antonímia arcaica da “virgindade contra a prostituição” para medir o (não) passar do tempo teleológico e sublinhar a ausência de progresso social nas relações sexuais. Se a virgem continua a representar o “valor absoluto” nessa economia sexual e matrimonial, tanto africano como frelimiano, a moeda não mudou e a temporalidade do progresso histórico encalhou.

Por essa razão, a tensão narrativa depende de as mulheres “prostitutas” aceitarem e até defenderem uma diferença fundamental entre elas, mulheres de má vida, e Margarida, a virgem epónima, inocente e já lobilada, que merece por isso um trato especial. A história depende da regra para fazer a exceção, não para a desfazer. Assim a história não pode ser contada senão pelas metáforas da “virgem e da puta” para definir uma revolução nacional que poderia ter sido, mas nunca foi.

Por isso defrontamo-nos com a desintegração da revolução por conflitos interiores e actos de “autodestruição” e “autoviolação” simbolizados pela insistência das prostitutas em “provar” fisicamente a virgindade de Margarida, pedindo a uma velha no campo que lhe faça um exame interno com o dedo, muito contra a vontade da moça, acto que prevê, de facto, a verdadeira violação por homens, que virá a acontecer no final, quando Margarida aceitar seu resgate e sair do campo de reeducação acompanhada pelo comandante Felisberto. O comandante não demora em cobrar sua remuneração pelo resgate, violando Margarida e convidando depois seu colega, mandando gozar dela também. Traumatizada pelo estupro grupal, Margarida acaba por não querer sair do campo quando este for, por fim, libertado, porque já não quer regressar a seu noivo. Acompanhando suas camaradas, embora com relutância, colhe uma planta que ela sabe ser venenosa e olha para trás para ver se está sendo observada, antes de o filme acabar, sem o espectador nunca saber se ela terá ingerido a planta ou não, num gesto possível de suicídio. Este último gesto fica ambíguo, afinal, e o filme acaba com Margarida no limiar de uma mudança possível, mas pouco provável, dado o contexto.

Ao mesmo tempo, temos de levar em conta que Margarida já entregou a uma amiga o bordado do seu enxoval, que ela tinha guardado no campo de reeducação para dar a seu noivo como última mensagem (póstuma?) para comunicar que ela tinha sido estuprada e que não perdera a virgindade voluntariamente. É só à beira da morte possível/provável que lhe é permitido este momento profundo de interioridade, de autorreflexão e de resistência, interioridade esta que se vê, no geral, negada às outras mulheres do campo, apesar de elas também serem individualizadas, para além da sua experiência colectiva. Porém, a focalização das mulheres no campo enfatiza muito mais sua corporalidade, dada a importância concedida ao olhar masculino, panóptico e

displinar sobre o estar físico delas, mostrando um corpo dominado e martirizado pelo castigo exemplar.

Revoltada final e tardiamente, a mulher comandante, Maria João, abandona seu posto, desiludida com a traição dos princípios da Frelimo pelos camaradas masculinos, que passam a maior parte do filme a comer frango, a cobiçar mulheres e a dar ordens às mulheres.

É um filme corajoso e controverso, sem dúvida, tendo em vista que denuncia o tabu dos abusos sexuais dentro da própria Frelimo, em nome da educação e da reconstrução da nação pós-independência. Mas neste processo narrativo a “prostituição” ainda continua a desempenhar o papel de abjecção nacional, delimitando a fronteira de nacionalidade marxista, que dependia precisamente da antonímia “virgem e puta” para fazer sentido. É por isso que Margarida tem de existir e tem de pairar finalmente no limiar da morte, para manter, em vez de desestabilizar, definitivamente essas categorias. Como afirma a crítica e jornalista Ana Dias Cordeiro:

Não há como não ver protesto (ou política), mesmo no derradeiro gesto escondido de Margarida ou na sua progressiva transformação. [...] *Virgem Margarida* não é um filme político, diz Licínio Azevedo. Porém, não há como não ver política no paralelo de excessos noutras partes do mundo em algumas revoluções de hoje, ou na mera ironia do destino: quem anunciou estes campos é hoje [2012] Presidente da República de Moçambique, Armando Guebuza, o mesmo dirigente da Frelimo que em 1983 lançou a Operação Produção, outra página obscura da história de Moçambique (CORDEIRO, 2013).

O ponto fulcral e o eixo emotivo do filme não provêm do depoimento directo de Margarida (desaparecida), uma vez que se trata aqui da narração indirecta do seu destino pelas outras mulheres servindo de “porta-voz” no documentário *A última prostituta*. Seria interessante refletir se, e como, o filme poderia ter sido realizado sem Margarida, contando só com a presença e a voz das outras mulheres mais experimentadas. Se ela nunca tivesse existido, teria sido preciso inventá-la para as histórias das trabalhadoras de sexo serem ouvidas, legitimadas, afinal, pela autoridade de uma mulher inocente? Como Florence Stratton nos relembra, em relação à literatura, mas que também serve para descrever a visão cinematográfica:

*The trope [woman as “pot of culture” or “sweep of history”] elaborates a gendered theory of nationhood and of writing, one that excludes women from the creative production of the national polity or identity and of literary texts. Instead, woman herself is produced or constructed by the male writers as an embodiment of his literary/political vision’* (STRATTON, 1994, p. 51).

O que João Luís Sol de Carvalho faz de interessante e inovador em relação ao género sexual em *O jardim de outro homem* é, de facto, refazer este *topos* da mulher como “índice do estado da nação”, mas desta vez com as tónicas invertidas, fazendo com que o estado da nação sirva neste filme de índice para as condições de vida de uma mulher e das suas opções de sobrevivência. Por isso deparamo-nos com todos os problemas conhecidíssimos da cultura política e económica do país a impossibilitar a vida de Sofia. Testemunhamos a corrupção na distribuição de empregos, tendo em vista

que Mangureira não consegue um posto na escola particular, que é oferecido ao sobrinho de um ministro. O pai de Sofia nunca voltará à sua família, pois adoeceu trabalhando nas minas de Johannesburgo e arranjou outra mulher sul-africana. As intervenções e as soluções protagonizadas por professores estrangeiros enviados pelas ONGs não funcionam no longo prazo. A professora francesa que tenta ajudar Sofia não consegue ganhar sua confiança. Também vemos a luta pela educação ante a indiferença e a infidelidade do namorado machista de Sofia, o jogador de futebol Salvador. Observamos a doença do irmãozinho António, cuja avó tenta tratar com ervas e medicina tradicional. Vemos ainda a pressão exercida pelos camaradas de turma masculinos, que copiam as provas de Sofia de maneira que ela fica ainda mais vulnerável à chantagem sexual do professor, o Dr. Mangureira.

Não se pode negar que o estilo cinemático deste filme relembra às vezes uma telenovela, mas neste contexto é precisamente esta influência genérica que confere a Sofia uma grande capacidade de autorreflexão e de autonomia psíquica. O filme oferece muitas instâncias em que a narrativa se desenrola sem diálogo, mas com trilha sonora composta só por música heterodiegética, enquanto Sofia cisma no seu futuro e pesa suas opções entre sonhos, pesadelos e palpites subconscientes. É assim que passa a ser uma entidade autorreflexiva, consciente e intelectual, que merece aliás a conotação de seu nome – Sofia/sabedoria. Sendo uma mulher ambiciosa, ela reformula a imagem da mãe africana para integrá-la à sua própria história de autoafirmação e êxito profissional no futuro em face dos problemas imensos de corrupção sexual no sistema escolar. Ao mesmo tempo, sua trajetória permite-nos vislumbrar o tema complicado da necessária reeducação dos homens no âmbito deste projecto paralelo de conscientização sobre o HIV.

Nesse sentido, reduzindo e marginalizando a importância do feminino como metáfora nacional, Sol de Carvalho promove a integração do feminino numa historiografia moçambicana que integra a política de género e as relações sexuais numa história própria, independentemente do léxico sexual do nacionalismo que ainda transparece, mesmo no olhar crítico de Azevedo. É por isso que Sol de Carvalho sublinha a sabedoria e o poder da avó e os laços genealógicos no feminino. É a própria continuidade genealógica e a transmissão do saber tanto tradicional (avó) como moderno (Inês) que se instituem contra o abuso. São as mulheres da família e as duas amigas de Sofia, todas unidas, que se organizam fora das macroestruturas formais da Frelimo, da nação, do Estado, da Igreja, e até da família patrilinear.

O teor político-feminista neste caso relembra não só os romances famosos de Paulina Chiziane, como indicam aliás Oliveira, Avelar e Miranda (2013, p. 21), mas também, e ainda mais, os contos e as novelas de Lília Momplé *Neighbours* (1995) e *Os olhos da cobra verde* (1997), que denunciam a corrupção sexual no seio do próprio Frelimo. *O Jardim* representa assim um ponto de viragem notável no ultrapassar de uma visão puramente instrumentalista da mulher como barómetro da temporalidade da nação tanto progressista como recursiva e retrógrada (visão esta que impedia a expressão da historiografia feminina e individualizada), sem no entanto re-totalizar a imagem que recebemos da “interioridade” e do “intranacional” moçambicanos, tornados agora problema de todos.

## REFERÊNCIAS

- CORDEIRO, Ana Dias. O inimigo de dentro da revolução. *Público*. 22 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.publico.pt/temas/jornal/o-inimigo-de-dentro-da-revolucao-27421613>>. Acesso em: 07/05/2016.
- COUTO, Mia. Enemies, demons and dignity. *The Guardian*. 2 de fevereiro de 2005.
- LANÇA, Marta. Reeducação de mulheres. Entrevista com Licínio de Azevedo sobre o filme “Virgem Margarida”. *Buala*. 13 sept. 2012. Disponível em: <[www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-irgem-margarida](http://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-irgem-margarida)>. Acesso em: 06/05/2016.
- NAFICY, Hamid. *Accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- OLIVEIRA, Alberto Gomes de; AVELAR, Katia; MIRANDA, Maria Geralda de. O pedagógico em *O jardim do outro homen*, de Sol de Carvalho. *Mulemba*. Rio Janeiro, UFRJ, v. 1, n. 9, p. 9-21, jul./dez. 2013.
- PEREIRA, Jorge. Entrevista a Licínio de Azevedo. O realizador de *Virgem Margarida*. *C7nema*. 21 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/40529-entrevista-a-licinio-azevedo-o-realizador-de-irgem-margarida.html#sthash.4KwyX4nb.dpuf>>. Acesso em: 04/05/2016.
- STRATTON, Florence. *Contemporary african literature and the politics of gender*. London: Routledge 1994.

## QUANDO OS FILMES CONVIDAM A VIAJAR... CINEMA E/É VIAGEM

### WHEN FILMS INVITE TO TRAVEL... CINEMA AND/IS TRAVELLING

Ute Fendler\*

**RESUMO:** Este artigo sugere pensar sobre filmes nos países africanos lusófonos que convidam a viajar, não necessariamente no espaço, mas na imaginação, que é ao mesmo tempo uma característica intrínseca de filmes como imagens em movimento. A ideia de Alain Badiou que liga duas ideias que não podem normalmente ser pensadas em conjunto é o ponto de partida para a reflexão filosófica que encontramos também no cinema, assim como a ideia das “linhas de fuga” que podemos relacionar com a “linha de fuga” da fotografia e nos permite lançar uma luz diferente sobre dois exemplos, ou seja, Flora Gomes de *Republica di mininus* (Guiné-Bissau, 2013) e Licínio Azevedo de *Ilha dos espíritos* (Moçambique, 2009).

Palavras-chave: Filme. Viagem. Imaginação.

**ABSTRACT:** This article suggests thinking about films in lusophone African countries that invite to travel, not necessarily in space, but in imagination which is at the same time an intrinsic characteristic of films as moving images. Alain Badiou’s idea that linking two ideas that might usually not be thought together is the starting point for philosophical reflection what we also find in film, as well as the idea of the “lines of flight” that we might link with the “vanishing line” of photography allow us to shed a different light on two examples, namely Flora Gomes’ *The republic of the children* (Guinea-Bissau, 2013) and Licínio Azevedo’s *Island of the spirits* (Mozambique, 2009).

*Keywords: Film. Travel. Imagination.*

O encontro do qual este artigo fez parte levou o título de “Escritas & Cinemas: Viagens, Itinerâncias e Diáspora”. Ele nos convidou a reflectir sobre a relação entre cinema e escritura e sobre cinema e viagem. Não há muitos filmes no cinema dos países lusófonos que sejam *road movies* propriamente ditos ou que tratem de viagens, como os filmes no cinema francófono, tais como *Buud Yam* (Burkina Faso, 1997), de Gaston Kaboré, *Soleils* (Burkina Faso, 2013), de Dani Kouyaté, ou *Tey* (Senegal, 2012), de

---

\* Professora especialista de Literaturas Francófonas, Culturas e Media em África na Bayreuth International Graduate School of African Studies da University of Bayreuth.  
E-mail: ute.fendler@uni-bayreuth.de

Alain Gomis. Assim, impõe-se uma pergunta, nomeadamente de como o meio fílmico está ligado ao movimento, além da temática do relato de viagem.

### **Cinema e/é viagem ou a linha de fuga**

Queria começar com uma reflexão do filósofo francês Alain Badiou:

*Un film est une proposition en pensée, est un mouvement de la pensée, une pensée comme articulée à sa disposition artistique. Et comment cette pensée existe et passe-t-elle? Elle est transmise à travers l'expérience de la vision du film, dans son mouvement: ce n'est pas ce qui est dit dans le film, ce n'est pas l'agencement de l'intrigue qui comptent, c'est le mouvement même qui transmet la pensée du film (BADIOU, 2010, p. 37). On comprend que toute exception, tout événement, est aussi une promesse pour tout le monde (BADIOU, 2010, p. 329).*

Com essas duas citações, Badiou vai além da ideia geral do cinema, que é um meio que utiliza imagens e movimento para criar um universo. A partir dessa base, Badiou propõe uma reflexão sobre o valor adicionado, criando uma síntese a partir dum grande diversidade de elementos, uma síntese que combina elementos num encontro surpreendente com imagens e movimento a partir do qual pode nascer outro pensamento. Como o cinema cria uma nova relação entre a aparência e a realidade, entre um objeto e seu duplo, entre o virtual e o atual,<sup>1</sup> pode criar algo novo, algo surpreendente num encontro de dois elementos que nunca foram pensados juntos. Esse processo pode efectuar-se no nível técnico, na montagem de imagens com som, ritmo e causalidade, assim como no nível narrativo. O fundamento da montagem é conectar elementos isolados para criar certa continuidade. Entre as unidades existem interrupções que fazem parte do processo da montagem cujo objectivo é dar a impressão de que estas não existem, criando a ilusão de uma continuidade ininterrupta.

De acordo com Badiou, essa complexidade e a energia de combinações surpreendentes criam um espaço incerto, às vezes confuso, a ponto de abrir uma brecha na continuidade espacial e temporal da narração cinematográfica. Poderíamos juntar a essa ideia da brecha a ideia da linha de fuga de Deleuze e Guattari, que nos permite sair dum espaço delimitado, assim como dum sistema binário (DELEUZE; GUATTARI, 1973, P. 73). Nesse contexto, é particularmente interessante na opção de Deleuze e Guattari que a denominação “linha de fuga” faz também parte do vocabulário ligado à construção espacial em pinturas ou fotografias. Quando a perspectiva da câmara inclui a perspectiva do observador, propõe uma linha de fuga que permite imaginar a continuação fora do quadro. Desse modo, propomos combinar a noção da linha de fuga e a ideia de orientação do olhar com a ideia da ruptura, pois nessa combinação podem encontrar-se também dois polos narrativos às vezes surpreendentes, pois estes não seguem uma linha narrativa linear. Esses momentos são particularmente interessantes para nossa reflexão porque são os momentos em que as brechas na linha técnica montada coincidem com momentos de ligação de ideias diferentes, e segundo a nossa

---

<sup>1</sup> «[...] le cinéma crée un nouveau rapport entre l'apparence et la réalité, entre une chose et son double, entre le virtuel et l'actuel». Dans: Badiou, *ibid.*, p. 353.

apreciação são esses momentos fílmicos que ligam movimento e pensamento filosófico no sentido de Badiou.

A ideia de ruptura encontra-se também nas reflexões de Roland Barthes sobre fotografia (BARTHES, 2010). Ele marca a diferença entre *studium* e *punctum*: *studium* seria uma aproximação à imagem que a liga com contextos históricos, políticos, sociais, etc., enquanto *punctum* tenta descrever o impacto emocional com que a imagem atinge o observador. Falando de filmes, *studium* corresponde mais ao aspeto documentário, à vontade de dar informações, evocar um evento e explicar o contexto, e assim por diante. O aspeto *punctum* é mais difícil de aplicar ao filme porque se trata duma série contínua de imagens, o que daria uma série de momentos de *punctum*. Entre essas duas aproximações, a qualidade dum filme, nomeadamente o carácter documentário, por um lado, e o afectivo, por outro lado, pode abrir-se também uma brecha entre a representação e o imaginado. Tal seria um hiato que se prolonga em uma linha de fuga para se poder imaginar uma leitura alternativa ou uma linha narrativa diferente. O cinema, como diz Alain Badiou, é “o surgimento súbito (*irruption*) do milagre na existência” (BADIOU, 2010, p. 343).

Todas essas ideias estão ligadas a noções de abertura, de surpresa, que se orientam para algo fora do conhecido, do habitual. Nesse aspeto, as características dum filme aproximam-se às características da viagem, assim como as da noção do futuro, que, *per se*, é algo ainda não conhecido, algo surpreendente, um movimento que vai para frente no espaço e no tempo.

Quando Arjun Appadurai fala do futuro como *cultural fact*, menciona três processos para pensar no futuro – nomeadamente “imaginação”, “aspiração” e “antecipação” (APPADURAI, 2010). O cinema utiliza certamente a imaginação para juntar elementos dispersos e criar novos pensamentos ou sínteses diferentes que não existem. Combinados com aspiração ou antecipação, essas imaginações podem tornar-se eventos surpreendentes. “Aspiração” e “antecipação” já implicam uma orientação para um futuro porque concebem uma ideia antes da sua realização, o que pode influenciar as ações no presente para alcançar os objetivos.

Com as ideias de Badiou, Deleuze, Barthes e Appadurai previamente apresentadas e vinculadas entre elas, os filmes podem ser considerados imagens em movimento para um futuro, imagens com uma linha de fuga dirigida fora do quadro e do contexto dado, fora da narrativa organizada de uma certa forma, juntando pensamentos diferentes, e talvez opostos, para alcançar um pensamento filosófico. Desse modo, gostaria de discutir dois filmes, na perspectiva anteriormente apresentada: *Ilha dos espíritos*, de Licínio Azevedo, e *Republica di Mininus*, de Flora Gomes.

### 1. *Ilha dos espíritos* (Moçambique, 2009)

O filme *Ilha dos espíritos*, do moçambicano Licínio Azevedo, foi realizado em 2009 com o apoio financeiro da Unesco para fazer um documentário sobre a ilha como património mundial. Assim, trata-se de um documentário com entrevistas com historiadores e guias turísticos para ilustrar os dois lados mais importantes da ilha: a história e o turismo. Além disso, é um filme que nos leva a viajar literalmente. Ele começa com a chegada de viajantes à ilha que atravessam a ponte e mostra vistas da ilha com barcos que cruzam sua costa.



Figura 1

Apesar de o filme ter sido encomendado como um documentário, Azevedo consegue torná-lo uma narração dos moradores. Depois da chegada à ilha, o filme convida a encontrar uma mulher idosa que faz alusão a um espírito.



Figura 2

Ela vai ser a protagonista que liga os diversos episódios durante o filme, representando, assim, a memória “popular” da ilha como a ideia duma comunidade viva, além da ilha tornada em museu. Ela conta a história do espírito como parte de uma memória comunicativa que faz parte da memória local, e não da memória oficial. Ela pode mesmo indicar o lugar preciso onde o espírito aparece.



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Esta história é retomada várias vezes ao longo do filme e ganha cada vez mais espaço, mais tempo, em comparação com a parte documental, porque a mulher do início do filme fala com uma vizinha sobre a pessoa que se transformou em espírito. Essas lembranças e vários episódios são inseridos na narrativa sobre a ilha como um lugar histórico e turístico, como por exemplo quando o pescador e seu amigo falam das aventuras perigosas durante a pesca.



Figura 6

Finalmente, há uma sequência-chave durante a qual vários clientes de um bar começam a falar sobre o espírito. As pessoas sentadas na mesa ao lado seguem atentamente o relato antes de intervir e de adicionar mais detalhes.



Figura 7



Figura 8

O clímax é o momento em que uma menina se torna a oradora principal, contando uma versão da história com muita vivacidade. Parece-se muito com uma *performance*, porque atua os episódios. De tal maneira a história torna-se uma representação de memória vivida e transmitida, e as perspectivas invertem-se ao longo do filme: o documentário reduz-se gradualmente às histórias contadas, que dominam a narrativa cinematográfica.



Figura 9



Figura 10

A narração “popular” é unicamente oral, baseada na banda sonora, não é acompanhada por imagens. É bastante raro ver exclusivamente os narradores, nomeadamente os habitantes da ilha, e não os episódios postos em ação, tal como um filme o faria normalmente – desenvolver uma narração com imagens. Neste caso, temos uma ruptura entre as imagens e o som, o que nos leva a outro espaço e a outra época. Dessa maneira, o som propõe uma linha de fuga que permite sair do espaço limitado da ilha e imaginar uma história da ilha diferente da versão oficial apresentada em livros de história. Ele abre uma possibilidade de imaginar uma identidade diferente que não estaria ligada a um território, a uma nação, tratando-se mais de uma identidade narrada, itinerante, que convida a imaginar outra vida.

Por ser uma narrativa oral, podemos ligar esse ato subversivo à ideia de Deleuze sobre a ruptura entre imagem e som, porque o filme não propõe imagens das histórias, concentrando-se só no processo performativo. Deleuze chama atenção para essa ruptura entre a imagem e o som:

*[...] Voilà que l'image sonore cadre une masse ou une continuité d'où va s'extraire l'acte de parole pur, c'est-à-dire un acte de mythe ou de fabulation qui crée l'événement, qui fait monter l'événement dans l'air, et qui monte lui-même dans une ascension spirituelle. Et l'image visuelle de son côté cadre un espace quelconque, espace vide ou déconnecté qui prend une nouvelle valeur, parce qu'il va enfouir l'événement sous de couches stratigraphiques, et le faire descendre comme un feu souterrain toujours recouvert. Jamais donc l'image visuelle ne montrera ce que l'image sonore énonce. [...]. [...] une complémentarité de l'image sonore, acte de parole comme fabulation créatrice, et de l'image visuelle, enfouissement stratigraphique ou archéologique. [...] C'est un ré-enchaînement perpétuel (DELEUZE; GUATTARI, 1973, p. 364).*

Nesse sentido, a construção narrativa de *Ilha dos espíritos* permite-nos perceber como a dissociação entre o audível e o visível mostra o conflito na construção duma identidade que se constrói num contexto multicultural e pós-colonial. Além disso, torna-

se evidente que essa des-ligação corresponde à ruptura da qual Badiou fala: uma ruptura que abre um espaço de “efabulação” criadora.

## 2. *Republica di mininus* (Guiné-Bissau, 2013)

O segundo exemplo é o mais recente filme de Flora Gomes, da Guiné-Bissau – *Republica di mininus* (2013). Ele combina elementos do *road movie* e da *science fiction*, de utopia e de filme de guerra.

O filme começa com um conflito armado e mostra o sofrimento das crianças que são vítimas da guerra, mesmo que eles próprios sejam soldados. Na capital, os adultos desaparecem depois dum ataque violento e as crianças fundam a república dos meninos. Paralelamente, a criança-soldado Man-de-Ferro aterroriza um grupo de meninos. Quando esse grupo chega à cidade controlada pelos meninos, tem de respeitar as regras da comunidade e também se respeitar mutuamente para receber o direito de ficar na cidade. Apesar de ser uma utopia com elementos da ficção científica, é um filme que reflete a dura realidade da guerra.

O filme de Gomes apresenta-nos outro tipo de ruptura, diferente da do filme de Azevedo. Badiou diz que o cinema é um paradoxo que gira ao redor da questão das ligações entre “ser” e “aparecer” (*être* e *apparaître*<sup>2</sup>). O filme reflete a realidade, parece ser real, mas é só uma cópia, uma ficção. Essa proximidade da realidade que se torna em ficção é particularmente importante quando se trata duma utopia: a narração pode ser aceite como um relato verdadeiro, de modo que os elementos fantásticos parecem verossímeis e ainda possíveis.

A montagem paralela entre o relato da guerra, realista, e a república de meninos, fantástica, confere credibilidade à utopia. Se juntarmos a essa reflexão a ideia de ruptura que acontece no momento em que surge o milagre do visível no cinema, o relato utópico torna-se uma linha de ruptura permanente, uma linha de fuga que prossegue no futuro.<sup>3</sup> Assim, ela liga espaço e tempo para criar um mundo fílmico que se expande para o mundo real.

Quando os refugiados chegam à cidade, é um momento crucial. Vê-se o pequeno grupo dos refugiados e também os meninos na cidade.



Figura 11 (24'2)

<sup>2</sup> «[...] le cinéma, c'est réellement, à la fois, la possibilité d'une copie de la réalité et la dimension entièrement artificielle de cette copie. Ce qui équivaut à dire que le cinéma est un paradoxe qui tourne autour de la question des rapports entre l' «être» et l' «apparaître» (BADIOU, 2010, p. 331).

<sup>3</sup> «Le surgissement est toujours possible et le cinéma nous dit qu'il existe réellement la possibilité de ce miracle-là, c'est sa promesse envers le spectateur. Le cinéma, c'est le miracle du visible comme miracle permanent, et comme rupture permanente» (BADIOU, 2010, p. 353).

A fusão desses dois planos produz imagens vagas que pertencem a dois momentos e a lugares diferentes. Ela ilustra a brecha que se abre no intervalo que se cria no encontro de dois mundos. Alguns momentos se sobrepõem, o que corresponde ao momento em que a viagem no espaço termina e a viagem no tempo começa. Badiou falaria de “evento imprevisto”, que pode ser o início do “pensamento filosófico”.

No fim do filme, o conselheiro dos meninos, o único adulto na cidade, convida as crianças a lançar pedras no mar para se libertarem de lembranças dolorosas. A criança-soldado mergulha no mar e sai sem a cicatriz na sua testa, que era o estigma da sua culpa e da sua dor.



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

O filme termina com uma sequência que mostra esse menino correndo na praia. Essa corrida simboliza não só a possibilidade de começar uma vida assumindo o passado sem a carga da violência, ela simboliza também a linha de fuga que permite orientar-se por novos horizontes, mais viagens.

## Conclusão

Para concluir, queria retornar ao início dizendo que não há muitos filmes nos países africanos de língua portuguesa que tratem de viagens. Porém, a maioria deles cria histórias com rupturas que abrem espaços para viagens imaginadas e imaginárias. As linhas de fuga ligam o presente bem fixo na vida quotidiana do país respectivo com linhas tradicionais, passadas, cruzadas.

Filmes como *O último voo do Flamingo* (2010), de João Ribeiro, *Terra sonâmbula* (2009), de Teresa Prata, ou *Impunidades criminosas* (2013), de Sol de Carvalho, evocam um universo complexo e multidirecional que apresenta longas sequências com elementos narrativos que evocam o mundo sobrenatural e uma tradição oral. Mas também o filme *O espinho da rosa* (2014), de Felipe Henriques, da Guiné-Bissau/Portugal, ou *Po di sangui* (1996), de Flora Gomes, recorrem a essas técnicas e a elementos narrativos.

Os exemplos tratados anteriormente mostram que a relação entre cinema e viagem corresponde a um processo que começa a partir dum intervalo, dum ruptura como abertura sobre visões. A linha narrativa torna-se uma rede que abre várias opções e oferece uma variedade de narrações. Esse processo poder-se-ia denominar “viajando”, com referência ao filósofo martinicano Edouard Glissant, que faz a diferença entre *être* (“ser”) e *étant* (“sendo”), definindo-se *étant* como um processo que nunca termina e liga continuamente os mundos diversos. Então, cinema é viagem, imagens em movimento, imagens viajando.

## REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *The future as cultural fact: essays on the global condition*. New York/London: Verso, 2010.
- BADIOU, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010.
- BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 2010.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Capitalisme et schizophrénie: L’Anti-Œdipe*. Paris: Editions de Minuit, 1973. p. 73.

## Filmes

- AZEVEDO, Licínio. *Ilha dos espíritos*. Moçambique, 2009, 63 min. Produção: Technoservice and Ebano Multimédia.
- GOMES, Flora. *Republica di mininus*. Portugal/Guiné-Bissau, 2013, 78 min. Produção: Filmes do Tejo (Portugal), Les Films de l’Après-Midi (France), Ebano Multimédia (Moçambique).

**E -**

**Entrevistas**

## MOÇAMBIQUE: NOVAS GERAÇÕES EM DIÁLOGO

Sheila Khan\*

Jessica Falconi\*\*

Kamila Krakowska\*\*\*

Este testemunho é a transcrição duma entrevista colectiva com o escultor Gonçalo Mabunda, o poeta Sininho Paco e o prosador e professor de Literatura Lucílio Manjate que teve lugar em Maputo em 2011.

Nossa equipa viajou a Moçambique para realizar trabalho de campo no âmbito do projeto de investigação “Nação e Narrativa Pós-Colonial”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT PTDC/AFR/68941/2006) e coordenado pela professora Ana Mafalda Leite. Nosso objectivo foi recolher testemunhos de escritores moçambicanos sobre sua visão e suas reflexões em torno da história atormentada deste país; da identidade nacional e cultural que foi emergindo na pré- e na pós-independência e que continua a ser uma identidade em construção; das relações de gênero na contemporaneidade e do engajamento social da elite intelectual e artística. Este trabalho deu origem ao livro de entrevistas *Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique – entrevistas*, editado pela professora Ana Mafalda Leite e por nós e publicado pela Editora Colibri em 2012 e reeditado na tradução inglesa pela Editora Peter Lang sob o título *Speaking the postcolonial nation: voices from Angola and Mozambique* (2014).

Durante a pesquisa em Moçambique tivemos a excelente oportunidade de entrar em diálogo com os representantes da nova geração de escritores e artistas que nasceram no período de pós-independência. Essa cesura temporal (1975) pareceu-nos crucial para poder perceber melhor o Moçambique pós-colonial em movimento, sua história, sua identidade e, em particular, a sociedade que se formou nos últimos quarenta anos. Qual a relação da geração do pós-independência com o passado de Moçambique? Como eles encaram sua condição pós-colonial? Como entram em diálogo com escritores e artistas consagrados das gerações precedentes? Como refletem nas suas obras a(s) modernidade(s) africana(s)? Qual a sua visão do papel e da posição da mulher na sociedade moçambicana e, em particular, na sua produção cultural? As reflexões de Gonçalo Mabunda, Paco Sininho e Lucílio Manjate traçarão alguns dos caminhos do Moçambique contemporâneo.

**Q:** Como é que a narrativa, seja ela narrativa proseada, ou narrativa poética, ou narrativa-conto, ou narrativa-artes plásticas, vem narrando a nação. Antes de começarmos esta conversa, seria interessante se vocês pudessem fazer uma pequena apresentação sobre cada um.

---

\* Centro de Investigação em Ciências Sociais - Uminho.

\*\* CEsa/CSG-ULisboa.

\*\*\* CEsa - CEsa/CSG-ULisboa.

### **Gonçalo Mabunda: o escultor em trânsito entre a cidade e o subúrbio**

**Gonçalo:** Eu chamo-me Gonçalo Mabunda, sou escultor e pintor, tento escrever um bocadinho, mas basicamente faço escultura.

**Q:** O teu espaço de trabalho e de reflexão é a cidade ou tu tentas também abarcar outros espaços que estão em contacto com a cidade?

**Gonçalo:** Meu espaço de produção é diverso. Hoje trabalho a cidade, mas também, ao mesmo tempo, inspiram-me as criações dos subúrbios. Porque aí, no meu entender, eu acho que a cidade é muito mais plástica, é quase uma coisa que ela é montada. Mas o subúrbio tem a vida, tem a verdade. Estou feliz porque meus pais não vivem na cidade. Ok, eles vivem mas num sítio mais fora. Quando estou lá, é interessante como eu vivo com eles, com meus irmãos, num outro sítio que é, por exemplo, o subúrbio. É importante porque me ajuda a entender as coisas, entender as coisas da parte da cidade, que é a cidade a parte onde eu vivo, onde eu vivo, e vivo num sítio muito bonito, posso dizer, vivo perto dos grandes restaurantes, das grandes discotecas. Ao mesmo tempo, quando vou para o outro sítio, também vejo aquela outra parte que é interessante para me pôr a entender as coisas mais ou menos como é a cidade.

**Q:** O que é que tu entendes por “aquela outra parte”?

**Gonçalo:** Outra parte, para mim, é quando falo dos subúrbios onde os meus pais vivem. É muito mais diferente de onde eu vivo, aqui, por exemplo. E quando eu vivo aqui, normalmente tudo o que eu faço é tudo muito mais organizado. Mas, no outro lado, tem uma certa organização, mas não é esta a minha, aqui da cidade. As exigências dos meus pais não são as mesmas que eu tenho aqui, nesta casa. Essa é a outra parte que eu falo, porque quando estou lá, eu tenho uma maneira de rir, tenho outra maneira de ver as coisas. As pessoas são um pouco mais grosseiras contigo.

**Q:** As pessoas são mais sinceras?

**Gonçalo:** Mais sinceras, mais grosseiras, mas isso ajuda a entender a relação, mas eles mostram mais ou menos aquela parte delas. Quando não gosto de uma coisa, é logo tratamento “Oh!”. Mas aqui já é um pouco mais diferente. Mas isso é bom, é bom para mim, para poder viver as duas partes, por exemplo, em termos da minha criação. Eu tenho várias vertentes, a criação minha tem a ver com onde eu vivo, viver na cidade, de ir visitar os meus pais, mas também tem aquela parte das minhas viagens que me fazem entender outros povos, outras culturas, estas coisas. Sempre quando eu volto e abro um pouco a mente e eu puxo essas coisas para a minha maneira de interpretar a vida, a minha maneira de opinar.

**Q:** E tu passas essa conflitualidade e tensão dos espaços e de todo este material para a tua arte?

**Gonçalo:** Exatamente. Então, essa é a minha reflexão, são as coisas que acontecem comigo, são as coisas que são a minha opinião, são, por exemplo, os debates com o Sininho,<sup>1</sup> com os músicos; eu vivo num mundo artístico, eu acho que o meu mundo é artístico com poetas, com músicos, com dançarinos, por exemplo o Lulu, que é um amigo nosso. E temos essa parte quando a gente está sentado, estamos a rir, mas, ao mesmo tempo, estamos a tentar opinar, a tentar criar às vezes, sempre na brincadeira. É

---

<sup>1</sup> Pseudónimo do jovem poeta moçambicano Sininho Paco, aqui entrevistado.

esta a minha maneira de pensar.

### **Lucílio Manjate: o escritor da geração Oásis**

**Lucílio:** Lucílio Manjate, escritor, ensaísta e docente universitário.

**Q:** Quem é o Lucílio que se espelha nos contos e no romance?

**Lucílio:** Eu acho que há uma máxima que diz que os escritores são seres solitários por natureza. Eu acho que sou escritor exatamente por isso, porque sinto que preciso de me reencontrar, eu preciso de saber quem sou. Aliás, saber quem sou é uma pergunta que eu faço-me constantemente. Quer dizer, eu tenho o culto, eu cultivo a busca da minha personalidade. Então, acho que por via disso acabei dando num escritor. É verdade que não busco só a minha personalidade, mas vou buscando a personalidade de todos quanto sinto que pertencem ao mesmo espaço que o meu, portanto falo de uma nação, deste país. O Lucílio que se projeta nas obras é um Lucílio que procura, através das memórias, as memórias que ele tem da infância, da infância dos outros, projetar alguns sonhos: são os meus sonhos da minha geração, e talvez até os sonhos das gerações anteriores, que acabaram sendo sonhos frustrados. A verdade é que o facto de tentar projetar meus sonhos não significa que vou escrever coisas paradisíacas. Mas acredito que é por isso mesmo que eu escrevo a tensão, escrevo o caos. A primeira obra não acredito que seja muito disso. Eu acho que a primeira obra manifesta alguma necessidade de ouvir todas as outras vozes que eu ouvi. Eu acho que as primeiras obras têm disso, muitas das vezes são projeções daquilo que a gente leu, das nossas primeiras experiências. Mas o passado e o futuro sempre estiveram ali comigo, a busca de uma esperança, a busca de uma nação melhor, de um espaço melhor. Na segunda obra, estas questões são mesmo tratadas de uma forma mais sagaz, talvez, porque há toda uma atmosfera de crises, de valores materiais, morais, espirituais que eu tento discutir. Há um caos total, não é? Mas esse caos está exatamente para projetar algo. Eu acho que as utopias são produtoras das distopias que nós podemos ter à nossa volta. E eu acho que é esta tensão que me move de uma forma de desabafo de dizer que considero-me, pessoalmente, fora da literatura, considero-me uma pessoa muito introspectiva, e a literatura permite-me libertar, como diria a Paulina Chiziane, todos os cavalos selvagens que precisam de ser libertados, e eu acho que tento fazer isso a partir da literatura.

**Q:** Queria perguntar-te, qual é o tempo da tua memória?

**Lucílio:** Olha, o tempo da minha memória, por incrível que pareça, o tempo da minha memória acaba sendo os tempos de todas as outras memórias que eu fui tendo, que eu fui vivendo. Vamos lá, eu diria assim, eu cultivo o passado, a história nesta perspectiva, a história colonial, por exemplo. Eu recordo-me que na minha primeira obra, *Manifesto*,<sup>2</sup> havia dois textos, *Memorial I* e *Memorial II*, onde eu vou buscar o passado colonial, por exemplo, em que a moça branca, a filha do administrador ou do fazendeiro, não se podia envolver com o criado negro, o filho do criado. Eu apresentei isso da perspectiva, e se eles se envolvessem? Eu vou buscar esta memória para tentar projetar as coisas que acho necessárias. Os meus sonhos neste caso. Então, o tempo da memória não é uma memória tanto pessoal minha, mas é uma memória histórica, é uma memória histórica de tudo aquilo que eu fui lendo, de tudo aquilo que eu fui vivendo.

**Q:** Porque tu és de uma geração que nasceu depois de 1970. Esta experiência desta sociedade que viveu a guerra civil, a morte de Samora Machel, a entrada para uma era

<sup>2</sup> MANJATE, Lucílio. *Manifesto*. Maputo: TM-Net, 2006.

capitalista, isso marcou-te e à tua geração?

**Lucílio:** À minha geração, eu acredito que marcou profundamente. A mim pessoalmente, eu acho que não senti isso assim na pele. Se eu escrevo, se eu escrevesse sobre esse período pós-independência, será mesmo fazendo a ressonância das outras vozes, porque eu pessoalmente não tive assim muitas experiências, eu acho que a minha idade não me permitiu sentir isso tudo de perto. Agora, eu tenho uma geração de amigos escritores e não só deles, porque o que é que acontece, nessa geração de após a independência, muitas das vezes nós temos amigos que tinham os seus sonhos depois da independência do país, de um país *nice*, em que estamos todos a caminhar. Mas também a tendência do poder, a tendência do estado nessa altura era de moldar um único pensamento, uma única ideologia, uma forma de ver o futuro. E isso acabou frustrando muitos jovens; eu tenho amigos que acabaram envolvendo-se nas drogas, para mais, pessoas que crescíamos juntos, e nós acreditávamos em alguma coisa. Eu acredito que acabou por frustrar muitos jovens! E tenho amigos que acabaram na droga. Nós crescemos juntos e eu conseguia ver as projeções, nós acreditávamos em alguma coisa. Mas há aquele desencontro entre aquilo que é o sonho do Estado, digamos assim, e aquilo que são sonhos individuais. Eu acho que isso de alguma forma acabou criando um curto-circuito, um conflito aí, que essas pessoas acabaram frustradas e acabaram por ficar paradas no tempo. E hoje cruzo-me com elas. No caso dos escritores, o que acontece é que há jovens escritores, falo completamente de uma geração de escritores chamada *Oásis*. O *Memorial I* faz abordagem da geração *Oásis*. Foi uma geração acarinhada pela Associação dos Escritores Moçambicanos, eram jovens e havia uns muito mais velhos, no caso da geração *Charrua*.<sup>3</sup> A ideia era trabalharmos juntos para ver se seríamos escritores, e somos. Mas o que acontece é que boa parte dessa geração acabou não vendo suas obras publicadas. Exatamente por causa deste aspeto que eu tentava referir, que é uma geração que acaba sendo rebelde, digamos assim. Esta história da independência, depois da independência temos a guerra civil, a chamada guerra civil. A guerra da independência e depois a guerra de 16 anos, parece que é mais correto. Há um trauma. Há um trauma e esta geração, de uma forma geral, vai beber à geração de 1970, de 1975. E na literatura este grupo dos jovens que por causa do pendor, da fúria, da carga emotiva que eles trazem, que é subversiva, que é contra o Estado, quer dizer, eu acho que o sistema não conseguiu acomodar esses jovens, tratá-los de outra forma. Há muitos jovens que viram suas obras não publicadas, há muitos jovens escritores que ficaram frustrados exatamente porque seus livros não foram aceitos. Exatamente pela forma como eles trataram certas questões. São questões que revelam, de facto, uma geração traumatizada, uma geração preocupada, e que por isso mesmo tenta dizer, das mais diversas formas possíveis, aquilo que sente, aquilo que pensa. Eu dou dois exemplos desta geração, deste tipo de pensamento de escritores. São poetas, sobretudo. Falo do Celso Manguana, Celso Manguana que escreveu *Pátria que me pariu*.<sup>4</sup> A partir deste título, nós já conseguimos perceber que há qualquer coisa. E, depois nessa geração *Oásis*, em termos poéticos, é um dos mais promissores, Ruy Ligeiro. Ruy Ligeiro que escreveu o poema, aliás o livro, *O país do medo*.<sup>5</sup> Então são dois exemplos, podíamos citar ainda o Jorge Matine. Acho que são três exemplos que dão para sentir o pulsar dessa geração de 1970-1975 que vive a independência e projeta e vai sentindo as projeções dos sonhos que os mais velhos, da geração charrueira e tal, mas que começam a projetar seus sonhos e encontram as barreiras do sistema e não

<sup>3</sup> *Charrua*: revista literária criada com o apoio da Associação dos Escritores Moçambicanos em 1984, que deu nome ao grupo de escritores e artistas envolvidos na sua edição, chamada *Geração Charrua*.

<sup>4</sup> MANGUANA, Celso. *Pátria que me pariu*. Maputo: Originais do Autor, 2006.

<sup>5</sup> LIGEIRO, Ruy. *O país do medo*. Maputo: Aemo, 2003.

conseguem manifestar-se. Hoje conseguiram furar isso; mas a gente lê e percebe que geração é essa.

**Q:** Desculpa interromper. Esses três livros que referiste são esses que, lamentavelmente, não foram publicados ou foram publicados?

**Lucílio:** Estes foram publicados, mas é apenas uma ínfima parte de todas as vozes que existiam na AEMO à espera de uma publicação. Podemos ainda pegar em Chagas Levene que saiu agora, há dois-quatro anos, que escreveu *Tatuagens de estrelas*.<sup>6</sup> Também faz parte do *Oásis*. Em termos poéticos, estas quatro obras, quando a gente lê, percebe que geração é esta. Eu pessoalmente encontrei esta geração quando já estavam a dissolver-se, quando o grupo estava a dissolver-se, foi um grupo acarinhado. Eu chego a AEMO<sup>7</sup> em 1996. Então, eu não vivi de perto a dor que meus companheiros viveram, então, tudo aquilo que eu tento projetar é a partir das vozes deles, só deles e das outras vozes não poéticas, digamos assim.

**Paco:** “Meu mote foi sempre transmitir a dor daqueles que não gritavam na altura”

**Paco:** Acho que o Lucílio fez uma abordagem muito contundente, muito realista daquilo que é Moçambique. Eu, Paco Sininho, como Ronga, nascido em 1977, privilegiado que era nessa altura, nasci num meio rodeado de amigos e fui embebedando-me com essas vozes que caminhavam dentro de mim. E, a certo ponto, eu ia me questionando, no meio em que eu me inseria questionava certas diferenças com que eu me debatia na altura, e os espíritos que viviam dentro de mim também não me deixavam quieto, obviamente. E desde tenra idade comecei a fazer uns rabiscos, e a minha irmã Lucrecia Paco, que é uma atriz de teatro, incentivava-me nesses rabiscos. Devo confessar que não aceito pacificamente esse título de poeta, escritor, porque nunca foi o meu mote. O meu mote foi sempre transmitir a dor daqueles que não gritavam na altura. E a cada passo que eu sentia que dava, ia vivenciando o sentimento dos meus vizinhos que não tinham pão, mas eu tinha pão, ou que não tinham sapatilhas, mas eu tinha sapatilhas. Então, comecei a questionar essas pequenas diferenças já desde sempre. Eu queria transpor essa pequena diferença já com 10-11 anos para o papel. E assim fui crescendo, absorvendo nesse ambiente de diferenças, questionando-me porquê a razão dessas diferenças. Até que em 2006, por influência da minha mana Lucrecia e da minha namorada, também participei desse concurso com o Lucílio e tive a menção honorosa. Mas mesmo assim não queria reconhecer em mim esse título de poeta, escritor. Nunca foi essa razão, nunca foi essa a coisa que me movia. Eu sentia que os espíritos dentro de mim queriam cada vez mais gritar, queriam cada vez mais escrever e transcrever aquilo que eu sentia no meu meio. E sentia também que cada vez mais as pessoas iam estando em contacto com aquilo que eu escrevia, sentiam-se identificadas com minhas palavras, com meus textos. E isso ia-me dando uma satisfação enorme, sempre o que me fazia escrever era mesmo isso, o de querer transmitir a felicidade e a dor dos outros; e ao ter essa aclamação, isso pôs-me a querer voar cada vez mais. Até que os ventos me conduziram a alguns festivais internacionais, o primeiro foi em Itália, passei pelo Concurso Internacional de Poesia Itália, e lá aquilo foi bombástico, muito bombástico. Voltei a Moçambique, novamente sou convidado a participar de um concurso

<sup>6</sup> LEVENE, Chagas. *Tatuagens de estrelas*. Maputo: Ndijira, 2007.

<sup>7</sup> Associação dos Escritores Moçambicanos.

internacional de poesia onde tive um destaque, uma premiação. Fui aos Estados Unidos, fui a Paris, fui à Bélgica. Então, essa atmosfera toda levou-me cada vez mais a querer interagir com o meu meio.

### **Modernidade da tradição na sociedade e na arte moçambicana**

**Q:** Qual é a vossa relação com a chamada cultura tradicional?

**Paco:** Sim. As minhas palavras que eu usei, sobre os espíritos. Eu tenho uma vivência, eu tenho uma ligação muito próxima com isso. Eu sinto que eles me movem, eles me inquietam, eles me constituem. É isso que me faz transbordar. Há quem diga muitas das vezes, quando estou a recitar, que eu estou possesso. Eu sinto a dor das minhas palavras, sinto a dor das minhas palavras como se estivesse a fornicá-las. Eu sinto que eles me vão consultando mesmo em sonhos, vão-me segredando. Eu venho de uma família que vive muito dentro destes costumes ronga e, de certa forma, transcrevo um pouco esse lado espiritual para o meu texto. E isso acho foi o que mais inquietou em Itália, nos Estados Unidos, é o que mais inquieta essas sociedades, que eu vivencio as palavras em gestos, lacrimejando. Eles sentem esse fervor que há ali. Transbordo o meu lado espiritual, africano.

**Lucílio:** Eu também por acaso tenho. Aliás, faz parte das minhas buscas também. Viver as minhas memórias, as memórias dos outros significa também pegar esse lado das nossas tradições, usos e costumes, como disse o Paco. E eu cultivo isso, eu cultivo isso, mas eu cultivo isso para projetar outras coisas. Porque acho que há um culto desse universo das tradições, que para mim já foi. Cultivar por cultivar esse universo das tradições para dizer que nós somos moçambicanos, para mim, é extemporâneo. Eu acho que nós temos de cultivar isso para dizer outras coisas. Não para fazer uma fotografia e dizer “Estes somos nós”, eu acho que por aí não vale a pena. Mas para dizer, por exemplo, “Olha, nós agora somos assim. Estamos nesta aldeia global, neste projeto da suposta aldeia global. Estamos assim, mas é preciso que a gente vá resgatando algumas coisas”. Cultivar por aí, ir para a tradição para isso, sim. Eu acho que é um movimento de recuo que nós não podemos escapar. Entre aspas porque dizia há pouco tempo que o João Paulo Borges Coelho já escapa um pouco do universo que temos abordado, da temática, por exemplo, de uma Paulina Chiziane. Não creio, também, que a Paulina Chiziane cultiva por cultivar. Quer dizer, há um regresso crítico neste universo que é preciso fazer que, para mim, eu acho que é o mais importante. Eu daria um exemplo de um escritor que faz isso muito bem, quer dizer, este cultivo. Quem pode nos oferecer uma fotografia das nossas tradições, por exemplo, seria o Marcelo Panguana.

**Paco:** O que eu acho é que vivendo nesta ilha globalizada é importante tentar manter a nossa identidade. Então, acho que é esse projetar da nossa africanidade.

**Q:** Então, vocês estão a respeitar e cultivar o sentido da continuidade histórica olhando para um momento de progresso, de avanço, mas sem esquecer o passado.

**Gonçalo:** Exatamente. Mas eu posso contar da minha experiência. Eu sou de uma família que tem esse passado. Por exemplo, o meu nome é Gonçalo Mabunda, mas eu tenho um nome tradicional, que é Manamun. Todos os meus irmãos têm um nome tradicional, mesmo que não se usa no BI. Por exemplo, nós temos uma cerimónia, se tu me chamas Gonçalo na cerimónia, não funciona. Tens de me chamar o meu nome tradicional.

**Q:** O que significa?

**Gonçalo:** Manamun? “Que tipo de filho és?”. Mas a história é uma história interessante

porque tive três irmãs e a minha mãe queria ter um filho homem e todos eles morreram antes. E eu fui o primeiro filho homem e, depois, eles deram-me esse nome de Manamun: “Que tipo de filho é?”. Que era um filho que eles pensavam que talvez podia morrer. E nesse tempo os meus avós deram-me este nome. Por exemplo, aqui na tradição eu tenho uma mulher, a mulher é a minha irmã mais velha, que é Maria, e que ela também tem um nome Musamusana, que é um nome tradicional dela. Que ela e eu temos uma combinação que eu e ela somos marido e mulher. Entendes? Por quê? Porque os dois nomes são dados a duas pessoas que eram marido e mulher. Mantém essa tradição, que é uma tradição aqui, uma coisa que é nossa. Ok, uma coisa que, de certo, que não sigo muito, mas é a minha vida; quando chega a hora de fazer uma cerimónia tenho de estar presente, tenho de identificar-me com esse nome tradicional.

**Lucílio:** Eu acho interessante a colocação do Gonçalo Mabunda porque ele está a reclamar, de facto, “nós precisamos das nossas tradições”. Mas eu também tenho um episódio, que também faz-nos pensar que a tradição no fundo não existe. Nós inventamos. Eu dou um exemplo. Eu concordo, mas só quero dar um exemplo para, talvez, equilibrar a balança. É assim, na árvore genealógica da minha mãe, da família da minha mãe, a minha mãe tem dois irmãos. Eles são os últimos a conservar os atribuídos nomes tradicionais. Mas o que acontece? É que a história do nome tradicional da minha mãe não é das melhores. Quer dizer, porque se supõe que a gente dá o nome tradicional à criança, por exemplo, pode ser um nome de um avô, ou um tetravô. A gente tem este nome porque acredita que tal como o antepassado era inteligente, era brilhante, era bom, sei lá, esta criança vai herdar estas características. Mas há antepassados e antepassados. Então à minha mãe foi atribuído um nome, mas ela não teve uma boa experiência. Então, o que ela fez? Ela disse: “Aos meus filhos eu não dou nenhum nome tradicional”. Ela tem uma experiência. Ou seja, eu e minhas irmãs abrimos uma nova tradição: “Não há nomes tradicionais”. E as minhas irmãs decidiram que também não dão. Quer dizer, as nossas experiências vão mantendo algumas coisas, algumas das tradições, e as outras coisas que vão ficando. Eu não nego, não contradigo. Há, de facto, nomes tradicionais, conheço muita gente que tem. Queriam atribuir-me um nome, mas ela negou. Sentou conosco e disse: “Olha, a minha história é esta. Se vocês querem atribuir os nomes tradicionais...”. Obviamente que eu podia atribuir e não passar pela mesma história. Mas estamos a abrir um outro ciclo.

**Paco:** Acho que esse processo de atribuição não parte de nós. Quando uma criança nasce, vamos à curandeira, a uma consulta, estão lá as conchas e a curandeira é que encarna no tal bisavô e ele diz: “Esta criança será de nome tal e tal”. No meu caso, dos meus 12 irmãos, eu fui uma criança que gerou um grande conflito. Quer do lado paterno, quer do lado materno. Então, decidiram pacificamente, lá na guerra dos espíritos, que eu devia ficar sem nome. Então, muitas vezes isso também acontece.

**Gonçalo:** É interessante o que o Sininho diz. Porque é assim: se eu vou ao curandeiro, eu tenho um protetor que sempre encarna no curandeiro. Ele encarna e diz: “Eu é que cuido de ti. Você é o meu xará”.<sup>8</sup> Ele sempre disse que quando temos cerimónia, ele diz que não, “ninguém vai-te mexer”. E quando tu estás numa situação difícil e de repente sais dessa situação, dizes: “Não, mas ele não existe”. Porque o curandeiro vai-te transmitir muitas coisas que acontecem contigo e diz que queremos fazer isto e estamos protegidos.

---

<sup>8</sup> Xará: palavra de origem ameríndia usada no sul de Moçambique e no Estado da Bahia no Brasil para denominar a homonímia e a ligação que se cria entre dois indivíduos que partilham o mesmo nome. Para mais detalhes sobre o tema, veja-se o artigo de João de Pina-Cabral (2010) “Xará: Namesakes in Southern Mozambique and Bahia (Brazil)”. *Ethnos: Journal of Anthropology*, 1469-588X, v. 75, Issue 3, p. 323-345.

**Paco:** Mas acho que é um pouco isso que a Paulina Chiziane traz com a literatura dela. Essas duas vivências entre mundos, entre o mundo espiritual e o nosso mundo atual, globalizado.

**Q:** Vocês identificam-se com esta linha que a Paulina Chiziane tem proposto ao longo dos seus romances?

**Lucílio:** Eu diria que sim. Eu, como tinha dito, eu acho que a história é que vai definindo como a gente olha nosso destino, nosso percurso. Porque, eu pessoalmente, acredito nos meus antepassados. Eu gosto de saber sobre meus bisavôs e tal. E eu acredito até que eles falam comigo, eu comunico-me com eles. Se me perguntarem como, eu não saberei explicar, só sinto. Acho que foi a Madre Teresa de Calcutá que também dizia que a fé não se explica, ou ela existe, ou ela não existe. E eu acho que o que eu sinto ninguém me ensinou. Então, eu gosto de ir à tradição, mas para dizer outras coisas. Eu vou dar um exemplo de um autor, talvez para sintetizar a forma como eu olho para isto. Um autor que eu acho que também vale a pena ter em conta é o Midó das Dores, Dom Midó das Dores, que escreveu *A Bíblia dos pretos*. É um romance que já esgotou. *A Bíblia dos pretos* está em oposição naturalmente com a *Bíblia dos brancos*. Ele vai escrever a história de Jesus na perspectiva africana, mas, se por um lado ele chama-nos atenção para cultivar essa mesma tradição, por outro lado ele diz assim: “Mas este culto não pode ser acrítico. Tem de ser racional”. Ora, quando ele diz “racional” está a levantar a questão da razão, da objetividade, do pensamento lógico. Porque eu acho que às vezes as questões das tradições acabam obscurecendo aquilo que seria a nossa visão das coisas. Eu prefiro colocar essa questão da tradição e da modernidade, das religiões tradicionais, das religiões modernas nesta perspectiva da oposição como coloca o Midó; e para dizer, de facto, que não pode ser um culto acrítico, porque isso acaba esvaziando aquilo que seria a progressão que nós teremos. É nesta perspectiva. Não pode ser um regresso. Por isso, eu digo: “Olha, basta que eu acredite nisto”. Se eu acredito, tudo o resto que possam ser cultos, costumes, por exemplo, ir ao campo, ir às águas sagradas, eu sinceramente digo: temos de ter medida. Porque eu acredito, então, o resto eu vou fazer. Eu tenho um amigo que conta uma história assim. Está para casar, enamora-se pela moça e chega aos pais. Ok, essa moça é vossa filha e tal, como é de costume. E pronto. Saíram os dois e foram embora. O pai da moça: “Oh, não é assim. Tu tens de voltar, que é para fazer o lobolo, aquelas coisas tradicionais. Vai-te acontecer isso e aquilo”. E o Zé: “Não. Não quero”. E foi. Eu acho que as experiências vão ser diferentes naturalmente.

**Paco:** Acho que nós concordamos. Como tu dizes, para entender o presente temos de ir buscar alguma ideia no futuro. E isso não quer dizer que alguém segue cegamente. Nós temos usos e costumes, temos uma esteira. Não devemos seguir cegamente este processo.

### **A memória e o esquecimento no processo da construção da nação moçambicana**

**Q:** Eu tenho uma provocação. Vocês alguma vez foram categorizados ou estigmatizados por não terem a memória social, por cultivarem o esquecimento social? Alguma vez numa interação sentiram que a vossa geração é a geração do esquecimento social?

**Lucílio:** Eu pessoalmente não. Mas este é um ponto de vista com o qual eu concordo. Quer dizer, eu tenho a impressão, de facto, que a nossa geração já se disse que é uma

geração que não vê estas coisas todas. Eu tenho o sentimento de que eu pessoalmente hoje travo uma batalha titânica comigo próprio, que é para ir à busca desse passado social. Falta-nos história. Falta-nos a nossa sociologia, a nossa antropologia. Mas também por outro lado a criança, o jovem tem de ser estimulado. Vamos olhar para os nossos programas do ensino, não se faz nada disso. Quer dizer, nós também temos a nossa culpa porque não desenvolvemos a nossa curiosidade, não aguçamos a nossa curiosidade. Podíamos procurar, pesquisar e tudo mais, portanto há um vazio. Talvez, eu sinto isso pessoalmente e sinto isso nos meus amigos. Quando nos sentamos com a geração dos mais velhos e conversamos, eu sinto isso, que há, está ali um vazio e a gente vê a cova, está aqui. Há uma distância aqui em termos de *background* muito grave. Mas também por um lado estamos nós, mas por outro lado eu acho que o próprio sistema de educação não desenha programas de ensino. Eu estou a dizer que “nós”, mas acredito que uma parte teve uma educação mais apropriada, acho que fizeram visitas guiadas aos museus, etc.

**Paco:** Eu chamo isso, como disse inicialmente, uma sociedade de uma letargia total, uma geração totalmente internada no consume exacerbado. E eu acho que isso tudo é um efeito da globalização. As pessoas tendem a esquecer o que elas são, de onde é que elas vêm, e, de certa forma, vivem naquela utopia do plástico, como Gonçalo muito bem disse, a cidade. E isso faz com que a geração hoje viva uma abstinência daquilo que realmente é uma sociedade. Não há uma intervenção política, não há uma intervenção social. Se eles vêm os outros a reclamarem do preço do pão, a eles dizem “nada nos toca”, porque eles vivem ali, tem um plasma, eles vivem nesse mundo de utopia.

**Lucílio:** E um dos efeitos disso é que acabamos por ser nós a geração que acaba sendo repetidora dos erros de outros.

**Gonçalo:** Eu estava a ver o programa de marrabenta.<sup>9</sup> Marrabenta é uma coisa, mas eles metem lá tudo. É uma confusão. Estão a tirar aquele conceito de originalidade da marrabenta. Eu, quando estava a ver a entrevista, pensei: “Isto é uma confusão terrível”. Ok, para mim vai ser *nice*, chego aí e vou ficar contente, vou beber uma cerveja. Mas quando falam marrabenta, para mim é uma certa marrabenta. O que está a acontecer a cada dia que passa é que a gente perde marrabenta por causa do consumismo. É que tu vais para aquela coisa que funciona no momento, que é por exemplo a Panza, chegar no computador e estar tudo gravado lá. É diferente de marrabenta, em marrabenta quando aqueles velhotes tocam instrumentos, fala tudo. Não conhecem pauta nem nada, mas aquilo que é a coisa, eles conseguem transmitir a mensagem.

**Lucílio:** Eu acho interessante o exemplo da marrabenta. Por que são cantores e nem são compositores? Não cantam marrabenta exatamente por causa deste vazio. Porque cantar a marrabenta significa, por exemplo, ir sentar com o Dilon Dji. “Mas explica me lá o que é aquilo de marrabenta? Quais são as notas?”. E essas coisas todas. Mas nós não nos damos tempo a fazer isso. E o exemplo da música cabe também na literatura. E é verdade que na literatura cabe mais talvez projetando, pode caber como forma negativa ou também como forma positiva. Porque se nós quisermos desenhar, por exemplo, a história de uma literatura nacional, para ver as temáticas, as tendências e tudo o mais, quer dizer, esta tendência de nós repetirmos o que diziam os outros, os mais velhos, já não nos abre janelas para ir buscar outras experiências, como agora vamos fazendo muito na música com a Panza. Na literatura, se tu trazes um projeto em termos literários inovador, porque tu não estás na corrente do plágio, não, “não conhecemos isto”, “o que é isto?”, quer dizer, é o tal medo do novo.

---

<sup>9</sup> Marrabenta: o tipo de música e dança que surgiu na zona de Maputo nos anos 30 do século XX.

## A arte e a nação: o compromisso dos jovens intelectuais

**Paco:** Eu devo confessar que é esse um dos motivos que me fez sentir excluído desse mundo clássico literário. Cometi a ousadia de mostrar os meus textos aos escritores consagradíssimos e eles nunca reconheciam os meus textos. “Não, isto não é nada”, assim mesmo, frontalmente. Até que a minha esposa, a minha irmã Lucrecia disseram: “Tu tens muito potencial”. E elas me motivaram a participar daquele concurso. E quando participei dos outros concursos internacionais, quando comecei a ganhar, a ter um reconhecimento internacional, a ser convidado para participar de grandes festivais internacionais de poesia, hoje é que já começaram a ter outra abordagem. É só para dizer que eu tenho uma forma só minha, *sui generis* de escrever, eu comunico à minha maneira; agora tenho estado a ser recorrido por eles para representações. Ainda mais porque eu disse que nunca foi a minha “tusa” querer parir um livro. Eu queria que a minha poesia andasse com as pessoas. Ter a palavra e ir ao mercado. Ter a palavra e viajar ao subúrbio. Ter a palavra, recitar na rua. Então, agora temos um projeto de pôr a poesia, tiramos cópias muito grandes dos poemas nas paragens e eles leem a poesia, eles sentem uma certa identidade com aquilo que eu escrevo e aquilo que ela vive.

**Q:** Podemos dizer que é um novo tipo de intelectual, um novo tipo de compromisso estético e ético?

**Paco:** É um novo tipo de abordagem. Eu aceito qualquer tipo, mas não consigo afirmar: “Eu sou poeta”, eu acho que é uma grande ousadia. Eu gosto de pôr a minha palavra nas mãos das pessoas. Esse é o meu compromisso com a sociedade, isso é o que eu faço, essa é a minha parte. Cada um tem de fazer a sua parte. Gonçalo faz muito bem a sua parte. E as pessoas quando veem as obras do Gonçalo... Isso foi em Magude, não foi? Aquilo foi um choque, porque Magude foi uma das zonas que foi grandemente atacada pela guerra civil. E tu vês a tua obra, na qual tu podes sentar, podes tocar, numa outra perspectiva e vês a poesia também nessa mesma perspectiva.

**Gonçalo:** Foi muito interessante. Foi uma jornalista francesa que conheceu o projeto e tudo, filmou o corte das armas e pediu que a gente levasse uma obra até onde as pessoas sofreram diretamente com a guerra. Então, nesse caso, eu tinha uma cadeira pequena que entra no carro. Nós fizemos essa viagem daqui para Magude. A jornalista disse: “Gonçalo, você sai, tira a cadeira e anda com a cadeira”. E eu quando saí tirei a cadeira e carreguei. E as pessoas todas paradas! Deixei a cadeira no chão e vieram, e ficaram olhando a cadeira. “Eh pá, isto aqui? Isto nos fez sofrer maningue!” Era interessante o diálogo com a cadeira. Quando encontraram a parte com o gatilho, pegavam “Tá tá tá”. Houve uma velhota, tinha um bebê, com o bebê mostrou como é que aquelas armas foram tão duras para eles. Ela com bebê mostrou como se placava: “Naquele tempo nós caíamos para esconder”; ela disse: “Eh pá! Vocês estão a fazer muito bem, isso é uma coisa interessante, porque isso já não vai-nos matar”. Isso é uma coisa que tem a ver com meu trabalho. No princípio sempre foi uma experiência de trabalhar com metal, com bronze. Depois tive a oportunidade de, pela primeira vez, trabalhar com armas. E quando tu comesas, pensas um pouco mais em termos: “Eu sou novo, mas estou cá”, mas hoje já não é a mesma coisa em que eu penso, não penso na minha obra para ganhar dinheiro. Aquilo que eu acho é aquilo que eu tento refletir.

**Q:** É uma terapia social?

**Gonçalo:** Exatamente. E quando comecei, quis fazer uma obra de arte. E depois, de repente, eu participo de uma exposição internacional: “Eh pá, isto é arte contemporânea, o que é?” Era só uma coisa que eu sabia fazer. Arte contemporânea? Está bom.

**Q:** É muito interessante como aqui a tua arte é arte-terapia de reverter o negativo em

positivo. E lá fora tu és um *contemporary artist*, quer dizer, a leitura da tua obra muda de significado, de representação e de conotação em função do lugar onde estás. Isso influencia-te?

**Gonçalo:** Não me influencia. Por exemplo, estive em Itália numa das coisas que fizeram. “Mas por que faz obra com arma?” “Mas por que está a levar essas obras para aqui?”. É assim, no meu interpretar das coisas, o que eu faço é transformar uma coisa do mal para o bem. E, neste caso, trazer para aqui é mostrar aqui. Eu, como moçambicano, sou dum país que não produz armas, vocês produzem as armas aqui. Então, quando vocês mandam as armas para nós, é Moçambique que vai se matar. Mas agora o que estamos a dizer para vocês é uma coisa mais positiva, mais para o lazer”. Nós estamos a mandar as armas, mas num sentido completamente diferente. Acho que é por isso que hoje apareço a fazer muitas exposições. Bill Clinton<sup>10</sup> disse uma coisa: “Mas por que você usou balas para esta obra?”. No meu entender, cada bala que eu uso é uma vida que eu estou a salvar. Destruí uma bala, e aquela bala já não vai matar ninguém. É muito interessante. A primeira coisa que Bill Clinton queria saber era por que eu fiz isso e qual era a ideia do projeto. Mostrarmos o inverso das coisas, como a gente vê isso. Bill Clinton teve acesso a esta obra e a ideia dele foi “vamos fazer um concurso”. Por isso é interessante fazer esta intervenção, fazer as pessoas conseguirem ler as nossas mensagens. E naquele momento o presidente estava ali, achou uma confusão: “Eh pá, o que é isto aqui?”. E depois chamou-me. Eu conhecia-o, ele é que não me conhecia. E disse: “De onde você é? De Moçambique? O que você fez?” “Eu fiz os prémios para este ano, obras com balas”, etc. Depois ele falou-me da beleza de África. Para nós, a África é mostrada sempre de maneira negativa. E ali quando ele entrou, primeira música, segunda música e tinham um vídeo e o vídeo era beleza, cores coloridas, as pessoas contentes. Então, voltando para trás, acho que é essa parte que a gente tenta resgatar, mostrar aquilo que nós somos. Porque eu tenho a certeza que muita gente aqui gosta do nosso país. Não estou a falar só de Moçambique, mas de outros países. As pessoas quando vêm aqui tentam ver o lado positivo, e as pessoas apreciam isso tudo. Vim agora do Senegal, do Festival Negritude, e lá ao mesmo tempo vê-se que se sofre muito, mas também que existia uma energia muito positiva.

**Paco:** No subúrbio é que sentes mesmo o pulsar das pessoas. Muita gente que vem a Moçambique não tem imagem do verdadeiro Moçambique. Veem o Moçambique que cresceu, o PIB que atingiu tal e tal, mas quando tu saís um pouco de Maputo e vais à periferia, tu consegues sentir...

**Q:** Que esse PIB não chegou lá.

**Gonçalo:** Mas, por exemplo, a mesma coisa fazemos com o Sininho, com os meninos de rua, são nossos amigos, serve como terapia. A gente fica com eles com uma naturalidade, nós somos amigos deles, eles já sabem que nós fazemos questão de lá ir.

**Paco:** Há um texto que eu faço a dedicar aos meninos, e vem desse contato carnal que nós temos tido com a gente. É só isso que nos preocupa, que a poesia toque nas pessoas.

**Gonçalo:** Nós temos um projeto que é “A Universidade da Rua”. “A Universidade da Rua”, para mim, é uma grande escola, primeiro porque eles vivem anos e anos na rua e vivem a doença e conseguem curar-se. Nesse projeto é tentar mostrar o quanto é que eu posso aprender com os meninos de rua, porque os meninos de rua são a melhor escola, porque aquela escola é real, não é escrita, é oral, é verdade. Por exemplo, quando se fala de historiografia africana é oral, é verdadeira; o real é real, a universidade da rua é essas crianças, que eu acho que posso criar muita experiência com as crianças porque eles têm

<sup>10</sup> Em 2008, Gonçalo Mabunda criou as estatuetas de galardão para os vencedores de Bill Clinton's Global Citizen Awards, uma iniciativa que visa a premiar os indivíduos que se destacam pela sua liderança visionária e pelo seu trabalho para com a solução dos problemas do mundo globalizado.

uma vida, eles têm uma vida muito, muito interessante. A ideia é mostrar às crianças que elas podem, por si próprias, ter uma outra arma de sobrevivência; as crianças vivem com muito material, mas, na verdade, elas precisam de despertar – o despertar é ensinar, é mostrar.

## Os mundos, as identidades

**Q:** Dentro das vossas experiências pessoais, como vocês narram as vossas identidades? Existe em vocês uma identidade definida, ou estamos a falar da existência de várias identidades?

**Paco:** Eu acho que nós somos o resultado de vários mundos, em primeiro lugar. É impossível desassociar a minha pessoa das experiências que eu vou adquirindo. Se eu estou em contacto contigo agora, é uma identidade que eu vou ganhar, se posso assim dizer. E, dentro dessa convivência, obviamente que há uma parte conflituosa dentro de mim porque, inicialmente, tenho aquela esteira espiritual, aquela esteira costumeira, e, por outro lado, tenho esta vivência de mundo globalizado. Então, o que tenho tentado fazer é encontrar um equilíbrio onde a convivência é mútua, e é assim que eu vou-me construindo ao longo termo. Um conflito de várias identidades.

**Q:** Falaste sobre a questão da tradição e da globalização, como consegues negociar com a identidade da cidade globalizada e a identidade, digamos, mais tradicional?

**Paco:** É uma pergunta mesmo muito interessante, porque, ao mesmo tempo, eu sei que a cultura não é estática em si, as coisas vão evoluindo. Quando eu comparo uma sociedade como uma parte narrativa dessa sociedade, sinto que também vou beber uma mutação nessa evolução social.

**Lucílio:** Eu acho que nós vamos ter elementos que vão nos identificar como moçambicanos. Os Mabundas, para serem Mabundas, é porque têm alguns elementos que só os Mabundas têm e os Manjates não têm, e os Pacos também não têm. Quer dizer, é a mesma forma que cada um de nós vai ter as suas próprias identidades em função da família de onde vem. Como uma nação, eu acho que como moçambicanos nós vamos partilhando alguns elementos comuns que vão fazer a nossa identidade. Agora, eu acho que esses elementos, como diz muito bem o Paco, acho que estão em constante mutação, a gente vai trazendo umas coisas e vai transformando outras. Portanto, eu pessoalmente sinto-me assim, daí a razão por que eu olho para aquela questão da tradição e modernidade de uma forma um pouco diferente, talvez. Porque eu acredito que eu sou aquilo que o momento, que o espaço, o tempo determinarem, eu não sou capaz de abstrair, ou de negar, porque, às vezes, são elementos mais fortes do que nós. Hoje, por exemplo, sentamo-nos, temos um computador e começamos a mandar *e-mails*, nós não temos, por exemplo, como negar estas coisas, e isto, de alguma forma, vai formatando uma nova forma de estar como moçambicano. Eu, pessoalmente, por exemplo, digo assim: “Até o meu primeiro livro eu escrevia tudo no papel, mas a partir do segundo tudo é feito na máquina, quer dizer, eu já não consigo pensar que vou escrever um livro...”. Então, estes elementos das novas tecnologias de alguma forma também vão moldando nossa forma de ser e de estar. Eu acho que é por aí.

**Q:** A tecnologia é uma coisa que atinge muitas pessoas ou apenas uma minoria?

**Paco:** Nós somos uma minoria privilegiada, aquela que eu fui quando era criança, aquela que me fez e que me moveu a escrever pelo facto de ver aqueles que não tinham a mesma posição que eu tinha. Eu tinha pão de manhã, um copo de leite, mas tu vais aqui à periferia e não tem açúcar, não tem nenhum copo.

**Q:** Vocês falam muito da periferia, do subúrbio, e o campo?

**Lucílio:** Eu acho que, no meio disso, há o que eu, por exemplo, chamaria de nível de satisfação. Quer dizer, eu acho que as pessoas, nós talvez que estamos na cidade, estamos à busca de um nível de satisfação; o jovem que está na periferia está à busca também de um nível de satisfação que seria, digamos, de uma forma genérica, inserir-se na cidade. Mas este isolamento, “nós deste lado”, pensamos que é a pior coisa que existe para essas pessoas, mas elas olham para aquilo e vivem.

**Paco:** Por exemplo, se tu fores acompanhar a tendência do êxodo rural, a tendência é progressiva. Aquele que está lá na zona rural já sabe que na cidade a vida é fácil; então, não sei se nossos irmãos da zona rural estão, obviamente que eles têm o *modus vivendi*, mas há, a longo termo, uma missão de ir à África do Sul, às minas, porque ele sabe que ao fim do mês, em dezembro vem um vizinho que trouxe de lá um mochila, que trouxe um par de botas. Então, não sei se aquele conformismo não é temporário.

**Lucílio:** Eu acho interessante a caução do Sininho porque faz-me pensar que tanto a África do Sul, como ele citou, e como a cidade para os nossos países, na verdade, acabam sendo uma mirada para o campo, funcionam como uma mirada. Quer dizer, é um local, é aquele espaço.

**Q:** É um *el dorado*?

**Lucílio:** É um *el dorado*. A mirada, na maioria das vezes, tem um efeito que é um efeito que distopia, até. Quer dizer, eu falava do nível de satisfação, por quê? Porque muitas vezes, quando há este movimento para a cidade, para quem vem do campo, encontram uma realidade que, afinal de contas, não é aquela com a qual sonhavam. Eu, na verdade, estou a tentar estabelecer uma ponte, eu quero falar daquilo que tenho visto ou que tenho lido em relação a este assunto. Estou a falar, por exemplo, de um texto do Pedro Chissano, chama-se *Liberdade*,<sup>11</sup> que é a história de um senhor que sai do campo e vem à cidade à procura de dobradiças para sua porta do curral, lá no campo. Ora bem, assim que ele chega à cidade, a primeira coisa com a qual se depara é um milícia – este é um texto de 1986 ou 1987 da revista *Tempo* –, e o milícia pede-lhe um bilhete para identificação. Está aqui, logo, um elemento de ostracização da identidade, porque lá ele não precisa de se identificar. E ele, de facto, quando chega, começa a olhar para os prédios, altos prédios, montras, essas coisas todas, mas, ao mesmo tempo – por causa deste elemento de segurança, a postura do milícia, o que já dá a ideia do que a cidade é –, começa a recordar-se do seu campo, dos espaços abertos. Então, há aqui este jogo. O Rogério Manjate, que escreveu *Amor silvestre*,<sup>12</sup> também faz parte da nossa geração, e cujo título “O menino do nada da cidade”; a criança vive aqui na cidade, como o Mabunda estava a falar, fica ali a admirar as montras, os bolos das pastelarias, mas a cidade não o acolhe. Quer dizer, o campo e a cidade andam sempre em tensão; quem vem do campo tem as suas carências e, de alguma forma, pretende realizá-las na cidade, mas, ao mesmo tempo, começa a perceber que não, “calma aí, eu no meu campo, apesar de precisar disto, eu estava bem”. E eu aproveito isto aqui para falar de uma coisa que eu acho que está subjacente a toda esta confusão que é a ideia de desenvolvimento.

## Sobre trânsitos e influências na produção artística

**Q:** Ao longo da vossa gestação quais foram, para vocês, as vossas referências?

<sup>11</sup> CHISSANO, Pedro. *Liberdade*. In: SAÚTE, Nelson (Org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

<sup>12</sup> MANJATE, Rogério. *Amor silvestre*. Maputo: Ndjira, 2001.

**Gonçalo:** Para mim, foi um artista sul-africano chamado Andries Botha. Como é que eu entro no mundo da arte? Eu entro em 1992, porque eu perdi a matrícula e, então, fiquei sem escolaridade, e também não queria ficar em casa sem fazer nada. Então, falei com um colega meu, um artista também, e perguntei: “Eh pá! Não tens uma coisa para fazer? Este ano não vou à escola e quero fazer alguma coisa”. E esse amigo indicou-me um núcleo de arte que é uma associação de artistas, que era para eu ser um trabalhador do núcleo; nesse tempo, fui estafeta. Mas dali tive a curiosidade de ver artistas a pintar no núcleo onde eu estava. Comecei a pintar, a imitar o Miró, que é um artista que eu admirava e tentei pintar um bocadinho. Até que tive um grande impulso com um artista sul-africano, o Andries Botha, que estava cá num *workshop* e precisava de um ajudante e eu trabalhava ali, e eu dispus-me a ser o ajudante dele. E a coisa que aconteceu foi ele pedir aos meus chefes se podia levar-me para Durban, onde ele é professor na universidade, para me treinar um bocadinho porque achou que, talvez, eu tinha um pouco de talento. E foi assim: quando fui para Durban, eu já pintava um bocadinho, mas quando vou a Durban, ele me ensina a trabalhar com metal, com bronze, então quando eu regresso, eu me entrego a trabalhar o metal. Então, eu tenho essa influência, o que eu fiz foi fazer um trabalho, mais ou menos, idêntico ao dele, e daí comecei a trabalhar com metal, e sempre por causa dele, eu sou fruto desse artista – Andries Botha.

**Lucílio:** Bem, eu aprecio escritores como o Garcia Márquez, também o Carpentier, Machado de Assis e Guimarães Rosa. Eu acho que estes quatro é que são os autores que eu tenho tentado, com alguma regularidade, perceber algumas coisas.

**Q:** E sobre a literatura angolana, existe algum interesse da vossa parte?

**Lucílio:** Angola, olha, eu, sinceramente, Angola é Pepetela. E, por acaso, neste último livro deixo trespassar isso, porque pego em três personagens do *Mayombe*, que são o Comandante Sem-Medo, a Ondina e o Comissário João e brinco com elas num texto. Então, eu pego nestas personagens. Eu acho que o Pepetela é um escritor, é verdade que tem lá o Luandino Vieira, eu pararia por aí, estes dois.

**Q:** E as outras literaturas africanas?

**Lucílio:** Contacto até existe, mas eu é que não desenvolvi assim um interesse, porque eu, pessoalmente, estou muito preocupado na literatura moçambicana e, sobretudo, nos novos autores. Eu estou preocupado com a nova geração de escritores; quando eu proponho ao *Jornal Notícias* em 2007 de começar a escrever, o meu argumento foi este: “Os jovens escritores não são lidos”, quer dizer, a minha preocupação atualmente está virada para essa questão, para a nova literatura. Eu acho que temos muito bons escritores, portanto nós temos bons autores, ontem falava do Sangare Okapi, falava do Aurélio Furdela, falei agora do Rogério Manjate, que são nomes que prometem. Então, a minha preocupação agora tem a ver com esta, mas obviamente que não excluo as outras literaturas.

**Q:** Tens alguma ideia sobre como é vista de fora a literatura produzida aqui, em Moçambique? Os autores que nos chegam, os mais novos, fazem parte da geração pós-Charrua.

**Paco:** Isso faz também parte dos grandes *lobbies*, das grandes editoras, nós estamos conscientes dessa lacuna.

**Lucílio:** E há outro fenómeno que é interessante, que eu acho que é meio biológico, digamos assim, na nossa literatura, porque esta literatura é muito jovem. Se repararem bem, os escritores da geração Charrua só agora, a grande parte desses escritores, é que começam a ser editados pelas outras editoras estrangeiras; é verdade, pronto, que já na década de 1980, 1990 isso já acontecia. Mas agora há um impulso maior nas editoras nacionais, há um impulso na perspectiva das traduções; se eu olhar, por exemplo, para um Ungulani Ba Ka Khosa, ultimamente ele está sendo muito divulgado. Então, eu acho

que olhar para os novos autores, quer dizer, é uma miséria, mas há, de facto, de projetar esta literatura que está a vir e com muita força, está a vir com muita força, eu garanto que existem muito bons autores. O que é preciso é prestar atenção no que se está a fazer, porque o que acontece é que, muitas das vezes, os estudiosos especializam-se num determinado tema e querem ir a fundo, e eu acho que isso gera depois um preconceito, já não conseguem olhar para as outras coisas que estão a ser feitas. Então, cabe a nós mostrar que não. Agora, há outro problema também; é o que se prende com os novos livros, nem é tanto com os novos autores, é o número de exemplares que são produzidos, quer dizer, quinhentos exemplares, isso aí, eu ofereço aos meus amigos.

**Paco:** Tu vais aqui à província, quando comecei a fazer o projeto, levava os textos, levava as pessoas, e os livros que eram publicados aqui, nenhum deles chega lá. Então, isso mata a literatura.

**Lucílio:** E mais do que isso, mesmo que fossem poucos os exemplares, mas se nós tivermos uma massa crítica que pensa sobre aquilo, publicas um livro hoje, até o ano acabar, ninguém diz nada. Ninguém diz que isto não presta, ninguém diz absolutamente nada, então como é que uma literatura vive? Não falo de mim, eu falo de todas as pessoas que podem escrever, nós temos críticos, temos jornalistas culturais. O que é que os nossos jornalistas falam? Falam de espetáculos.

**Paco:** É um jornalismo muito mercenário.

**Q:** Finalmente, Paco, quais são as tuas referências literárias?

**Paco:** A minha grande referência foi o Rui de Noronha, esse é o livro que me alimenta quase todos os dias, e nasci numa família de artistas, músicos, atores de teatro, e isso também contribuiu para que eu pudesse ter esta atmosfera literária. E tive também a sorte de ser vizinho dos netos da Noémia de Sousa, então, às vezes que eu ia para lá brincar, ela sempre chamava-nos, punha-nos a ler, e isso deu-me um grande *push* para que eu dedilhasse a poesia até hoje. O Rui de Noronha é a minha grande referência pela forma que ele aborda os assuntos, ele tinha uma maneira muito nua para escrever seu meio social.

**Q:** Existe, na vossa opinião, entre as vossas obras e as dos autores e artistas mais velhos uma continuidade ou uma rutura?

**Paco:** Eu agora falei do Rui de Noronha. Sinto que há uma certa intertextualidade entre os meus textos com a forma como ele dava para, livremente, encarnar na dor dos outros, eu sinto-me muito identificado com a forma poética do Rui de Noronha.

**Lucílio:** Eu não falaria pessoalmente de mim, quer dizer, eu falaria de uma forma geral, digamos assim. Há uma espécie, como diria o Filimone Meigos, de roto-continuidade, quer dizer, há uma rutura, mas há qualquer coisa que a gente carrega conosco. E, de facto, essa geração está aí, está a escrever e tem referências de outros autores, por exemplo. Eu falei aqui, por exemplo, do Furdela, do Rogério Manjate, do Dom Midó das Dores, porque quem olha para estes três autores da nossa geração e olha para autores como o Mia Couto e o Ungulani Ba Ka Khosa há de perceber, para não falar dos outros, uma pessoa há de perceber que são autores que têm a herança, têm o legado destes dois autores maiores, digamos assim, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, que em termos de prosa parece-me que são os autores que deixaram um legado para esta geração. Quem fala do Mia Couto de alguma forma também pode falar do Suleiman Cassano, e quem fala do Ungulani Ba Ka Khosa também pode falar de Luís Bernardo Honwana; quer dizer, acho que pela forma como eles escrevem, não tanto pelos conteúdos, mas pela forma como escrevem e, portanto, há na prosa essa progressão. Na poesia, por exemplo, há aquele livro do Sangare Okapi, *Mesmos barcos*,<sup>13</sup> a ideia de

<sup>13</sup> Okapi, Sangare. *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*. Maputo: AEMO, 2007.

*Mesmos barcos* é ideia de que estamos juntos, quer dizer, ele vai cantar a ilha de Moçambique com todas as vozes moçambicanas e obras que cantaram a ilha também. Eu acho que é uma geração que tem sua herança; eu, pessoalmente, tenho, as minhas heranças são, fundamentalmente, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, estes aqui marcam-me profundamente.

**Paco:** Para mim, Eduardo White, uma das minhas grandes referências atuais.

**Lucílio:** Eu acho que o Eduardo White, na poesia, eu acredito que é a expressão mais alta que nós temos neste momento.

**Gonçalo:** Para mim, eu acho que é fundamental falar do Chissano,<sup>14</sup> que é um artista que eu admiro. Até hoje não entendo como um analfabeto como o Chissano foi capaz de fazer aquilo tudo, até hoje, quando olho para a escultura dele quero entender como ele, já naquele tempo, foi capaz, porque ele aprendeu com os outros artistas no Núcleo de Arte. E eu acho que com a morte dele tirou-se um pouco uma projeção da escultura, mas, ao mesmo tempo, não quer dizer que parou, mas é uma das referências que eu tenho aqui, em Moçambique, que é um artista como o Chissano.

---

<sup>14</sup> Alberto Chissano, escultor moçambicano nascido em Janeiro de 1934, em Majacaze.

## A POESIA UNIVERSAL NO CINEMA DE UM HOMEM AFRICANO: ENTREVISTA COM FLORA GOMES

Jusciele C A de Oliveira\*  
Maíra Zenun\*\*

Foi em janeiro de 2015 que nos conhecemos. Duas doutorandas, estudando a produção de cinema em África, que nunca se cruzaram no Brasil, mas que se viam reunidas com mais um grupo de 30 pessoas, entre docentes e discentes, durante a Escola Doutoral *Fábrica de Ideias*, que aconteceu em Lisboa, Portugal. Tratava-se de um curso avançado em estudos étnico-raciais, criado em 2008, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Posafro), da Universidade Federal da Bahia (UFBA, Salvador, Bahia, Brasil), com o objetivo de fomentar o intercâmbio de ideias e dados a respeito de diferentes temas relacionados aos estudos africanos. Realizado em parceria com o Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), o *Fábrica de Ideias 2015* reuniu sul-americanos, europeus e africanos. E nós duas. Jusciele Oliveira, aluna do doutorado pleno em Portugal pela Universidade do Algarve, com uma pesquisa sobre a obra de Flora Gomes<sup>1</sup>, discutindo suas marcas autorais nos cinemas africanos. E Maíra Zenun, na altura, dando início ao estágio de um ano de doutorado sanduíche em Portugal, para investigar de que maneira os filmes premiados no Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO) – que acontece em Burkina Faso e há 40 anos exhibe filmes de toda a África e seus territórios diaspóricos –, abordam questões relacionadas às identidades raciais. Éramos ambas pesquisadoras interessadas em melhor perceber alguns dos processos que ocorrem em África, e que afetam diretamente o cinema que se realiza no continente. E foi durante a experiência desta formação, que tivemos a chance de conhecer a pesquisa acadêmica uma da outra. E, o mais importante, a oportunidade de fortalecer entre nós uma rede de conhecimento da qual já fazíamos parte desde o Brasil, embora até aquele momento não tivéssemos tido a oportunidade de dialogar e de nos conhecer pessoalmente. Rede esta que agrega um conjunto cada vez mais crescente de pessoas que estudam a produção de um cinema realizado por africanos e afro-brasileiros, e a repercussão disso no que tange

---

\* Doutorado em Curso, pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve-CIAC/Ualg, em Faro/Portugal. Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da CAPES, proc. nº 0654/14-0. E-mail: [jusciele@gmail.com](mailto:jusciele@gmail.com).

\*\* Doutorado em Curso pela Universidade Federal de Goiás, Departamento de Sociologia. Estágio de Doutorado Sanduíche na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. E-mail: [mairazenun@yahoo.com.br](mailto:mairazenun@yahoo.com.br).

<sup>1</sup> O cineasta Flora Gomes nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau, sob o jugo colonial português e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, e no Senegal, sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulino Soumarou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1974-1977), o que deve o ter influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente, relacionada com o fator histórico e a Guerra de Independência da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu nega* (Morte negada/1987) e o documentário *As duas faces da guerra* (2007), que assina em coautoria com a realizadora portuguesa Diana Andringa. É realizador dos filmes de ficção *Odjus azul di Yonta* (Olhos azuis de Yonta/1991); *Po di sangui* (Pau de sangue/ 1996); *Nha fala* (Minha fala/2002) e *Republica di mininus* (República de meninos/ 2011).

às representações sociais. Com o fim do curso, e descobertas as afinidades de pesquisa, passamos a compartilhar nossa trajetória de trabalho, trocando experiências, bibliografias, filmografias e, sempre que possível, temos nos encontrado para situações de aprendizado.

Diante desta recém-parceria, apresentamos neste texto, o resultado de um trabalho realizado por nós, no fim do primeiro semestre de 2015, durante o *Colóquio Escritas e Cinema nos Países de Língua Portuguesa*, que aconteceu no Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG/Lisboa). Na ocasião, tivemos a oportunidade de nos reunir novamente, no intuito de aproximação e de apropriação de outras discussões relacionadas a África. Dessa vez, o encontro tratava sobre as representações de “nação” na produção escrita e visual de cinco países: Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Organizado pelo Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina (CEsA-ISEG/Universidade de Lisboa), em parceria com o projeto *Narrativas Escritas e Visuais da Nação Pós-colonial* (NEVIS), o colóquio tinha em conta o fato de que 2015 marcava a data de quarenta anos das independências dos países africanos colonizados por Portugal. Nesta ocasião, pudemos ouvir e dialogar com importantes cineastas africanos, que participavam do evento. Entre eles, Zezé Gamboa, Leão Lopes, Ângelo Torres, Isabel de Noronha, Pola Ribeiro e Flora Gomes. Este último, gentilmente nos concedeu, no dia 30 de maio, algumas horas do seu sábado, e conversou conosco sobre sua carreira, o continente negro, política e, especialmente, sobre cinema.

A conversa, registrada aqui em formato de entrevista, foi realizada no *café-hall* do Hotel Amazônia, localizado na freguesia do Rato, Lisboa, em uma agradável manhã de primavera. Um bate-papo descontraído, com muito riso e espontaneidade, sobre os planos futuros, o presente e o passado tanto do cineasta quanto da Guiné Bissau e África. Neste encontro, Flora nos contou sobre a sua infância, seus estudos iniciais e a importante convivência que teve com Amílcar Cabral, um dos líderes das lutas africanas de libertação, durante os anos 1960/1970. Dessa forma, apresentamos aqui, o que foi para nós uma importante oportunidade para conhecer o realizador e perceber de que forma suas ideias e ideais são trabalhados por ele em seus filmes. Por fim, Flora nos brindou com a excelente notícia de que em breve pretende ir ao Brasil, para estreitar laços e alargar caminhos. Tratou-se, portanto, de um encontro significativo, que nos proporcionou novas reflexões a cerca das relações entre obra, autor e contexto para pensarmos cinema e representação. E também de que maneira a produção de cinema em África nos fornece outras novas representações que em nada tem a ver com imagens encarnadas no estereótipo e na subjulgação, tão comuns entre o repertório de histórias contadas sobre a África, por olhares de fora da África. Boa leitura.

### **Quem é Florentino Gomes?**

Quem sou? Eu sou um africano, que, na verdade, estou tentando deixar algumas marcas por onde passei com minhas obras. Eu vim de uma família muito pobre, parte da minha família é muito pobre, mas também tem uma outra parte. A mulher que me educou. A irmã mais velha de minha mãe. É uma senhora muito rica. Foi ela quem realmente me ajudou, pois os meus pais não tinham condições. E como se isto não bastasse, tive a sorte de ser abraçado por este evento, movimento, liderado por Amílcar Cabral, que mudou praticamente o meu percurso. Eu costumo de dizer, se calhar, as pessoas, que como um homem muito forte poderia ser um grande guarda, guarda de um armazém. Se calhar, numa escola, num hospital, tudo. Isto poderia até acontecer, mas este encontro com este senhor, traçou-me, eu comecei a ver, na medida do possível, a luz que me

ilumina, que iluminou o meu destino, que continua a me iluminar, que mudou praticamente o meu percurso. E dizer que o Flora não é nada mais do que um jovem da minha geração, que teve esta sorte de ter um busto, um gigante como Amílcar Cabral, com quem eu vivi um bom momento, praticamente, como meu pai e que mudou meu destino, repito, para o mundo do cinema, que no início não era a minha vocação e acabei por ficar por tantos aplausos, só que esqueci que com os aplausos não se abre a conta em nenhum banco do mundo.

**O senhor assina o seu argumento em coautoria, por que?**

Eu gosto de trabalhar, eu escrevo antes, a ideia geral do filme, e depois trabalho com argumentista, não sou dramaturgo. Uma cena [*Olhos azuis de Yonta*] que eu escrevi e depois tirei e meu argumentista me disse: Flora isso é ótimo não podes tirar! e ficou. Eu não sou um homem de muita escrita. Eu projeto a imagem. Eu vejo a imagem e filmo. Eu penso que ainda tenho que trabalhar mais. O cinema é caro e nós temos essa desgraça de pertencer a um país que aparentemente é um país, que dizem que é um país pobre, como eles conseguem saber se é pobre ou rico? O fato de ter conseguido bater na porta no Brasil, essa visibilidade, essa janela no Brasil pode permitir conseguir os meios. A minha intenção de ir ao Brasil, interessa-me conseguir uma bolsa no Brasil e conseguir um argumentista brasileiro com que pudesse dialogar, pois os brasileiros têm uma escrita de precisão. Bons. O argumento é muito importante para conseguir financiamento, para vender a minha ideia, pois quando começa um filme eu deixo um pouco o roteiro. Eu quero escrever uma coisa para vender e tenho a dificuldade de vender.

**Nestes últimos dois dias, durante o Colóquio, você falou das suas leituras, o que lê o Flora Gomes?**

Eu leio um pouco. Gosto de ler contos, gosto de ler poesia, gosto de ler filosofia, gosto de ler histórias. Gosto também de ficções.

**Lê histórias para escrever histórias?**

As histórias não começam da mesma maneira, por isto que as histórias são interessantes de ler e de ouvir, não só ler. Não se esqueçam que eu vim de um povo, que a tradição oral é muito forte. Quando eu era miúdo, o que mais gostava, era que a partir de 7 ou 8 horas da noite, não tinha luz elétrica na zona em que eu nasci, então, a partir das 6, 7 horas, tínhamos de estar em volta de uma fogueira para ouvir estas histórias, embora ainda não tenha começado a contar estas histórias, mas levo comigo sempre algumas passagens, daquelas histórias que ouvi quando era muito novo. Mas eu gosto muito também de ler, sobretudo ensaios e as reflexões sobre política.

**Está se tornando um político?**

Não. Sabes que no cinema tudo é político. Acho que não há nenhuma imagem inocente.

**O senhor estudou cinema em Cuba. Seus filmes trazem marcas da história da Guiné-Bissau, da história da África. São narrativas atribuídas ao período que trabalhaste como jornalista. Dentro da questão de formação, que se deu em Cuba e**

**no Senegal, acrescido de suas muitas viagens e múltiplas andanças, como definir qual o seu estilo? Que marca você representa no cinema?**

Sobre o estilo, é uma pergunta que já me fizeram em todos os festivais em que meu filme é apresentado. Mas eu acho que ainda é muito cedo, embora já não tenho idade para estar a pensar que eu possa ainda estar a fazer outras coisas, fazer um filme que me defina como um determinado estilo, porque o problema é que eu só fiz cinco longas-metragens com alguns curtas-metragens, mas eu ainda não gostaria e nem tenho pretensões de achar que eu tenho já um estilo, pois o que eu podia definir como um estilo seria que eu sou uma pessoa muito agressiva com a câmera, com os movimentos das câmeras, os *travellings*, mas sou uma pessoa que eu gosto é do mundo a volta de mim, com as minhas figurações. Isso tudo mostra que, se calhar, é um medo de estar só, foi por isso que eu estou sempre banhado por todo esse mundo das figurações nos meus filmes. Não há nenhum dos meus filmes em que tu não sentes, alguns menos, mas é só falando com os produtores que vocês podem imaginar as dificuldades que eu meto os produtores. Cada vez eu digo, “quero vinte figurantes, trinta, quinhentos, mil, dois mil...”. E eles entram em pânico, porque eu sinto a necessidade de ver no mosaico dos meus filmes, ver essa composição étnica, os rostos de todas as pessoas com quem partilhamos o mesmo espaço. Eles estão a frente, eu estou atrás, eu encontro com as pessoas que vem e que nem sei quem são, nem sei o que eles pensam. É isso que os meus filmes que provavelmente faço passar.

**Sobre Amílcar Cabral, presente em todos os seus filmes, como você já assumiu, isso quer dizer que, uma vez soldado, sempre soldado?**

É muito mais do que isso. Eu ouvi outro dia as pessoas a falarem do papel da mulher e eu disse, quem lê Cabral, não precisa de nada, e tem tudo na mão. Nos anos 1960, Cabral já falava de gênero. Ele dizia que, nos comitês do partido, que era o Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, partido que ele fundou, ele dizia que se o comitê, que é a base das estruturas do partido, era composto por cinco pessoas, no mínimo duas deviam ser mulher. Nos anos 1960! Um homem que viveu para além do seu tempo. Aliás, é por isso que o mataram. Porque ele incomoda. É uma visão. Não estou a exagerar, mas a África vai passar muito tempo para encontrar uma figura como Amílcar Cabral. Então, foi um homem que disse que nós temos que deixar de ter medo. E quando ele diz que o homem tem que deixar de ter medo, ele está a se referir ao homem que não tem nenhuma formação. O medo vem como um aspecto de ignorância. Tu não sabes porque vem o relâmpago, pensas que é porque deus é que zangou com alguma coisa parecida. O rio que corre, como ele mesmo dizia, rápido, tu pensas que é porque há um fenómeno invisível e todas essas coisas que ele dizia, eu encontro isso não só no meu país como em muitos países africanos. O medo de andar rápido, o medo do homem que tem arma, o medo do homem fardado. Eu fui educado nesta base, e é por isso que o obstáculo para mim é uma coisa normal. E eu vou perfurando, mesmo a parede, para chegar, para conseguir falar ou dizer alguma coisa. Então, são coisas que eu acho que Cabral me marcou de tal maneira. E como eu tive a sorte de o conhecer. Porque no meu caso, como os que o conheceram de outra maneira, é que eu, todos os dias de manhã, ele vinha lá na escola onde eu estudava. Na escola chamada piloto. O homem tinha um modelo de educação que ele queria, aquilo tem a ver com a própria forma como o vosso mestre Paulo Freire, que eu conheço e que estive na Guiné. Aliás, foi ele que me inspirou, foi com as palavras dele que, não sei se chegares a ver *Morto Nega*, aquela palavra luta foi dele. Quer dizer, são coisas que eu comecei, porque luta, cada qual dizer o que significa essa palavra, foi com um homem

de dimensão como o Paulo Freire, que esteve na Guiné, e ficou apaixonado por aquele país. Ele (PF) escreveu um livro<sup>2</sup>. Naquela altura, e quem vê hoje a Guiné, embora tenha hoje muito mais razão de estar otimista, como tem sido em todos os meus filmes, e porque não dizer que para mim Cabral é muito mais que um pai, é muito mais do que um líder. Cabral não é um deus, infelizmente, ou também eu nunca vivi com um deus. Mas, é um homem que tem as suas fraquezas, que tem os seus defeitos, e há quem diga que ele não devia fazer a guerra. Mas não me explicaram como que ele devia libertar o país com um sistema colonial retrógrado como o que havia aqui neste país (Portugal). Mas isso são coisas que eu um dia vou responder nos filmes. Mas para dizer isso outra vez sobre Cabral, a Guiné não o desmembrou, Cabral é muito grande. Nós não temos problemas étnicos.

A mim, quando me perguntam a respeito étnico, pra mim não é uma pergunta porque eu assumo a minha identidade como africano, e sou guineense porque eu conquistei aquilo com sacrifício, e muita gente, muitos jovens que podiam ter estado hoje como médicos, como pilotos, advogados, sociólogos ou professores, que aceitaram morrer para que a Guiné Bissau seja o que é hoje. E muitos, depois disso, estavam dispostos a também morrer noutros países para que o homem seja cada vez mais livre. E foi isso que nos ensinou. Cabral não gostaria que o pintassem como deus. É por isso que a Guiné levou muito tempo para termos estátua de Cabral. E quando puseram o busto do Cabral, eu achei que tinha que ridicularizar isso e foi fazendo *Nha fala* para tentar mostrar que aquilo não era nada. Cabral para mim é muito mais... não tenho palavras para descrever a grandeza e a simplicidade daquele homem. Sabes, a Guiné Bissau tinha 99,9%, quando iniciou a guerra, de analfabetos. A primeira escola quem inaugurou foi Cabral. O primeiro liceu na Guiné foi inaugurado em 1959. E ele, com a sua fineza e tudo, Cabral nunca inclinou perante qualquer que seja a dificuldade. Até no momento da sua morte, quando o iam matar, queriam era amarrar. E sabe o que ele disse, “não, não é preciso”. Naquele momento ele disse, “à mim ninguém me amarra, não podem me amarrar porque eu estou a lutar por isso, para que o homem da Guiné, o homem africano seja cada vez mais livre. Mesmo que me o tivessem que matar.” Foi assim que dispararam contra ele. Foi assim que a arma cantou mais alto. E eles dizem que não era para deixar Cabral falar na hora da sua morte, porque tinham medo da fala de Cabral. Tinham medo de Cabral. Cabral era um fenómeno. É o único caso na Guiné que ninguém toca. Tu podes estar em um café e dizer, “Cabral era ...”, e ao perguntar, “Mas, o que que disseste sobre Cabral?”, respondem, “Não, não, estou a dizer que ele é o melhor de nós todos.” É um homem que mudou completamente o meu percurso. Eu digo sempre, mudou o percurso dos rios daquele país, caso contrário, o país estaria como estava naquela época. Mas, Cabral é o homem da água.

### **Ainda sobre Cabral, não queriam ouvi-lo por que a fala dele era uma coisa que impactava, perigosa, que muda?**

Não queriam ouvir, porque era a maior arma que Cabral tinha.

### **Qual é a sua fala pelo cinema? A sua arma está direcionada para alguma coisa? O seu cinema fala sobre o quê?**

O meu cinema é tentar desmistificar essa sociedade, que pintaram com uma cor que não é a cor. Diz-se que com tudo que vem da África, tem que ter cuidado, deve ter um vírus,

<sup>2</sup> Referência ao livro *Cartas à Guiné-Bissau* (1978) de Paulo Freire.

para tomar cuidado, porque é feio. Nós temos muito, o que temos ninguém tem. Não é por, como dizem os franceses, não é por azar que o negro, sozinho na rua, é capaz de começar a dançar. As pessoas pensam que aquilo é porque é doido, mas não. É de tanta energia e ele quer desprender e mostrar que, com tudo que aconteceu, ele continua a andar com a cabeça erguida. Isso é muito importante, o que eu digo, eu não quero ter um mundo de uma cor só. Eu gosto muito do arco-íris, a diversidade das cores. Eu acho que é isso que faz o mundo cada vez mais bonito. Então, nos filmes que eu faço, eu tenho um objetivo a atingir: encontrar um espaço, sem querer matar o outro que lá está, mas, como é que eu posso caber naquele espaço que está aí, vazio, que está, possivelmente até com intenções e que está reservado para o outro, a pessoa mais parecida com ele. Este espaço que eu quero ocupar. Este é o meu objetivo. Aliás, eu tenho um poema que acabei por pôr na boca do menino Férum, na *República dos meninos*, “Esta luz negra que me ilumina”.

**Então, o seu cinema é colorido? Ou negro? O cinema negro não fala só do negro?**

Não está falando só do negro, mas leva uma carga do sofrimento de que foi o nosso continente.

**O senhor é um realizador negro. Isso implica alguma coisa nos seus filmes?**

Nem sei. Eu nunca olhei para a cor que eu tenho, mas eu acho que como disse, se ser negro é compreendido como o homem natural, livre, eu assumo isso. Eu sou um homem negro, livre, porque quero voar muito alto, em um espaço livre. E quero iluminar o meu espaço para fazer o filme com a luz negra, que um dia vai me contar a história, que eu não consegui terminar, ainda.

**Mudando de assunto, uma mulher bissau-guineense vai à guerra. Outra jovem bonita trabalha na cidade. Uma torna-se cantora de sucesso, famosa, em Paris. Outra é médica. Seus filmes contam histórias de mulheres. Por quê?**

As mulheres têm um percurso na nossa vida. Eu, cada vez que lembro das dificuldades da minha mãe... é uma forma também de render homenagem a minha mãe. Mas também, é uma forma de homenagear a minha companheira, a minha mulher, que, mesmo estando distante de mim, eu sinto a sua presença da maneira como ela me tem estado a apoiar e acho que é a melhor maneira de render-lhe homenagem é falar dela assim, de iluminar o nome dela.

**O que entender quando em *Nha fala*, sob a voz de Vita, ouvimos: “Agradeço a Deus, por não ser preta nem africana.”**

Não, porque é só na comédia que tu podes fazer isso. É uma provocação, porque ser negra ela é. O que nós esperávamos tudo, é que ela diz “Epa, eu vou tentar, ou pôr o produto que foi inventado hoje já no mundo, para embranquecer”. Já viste isso? Isto é mesmo em Bissau, mesmo aqui. Pessoas que punham esse produto, aliás, para tornar-se mais claro. E ela tão preta, com uma pele linda, diz “agradeço aDeus por não ser preta nem africana.”.

**As crianças e os jovens são personagens e temáticas constantes na sua obra. O que eles representam nos seus filmes?**

Porque eu sou um homem que pensa muito no amanhã e amanhã começa com eles. Por isso nós crescemos. Quando tu tens umas gargalhadas de manhã das crianças na sua casa, na sua aldeia, no seu apartamento. É de uma luminosidade impressionante, por isso que quem anuncia a tristeza numa aldeia são as crianças. Quando eles andam com a cabeça baixa... E eu acho que durante muitos anos nossas crianças viveram momentos muito tristes. É bom dar-lhes, propor-lhes essa forma de ver as coisas diferentes. Esses sorrisos. Por que Amílcar fez uma guerra, para que nos tornássemos nós mesmos. Sermos nós a pensar. Nós a andarmos com os nossos pés. “Pensar com as nossas cabeças e andar com os nossos pés”. Quer dizer que cada vez que uma criança sai pela manhã. Sabe que tomou o seu pequeno-almoço e seu copinho de leite na mão. Sua mochila nas costas e vai para a escola, que sabe que não é visto como quem vem com umas tranças, aquele que sabe que não deu para fazer as tranças, vê o outro com o chocolate. É isso que quero passar nos meus filmes. Às vezes, nem chegam bem, por que como levo muitos anos para fazer um filme, cheguei à conclusão que quero meter tudo de uma vez no filme, mas eu acho que esse sorriso das crianças, dessa força dos jovens, que perceberam que só lutando é que se pode ganhar e que não se pode passar o tempo a dormir em casa, e pensando que vai encontrar tudo a cair como umas mangas podres nas ruas, isso não há mais.

**Nesse sentido, entra a educação, que também é uma temática constate na sua obra.**

Sim, é um tema presente. Por exemplo, quando tu pegas na floresta, no filme *Mortu Nega*, a repetirem em voz alta, isso é um grito, dentro das matas, que Nós não somos homens violentos. Estamos a fazer a guerra porque queremos ter acesso ao que nos é vedado, que é a escola e a saúde.

**Flora já ganhou muitos prêmios e distinções em sua carreira. Entretanto, os seus filmes não são exibidos ou assistidos nas salas comerciais do Brasil ou de Portugal. A que você atribui este distanciamento entre festivais e mercados cinematográficos?**

Acho que quando surgiu o cinema, que devo agradecer a todas as instituições, começando pelo meu país, que muitos já não estão mais em vida; até a França, a Suécia, Portugal, todos os países, que apoiaram a produção dos meus filmes. Esse cinema chamado cinema africano surgiu de uma maneira sem grandes estruturas e fomos apadrinhados pelos países ocidentais. Os vendedores que tinham canais se apropriaram do nosso trabalho e fizeram nos conhecer, mas temos alguns problemas em termos de distribuição dos filmes... Com o surgimento da nova tecnologia, o cinema deveria realmente estar exposto nos DVDs, que não é o caso, que são filmes que, muitas vezes, fizeram, mas não querem comercializar, porque mesmo com boas críticas, não querem acompanhar, porque o problema de muita gente é ter o retorno, o dinheiro deles. A produção é uma produção realmente no termo da palavra, muitas das vezes são curiosos, alguns que podem conhecer cinema até mais do que eu, mas depois não querem vender. Temos aqui (Portugal) o vendedor do *Mortu nega* e do *Nha fala*, criam um sistema para festival. Mas, na verdade, o importante para mim na minha carreira, é continuar a fazer filmes, mas é bom dizer aqui também, que é bom que o filme seja visto, mesmo que seja gratuito. Acho que o filme é para ser visto, não é para se guardar. Eu fico triste quando as pessoas dizem que estão à procura do filme. Como ontem no evento, todas as pessoas

perguntavam como é que se pode ver os seus filmes. E o *Po di sangui* muito mais, porque o dono/produtor não quer comercializar em DVD. As únicas pessoas que fizeram a produção do filme em DVD e que comercializam são a equipe da francófona, porque eles fizeram uma dublagem em francês, mas o filme perde, para justificar os papéis das línguas. Eu não gosto muito de dublagem. Há um trabalho de dublagem que deve ser feito, mas deve ser seguido com muita atenção pelo diretor. O ideal seria a legenda.

**Você disse: “Produzir filmes no continente africano é impossível e não existe mercado nem distribuição”. Neste sentido, a co-produção ou produção estrangeira, especialmente francesa, não seria uma tendência ao controle estético e temático? Ou mesmo limitação?**

Pessoas com quem eu já trabalhei sabem que não brinco com isso. Interferir na minha fala, não permito. O problema é que tu tens que estar muito bem esclarecido e saber o que tu queres dizer no filme. Às vezes, não queres que falemos no passado do Negro, da nossa relação com o Ocidente. Eles vão dizer que se tu não estivesses posto tal texto com tal sequência, com tal coisa e se calhar... não podias, não são todos, verdade seja dita, mas daí é uma guerra de espaço, porque eles também têm uma responsabilidade com os donos dos fundos. Verdade seja dita, os donos dos fundos, na maior parte, são funcionários das instituições do Estado, que não querem ser mal vistos, pela instituição, porque deram apoio ao filme, que falou mal deles. Isto são coisas que não têm necessariamente a ver com as instituições governamentais, mas com pessoas que trabalham contigo em termos do produto. É verdade que estas coisas têm uma limitação enorme. É uma guerra. Sabes que quando fiz o *Nha fala* o que mais me revoltou foi quando fui filmar em Paris. Eles acharam que não precisava, que poderia fazer o que chamam de elipse, mostrava só uma foto de Paris ou da *Tour Eiffel*. Não precisava lá ir, porque é muito complicado filmar em Paris. Bem, eu disse que Paris não é menos complicado, já que há prédios que não movem, diferente das matas da Guiné-Bissau. Eu já fui muitas vezes a Paris e vou lá filmar. Uma coisa eu sei que vou filmar. O questionamento era porque a gravação também aconteceu no período que aconteceu os atentados nos Estados Unidos. Não podíamos estar em grupo. Eu queria fazer o espetáculo ao ar livre. Só que a tensão era enorme. Naquela altura não podíamos ter mais de cinco pessoas juntas. Erámos vigiados.

**Flora Gomes que trabalha com personagens que andam não poderia filmar em estúdio...**

O problema é que eu não gosto muito de estúdios, mas também naquele momento eu não poderia desencadear uma guerra, se calhar se eu tivesse refletido melhor... O problema dos produtores era enorme. Na verdade, o problema era que o filme ficasse bloqueado, mas conseguimos realmente ter um resultado que a priori fez com que o filme tivesse resultado.

**Há estudos nos EUA que dizem que o Flora Gomes tem uma luz especial para filmar os corpos negros. Seria um método?**

O problema é que eu cheguei a dizer uma vez que há discriminação e racismo até nos aparelhos... Isso foi um choque, por conta dos homens que fabricam películas, eu disse mesmo. Só quando o Sidney Poitier ganhou o Oscar que eles começaram a pensar que o

negro perante a luz e a película tinha um comportamento diferente. O que acontece? Agora com as máquinas e telefones, fotografar está mais democrático e menos racista. Quando eu faço fotografia com as máquinas, entre uma pessoa branca e uma preta, a câmara é convidada a buscar quem tem menos luz, o branco, a outra aparece como um carvão. Nesse trabalho do corpo, isso tem a ver com minha fantasia do homem da mulher<sup>3</sup>. Nessa cena, eu podia ter ido mais longe, mas acabei porque não quis como estava previsto. Porque eu trabalho.... Nessa cena o que mais me marcou quando os dois personagens, corpos se contrapõe e se acariciam. Isso mostra que não há nenhum corpo no mundo, tanto da mulher branca ou do homem branco que é tão iluminado como a pele negra. Quando o contraste da pele negra e pele branca, com sua pele natural, o Edgar Moura (brasileiro) soube dar um equilíbrio das luzes para manter cada qual sem forjar a luz do outro. O diretor de fotografia é aquele que pinta o quadro, criando uma igualdade entre os dois corpos. Isso só um homem com a dimensão do Edgar poderia o fazer. Ele é muito bom. Eu quero voltar a trabalhar com ele.

### **Há alguma cena especial para você?**

Eu sou uma pessoa insegura, eu nunca estou satisfeito com nada do que faço. O último plano do *Nha fala*. Voltando para minha loucura... Eu não encontro palavras para descrever as belezas do mundo. Aquela cena do leite, da cabaça de leite, do filme *Po di sangui*, do leite derramando na terra, como se fosse a metáfora da amamentação da terra. É um contraste entre a terra e o leite. Também gosto da cena das mulheres que parecem árvore, com a terra no corpo [*Po di sangui*]. Eu lembro da exibição desse filme em Cannes. A plateia em silêncio e depois emocionada. A Bia Gomes, protagonista do filme, também chorou na exibição. Quando estou no momento de criatividade é quando estou apaixonado por qualquer coisa. Eu tenho que estar viajando ou pensando alguma coisa que não sei o que, ou quando estou no meu carro a conduzir, tenho muitas ideias. Eu, às vezes, tomo nota, mas já me aconselharam a gravar as ideias.

### **No filme *Olhos azuis de Yonta*, os africanos são varredores, dez anos depois, no filme *Nha fala*, os portugueses são varredores. O que mudou?**

Em *Nha Fala*, estamos perante fatos, estávamos no século XXI as coisas mudaram.... As coisas no Sul mudaram... Eu tive um problema com os negros nos EUA, por conta do senhor francês que fala: “Eu não gosto de negros, mas amo a música”. Como se utiliza essa frase. Os estadunidenses querem se apropriar do que é luminoso. Que não podes pensar em evitar as relações entre os negros e brancos. O problema é o posicionamento e o caráter de cada um. A mistura deixa o povo mais bonito. Cabral disse que tudo que se mistura dá um gosto bom! Acho muito interessante... na verdade, o problema é não aceitar renunciar o que é seu. A convivência deve ser 50 por 50, sem hierarquias!

### **Ao apresentar alguns dos seus filmes em congressos, seminários e disciplinas, percebe-se, que sua obra é ou amada ou rejeitada. Conte-nos a experiência da exibição do filme *Mortu nega* na TV em Bissau. Como você vê a recepção dos seus filmes?**

<sup>3</sup> Referência a cena do filme *Nha fala*, na qual as personagens Pierre e Vitta se abraçam nus.

Foi a primeira vez que os guineenses estiveram frente-a-frente com seu passado, era como se estivessem em frente um espelho, nessa altura a TV começou a funcionar, as pessoas tiravam a TV para a rua e os vizinhos vinham com suas cadeiras para assistir na rua. É um filme de grande dimensão na Guiné-Bissau. O filme tem um discurso mais direito, contaminador, o discurso quando diz perante o passado e espírito dos mortos, o futuro requer, e, sobretudo, quando os que não têm nada a ver com a cerimônia chegam com as máscaras, representando aqueles que se infiltraram no PAIGC e deram cabo do partido. Que já há vinte anos que eu já vinha falando disso e ninguém tinha se apercebido disso. Alguns acham que o *Os olhos azuis de Yonta* é mais profundo que *Morte Nega*, porque o conflito de geração nos *Olhos azuis de Yonta*, ao querer ser um empresário de um homem que veio da luta com o sentimento de querer recrutar com os jovens da rua, quem quer ganhar dinheiro não funciona assim, e a paixão que tinha da miúda, mas tinha esse aspecto moral de ser filha de um colega de armas. Eu acho que o interessante é que as pessoas rejeitam, muitas das vezes, as coisas que sentem quando estão incluídas naquela lista na chamada de atenção, rejeitam porque não compreenderam também ou não decifram, ou porque não era o estilo do filme que queria compreender ou porque o erro também pode ser do Flora. E as reações devem ser diferentes. Isto é arte.

**Você relaciona a boa recepção do filme *Mortu nega* por a língua falada ser o crioulo guineense?**

Sim, acho que tem a ver essencialmente com isso, mas acho que a história estava presente, há muitas cicatrizes não fechadas. No *Mortu Nega*, na Guiné, quando uma mulher da luz e a criança morre na primeira, na segunda, na terceira ou quarta, quando uma criança sobrevive é dado o nome de *Mortu Nega*, que a morte o recusou... Eu utilizei no título, os que deviam morrer durante a luta não morreram, não valem nada os que sobreviveram que nem a morte os quer, os recusou.

**Para finalizar, há possibilidade de você se expressar de outras formas artísticas, como a literatura, no futuro? Como é o Flora Gomes nas redes sociais?**

Não sei, eu tenho tanto para fazer, mas vou tentar começar a escrever. O meu problema é encontrar... Meu filho diz que preciso saber o que os outros pensam de mim. Vou tentar escrever outras coisas. Agora estou 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.