



DE “FILHA DE BRANCO” A “ROMANCE DA AMA NEGRA”: O PERCURSO (ANTI?) COLONIAL DE LÍLIA DA FONSECA¹

*FROM “FILHA DE BRANCO” TO “ROMANCE DA AMA NEGRA”:
THE (ANTI?) COLONIAL COURSE OF LÍLIA DA FONSECA*

*DE “FILHA DE BRANCO” AL “ROMANCE DA AMA NEGRA”:
EL VIAJE (ANTI?) COLONIAL DE LÍLIA DA FONSECA*

Jorge Vicente Valentim²

Universidade Federal de São Carlos

jvvalentim@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9275-9801>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e67271

Recebido: 17 jul. 2025

Aprovado: 1 nov. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

1 Texto resultante de pesquisa realizada no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP (2023/06790-5).

2 Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar. Bolsista Produtividade do CNPq.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a trajetória da escritora luso-angolana Lília da Fonseca (1906-1991), a partir de textos ficcionais seus em que aborda as condições das mulheres em espaço e tempos marcados pela ocupação portuguesa em África. De um texto a outro, procuraremos observar como ela oscila de uma afirmação (ainda que reticente) da presença e da ideologia colonialista a um profundo questionamento dos métodos empregados para sustentar a presença dos colonos portugueses. Levando em consideração, portanto, alguns pressupostos teóricos sobre a literatura colonial (Ferreira, 1989; Laranjeira, 1997/1998; Mata, 2001, 2016), propomos uma abordagem sobre as representações femininas e suas interrogações, a ponto de se questionar se a autora já não estaria assumindo uma postura anti-colonial.

Palavras-chave: Literatura colonial, Ficção de autoria feminina, Mulheres no Estado Novo, Lília da Fonseca.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the trajectory of the Portuguese-Angolan writer Lília da Fonseca (1906-1991), based on her fictional texts in which she addresses the conditions of women in a space and time marked by the Portuguese occupation of Africa. From one text to another, we will seek to observe how she oscillates between an affirmation (even though reticent) of the presence and colonialist ideology to a profound questioning of the methods used to sustain the presence of Portuguese colonists. Taking into account, therefore, some theoretical assumptions about colonial literature (Ferreira, 1989; Laranjeira, 1997/1998; Mata, 2001, 2016), we propose an approach to female representations and their questions, to the point of questioning whether the author was not already assuming an anti-colonial stance.

Keywords: Colonial literature, Fiction of female authorship, Women in the Estado Novo, Lília da Fonseca.

RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre la trayectoria de la escritora luso-angoleña Lília da Fonseca (1906-1991), a partir de sus textos de ficción en los que aborda las condiciones de las mujeres en un espacio y un tiempo marcados por la ocupación portuguesa de África. De un texto a otro, buscaremos observar cómo oscila entre una afirmación (aunque reticente) de la presencia y la ideología colonialista hasta un profundo cuestionamiento de los métodos utilizados para sostener la presencia de los colonos portugueses. Teniendo en cuenta, por tanto, algunos presupuestos teóricos sobre la literatura colonial (Ferreira, 1989; Laranjeira, 1997/1998; Mata, 2001, 2016), proponemos una aproximación sobre las representaciones femeninas y sus problemáticas, hasta el punto de cuestionar si la autora no estaría ya asumiendo una postura anticolonial.

Palabras-clave: Literatura colonial, Ficción de autoras, Mujeres en el Estado Novo, Lília da Fonseca.



Este texto é para Inocência Mata, mestra/fada madrinha, cuja presença foi fundamental para a consolidação da busca ao acervo da escritora.

Pseudônimo utilizado por Maria Lígia Valente da Fonseca Severino para se autoapresentar nas suas obras literárias, Lília da Fonseca desenvolve uma rica trajetória de criação artística dentro do período de florescimento e consolidação do Estado Novo Salazarista, entrando pelos anos de democratização do país, depois da Revolução dos Cravos de 1974, e fixando-se, assim, como uma das mais representativas vozes portuguesas do gênero dramático para o público infantil, com a criação e a divulgação do Grupo de Teatro Branca-Flor.

Num breve olhar sobre os seus títulos, percebe-se uma amplitude na criação de diferentes gêneros literários, desde obras de ficção, como *A mulher que amou uma sombra* (1941); *Panguila* (1944); *Filha de branco* (1960); *O relógio parado* (1961) e *Romance da ama negra* (1961); a textos destinados ao público infanto-juvenil: *As três bolas de sabão* (1943); *Lagartinha da couve* (1945); *A borboleta azul: contos em verso* (1946); *A chegada do Grão Turco* (1947); *O canivete afortunado* (1954); *O malmequer das cem folhas: as aventuras de um pássaro* (1958); *O clube das três aldeias* (1961); *O grande acontecimento* (1962); *Os pontos dos ii: peça infantil em 1 acto* (1964); *A menina tartaruga: peça infantil em 3 actos* (1966); *O malmequer das cem flores : aventuras de um pássaro* (1968); *A vaquinha e o sol: histórias de animais* (1970); *História do teatro de Branca-Flor nos seus 20 anos de existência, 1962-1982* (1982); *Um passeio ao jardim zoológico* (1983); *O moinho da Inácia: as aventuras de um pássaro* (1987); *Os ladrões das barbas de arame farpado: as aventuras de um pássaro* (1989); além de obras poéticas, como *Poemas da hora presente* (1958) e outras de caráter pedagógico, como *O corte sem mestre* (1942) e *O tricot sem mestre* (1957); apenas para citar as principais.

Ou seja, tal como é possível verificar, estamos diante de uma escritora com uma forte e frequente produção literária, com significativa representatividade a partir dos anos de 1940 e com uma constante dinâmica criadora³, o que, de certo modo, causa espanto o fato de uma autora com este nível de repertório não aparecer sequer mencionada em alguns dos principais títulos de referência dos estudos literários portugueses (Reis, 2005; Saraiva; Lopes, 2001).

Ora, este silenciamento imposto sobre a figura de Lília da Fonseca não deixa de ser compreensível, até porque uma parte significativa de sua produção ficcional reverbera os principais pressupostos da chamada literatura colonial, em que a sua perspectiva de mundo endossava

³ De acordo com Rute Ribeiro (2007), no levantamento da produção literária de Lília da Fonseca, a escritora deixou 41 obras publicadas, dentre elas 36 para o público infantil, além de outras 23 obras inéditas nunca publicadas (contos, poemas e peças de teatro).

a ocupação dos antigos territórios ultramarinos pelo expansionismo português. Isto pode ser constatado, por exemplo, em obras como o romance *Panguila* (1944), além dos contos “Maria Flor”, “Histórias que a gente vive”, “O velho colono”, “Farol sem vida” e “As três décadas”, de *A mulher que amou uma sombra* (1941), e a crônica “Os velhos colonos da Huila” (1951).

Entretanto, circunscrever a atuação de uma escritora a uma única categoria genológica parece-me um gesto temerário, sobretudo, porque ela possui uma relevante produção dramática para o público infantil – a que Natércia Rocha irá designar como uma produção em muito esperançosa, ao sublinhar que a “[a]utora parte do real para construir as suas histórias, marcando-as com a força da esperança nas capacidades do Homem” (Rocha, 1984, p. 83) –, além de ter sido atuante na luta em “defesa da igualdade de oportunidades para a mulher” (Ribeiro, 2007, p. 7), num tempo em que esta se encontrava num papel determinante e determinado de subalternidade ao homem, a partir dos modelos defendidos pelo rígido conservadorismo do Estado Novo (Ferreira, 2002; Mourão, 2002; Pimentel, 2001, 2007; Silva, 1992; Tavares, 2011). Vale lembrar que Lília da Fonseca militou em favor de uma educação humanística mais ampla para as crianças, investindo, sobretudo, na inclusão do ensino das artes nas suas mais diversificadas manifestações, com o objetivo de dar aos jovens estudantes o acesso a um universo sensível, capaz de neles desenvolver o pensamento crítico.

Para além deste aspecto, tal como já tive a oportunidade de assinalar em outro texto de minha autoria (Valentim, 2020), Lília da Fonseca foi uma das mulheres que escreveu um romance de explícito pendor neorrealista, *O relógio parado* (1961), tendo sido proibido e recolhido pela PIDE (Alvim, 1992). Exatamente por essa mudança na sua produção ficcional, não deixa de ser significativa a ambivalência, a ambiguidade, o movimento pendular que a sua práxis estética evidencia, posto que, se, por um lado, chega a produzir literatura colonial, por outro, parece que logo se dá conta das atrocidades cometidas pela ideologia fascista do Estado Novo e aponta um novo caminho no seu projeto de criação.

Primeira etapa: “Filha de branco” (1948/1960/1969)

Já no final da década de 1940, é possível detectar uma espécie de ambiguidade nos escritos de Lília da Fonseca, sobretudo, no que diz respeito ao tratamento de certos temas ligados à questão colonial. Um dos exemplos mais paradigmáticos, tal como veremos a seguir, pode ser encontrado no seu conto “Filha de branco”. Publicado pela primeira vez na revista *Mensagem*, em edição da Casa dos Estudantes do Império, n. 2, outubro de 1948 (Amarílis, 1996), o texto ressurge na coleção da editora Imbondeiro, em 1960, e, por fim, sua última edição apareceria na antologia *Contos portugueses do Ultramar*, de 1969, organizada por Amândio César.

A trama narrativa chama a atenção já pelo título, porque os dois termos utilizados para a sua nomeação revelam diferentes índices de designação, porém, ambos complementares



entre si. Enquanto a primeira palavra (“Filha”) pode ser entendida como designativa de gênero, tendo em vista que não se trata de um sujeito masculino, mas feminino – efeito, por si só, muito sugestivo, tendo em conta o papel e as condições das mulheres tanto na metrópole, quanto nos territórios ultramarinos –, a segunda (“de branco”) revela o aspecto de raça e o seu papel no espaço colonial, afinal, não se trata de uma herdeira de um negro, mas de um branco, o que significaria, filha de um colonizador. Juntos, portanto, os dois termos (“Filha de branco”) carregam em si o índice de estatuto social, revelando a diferença dessa mulher em relação às demais.

Mas, se o título poderia ser entendido como a condição da referida filha, enquanto elemento principal na trama narrativa, ao longo desta, o leitor dá conta de que, enquanto personagem, a pequena menina tem um papel acessório, tendo em vista que só aparece duas vezes durante a ação: uma, pelas mãos de Domingos, seu avô, e outra, na imaginação de Marcelino Ferreira, irmão do dono da fazenda. Neste sentido, no meu entender, a expressão que dá título ao conto (“Filha de branco”) refere-se não só à neta de Domingos, o negro serviçal dos irmãos Ferreira, mas também, como se perceberá no final da trama, à terra angolana, ocupada pelos membros da família Ferreira e descrita de forma muito idealizada na monografia de comemoração dos cinquenta anos da Fazenda Beija-Flor.

Muito diferente do tom adotado, por exemplo, no seu “Poema da hora presente”, publicado na coletânea *Poetas Angolanos*, antologia da Casa dos Estudantes do Império, em 1959, em que há a sugestão de uma maré que anuncia um novo tempo, uma nova primavera, capaz de terminar com as emboscadas e as algemas forjadas por uma autoridade qualquer (“Onde o poder p’ra impedir / que a Primavera floresça?”; Fonseca, 1958, p. 49), o conto “Filha de branco” realça em muitos momentos a perspectiva colonial, sem questionar em qualquer momento a presença e o projeto de ocupação dos territórios africanos pelos portugueses.

Nesse aspecto, pode-se alinhar este texto de Lília da Fonseca com outros, que, com o mesmo título, tentaram também defender não só o processo de colonização, como o embranquecimento da população, como são os casos de *Filha de branco* (1960), de Reis Ventura, e *Navionga: filha de branco* (1966), de Maria Perpétua Candeias da Silva. Mas, o que difere o conto de Lília da Fonseca reside exatamente na articulação de uma tonalidade de um antifascismo premonitório, na medida em que, sutilmente, ensaia já uma resistência à forma com que o Estado Novo exerce o seu poder nas suas colônias.

Com uma trama relativamente simples, o conto centra-se no percurso de Marcelino Ferreira em terras angolanas e sua tarefa de escrever uma monografia em comemoração aos 50 anos de presença da família portuguesa em terras ultramarinas e da Fazenda Beija-Flor, reduto do projeto de ocupação e colonização portuguesa em África. Ao optar por uma sequencia actancial sem grandes complexidades, a autora introduz uma série de aspectos que deixa o leitor, em muitos momentos, realmente com dúvidas sobre o caráter da personagem principal.



O primeiro deles pode ser observado na forma com que Marcelino e Venceslau encaram a sua presença em terras africanas. De acordo com o narrador:

Marcelino cedeu ao argumento, como de resto se inclinava sempre à vontade do irmão. Ficara o hábito, talvez por na aprendizagem do meio e das gentes se ter moldado pelo prisma de Venceslau, mais velho em anos e mais velho no território. Mesmo a sua psicologia de colonial reflectia também a do irmão. **Para eles, Angola era a Fazenda Beija-Flor e o rendimento que ela dava. Aliás estavam também dentro do critério comum. Para outros era a sua casa comercial, para terceiros, a repartição, a comissão de serviço, a importância a que ascenderam mal atravessado o equador...** (Fonseca, 1969, p. 654, grifos meus).

Com uma perspectiva resumida ao fator financeiro, os irmãos Ferreira reduzem a terra angolana a um “ganha-pão” e os lucros obtidos com a exploração local. E se isto vale para os fenômenos de extração mineral e vegetal, não menos se direciona ao aproveitamento abusivo da mão de obra que os negros representam. A desumanização dos habitantes e a agressão contra a terra podem ser entendidas como índices reveladores de uma adoção ao modelo de literatura colonial, na medida em que ambos os aspectos insuflam a trama do conto para uma “visão apologética da empresa da colonização” (Mata, 2001, p. 57). Assim, outra não poderia ser a concepção de Venceslau, o irmão mais velho e o primeiro a investir na empreitada de ida para Angola, a não ser de vangloriar os grandes feitos de ocupação do território por aqueles que desafiaram os mares e a selva:

E condensou o que deveria ser a monografia. A exaltação dos homens de rija têmpera que tinham fundado Beija-Flor e dos que a tinham feito prosperar até ao presente. Sozinhos, sem a ajuda de ninguém, com sacrifício da saúde, do seu bem-estar, do seu dinheiro, cantavam ali um hino de louvor à Pátria, enriquecendo-a com aquele oásis no meio do sertão e tornando nossa, só nossa, a terra que os nossos maiores conquistaram (Fonseca, 1969, p. 655).

Ou seja, até este momento da narrativa, a concepção do narrador segue a perspectiva da personagem, adotando o tom laudatório como um veículo de afirmação da presença portuguesa em África. No entanto, numa cena muito paradigmática, Marcelino foca em figuras que, a princípio, estariam fora da visão de Venceslau, e, apesar da constatação do sofrimento de cada um deles, não consegue relativizar as certezas impositivas do irmão mais velho e acaba por concordar com uma concepção colonizante e racista:



Marcelino tinha-se sentado na balaustrada da varanda, amachucando a trepadeira, e distraira-se a olhar o palmar, junto ao qual serpeava naquele momento uma fileira de negros, de torso nu, uns, encapuzados com sacos de serapilheira, outros. Estava a pensar como os poderia enquadrar na monografia. Considerava-os meio termo entre ele e os animais da selva. Da Fazenda poderia dizer que tinha progredido, aos engenhos manuais sucederam as máquinas a motor, as plantações melhoradas e aumentadas a perder de vista, a camionagem dera um novo impulso às comunicações com a cidade, a geradora eléctrica pudera levar à residência perdida no coração da África um conforto absolutamente moderno. Só aqueles tinham permanecido sem nenhuma alteração. Podiam ser os mesmos que há cinquenta anos atrás os donos da firma Valverde & Santos, Lda, tinham arregimentado para a primeira mão-de-obra da Beija-Flor.

Talvez fossem seus filhos, talvez fossem seus netos... (Fonseca, 1969, p. 655-656).

Interessante observar que a ideia de uma população incapaz de evoluir e de se desenvolver faz parte do imaginário colonizador, como uma espécie de justificativa não só para a ação propriamente dita, mas também para o discurso laudatório daqueles que se lançam na empresa de levar o benemérito do progresso a civilizações atrasadas (*sic!*). Ao que tudo indica, essa perspectiva de Marcelino não se altera, apesar da dúvida aparente em como inserir personagens trabalhadores e negros num discurso oficial e laudatório da trajetória da fazenda, que nada mais é do que a própria experiência colonial em Angola.

No fundo, as personagens colonizadoras de Lília da Fonseca presentes em “Filha de branco” acabam por reafirmar a ideologia colonialista, pois se os irmãos Ferreira constituem o centro das atenções do narrador, em contrapartida, tomando os casos de Domingos e da própria neta mestiça, não será difícil concluir, como faz Inocência Mata em outra circunstância, que “as personagens negras não são *sujeito* da estória, apenas parte integrante do espaço” (Mata, 2001, 53). Vide, no caso do conto de Lília da Fonseca, que o negro, mesmo conhecendo e dominando a geografia espacial, sucumbe e morre na tempestade, enquanto o branco sobrevive para poder alterar a ordem do discurso celebratório.

Ainda na sequência do diálogo entre o jovem fazendeiro e o serviçal, Marcelino tem uma das surpresas que irá ocupar o seu imaginário de representante do colonizador. Domingos, o negro mais velho, passeia com sua neta, uma menina de quatro anos “de pele clara com uma leve patina doirada; os cabelos apenas encaracolados e presos com um laço, tinham tonalidades fulvas” (Fonseca, 1969, p. 657). Apesar de relegada a um papel secundário, com apenas uma fala em toda a narrativa (a resposta com o seu nome, Zamira, e a observação do narrador a constatar os seus “olhos negros, vivos, onde se lia uma inteligência precoce”; Fonseca, 1969, p. 658), na verdade, a presença da menina acaba



por revelar um outro lado do processo colonizador. Filha de um patrão branco e de uma negra, a menina acaba por se consolidar como a prova da posse do corpo da mulher negra e do descarte desta, depois que o homem se casa com uma branca e quer colocar sob sua guarda a menina mestiça.

Já aqui a dedução de Marcelino passa a ser também anotada pelo narrador, tendo em vista a necessidade de proteção da criança, afinal, “a mãe, temendo os tratos que a madrasta branca desse à filha, fugira para o mato, onde sabia que Domingos trabalhava de carpinteiro” (Fonseca, 1969, p. 658). E se tal suspeita começa a perfilar uma alteração no pensamento do fazendeiro, esta só se concretizará com a mudança de espaço da ação. Neste sentido, considerando que a viagem constitui um dos signos identificadores do texto colonial, tal como nos alerta Inocência Mata (2001), esta já surge realizada na trama por Marcelino em companhia de Domingos, quando o narrador altera o espaço actancial da casa grande para a selva, durante uma caçada. No entanto, apesar de esta viagem não relatar o traslado da metrópole para o continente africano (como seria de esperar numa obra literária colonial), o seu curto trajeto da fazenda para o interior da mata revela ainda o mesmo “aspecto definidor: a personagem não pertence àquele espaço (físico e cultural)” (Mata, 2001, p. 53). E tanto assim é que, numa breve discussão sobre a necessidade de fugir o mais rápido da chuva que encharcava a terra e os caminhos de retorno à fazenda, o narrador não poupa em expor as diferenças entre o colonizador e o nativo idoso:

- Se chove mais não vai poder sair daqui arriscou o negro.
- Cala a boca, não digas asneiras!

Mas Domingos não dizia asneira nenhuma.

Conhecia bem o seu país e como nele tudo era excessivo, desde as secas dos plainos desérticos às enxurradas e às cheias. Marcelino também conhecia isso muito bem e se apostrofara o criado com aze-dume, fora para chicotear a apreensão que o verrumava subtilmente. A verdade é que corriam perigo, e ele sabia-o. Estavam encurralados naquela baixa, entre os morros desenhados na distância e o rio que passava a um quilómetro, se tanto. E se o rio alastrasse, como era costume nos anos de grandes chuvas, tudo ao redor se transformaria num mar imenso, alimentado ainda por cima com as águas que escorriam das vertentes dos morros (Fonseca, 1969, p. 660, grifos meus).

Na verdade, não apenas a troca de cenário (do fechado da casa grande para o aberto da floresta), mas o conflito estabelecido pela chuva tempestuosa que coloca as suas vidas em



risco acabam por desencadear uma ambígua atitude de Marcelino, a ponto de Domingos e, por conseguinte, o próprio leitor ficarem em dúvida sobre a possível transformação do pensamento do jovem fazendeiro em relação ao outro. Teriam sido o perigo e a morte os gatilhos necessários para tal mudança?

- Foge, patrão, vem nos morro, Domingos sabe caminho!

Marcelino obedeceu. Já não era o branco para mandar e o preto para obedecer, eram dois seres sujeitos às mesmas contingências da luta pela vida. Pensavam vadear a água em qualquer ponto onde a sua altura desse para isso. Já não o conseguiram porém. Deitaram-se a nado. Mas o descampado era mais extenso do que eles julgavam e, para não soçobram de cansaço, foram-se desembaraçando das armas, dos mantimentos e, por fim, das roupas.

[...]

- Patrão, não poder esperar...

Marcelino fixou nele os olhos esgazeados:

- Irmão!

O negro arrebitou a orelha, assustado, mas sempre foi respondendo:

- Patrão Venceslau? Estar no Fazenda...

Mas, intimamente, ia com o coração mais pequenino que uma pulga. Teria *cazumbe* entrado no branco? E começou a inventariar os mortos da família dos patrões que poderiam muito bem andar à solta pela Fazenda (Fonseca, 1969, p. 661-663).

Talvez, uma das cenas mais significativas de toda a narrativa, a exclamação de Marcelino diante do negro, ao chama-lo de irmão, bem pode ser entendida como uma espécie de confissão diante do perigo, mas também não deixa de ser uma declaração de irmandade dentro de um mesmo espaço, eliminando, portanto, aquela escala hierárquica errônea que contrapunha a superioridade do europeu em relação à inferioridade do negro nativo. Tal como o narrador faz questão de frisar, são dois seres humanos em igualdade de luta pela sobrevivência numa situação inóspita e perigosa.

Vale ainda destacar a descrença de Domingos em relacionar a expressão “Irmão” a si próprio e remeter imediatamente à figura do “Patrão Venceslau”, dono da Fazenda Beija-Flor e irmão mais velho de Marcelino. A dúvida de Domingos chega a ser tanta que ele próprio fica a se interrogar se uma entidade fantasmagórica local não teria tomado conta do corpo do fazendeiro e causado algum tipo de delírio. Daí que a expressão articulada por Marcelino irá se concretizar na escrita da monografia em homenagem aos 50 anos da Fazenda Beija-Flor, quando este decide romper com a tradição da “epopeia do



colonizador” (Mata, 2001, p. 53) e escreve a sua versão da ocupação territorial em Angola com dois protagonistas: os brancos e os negros, os fundadores e os trabalhadores das lavouras, os colonizadores e os colonizados:

Mas uma tarde o Pinto procurou o Venceslau com cara de caso. Trazia o rascunho do trabalho de Marcelino que, por acaso, lhe viera às mãos, mas, **na sua opinião, aquilo ia contra tudo o que se pudesse imaginar.** Venceslau pôs os óculos e começou a ler.

«Angola, filha de branco, quem te celebrar tem de considerar os teus dois progenitores! E, neste modesto cinquentenário da Fazenda Beija-Flor, não podemos falar dos seus fundadores, Valverde & Santos Lda. nem do seu continuador, Venceslau Ferreira, sem nos referirmos ao mesmo tempo aos trabalhadores da Fazenda, sem os quais a obra daqueles colonos não poderia ter sido levada a efeito. Foi da congregação do trabalho do branco e do negro que a Fazenda Beija-Flor nasceu. E estas festas do seu cinquentenário teriam outro significado se envolvessem a ambos no mesmo entusiasmo pelo esforço despendido por cada um, se elas mostrassem, em síntese, a compreensão havida do valor dos negros, apresentando-os já integrados dentro da mentalidade e da civilização dos nossos dias. Mas a parte que eles tomam nestas festas comemorativas é bem significativa do seu atraso: recebem panos novos e cachaça, para dançarem à noite com mais animação no batuque que há-de divertir os convidados. Angola, filha de branco, tens que dignificar o sangue do branco e o sangue do negro que se fundiram nas tuas veias e dos quais tu vives e tomas alento...»

Venceslau Ferreira não continuou a ler. Puxou os óculos para a testa, recostou-se na cadeira e, encarando o administrador, perguntou-lhe:

– Ó Pinto, o que é que você pensa disto?

– Eu, desculpe-me, mas **parece-me que o seu mano ficou um bocado transtornado com o desastre que sofreu...** nem isso que aí está se explica de outra maneira!

– Também me veio essa à ideia, vejo-o agora com umas manias! Sabe que mais? **Ele talvez precise de espairecer. Vou dar-lhe uma licença para ir até Portugal e entrego a monografia ao Dr. Fortes.** Gostei dos tópicos que ele deu, palavra, eram muito bons...

E depois, dando uma punhada sobre a mesa e **sorrindo:**

– **Filha de branco! Sempre há cada uma!** (Fonseca, 1969, p. 664-665, grifos meus).



Na cena final acima, os dois homens olham com muita desconfiança e até com um certo ar de deboche para o texto produzido por Marcelino, que rasura completamente o discurso esperado de teor laudatório à aventura colonizadora, posto que Venceslau não considera qualquer tipo de importância a outros personagens a não ser o branco desbravador da selva e ocupante dos espaços ultramarinos, responsável pelo desenvolvimento e pelo progresso locais. Toda essa expectativa é ferida quando Marcelino abraça a irmandade entre as duas raças e destaca a igual importância entre elas na construção do território angolano. A sua iniciativa, na verdade, quase subverte o ideal de literatura colonial, posto que procura transformar o estatuto das personagens negras de objetos para sujeitos da narrativa, o que não efetivamente logra êxito, seja porque tal metamorfose não questiona a violência e a opressão coloniais sobre os negros, seja porque os destinatários da redação final a consideram fruto de uma mente afetada por algum tipo de distúrbio.

Apesar de retirar o peso da responsabilidade sobre uma única parcela (a branca) e dividi-la de modo igualitário com a parcela nativa (a negra), o conto de Lília da Fonseca não chega a questionar em qualquer momento a presença portuguesa no território ultramarino angolano. Sua postura é mesmo de uma de união amigável entre as raças, e se as festas e os discursos oficiais não conseguem valorizar e dignificar a relevância das diferentes culturas locais ou mesmo promover uma real integração dos povos nativos “dentro da mentalidade e da civilização” (Fonseca, 1969, p. 665) daqueles tempos, parte desta culpa recairia sobre os próprios europeus porque oferecem apenas “panos novos e cachaça” (Fonseca, 1969, p. 665), quando deveriam promover algo mais efetivo.

Ainda assim, mesmo realizando uma crítica à maneira como o processo colonizador é efetuado e narrado nos seus mais distintos gêneros textuais, seu questionamento em momento algum é direcionado à presença colonizadora *per se*. Ou seja, poder-se-ia conjecturar que, em “Filha de branco”, Lília da Fonseca ainda cultiva uma estética colonial, mas não ortodoxa – talvez, uma literatura colonial heterodoxa? – em virtude da forma como interroga os processos de execução da empresa colonizadora, mas de maneira alguma ela aqui assume uma postura anticolonialista.

Trata-se, no meu entender, de um texto com um desfecho muito ambíguo para uma afirmação assertiva da aventura ultramarina da colonialidade portuguesa. Na verdade, o gesto final de Marcelino, visto com desconfiança e até desagrado pelos dois colonos mais velhos, bem poderia ser enquadrado na categoria de degradação e inferiorização do homem europeu, na medida em que a sua capacidade de adaptação e permanência não se realiza da forma esperada para um enquadramento dominante. Antes, prevê uma irmandade em igualdade de termos para brancos e negros.

Assim, fico a me interrogar se a exposição do diálogo final não poderá ser compreendida também como uma espécie de crítica de Lília da Fonseca não à proposta da personagem Marcelino, mas ao comportamento incompreensível daqueles que efetivamente

deveriam colaborar para o desenvolvimento local. Seria isso uma espécie de reprimenda à forma como uma linha de pensamento encara o processo de ocupação colonial?

Na ótica de Marcelino, de fonte de exploração e riqueza, Angola passa ser a filha de branco com dois progenitores: o branco e o negro. Logo, só é possível exaltar um, glorificando também o trabalho do outro. Tal gesto não deixa de sancionar aquele “ultranacionalismo imperial português [que] se conjuga com a imagética mítica da África” (Mata, 2001, p. 54), resultante de uma mistura miscigenada de dois povos. No entanto, ao igualar as duas forças na narrativa oficial, Marcelino fere completamente a prerrogativa do projeto colonizador quando dá ao negro uma importância vital que, teoricamente, só ao branco pertenceria.

Neste sentido, na minha perspectiva, o fio narrativo de Lília da Fonseca, em “Filha de branco”, ao mesmo tempo, resguarda laços com a literatura colonial, e muito ambigualmente começa a apontar para um caminho que foge à ortodoxia desta categoria genológica. Se o discurso monográfico de Marcelino sugere um caminho embrionário de um antifascismo da autora, porque põe em causa a superioridade do branco e a forma com que subjuga os povos africanos, em momento algum ele é anticolonialista, muito pelo contrário, tendo em vista que ainda se sustenta numa construção ficcional que afirma a “continuidade espacial portuguesa” (Mata, 2001, p. 55) em espaços africanos.

Assim sendo, a obra em questão coaduna-se à práxis textual colonial, mas não de forma completa, tendo em vista o viés multirracial que a monografia de Marcelino desenvolve, além da componente antifascista que a trama permite vislumbrar. Fruto ainda da década de 1940, período marcado por uma série de eventos que exaltam o fenômeno das grandes navegações, “Filha de branco” começa a deixar alguns traços e evidências daquilo que, em décadas posteriores, Lília da Fonseca conseguiria realizar.

Segunda etapa: “Romance da ama negra” (1961)

Escrito sob encomenda a pedido de Garibaldi de Andrade e Leonel Cosme, responsáveis pela antologia *Contos de África* (1961), tal como informado na “Nota Final” – “Todos os contos reunidos nesta Antologia de Contos Angolanos, excepto “Aiué”, de Cochat Osório, foram expressamente escritos a convite dos organizadores da colectânea” (Andrade; Cosme, 1961, p. 231) –, o referido conto de Lília da Fonseca remonta aos tempos da colonização em Angola, no século XIX, quando o comércio negreiro ainda se realizava de forma sistemática, mesmo depois do decreto de 25 de fevereiro de 1869 ter abolido definitivamente a escravidão em todos os territórios ultramarinos portugueses e ter dado aos escravos o estatuto de sujeitos libertos⁴.

4 As sucessivas tentativas de abolição da escravatura, dentro da história portuguesa, remontam ao século XV, prolongando-se até o século XVIII, com decretos assinados pelo Marquês de Pombal

Ao colocar na fala de uma das personagens o comunicado da rebentação da Revolução no Porto “No dia 31 de janeiro” (Fonseca, 1961, p. 41), a autora refere-se ao levante de 1891, ocorrido através da atuação de militares e reconhecido como uma das primeiras tentativas republicanas de acabar com o regime monárquico em Portugal, fixando, assim, temporalmente a ação nos meses subsequentes ao *Ultimatum* de 1890. Como sabemos, este fora impetrado pela Inglaterra, a fim de neutralizar o plano de concretização do Mapa Cor de Rosa português, que pretendia ligar as duas costas oceânicas do continente africano⁵.

Não deixa de ser interessante pontuar que este conto surge publicado em 25 de abril de 1961 (data constante na assinatura da “Nota Final”), quando a revolta dos camponeses de algodão na Baixa do Cassange⁶ já havia deflagrado uma série de eventos que iria

inclusive, tal como nos informa Domingos Monteiro. Segundo ele, é no século XIX que os principais documentos são firmados e postos em prática por Portugal: “Pelo Decreto de 29.4.1858, fixou-se o prazo da abolição total da Escravatura nos domínios de Portugal para daí a 20 anos; mas, em 1869, foram os escravos declarados libertos, com a obrigação de servirem os seus senhores até 29.4.1878, ficando logo, em 1876, sob tutela, embora obrigados a contratar-se. Os patrões teriam a preferência, mas era proibida a prorrogação dos contratos antes daquele prazo, bem como a sublocação, e fixados para cada província os salários mínimos. A situação sócio-económica era demasiado complicada para ser resolvida de repente, sobretudo em Moçambique e S. Tomé e Príncipe” (Monteiro, 1968, p. 953). No entanto, Ângela Guimarães alerta para o fato de que, ainda nos tempos oitocentistas, a continuidade do comércio negreiro esbarrava com a abolição da escravatura, sempre a observar os lucros possíveis advindos desse tipo de negociação: “No decurso dos séculos XVII, XVIII e parte do século XIX, Angola é fundamentalmente um reservatório de escravos. A isso se acrescenta um comércio espontâneo e sumário feito no interior por alguns colonos isolados e alguns africanos a eles ligados. [...] Nos começos do século XIX, apesar de alguns embriões de cultura comercial de café e algodão e algumas tentativas de produção de produtos manufacturados, a economia de Angola permanece baseada no tráfico. Os negreiros daí retiram os grandes lucros e o estado recebe os direitos alfandegários sobre a mercadoria humana” (Guimarães, 1984, p. 99). Ou seja, o conto de Lília da Fonseca debruça-se sobre este momento da história, tendo a sua trama coerência com os acontecimentos da época.

5 De acordo com A. H. de Oliveira Marques (1998), o *Ultimatum* da Inglaterra, em 1890, provocou uma crise sem precedentes no cenário político-econômico português. Segundo ele, nos termos do referido ultimato, Portugal fora “obrigado a renunciar a um vasto território africano, ligando Angola a Moçambique, no que são hoje a Zambézia e o Zimbábue” (Marques, 1998, p. 54). Ao frustrar os sonhos de concretização do Mapa Cor de Rosa português em África, o *Ultimato* deflagra uma série de revoltas anti-britânicas, além do conhecido episódio do levante do Porto, em 31 de janeiro de 1891, “a primeira revolta republicana. Embora sufocada, serviu para revelar a existência de uma ameaça real às instituições vigentes” (Marques, 1998, p. 54).

6 Conhecida como a Revolta da Baixa do Cassange, de acordo com Alberto Quiluta (2024), este movimento foi a primeira rebelião contra o regime colonialista português, orquestrado por “trabalhadores rurais da Companhia Geral de Algodão de Angola (Cotonang), uma empresa angolana produtora de algodão, com participação belga” (Quiluta, 2024). Reagindo com uma força de contra-violência, segundo Joseph Ki-Zerbo (1972), “massas de trabalhadores agrícolas breve se juntaram à caça ao homem branco” (Ki-Zerbo, 1972, p. 275-276). Portugal, por sua vez, reagiu

eclodir com o início da Guerra Colonial⁷. Ou seja, ao escrever a convite dos organizadores, Lília da Fonseca já possuía supostamente conhecimento de toda a sequência temporal que levaria Portugal a um dos mais sangrentos conflitos, em virtude da luta pela liberdade de Angola, uma das nações africanas sob o seu jugo.

Todos esses aspectos precisam ser levados em conta, sobretudo, por causa da natureza da trama narrativa de “Romance da ama negra”. Tendo como protagonista uma mulher negra (Nakalula, depois batizada como Sofia pela esposa do fazendeiro), uma “gentia ganguela” (Fonseca, 1961, p. 35), escrava comercializada com seus dois filhos (Kamuene, um adolescente de doze anos, batizado como Manuel por Duarte, e Murique, um bebê de poucos meses), o conto centra-se na mudança destes da tribo onde moravam para a fazenda de Duarte e Dona Auta, pais de uma recém-nascida com sérios problemas de saúde. Isto ocorre porque os três foram vendidos como mercadoria pelo soba da aldeia, tendo em vista que Fortunato, o capataz, procurava uma ama de leite para a filha dos seus patrões.

Desde o início da trama, há uma tensão entre Nakalula e todas as outras personagens porque esta se coloca numa postura não subalterna. Gradativamente, os gestos de resistência da mulher negra aumentam, seja no virar o rosto para negar o olhar de frente à patroa (“Nakalula voltou a cara para o lado. D. Alexandrina quis ralhar-lhe pela má educação”; Fonseca, 1961, p. 39), seja na reação ríspida em não aceitar a disposição e o abuso do seu corpo para satisfazer a vontade do outro (“Cambuta traduziu e Nakalula, depois de cuspinhar o chão, silabou uma resposta temperada de fel”; Fonseca, 1961, p. 40).

Ao negar o leite do seu corpo para a menina branca e destinar-lhe exclusivamente para o seu filho negro, Nakalula torna-se uma personagem feminina extremamente forte e complexa, na medida em que, mesmo sem falar português, a sua expressão faz-se ser entendida pela forma assertiva com que decide o que fazer com o seu corpo: “– O meu leite é para o meu filho!” (Fonseca, 1961, p. 46). Frase, aliás, inúmeras vezes repetida ao longo da trama, demonstrando a força da personagem que desafia o poder instituído dos colonizadores brancos, a ponto mesmo de não ceder diante da ameaça da violência física de Duarte: “– Parece que não sabe como estas coisas se resolvem... com uma tunda desaparece-lhe o querer...” (Fonseca, 1961, p. 40).

da maneira mais truculenta e genocida: “Aldeias arrasadas. Execuções em massa. Decapitações e exposição dos crânios em estacas. Suplícios pelo fogo e crucificações. Ao terror negro, Portugal respondia pelo terror branco, dispendo de meios mil vezes mais destrutivos” (Ki-Zerbo, 1972, p. 276). Todos esses embates acabaram por contribuir definitivamente para o estopim do início da Guerra de Libertação em Angola.

⁷ Consciente de que a expressão “Guerra de Libertação” está muito mais próxima da realidade encenada no conto de Lília da Fonseca, opto por adotar a expressão portuguesa “Guerra Colonial”, exatamente para demonstrar e acentuar as contradições que esse tipo de texto provoca na leitura da obra da autora de *Panguila*.

Diferente de algumas personagens negras, pintadas por textos coloniais, cuja submissão e passividade constituíam marcas inconfundíveis na sua construção, Nakalula é um caso muito díspar destes paradigmas e estereótipos, tendo em vista que, muito *avant la lettre*, Lília da Fonseca vai dando à sua personagem o protagonismo de sujeito da história, que constrói a sua trajetória e mantém o controle de seu corpo, quase que numa antecipação visionária de certos temas feministas. Assim, a tonalidade utilizada pelo narrador vai desfocando a ótica do homem europeu branco e vai se colando muito mais proximamente da perspectiva da mulher nativa negra:

Nas palavras resmungadas de Nakalula, que Cambuta não traduzia, perdia-se um sem número de frases de revolta sempre rodeando a mesma afirmação, seca e categórica:

– O meu leite é para o meu filho!

Tudo muito bem preparado, tudo previsto matematicamente. Até o recado enviado na véspera, à Benta, das cabras, dizendo que no dia seguinte deixariam de comprar leite, visto a ama entrar nas suas funções. Tudo previsto, até mesmo o direito de dispor de outrem contra sua vontade, do seu corpo, de toda a substância do seu corpo.

– O meu leite é para o meu filho...

Nakalula era escrava, não podia dispor do seu leite, ele seria para quem seus donos quisessem que fosse... (Fonseca, 1961, p. 46).

Com uma ironia visível, o narrador vai conduzindo o leitor para mais perto do sofrimento da mulher negra e daquilo que ela tinha de suportar para poder sobreviver num meio em que não tinha voz, não tinha vez, não tinha ação e nem qualquer possibilidade de atuação direta. Daí a necessidade de categorizar a sua frase como uma “afirmação seca e categórica”, várias vezes repetidas, como uma espécie de refrão de resistência que não inclui a vontade do homem branco.

Na minha perspectiva, portanto, seu gesto pode ser entendido como uma reação direta à forma como os fazendeiros e o próprio narrador, no início da trama, chegam a tratar os nativos como “mercadoria” e “negócio” (Fonseca, 1961, p. 38), ou, ainda, a mulher e os filhos são comparados a objetos e bichos: Dona Auta teme por deixar a sua filha recém-nascida nos “braços de uma gentia” (Fonseca, 1961, p. 39); Murique é descrito como um mamífero por Fortunato: “– Está um texugo!” (Fonseca, 1961, p. 38); e Nakalula é chamada verbalmente por Duarte de “cadela” (Fonseca, 1961, p. 49).

Todas essas personagens que, juntas, formam um grupo representativo do poder colonialista instituído no solo angolano acentuam e corroboram o “clima colectivo dentro do qual o ‘negro’ é considerado como ‘coisa’ ou ‘animal’” (Lourenço, 2024, p. 87), reafirmando



uma lógica racista e cruel de que o outro, o negro, é sempre o Mal, o diabólico, o primitivo, cabendo, portanto, aos portugueses, a missão civilizadora de o converter para a moral cristã e para o modelo homogeneizador da superioridade branca (Lourenço, 2024).

Ora, ainda que se conjecture que os termos linguísticos utilizados pelas personagens colonizadoras não seriam compreendidos por Nakalula, porque esta não dominava a língua portuguesa, na verdade, gosto de pensar que tal atitude é mesmo proposital de Lília da Fonseca para gerar não uma empatia dos leitores com a ótica colonialista, mas para sensibilizá-los para a perspectiva dos sujeitos negros. Neste caso específico, a personagem de Lília da Fonseca não se afasta daquelas reivindicações já levantadas por Alda do Espírito Santo, quando, em 1948, erguia sua voz contra as diferenças e as hierarquizações equivocadas do colonialismo português:

O negro vive e sente como nenhum povo de outra raça. Não é inferior. É que não existem povos inferiores, mas sim inferiorizados. Existe em todo o homem possibilidades de se guindar à altura do génio; portanto a ideia de povos inferiores, fica relegada a segundo plano... Os negros não são inferiores, Eles são homens (Espírito Santo, 1948/2000, p. 2).

É certo que não há qualquer registro de algum escrito de Lília da Fonseca dentro dos discursos de defesa da Negritude africana de língua portuguesa. No entanto, não deixa de ser curiosa a aproximação da protagonista de “Romance da ama negra” com certas linhas programáticas do movimento, sobretudo, as de Alda do Espírito Santo que procura demonstrar a incoerência da tese da inferioridade e superioridade de povos e defendia assertivamente a humanidade dos sujeitos negros.

Levando em consideração esta luta de resistência contra o colonialismo que desumanizava os corpos negros, compreende-se o fato de a indisposição de Nakalula ir se transformando numa tensão explícita, carregada de revolta, logo depois da morte do seu filho pequeno. Sem querer se submeter às ordens e às condições sub-humanas que a escravidão impunha sobre os nativos, ela afirma-se como mulher negra num meio dominado pela branquitude dos colonizadores. Movida pela saudade de sua terra (“Os caminhos do sertão deviam estar uma delícia, o perfume da selva era de entontecer...”; Fonseca, 1961, p. 50), a protagonista decide fugir e “voltar para o seu homem, para a sua libata, para o seu arrimo” (Fonseca, 1961, p. 50) com seus dois filhos, desencadeando, assim, a tragédia que mudaria o rumo das ações seguintes.

Se a primeira viagem da aldeia para a fazenda de Duarte e Dona Auta já aparece nas primeiras cenas, descrita como um trajeto marcado pela violência física imposta por Fortunato e os funcionários do patrão, a segunda, depois que são recuperados pelo capataz,

confirma o espancamento como uma forma de persuasão utilizada pelos senhores. Era o castigo necessário como um caminho de prevenir novas tentativas de fuga dos escravos:

Era um triste rebanho quando Fortunato entrou com eles, de novo, pelo portão do largo. Já tinham sido moídos a pancada, mas, dentro dos quintalões, esperava-os agora uma longa sessão de palmatoadas. Nakalula despertou nos que os aguardavam uma impressão nova e desusada. Não trazia Murique às costas, vinha com ele deitado nos braços estendidos e soltava gritos angustiosos. Avançou sem receio até à varanda e mostrou o filho às senhoras.

Mas o que foi que aconteceu, o que lhe aconteceu?

Murique, inteiriçado, olhava tudo e todos com uns olhos esgazeados, de onde lhe fugira aquela expressão tão engraçada e ladina que a todos encantava. Ardia em febre.

Mas o que aconteceu? - tornou a perguntar D. Auta, tomando a criança nos braços.

- Devia ter sido a torreira do sol, — deduziu Fortunato - estes diabos para fugirem mais depressa andaram sem parar noite e dia, por caminhos áridos... com este soleirão a bater de chapa na cabeça da criança... Encontrei-os escondidos num povo miserável, meia dúzia de cubatas... estavam a tratar do miúdo... vem cozido com milongadas...

D. Auta não consentiu que tocassem em Nakalula. Bem lhe bastava a sua dor de mãe! Mandaram chamar o Dr. Balsemão. Este torceu o nariz quando examinou o pequenino ganguela. O caso era grave, eram mesmo favas contadas... (Fonseca, 1961, p. 50-51).

Ora, já aqui é possível perceber que a polarização entre Nakalula e o conjunto de figuras que representam o poder opressivo da colonização (Duarte e Fortunato, sobretudo) vai tomando conta do escopo da trama, a ponto de o próprio narrador ir, aos poucos, assumindo essa mesma tensão e a transmitindo no fio da efabulação. A descrição dos corpos das personagens negras, na verdade, demonstra uma prática sistemática de tratamento dos colonizadores na época efabulada. No entanto, se levarmos em conta não o tempo da narrativa (século XIX), mas o tempo da narração (século XX), então, o conto de Lília da Fonseca assume uma contraposição drástica ao discurso oficial do Estado Novo Salazarista.

Lembremos que Bonifácio de Miranda, Diretor-Adjunto dos Negócios Políticos do Ministério dos Negócios Estrangeiros, na década de 1960, e um dos mais acirrados defensores da manutenção colonialista nos territórios ultramarinos, defende a posição de Portugal e o seu carácter vanguardista na preservação da igualdade dos direitos humanos nos países ocupados pelo poder português. Segundo ele,



A política portuguesa foi, na verdade, contrária ao sentido da História, quando Portugal praticava a igualdade racial e conferia a homens de cor todos os direitos de cidadania, enquanto outros subjogavam povos de raças diferentes e até os exterminavam para poderem apossar-se das suas terras. Então, sim, Portugal contrariava o sentido da História e não faltava quem procurasse apossar-se das Províncias portuguesas da África e da Ásia. Mas hoje, se esse sentido defende a liberdade e a valorização da pessoa humana independentemente da cor da pele, Portugal já se encontra nesta linha desde há muitos séculos e não tem que se impressionar com as diatribes que lhe são assacadas (Miranda, 1963, p. 126).

Diante da postura oficial do Adjunto do Diretor Geral do Ministério responsável por parte dos negócios executados nos territórios dominados e ocupados por Portugal, que defende a diferença do colonialismo português em relação a outros históricos e conhecidos pela sua truculência e violência, não será difícil perceber que o seu autor se revela um simpatizante e um seguidor da ideologia luso-tropicalista criada por Gilberto Freyre⁸. E se esta ainda é a visão adotada pelo poder estadonovista, em 1963, então, já dois anos antes, em 1961, Lília da Fonseca efabula uma trama, em que se firma como uma autêntica antifascista e, talvez, dependendo da perspectiva adotada para a leitura do conto em estudo, uma anticolonialista. Seja como for, aquela prerrogativa de que Portugal não faz acepção de raças e nem investe numa posição racista é colocada em xeque e essa farsa é desmascarada pelas ações da protagonista.

Na verdade, ao conjugar a morte da criança negra pelas mãos dos fazendeiros brancos e o estado moribundo da bebé branca, a autora de “Romance da ama preta” dispõe de duas realidades muito diferentes e polarizadas entre si. Enquanto uma criança está à mercê da violência e da brutalidade, a outra é toda cercada de cuidados e atenções básicas:

8 Teoria formulada pelo sociólogo brasileiro, em obras como *Casa Grande & Senzala* (1933), *Sobrados e Mucambos* (1936) e, principalmente, *O mundo que o português criou* (1940) e *O luso e o trópico* (1961). Nesta, de acordo com José Júlio Gonçalves, o autor “exprime, através dessa sua teoria do luso-tropicalismo, a dupla vocação universalista e regionalista dos portugueses e luso-descendentes e a sua tendência inata para o intercuro étnico-cultural e para a conseqüente mestiçagem, subordinados aquele e esta a um espírito ‘ao mesmo tempo científico e prático, romântico e rotineiro, de assimilação do exótico e de solução largamente humana e não estreitamente étnica ou nacional de problemas sociais por que se orientaram quase sempre os colonizadores portugueses” (Gonçalves, 1971, p. 777-778). Apesar de servir apropriadamente à política colonialista portuguesa, amplamente defendida pelo Estado Novo, não faltaram vozes que se colocaram contra esta teoria, dentre elas, destacam-se as de Eduardo Lourenço (2024) e Manuel Ferreira (1981).

A diarreia era verde. O Dr. Balsemão tinha assinalado a enterite desde os seus primeiros sintomas e atalhara-a logo. A doença, porém, não ceder e agora a diarreia era verde. Nenhuma das poucas vendas de leite da cidade merecia mais confiança que a de Benta, das cabras, mas o seu gado era só caprino e o médico queria imediatamente a mudança para leite de vaca, isto numa solução de emergência, que a solução ideal seria ainda o leite de mulher.

E a Bébé definhava a olhos vistos. Definhava e chorava noite e dia. Duarte estava doido. «Eu vou lá e desanco-a a chicote!» D. Auta correu a segurá-lo no meio da varanda. Rodeou-lhe o pescoço com os braços.

– Não!

– Não o quê! Para que são tantas cerimónias!

– Nós matamos-lhe o filho!

Só naquela ocasião D. Auta apresentara o caso por aquele prisma! Ele nunca o tinha visto daquela maneira. Quando Nakalula, com Muriקה morto nos braços, uivava a sua dor, ele só soube dizer a Canivete:

– Diz lá a essa cadela que é o castigo de Deus, ter fugido no mato e deixar a filha dos brancos sem ter que mamar! É o Deus que se vingou, diz nela... (Fonseca, 1961, p. 48-49).

Para além desta diferença, a cena acima deixa em flagrante a visão do homem em contraposição com a da mulher, que também é mãe e parece sentir o sofrimento não apenas de sua filha, mas do filho da outra mulher e dela própria, ainda que, na sua concepção, esta seja gentia, escrava e negra. Incapaz de entender a dimensão do sofrimento de uma mãe que perde o filho por causa da violência daqueles que a escravizam, Duarte torna-se a personagem que consolida o poder colonial instituído, que vê o outro, o negro, como algo que precisa ser domado à base de pancada. Na verdade, o seu método de execução do projeto de colonização pode ser enquadrado no método de *repressão*, qual seja,

O *moto* desta política é «conservar o indígena no seu lugar», partindo do princípio de que o seu lugar é, a todos os respeitos, subordinado ao do branco, em tudo quanto êle possa ser mais conveniente. Esta política pode talvez considerar-se como sobrevivência do tempo da escravatura: baseia-se nos mesmos princípios e ideias que se têm apresentado para justificar tal instituição. Parte da inferioridade do Indígena; mas os que a defendem não se preocupam a sério com a sua capacidade. Não admitem ao indígena o direito a desenvolver o que em si há de melhor, mas afirmam o direito do branco de exercer contrôlo sobre o desenvolvimento



do indígena, para o tornar o mais útil possível a êle, sem o habilitar a competir na sua esfera (Saldanha, 1930, p. xxxiv).

Em oposição ao gesto de Dona Auta, que investe numa forma de *assimilação*, ao batizar Nakalula com um nome europeu (Sofia), ou seja, muito diferente de demonstrar e proporcionar à mulher nativa uma “oportunidade para desenvolver a sua capacidade, no máximo, dando como assente que êsse desenvolvimento melhor se pode conseguir com a adopção da civilização do branco” (Saldanha, 1930, p. xxxiv), Duarte configura-se como o agente da força e da violência, que não consegue ver a mulher negra como um ser humano de fato. Ainda assim, é preciso considerar que nenhum dos dois aponta para um outro caminho que não seja o de domínio e hierarquização sobre os indivíduos nativos. Mesmo que a sugestão de proximidade de Dona Auta à dor da mãe que perdera o filho aponte para uma possível sororidade entre as duas mulheres, na verdade, tal como o desfecho do conto irá revelar, o gesto de humanidade partirá exatamente de Nakalula.

Dona Auta e Duarte até podem partilhar métodos diferentes nos procedimentos de entender a presença deles, enquanto portugueses, no *locus* africano, mas, no fundo, eles não deixam de consolidar alguns dos aspectos daquela “mitologia colonialista”, na medida em que sobrecarregam as personagens nativas para uma condição de “*subalterno*, a óptica tutelar que sempre foi a da Colonização portuguesa” (Lourenço, 2024, p. 94). Ainda assim, muito diferente do conto “Filha de branco” (1948), portanto, em que a ideologia colonialista ainda é vista com uma certa parcimônia, acredito que a aposta do narrador de “Romance da ama negra” (1961), de Lília da Fonseca, vai numa direção muito distinta, tendo em vista que a sua visão parece não se colar totalmente à perspectiva do homem branco, do colonizador, mas da mulher negra, da escrava e gentia, das suas angústias, do seu sofrimento, da sua solidão e dos seus pensamentos.

Vide, por exemplo, a forma como articula o signo da viagem logo no início da trama. Se o deslocamento espacial constitui uma forma de consolidar o texto colonial, tal como nos adverte Inocência Mata (2001) e Pires Laranjeira (1997/1998), este não é realizado pelo colonizador e nem o trajeto é da metrópole para o ultramar. Na verdade, a viagem focaliza o trânsito de Nakalula da aldeia para a fazenda e suas atitudes de inadaptação ao controle e ao poder colonial. Logo, este primeiro signo é rasurado por Lília da Fonseca, numa sugestão muito salutar de que o seu texto não se enquadra nesta categoria genológica tão em voga naquelas décadas.

E a prova disto pode ser observada no conto “Romance da ama preta”, numa sequência muito sensível, quando lança mão do recurso narrativo da focalização onisciente, o narrador avança no processo de aproximação do leitor ao universo do nativo negro, dando à Nakalula não apenas o protagonismo no gesto final de altruísmo e solidariedade, mas restituindo-lhe a humanidade tirada pelo próprio processo de colonização e escravização:



Havia três dias que os braços de Nakalula estavam ermos. Os seios, inchados de leite, doíam-lhe, mas não tanto como o vazio que a morte do filho lhe deixara no coração. Era um vazio alucinante, maior do que a falta do seu homem, do que a falta de tudo que violentamente fora arrancado da sua vida e que ficara a brilhar lá longe, nas funduras verdes do sertão, nos infinitos recôncavos da sua saudade.

Aquele vazio era outro. Eram os seus braços e os seus seios frustrados na pujança animal de ser mãe. Nesse vazio apenas tinha um sentido coordenado, a recordação da cena em que D. Auta, com Murique nos braços, embalando-o, esperava a chegada do Dr. Balsemão. Sim, ela fora mãe para o seu filho... (Fonseca, 1961, p. 54).

Não há como não perceber a preocupação do narrador em vasculhar e expor os sofrimentos de Nakalula, seja no campo da dor física, com os braços e os seios a experimentar os efeitos colaterais da perda prematura de um filho, seja no do trauma psicológico que um evento desta natureza causa na mulher. Para além de toda a progressiva valorização da protagonista negra, a voz narrativa vale-se da focalização onisciente exatamente para facultar ao leitor “as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história”, bem como para controlar “os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em eu se situam” (Reis; Lopes, 2000, p. 174). Assim, muito maior que a saudade do homem e do seu espaço de origem, Nakalula é tomada pela saudade do filho, dos gestos integrantes da sua condição de mãe, e, mesmo diante do padecimento maior da perda, ainda consegue vislumbrar o único gesto de humanidade demonstrado por Dona Auta no momento de sofrimento de Murique.

Daí que, no meu entender, o narrador passa a assumir uma forma de não se manter neutro ou alheio ao que acontece, insuflando no leitor um sofrimento do qual ele próprio não conseguiria dimensionar. No entanto, no meio dessas recordações aflitivas, Nakalula não perde o seu sentido de humanidade, quando relembra que Dona Auta fora a única a manifestar um gesto de solidariedade com o seu sofrimento. Numa das sequências mais emotivas e tocantes, Lília da Fonseca confirma a sua protagonista como uma mulher forte e capaz de tomar as decisões de acordo com a sua vontade e a sua autonomia, mesmo que a sua condição de escrava, dentro da concepção colonial, lhe impute esses direitos fundamentais:

A solidão da noite tornava mais claro o choro que vinha de dentro da casa. Os seus seios doíam-lhe, inchados de leite, os seus braços estavam vazios, o seu coração precisava do amor de uma criança.

Atravessou o quintal, subiu a varanda e a sua alta figura desempenada e elegante, de ganguela, desenhou-se no rectângulo da porta do quarto

onde Bébé chorava no seu berço. Desde a fuga que largara os seus trajos vistosos de ama. Apenas, cingindo-lhe os rins, um pano escuro besuntado de óleo de rícino; o corpo fedia-lhe à mesma substância, misturada com o cheiro acre do suor; na quindumba espetada, tachas metálicas, luzindo os seus amarelos.

Nakalula, a passo firme, avançou até ao berço, pegou na Bébé por um braço, como fazia a Murique, acocorou-se e, num ritual velho, velhíssimo, desde os primórdios das raças humanas, começou a dar-lhe de mamar. A mãozita de Bébé, assente no seu peito, parecia uma rosa da roseira do quintal, caída num precioso estofado de cetim negro.

A cena foi tão rápida e imprevista, que D. Auta, pregada ao chão, só conseguiu balbuciar.

– Sofia!

E as lágrimas caíam-lhe, abundantes, pelas faces, embargando-lhe as palavras. (Fonseca, 1961, p. 48-49, 55)

É preciso ter em conta que esta cena final, na verdade, não elimina ou diminui as contradições de muitos textos de autoria feminina das décadas de 1940-1960 (Ferreira, 2002). Isto porque se a aparente sororidade de Dona Auta sugere uma espécie de ligação feminina com Nakalula, é preciso atentar que a personagem portuguesa não chama a mulher negra pelo seu nome original, mas pelo nome de batismo que ela própria lhe concedera. Ou seja, na ótica de Dona Auta, quem estaria dando de amamentar à sua filha não seria uma escrava negra, mas alguém com nome europeizado, reivindicando, tal como apontara anteriormente, o princípio colonialista da *assimilação*. Logo, a princípio, não haveria um impedimento como aquele levantado por ela, tão logo vira a escrava pela primeira vez.

Assim sendo, no meu entender, o autêntico gesto de solidariedade e empatia com o sofrimento alheio vem de Nakalula que, sem saber o nome da menina ou mesmo articular uma frase em língua portuguesa, compreende o sofrimento da mãe e da filha e decide por si só dispor do seu corpo e do seu leite para salvar uma vida. E aqui, não deixa de haver uma contradição explícita entre os dois polos de personagens, posto que, se os colonizadores europeus tiram a vida do seu filho e são incapazes de exercer a solidariedade, em contrapartida, é a escrava negra a responsável por manter a vida de uma criança branca, não porque lhe ordenaram ou porque fora ameaçada de violência física. A decisão é exclusivamente sua, num gesto, muito *avant la lettre*, como já afirmara anteriormente, de demonstrar que o corpo é seu, logo as regras também são suas.

Interessante observar que, ainda que o texto coloque em cheque a forma violenta como o processo de colonização é feito e como a escravidão é degradante, desumana e genocida, o narrador parece ainda não conseguir se descolar totalmente de expressões que



ainda o colocam numa rota de ressonância com a literatura colonial. Vide, por exemplo, que a cena de amamentação deixa em evidência uma imagem herdeira dessa categoria textual: “A mãozita de Bébé, assente no seu peito, **parecia uma rosa da roseira do quintal, caída num precioso estofado de cetim negro**” (Fonseca, 1961, p. 55, grifos meus).

Apesar de delicada, a cena ainda reverbera uma coisificação da mulher negra, mesmo parcialmente neutralizada pelo objeto sutil e airoso, como é o caso do tecido escolhido para descrever a pele de Nakalula. No entanto, a diferença entre este e o corpo da menina branca, delineado como “uma rosa da roseira do quintal”, sugere uma distinção entre as duas figuras femininas, afinal, enquanto uma parecia uma flor, ou seja, algo originário e criado pela própria natureza, com uma delicadeza inerente, a outra é composta como um produto industrializado que necessita de um processo trabalhoso e longo para chegar à categoria requintada de um tecido de qualidade.

Por isso, no meu entender, mesmo com todas essas ressalvas, estabelece-se uma diferença gritante entre “Romance da ama negra” (1961) e “Filha de branco” (1948). Enquanto este segundo conto ainda mantém uma ligação com a literatura colonial e articula-se num movimento ambíguo de aproximação e pretensão questionamento antifascista; no primeiro, ora analisado, composto na década de 1960, período em que “o regime bem tentava transmitir que o colonialismo português era benigno” (Silva, 2022, p. 9), apesar da deflagração da Guerra Colonial e de crescimento dos movimentos de oposição antifascista em Portugal, que a própria Lília da Fonseca não se furtou em participar, há um posicionamento muito diverso.

Confesso que ainda não consigo vislumbrar uma assumida e explícita reação anticolonialista no conto, sobretudo, se levarmos em conta, em primeiro lugar, a presença solidária e amigável das mulheres brancas, esposas dos fazendeiros, como ocorre com Dona Auta, numa espécie de composição de panegírico e remédio contra a violência dos senhores das fazendas e dos seus capatazes, mas não abandonando uma concepção colonizadora pela assimilação; e, em seguida, das mulheres mestiças, como é caso de Dona Alexandrina, “mestiça de Luanda, como era, onde casara com Fortunato, não sabia a língua de Benguela” (Fonseca, 1961, p. 39), e serviçal da família Duarte, que, no lugar de assumir uma posição de reação à violência, repete na mesma tonalidade as reprimendas (espécie de sementeira dos discursos de ódio) direcionadas aos nativos negros: “– Diz a **essa negra** que é a menina a quem vai dar de mamar!” (Fonseca, 1961, p. 40, grifos meus). No entanto, pensar a trama de “Romance da ama negra” nas mesmas condições de “Filha de branco” também não me parece uma atitude coerente, tendo em vista a potência e a força com que compõe Nakalula e a sua forma de resistir ao poder colonizador. Não seria isto, portanto, um aspecto capaz de configurar o conto naquela categoria que Manuel Ferreira, muito perspicazmente, designou como texto de *motivação africana* (Ferreira, 1989), ou seja, obras de escritores que põem em cena a perspectiva do outro, daquele que sofre as barbaridades do processo colonizador?

Na minha perspectiva, o título dado ao conto pode ser uma chave de leitura para a proposta de Lília da Fonseca. Vale lembrar que se trata de um conto com a designação de “romance”. Logo, não seria esta uma espécie de evocação da origem etimológica do termo (do provençal *romans* ou *romanz*), que, no sentido literário, remontava às narrativas cavaleirescas, com objetivo de “cantar as proezas dos cavaleiros andantes, mas também os de tema amoroso, satírico, épico” (Mendes; Pires, 1974, p. 793)? Não poderia este “romance” de Lília da Fonseca ser entendido como o cantar da trajetória épica de uma negra que resiste fortemente aos desmandos e à opressão colonialistas? E nesta epicidade não estaria também o seu protagonismo como sujeito de sua história pessoal, bem como de uma história coletiva?

No meu entender, o título “Romance da ama negra” parece se impor a partir de nítidas diferenças com o paradigma europeu do termo, tendo em vista que a gesta narrada não é de um cavaleiro branco, mas de uma mulher negra e escrava, com seus atos de força, bravura e resistência contra aqueles que lhe impõe a escravidão, a subalternidade e a desumanização. Também com uma identificação com o espírito dos antigos criadores do gênero, Lília da Fonseca conhece a tradição e ousa sublinhar que o seu “Romance da ama negra” aponta para o desgaste do sistema político colonial da década de 1960, logo depois de eclodir a Guerra Colonial, bem como para a violência com que os seus métodos eram empregados sobre outros seres humanos.

Terceita etapa: uma (im)provável conclusão

Ao olhar os dois textos de Lília da Fonseca, produzidos em duas décadas diferentes, acredito que, em “Filha de branco” (1948), há uma espécie de ensaio de uma literatura colonial heterodoxa, sem questionar o processo colonizador em África. No entanto, em “Romance da ama negra” (1961), o exercício de uma obra de motivação africana atinge o seu grau máximo de execução, na medida em que a força antifascista emerge e circula por todo o texto.

Completamente desconhecida do público leitor, apagada da historiografia oficial e raríssimamente citada em estudos e ensaios, Lília da Fonseca constitui um daqueles casos que necessitam sair da escuridão do silenciamento e receber os holofotes da crítica. Não à toa, a potência de sua protagonista de “Romance da ama negra”, Nakalula, emerge e ecoa ao longo da trama, numa lição de resistência extremamente atual, sem perder de vista a ressonância poética com os versos de “Poema da hora presente”, afinal,

Aconteça o que aconteça,
a privamera há-de vir
e a maré,
longínqua e distante,
continuará a subir (Fonseca, 1958, p. 49).

Referências

ALVIM, Maria Luísa. **Livros portugueses proibidos no regime fascista: biografia**. Braga: Universidade do Porto, 1992. Disponível em: http://eprints.rclis.org/9342/1/livros_proibidos.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

AMARILIS, Orlanda (dir.). **Mensagem**. Boletim da Casa dos Estudantes do Império – 1º volume. Linda-a-Velha: ALAC, 1996.

ANDRADE, Garibaldi de; COSME, Leonel. **Contos de África**. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1961.

CÉSAR, Amândio. **Contos portugueses do Ultramar**. Porto: Portucalense Editora, 1969, v. 2.

ESPÍRITO SANTO, Alda do. Mundo negro (1948). *In*: LARANJEIRA, Pires (org.). **Negritude africana de língua portuguesa**. Textos de apoio (1947-1963). Coimbra: Angelus Novus, 2000, p. 1-6.

FERREIRA, Ana Paula. A “literatura feminina” nos anos quarenta: uma história de exclusão. *In*: _____. (org.). **A urgência de contar**. Contos de mulheres dos anos 40. Lisboa: Caminho, 2002, p. 13-53.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula**. 3. ed. Lisboa: Plátano, 1985.

FERREIRA, Manuel. **O discurso no percurso africano I**. (Contribuição para uma estética africana). Lisboa: Plátano, 1989.

FONSECA, Lília da. **A mulher que amou uma sombra**. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1941.

FONSECA, Lília da. Filha de branco. *In*: CÉSAR, Amândio. **Contos portugueses do Ultramar**. Porto: Portucalense Editora, 1969, p. 649-665.

FONSECA, Lília da. **História do teatro de Branca-Flor**. 20 anos de atividade para a criança. Lisboa: [s.n.], 1982.

FONSECA, Lília da. Os velhos colonos da Huila. **Jornal Magazine da Mulher**, Lisboa, n. 10, p. 20-21, abr. 1951.

FONSECA, Lília da. **Poemas da hora presente**. Lisboa: Órion, 1958.

FONSECA, Lília da. Romance da ama preta. *In*: ANDRADE, Garibaldi de; COSME, Armando Leonel Augusto de Matos (org.). **Contos de África**: antologia de contos angolanos. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1961, p. 33-55.

GUIMARÃES, Ângela. **Uma corrente do colonialismo português**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.



KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra**. Tradução de Américo de Carvalho. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972, v. II.

LARANJEIRA, Pires. A literatura colonial portuguesa. *África*, São Paulo, n. 20-21, p. 71-93, 1997-1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/75036>. Acesso em: 2 fev. 2025.

LOURENÇO, Eduardo. **Do Colonialismo como nosso impensado**. Edição revista e aumentada. Organização e prefácio de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2024.

MARQUES, António Henrique de Oliveira. **História de Portugal**: das revoluções liberais aos nossos dias. 13. ed. Lisboa: Presença, 1998, v. 3.

MATA, Inocência. Deslocamentos imperiais e percepções da alteridade: o caso da literatura colonial portuguesa. *Abril*, Niterói, v. 8, n. 16, p. 89-102, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29892>. Acesso em: 2 fev. 2025.

MATA, Inocência. O texto colonial: uma questão estético-ideológica. *In*: MATA, Inocência. **Literatura angolana**: silêncios e falas de uma voz inquieta. Lisboa: Mar Além, 2001, p. 46-58.

MENDES, João; PIRES, Alves. Romance. *In*: **Verbo**: enciclopédia luso-brasileira de cultura. Lisboa: Verbo, 1974, v. 16, p. 793-800.

MIRANDA, Bonifácio de. Anticolonialismo e política portuguesa. **Ultramar**. Revista Trimestral do Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa e do Centro Universitário de Lisboa, Lisboa, n. 13-14, p. 117-126, jul.-dez. 1963.

MONTEIRO, Domingos. Escravatura. *In*: **Verbo**: enciclopédia luso-brasileira de cultura. Lisboa: Verbo, 1968, v. 7, p. 944-957.

MOURÃO, Paula. Mulheres escritoras nos anos 30 e 40. *In*: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. **História da literatura portuguesa**: as correntes contemporâneas. Lisboa: Alfa, 2002, v. 7, p. 135-143.

PIMENTEL, Irene Flunser. **História das organizações femininas do Estado Novo**. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

PIMENTEL, Irene Flunser. O Estado Novo, as mulheres e o feminismo. *In*: AMÂNCIO, Lúcia *et al.* (coord.). **O longo caminho das mulheres**: feminismos – 80 anos depois. Lisboa: Dom Quixote, 2007, p. 90-107.

QUILUTA, Alberto. Revolta da Baixa de Cassanje aconteceu há 63 anos. **Jornal de Angola**, 4 jan. 2024. Disponível em: <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/revolta-da-baixa-de-cassanje-aconteceu-ha-63-anos/>. Acesso em: 23 jan. 2025.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.



RIBEIRO, Rute. O teatro de Branca-Flor ou o sonho de uma escritora. *In*: **Branca-Flor**: o teatro de Lília da Fonseca. Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta, 2007, p. 7-76.

ROCHA, Natércia. **Breve história da literatura para crianças em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

SALDANHA, Eduardo d’Almeida. **Colónias, Missões e Acto Colonial**. Vila Nova de Famalicão: Tip. Minerva, 1930.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17ª edição corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2001.

SILVA, César Santos. **Portugal no século XX**. Os anos 60. Porto: Book Cover Editora, 2022.

SILVA, Maria Regina Tavares. **Feminismo em Portugal nas vozes de mulheres escritoras do início do século XX**. Lisboa: Comissão para a igualdade e para os direitos das mulheres, 1992.

TAVARES, Manuela. **Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)**. Porto: Texto Editora, 2011.

VALENTIM, Jorge Vicente. A produção ficcional de mulheres escritoras na década de 1960 em Portugal: incorporações e recusas. **Gragoatá**, Niterói, v. 25, n. 53, p. 1016-1048, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/42386/26968/158570>. Acesso em: 25 jan. 2025.

