

REVISTA MULEMBA

Revista Científica - ISSN: 2176-381x



31
v.16
2024

 Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LETRAS
50
ANOS
UF RJ





MULEMBA

Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v. 16, n. 31, jul-dez, 2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Dr. Roberto de Andrade Medronho

Vice-Reitora

Dra. Cássia Curan Turci

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Sônia Cristina Reis

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Dr. Humberto Soares da Silva

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenadora

Dra. Sofia Maria de Sousa Silva

Substituta eventual

Dra. Laíse Ribas Bastos

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Ana Paula Victoriano Belchor

Substituta Eventual

Dra. Beatriz Protti Christino

SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisor

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira

Conselho Editorial

Ana Paula Ribeiro Tavares (Univ. Lisboa), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (Universitat Autònoma de Barcelona), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde).

Editores Executivos

Carmen Lucia Tindó Secco – UFRJ (*campus* Fundão) – CNPq, FAPERJ
Vanessa Ribeiro Teixeira – UFRJ (*campus* Fundão)

Editores Colaboradores

Beatriz de Jesus Santos Lanziero – ISERJ
Fernanda Antunes Gomes da Costa – UFRJ (*campus* Macaé)
Gabriel Dottling Dias – UFRJ (*campus* Fundão)
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves – Colégio Pedro II
João Víctor Sanches da Matta Machado – UFRJ (*campus* Fundão)
Júlia Goulart da Silva – UFRJ (*campus* Fundão)
Maria Geralda de Miranda – UNISUAM
Marlon Augusto Barbosa – UFF, bolsista Pós-Doutorado na UFRJ

Tradutores

João Victor Sanches da Matta Machado – UFRJ
Ester Moraes Gonçalves – UFRJ

Organizadores da Mulemba volume 16, nº 31 de 2024

Beatriz de Jesus Santos Lanziero (Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro, Brasil)
Gabriel Dottling Dias (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Julia Goulart Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Correspondência

Revista Mulemba

Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Departamento de Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Cidade Universitária – Ilha do Fundão
Rio de Janeiro, RJ, Brasil
21941-590
E-mail: revistamulemba@letras.ufrj.br

Dados para catalogação

Mulemba – Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.
A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico,
podendo ser acessada pela URL: <https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>

Rio de Janeiro, UFRJ, v.16, n. 31, jul. – dez., 2024.

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático

ISSN 2176-381X

Design e Diagramação

Editora Letra1 | <https://www.editoraleta1.com>



MULEMBA

SUMÁRIO

Apresentação

- A Poesia Moçambicana pós-2000: temas e problemas**
Beatriz de Jesus Santos Lanziero, Gabriel Dottling Dias, Julia Goulart Silva 7

Dossiê

- Dos encontros poéticos na literatura moçambicana:
relações intersemióticas entre Luís Bernardo Honwana
e Sónia Sultuane**
Sávio Roberto Fonsêca de Freitas 12

- Efeito Charrua: A poesia contemporânea em
Moçambique ou os herdeiros de Eduardo White**
Vanessa Riambau Pinheiro 23

- O silêncio vazio nos Ângulos da casa**
Flávio Cavaca Lopes Ribeiro 36

- Mia Couto, uma poesia limiar**
Leticia Nery 49

Entrevista

- Abra as janelas, o vento traz poesia:
Entrevista com Inez Andrade Paes**
Laís Naufel Fayer Cerri 66

Temas Livres

- Esboço de uma cartografia do feminino em
um conto de Mia Couto**
João Kennedy Romeu de Sousa, Edson Soares Martins 71

- Força e herança poética:
Noémia de Sousa, a poetisa fundadora**
Amanda Timmen Mello 83

- O novo, o velho e o futuro (im)possível: os extremos
da vida em Os transparentes, de Ondjaki**
Leticia Vital Ferreira 104

Resenhas

- Escrever margens, apontar travessias: um
romance de Boaventura Cardoso**
João Victor Sanches da Matta Machado 117



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e66675, 2024

DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n31e66675

Apresentação

A Poesia Moçambicana pós-2000: temas e problemas

Beatriz de Jesus Santos Lanziero¹ 

Gabriel Dottling Dias² 

Julia Goulart Silva² 

¹Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

E-mail: beatrizlanziero.medio@iserj.edu.br

²Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

E-mails: gdottling@letras.ufrj.br; juliagoulart@letras.ufrj.br

Um novo número da Revista *Mulemba* encontra-se finalizado à luz de um cuidadoso trabalho de editoração e revisão, como também da colaboração fundamental dos estudiosos selecionados. A edição de número 31, intitulada “A Poesia Moçambicana pós-2000: temas e problemas”, cumpriu o objetivo de ampliar o campo crítico e teórico das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa com contribuições intelectuais concernentes ao cenário da poesia moçambicana produzida a partir dos anos 2000.

Nas palavras da estudiosa Ana Mafalda Leite, ensaísta e poetisa, “[...] a poesia é uma forma-abrigo, criada para compensar a desfasagem entre o eu e o mundo; a brecha criada entre ser e estar, entre o sujeito e a realidade social, permite ao poeta, *homo faber*, usar a palavra para criar um mundo alternativo, fazer-se matéria e cosmos verbal” (2009, p. 17). A curadoria de textos – organizada e editada por Beatriz Lanziero, Gabriel Dottling, Julia Goulart e avaliada pelo crivo dos pareceristas – buscou tecer fios da produção poética moçambicana pós-2000 entrelaçados à realidade social.

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

LANZIERO, Beatriz de Jesus Santos; DIAS, Gabriel Dottling; SILVA, Julia. A Poesia Moçambicana pós-2000: temas e problemas. *Revista Mulemba*, v.16, n.31, e66675, 2024. doi: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n31e66675>

Mapear alguns traços distintivos dessa produção foi a matéria investigativa deste dossiê. Os artigos que seguem legitimaram algumas impressões previamente esboçadas na ementa da revista. Diante do cenário mundial de globalização tecnológica e econômica, do crescimento do neoliberalismo, da aceleração das atuais dinâmicas capitalistas, sociais e comportamentais, do fim da Guerra dos Dezesesseis Anos em Moçambique (iniciada em 1977 e findada em 4 de outubro de 1992) e da agitação do mercado-leitor, levantam-se vozes poéticas moçambicanas denunciando diversas dessas questões, repensando ideologias dominantes e certas posições consolidadas do sujeito no mundo.

Ademais, com a criação da Associação Movimento Literário Kuphaluxa em 2009 e da revista Literatas em 2011, com a edição de produções poéticas individuais, com a instituição de diversos prêmios literários, com o crescimento de publicações por parte de várias editoras moçambicanas e com a realização de eventos literários, torna-se efervescente o panorama da poesia moçambicana dos anos 2000-2024. Os poetas refletem acerca da diversidade cultural constitutiva de Moçambique e deslocam os sentidos e as significações da matéria empírica e político-social, colocando-os, muitas vezes, como pano de fundo de suas produções poéticas que enfatizam dimensões existenciais dos sujeitos líricos e o trabalho estético com a metalinguagem.

Para abrir o dossiê, o professor e pesquisador Sávio Roberto Fonsêca de Freitas, com seu texto “Dos encontros poéticos na literatura moçambicana: relações inter-semióticas entre Luís Bernardo Honwana e Sónia Sultuane”, lançou, por meio de uma leitura interartística, iluminações acerca da abundância de sentidos investidos na produção poética moçambicana pós-2000. O artigo, concebendo poesia num sentido amplo, realizou a análise comparativa entre o conto “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana, e a exposição virtual *Touch me*, de Sónia Sultuane. O diálogo entre as obras deu-se por meio de uma relação inter-semiótica. Gesto de investigação que se debruçou sobre a representação das mãos e as sinestésias ligadas ao tato.

À Vanessa Rimbau Pinheiro e a seu artigo “Efeito charrua: a poesia contemporânea em Moçambique ou os herdeiros de Eduardo White” coube o exercício de exposição panorâmica do tema atual. O estudo examinou a poesia contemporânea moçambicana da geração pós-Charrua, incorporando diferentes gerações poéticas à análise. A autora identificou afinidades entre essas poéticas contemporâneas, tomando como base a produção lírica de Eduardo White, falecido em 2014. Ela defende a ideia de que a renovação estética promovida por White, chamada “efeito Charrua”, marcou as novas gerações poéticas, encontrando-se nelas presente em diversos aspectos.

Não é de forma inadvertida que o artigo “O silente vazio nos ângulos da casa”, de Flávio Cavaca Lopes Ribeiro, explora o inconsciente e o fluxo criativo do sujeito poético da obra *Ângulos da casa*, da escritora moçambicana Hirondina Joshua. Ribeiro ressalta que, por meio de um passeio ontológico pelo cotidiano, a poetisa repensa

tanto o fazer poético quanto a condição da existência humana, quando também se indaga sobre a materialidade do verso. De acordo com o estudioso, o “silente vazio” dos ângulos da casa traz à tona vozes que não oferecem respostas prontas, mas sim uma compilação metafísica de formas e significados. Joshua, uma poetisa em ascensão com alguns traços surreais, dialoga com a tradição de grandes nomes da poesia africana, e olha para dentro e para fora dessa “casa” – metáfora dos deslocamentos inventivos da criação poética.

No artigo “Mia Couto, uma poesia limiar”, de Letícia Nery, propõe-se uma nova interpretação acerca da poesia de Mia Couto, fundamentada pela leitura teórica de Walter Benjamin sobre a ideia de limiar. A autora considera duas instâncias poemáticas do moçambicano: a primeira voltada para o próprio “eu”, em que o sujeito poético busca entender-se como poeta e como parte integrante de sua terra. Já a segunda instância seria referente aos “poemas do outro”. De acordo com Nery, a poesia de Mia Couto encontra-se mais próxima de um limiar, um umbral que turva as linhas firmes das fronteiras. A estudiosa conclui que a voz do poema, para o autor, ensaia o gesto da alteridade no espaço fértil de sentidos do poema, marcado por um lirismo individualizante e uma lírica de fricção com o outro.

Além da composição de artigos, a curadoria do dossiê ainda recebeu a matéria intitulada “Abra as janelas, o vento traz poesia: entrevista com Inez Andrade Paes”, da estudiosa Laís Naufel Fayer Cerri. A interlocução com a poetisa Inez Andrade Paes elucidou a compreensão de seu processo criativo, indicando algumas características literárias presentes em sua obra. O diálogo também explorou a conexão da escritora com Moçambique, país onde nasceu, e com Portugal, onde vive atualmente, apontando como essas diferentes culturas e experiências molda[ra]m sua escrita. A referida entrevista ainda desvelou nuances do caminho literário de Paes e o modo como ela concilia sua identidade pessoal com suas criações poéticas e picturais.

Em relação à seção de artigos diversos de temática livre, destaca-se o texto “Esboço de uma cartografia do feminino em um conto de Mia Couto”, de João Kennedy Romeu de Sousa. Ainda que trate de um texto em prosa, o artigo contribui para pensar as instâncias do poético que perpassam narrativas de alguns escritores moçambicanos, cujas obras operam com um conceito amplo de poético, para além da forma tradicional do gênero poesia. Elegendo como *corpus* o conto “O Cesto”, do livro *O fio das missangas* (2009), de Mia Couto, Sousa discute, criticamente, o papel feminino na sociedade moçambicana, apoiado por referências teóricas da Psicanálise e de outras áreas acadêmicas voltadas à crítica literária. O autor do artigo averigua como a personagem do conto enfrenta seus dramas cotidianos e como ela evolui ao longo da narrativa. Segundo Sousa, foi possível esboçar algumas representações femininas historicamente construídas nas literaturas e observar o desenvolvimento do processo psicanalítico da feminilidade em personagens literárias.

Outro artigo relevante dessa seção intitula-se “Força e herança poética: Noémia de Sousa, a poetisa fundadora”, de Amanda Timmen Mello. O texto evocou a trajetória da poeta Noémia de Sousa e sublinhou sua relevância para a luta anticolonial e para a consolidação da poesia moçambicana. Mello afirma que, mesmo em um período dominado pela opressão e pela censura do Estado Novo, a escritora conseguiu mobilizar um movimento de resistência, contagiando outros intelectuais africanos. De acordo com a autora do artigo, Noémia realizou um exercício denúncia de vozes moçambicanas oprimidas, especialmente das mulheres, e sua obra é vista como um símbolo de resistência, esperança e liberdade. Sua literatura inspirou diversas autoras moçambicanas das novas gerações, entre elas, a escritora contemporânea Hironcina Joshua, cuja obra é objeto de estudo do artigo de Flávio Cavaca Lopes Ribeiro, que compõe o dossiê desta edição.

O artigo de Vital Ferreira, “O novo, o velho e o futuro (im)possível: os extremos da vida em *Os transparentes*, de Ondjaki”, aborda aspectos sociais da Angola atual, focalizando em especial problemas ocorridos na cidade de Luanda. O estudo analisa a relação entre jovens e mais velhos no romance *Os transparentes* e destaca a presença e a função metafórica das crianças na literatura angolana. Ferreira demonstra como a interação entre personagens infantis e mais velhos simboliza a resistência dos jovens na narrativa. Nas palavras do autor do artigo, a defesa dos mais velhos por parte dos personagens mais novos sugere um fio de esperança em meio às distopias do presente.

Este número da revista encerra-se com a resenha intitulada “Escrever margens, apontar travessias: um romance de Boaventura Cardoso”, do pesquisador João Victor da Matta Machado, sobre o romance *Margens e Travessias*, de Boaventura Cardoso. Nela, o autor compõe um mosaico crítico constituído, tanto por sua voz autoral, quanto pela pluralidade de outras vozes críticas, tais como a de Carmen Tindó Secco, Rita Chaves e Maria Nazareth Fonseca, para interpretar o romance de Cardoso. Segundo Machado, ao serem sobrepostas as margens do texto às margens individuais de cada leitor, o próprio entendimento da relação que se faz entre ficção e história pode ser ampliado.

O campo literário da poesia moçambicana pós-2000 foi aqui costurado de forma a compor uma constelação de ideias, temas, problemas e imagens seminais. Apesar disso, reconhecemos a falta de estudos sobre diversos poetas mais antigos que continuam a produzir, como Luis Carlos Patraquim, Mia Couto, Armando Artur, Néilson Saúte, Guita Jr., Adelino Timóteo, entre outros. Da mesma forma, também há carência de análises acerca de poetas mais recentes, como Álvaro Taruma, Eduardo Quive, Amosse Mucavele, Mélio Tinga, Lica Sebastião, Tânia Tomé, Mel Matsinhe (Melita Matcinhe), Emmy Xyx, Deusa d’África, Énia Lipanga, Lorna Zita, entre outros, que vêm contribuindo significativamente para o enriquecimento da cena literária moçambicana desde os anos 2000.

Entrecortado pelos voos da palavra poética, pelas heranças literárias, pelo diálogo interartes e sua produção de significâncias, pela relação da biografia com o processo de escrita, pelo gesto da alteridade da poesia, pela representação do feminino, pela invocação da voz de Noémia de Sousa, pela metáfora das crianças, pelos interditos do futuro e pela dilatação das margens do pensamento apresentamos um panorama ainda incompleto, pois, infelizmente, são raros os livros das novas gerações que chegam ao Brasil. Por essa razão foram poucos os artigos submetidos a esta edição. Entretanto, que este número 31 da revista *Mulemba* venha a ser um instrumento de compreensão das práticas humanas e literárias do contemporâneo! E que, no futuro, possamos organizar um dossiê mais abrangente das gerações poéticas atuantes no quadro literário do presente moçambicano.

Boa leitura.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e65364, 2024
DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n31e65364

Dossiê

Dos encontros poéticos na literatura moçambicana: relações intersemióticas entre Luís Bernardo Honwana e Sónia Sultuane

On poetic encounters in Mozambican literature:
intersemiotic relationships between Luís
Bernardo Honwana and Sónia Sultuane

Sobre encuentros poéticos en la literatura
mozambiqueña: relaciones intersemióticas
entre Luís Bernardo Honwana y Sónia Sultuane

Sávio Roberto Fonsêca de Freitas 

Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Letras,
João Pessoa, PB, Brasil

E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo deste estudo é desenvolver uma análise comparativa entre o conto “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana e a exposição virtual *Touch me*, de Sónia Sultuane. O diálogo entre as duas manifestações artísticas em pauta se dá por meio de uma relação intersemiótica pela representação das mãos e as respectivas sinestesias do sentido tátil. Para fundamentar as nossas reflexões, utilizamos como aporte teórico o conceito de cosmopercepção de Oyèrónké Oyèwùmì (2021), de metamorfose das vozes moçambicanas de Terezinha Taborda Moreira (2005)

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

FREITAS, Sávio Roberto
Fonsêca d. Dos encontros
poéticos na literatura
moçambicana: relações
intersemióticas entre Luís
Bernardo Honwana e
Sónia Sultuane. *Revista
Mulemba*, v.16, n.31,
e65364, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
mulemba.2024.
v16n31e65364](https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n31e65364)

e dos momentos de transição de Francisco Noa (2017), além de outros empreendimentos teóricos convocados pela respectiva análise intersemiótica.

Palavras-chave:

Encontros poéticos, Relações Intersemióticas, Literatura Moçambicana.

Abstract

The objective of this study is to develop a comparative analysis between the short story *As mãos dos pretos*, by Luís Bernardo Honwana and the virtual exhibition *Touch me* by Sónia Sultuane. The dialogue between the two artistic manifestations in question takes place through an intersemiotic relationship through the representation of hands and the respective synesthesia of the tactile sense. To support our reflections, we use as a theoretical contribution the concept of cosmoperception by Oyèrónké Oyèwùmì (2021), the metamorphosis of Mozambican voices by Terezinha Taborda Moreira (2005) and moments of transition by Francisco Noa (2017), in addition to other theoretical undertakings summoned by the respective intersemiotic analysis.

Keywords:

Poetic encounters, Intersemiotic Relations, Mozambican Literature.

Resumen

El objetivo de este estudio es desarrollar un análisis comparativo entre el cuento “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana y la exposición virtual *Touch me*, de Sónia Sultuane. El diálogo entre las dos manifestaciones artísticas en cuestión se da a través de una relación intersemiótica a través de la representación de las manos y la respectiva sinestesia del sentido táctil. Para sustentar nuestras reflexiones, utilizamos como aporte teórico el concepto de cosmopercepción de Oyèrónké Oyèwùmì (2021), la metamorfosis de las voces mozambiqueñas de Terezinha Taborda Moreira (2005) y los momentos de transición de Francisco Noa (2017), además de otras aportaciones teóricas. emprendimientos convocados por el respectivo análisis intersemiótico.

Palabras clave:

Encuentros poéticos, Relaciones Intersemióticas, Literatura mozambiqueña.

Primeiras considerações

Um dos princípios mais nobres da literatura é o fato de, por meio das muitas possibilidades de representação, podermos fazer se darem as mãos escritores de tempos distintos, mas de sensibilidades similares em relação ao projeto de humanização por meio das artes. Neste estudo proponho uma conversa inusitada entre o conto “As mãos dos pretos”, de Luis Bernardo Honwana, e a exposição fotográfica virtual *Touch me*¹ de Sónia Sultuane. Vozes moçambicanas que dialogam por meio de um processo artístico em que linguagem e imagem se tocam, criando expectativas sinestésicas sobre um ato de existir em um mundo cuja perspectiva cosmoperceptiva (Oyewùmí, 2021)² consolida uma metamorfose de vozes descolonizadas (Moreira, 2005) na tentativa de fazer pensar uma necessidade de constatação sobre o poder do alcance das mãos em momentos de transição (Noa, 2017).

É oportuno lembrar o contexto em que os *corpora* escolhidos para esta reflexão foram publicados. O conto “As mãos dos pretos” integra a coletânea intitulada *Nós matamos o cão tihoso*, a qual veio a público em Moçambique em 1964 e já vai comemorar sessenta anos, ocupando um *status* de extrema relevância para o contexto literário moçambicano, principalmente por funcionar como uma narrativa de ficção em que, como bem pontua Francisco Noa (2017, 18), o comando se dá por um narrador infantil cujo olhar problematiza com maturidade e maestria o cotidiano social dos moçambicanos em tempos coloniais ainda comandados pela ditadura salazarista. Neste sentido, podemos afirmar que os contos de Luís Bernardo Honwana se configuram como textos descolonizadores e conduzidos pela estética e pela ideologia de uma literatura de combate em favor da liberdade do país que se quer (re)conhecer em sua própria nacionalidade, para isso as mãos assumem uma importante episteme no conto que será analisado.

¹ A exposição virtual *Touch me* (2009) foi fotografada por Jorge Dias, editada por Ricardo Coelho e teve como curadora e autora a escritora e artista plástica Sónia Sultuane (2020). As imagens estão publicadas no site oficial da autora: <https://soniasultuane.com/exposicoes-virtuais/>

² Utilizamos aqui o termo cosmopercepção formulado pela socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí (2021), por considerar que as perspectivas e modos de vida provenientes da África dialogam melhor com a referida epistemologia. No que se refere às espiritualidades, filosofias africanas e formas de entender e interagir com o mundo, essa noção nos proporciona novas possibilidades para compreensões estéticas e ideológicas a partir de visões transdisciplinares que priorizam o pluralismo cultural africano em suas diversas manifestações coletivas fundamentadas em filosofias ancestrais. Dessa forma, a cosmopercepção nos propõe um enfoque discursivo que valoriza percepções além da visão, promovendo uma integração sensorial. Este modelo de coexistência nos incentiva a rejeitar a divisão estrita entre o que está dentro (o corpo) e o que está fora (o mundo), criando uma sensação de pertencimento onde todos os sentidos e corpos se conectam e fazem parte dessa unidade que definimos como relações intersemióticas, desafiando a concepção ocidentalizada sobre as africanidades como um mero cenário, objetificado e visto apenas como fonte de recursos para o avanço humano.

Em direção análoga, a exposição virtual *Touch me*, da escritora e artista plástica Sónia Sultuane, surge em um contexto também complexo. Em dezembro de 2019, na cidade chinesa de Wuhan, começou a pandemia COVID-19 que se espalhou pelo mundo. As pessoas, acometidas pelo alto índice de infectados que vieram a óbito, mudaram suas rotinas por conta de um confinamento mundial, o qual isolou qualquer possibilidade de toque, de demonstração de afeto. As mãos passaram a ter um sentido amplo, muito mais sugestivo do que quando a referida exposição fotográfica tinha sido elaborada, ou seja, o ano de 2009. Tocar uma pessoa se tornou algo impossível por causa da pandemia. Por isso a exposição se configura como uma demonstração de solidariedade, de resiliência e de humanismo.

Na esteira da (im)possibilidade dos toques e das sinestésias do tato, as mãos de Luís Bernardo Honwana e as de Sónia Sultuane promovem mobilidades de (re)conhecimentos de si em rabiscos miméticos de uma sinestesia táctil centrípeta e centrífuga intersectada pelas ambiguidades da linguagem e da imagem, construindo assim uma dança intersemiótica plurissignificante, cosmoperceptiva e transitória.

De uma poética intersemiótica de mãos moçambicanas...

Não são poucos os obstáculos que enfrentamos ao analisar as conexões entre a arte literária e as artes plásticas. Mesmo que seja evidente a ligação entre essas duas formas de expressão em nossa época, especialmente quando se trata de reler uma obra literária nos movimentos das artes plásticas, a discussão segue por diferentes caminhos, abrangendo diversas abordagens teóricas e investigativas. Nesse sentido, as interações entre a literatura e as artes plásticas são examinadas não apenas através das óticas da teoria literária e dos estudos da imagem, mas também pela Semiótica, Literatura Comparada, Psicologia, Sociologia, História da Arte, entre outras possibilidades comparatistas. A diversidade de enfoques que orientam a compreensão dessa relação decorre de uma série de elementos históricos, sociais, culturais, políticos e econômicos que influenciam e ultrapassam as questões puramente estéticas e técnicas de cada forma de arte em sua representação da realidade.

Antoine Compagnon, ao analisar a singularidade da referência, destaca, no capítulo denominado de forma emblemática “Demonstrar”, que a expressão compartilha o encantamento da sua singularidade efêmera, passando da fase em que cada palavra não perdurava além do momento da declaração e no qual o discurso originava o próprio conceito, para alcançar o instante em que a palavra divide essa capacidade com a linguagem visual. De acordo com Compagnon, “quando o formato

do discurso se torna visual, gráfico, secular e técnico, na técnica de Simônides³ e na oratória dos sofistas, surge a possibilidade de repetir o já mencionado”, assim, o poder da “palavra viva” não funciona mais como “a influência sobrenatural ou a eficácia instantânea do discurso inspirado, é o poder profano da imitação, da referência que replica, produz e reproduz o discurso alheio” (Compagnon, 2007, p. 77). Seguindo o conceito de Compagnon, é possível analisar que a relação complementar entre palavra e imagem, transitando da literatura para as artes plásticas e vice-versa, pode ser interpretada como a ausência do significado profundo da palavra e a desconstrução da unicidade do discurso.

As artes são diversas e a literatura é uma delas. Ela tem sua base nas palavras e em seu poder fundamental. Em um ciclo constante, as palavras inspiram imagens, e as imagens nos conduzem de volta às palavras. Como podemos, então, compreender a literatura nos dias atuais sem considerar a importância e influência da cultura visual? Para pensar uma poética das mãos no conto de Honwana e na exposição virtual de Sónia Sultuane é preciso imaginar que em ambas as manifestações artísticas o toque aciona dispositivos para o entendimento de si em um universo moçambicano de libertação, mesmo que produzidos em contextos discrepantes. Para que se perceba a continuidade do intersecto da sinestesia das mãos, vamos colocar em sequência fragmentos do conto em diálogo com as imagens.

Já não sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas no chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo. Lembrei-me disso quando o Senhor Padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores do que nós, voltou a falar nisso de as mãos deles serem mais claras, dizendo que isso era assim porque eles, às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar. (Howana, 2014, p.101)

³ Antoine Compagnon (2007, p. 77) se refere ao poeta grego Simônides de Ceos que usou uma técnica de memorização para identificar os mortos em um banquete. Simônides representa uma mudança significativa na tradição poética, pois se torna o pioneiro a tratar a poesia como uma profissão e a obter recompensas por seu trabalho. Simultaneamente, traz à tona uma nova perspectiva sobre a função poética: o empenho em refletir sobre a essência da poesia. Esse momento marca a descoberta da imagem pelo homem grego, fazendo de Simônides um dos primeiros registros da teoria da imagem e/ou das representações intersemióticas.



Figura 1. Mãos Abertas (Sultuane, 2020).⁴

Fonte: <https://soniasultuane.com/exposicoes-virtuais/>.

O fragmento acima traz uma narrativa que questiona a cor clara da palma das mãos dos pretos. Vale esclarecer que a voz narradora é a de um menino sem nome que procura respostas para uma indagação: por que os pretos têm as palmas das mãos brancas? Muitas respostas são expostas, sem esclarecimentos convincentes, por diversos personagens, até que a mãe do menino apresenta uma explicação que consolida o clímax da narrativa.

A passagem citada nos mostra duas respostas colocadas paralelamente ao questionamento: uma dada pelo professor e outra pelo padre. Vale ressaltar que ambos os personagens representam instâncias de formação de concepções ideológicas sobre a questão de raça construídas a partir de uma perspectiva eurocentrada e segregadora. O professor dá uma resposta zoomórfica para a questão, atribuindo a claridade das mãos ao fato de os pretos andarem como “bichos do mato”, impedindo que a luz do sol as escurecesse.

Associar os pretos a animais é um discurso marcadamente colonial. Já o padre atribui a claridade das mãos dos pretos ao fato de sempre rezarem de mãos postas, ou seja, a ideologia colonial se mantém colocando em posição de declive a negritude. Ser preto é sinal de estar em condição inferior.

A imagem posta em sequência nos entrega a ideia de mãos pretas que em resposta ao declive ideológico notado no fragmento supracitado eleva as mãos à luz. A sugestão da imagem nos permite a leitura de um ato de recepção, de acolhimento, de afeto, de humanismo, de solidariedade, de fraternidade, de coletivismo, de introspecção, de (re)conhecimento. É como se a artista plástica se apropriasse do narrador e continuasse a investigação do menino insatisfeito com as respostas do professor e do padre, propondo uma resposta imagética de que basta olhar para as mãos que elas

⁴ O nome das imagens são sugestões de análise do autor deste texto, vale ressaltar que Sónia Sultuane não nomeia as imagens expostas virtualmente, o que pode se configurar como uma abertura para muitas interpretações.

ativam sentidos esclarecedores para a resposta ainda não vinda, uma vez que o olhar do outro, neste sentido, o do colonizador, é incapaz de construir uma etnografia da negritude sob uma episteme colonial, fato que vai marcar um oportuno momento de ironia na narrativa:

Eu achei um piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me a não largar seja quem fôr enquanto não me disser por que é que acha que eles têm as palmas das mãos assim mais claras. A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa. (Howana, 2014, p.101)



Figura 2. O vazio (Sultuane, 2020).

Fonte: <https://soniasultuane.com/exposicoes-virtuais/>.

A insatisfação do narrador é incontestável. As respostas não possuem sentido para a pergunta. O termo “piadão” revela uma ironia posta pelo menino investigador que agora apresenta sua insistência em encontrar uma resposta que o convença. Não se pode deixar de notar que a ingenuidade do narrador é perigosa, na medida em que as respostas para a pergunta vão assumindo proporções críticas ao discurso colonial. É nítido que a narrativa é construída na perspectiva de uma ficção de combate que incute uma ideologia descolonizadora. A aparição da personagem Dona Dores, nome muito significativo, reproduz o discurso colonial do professor e do padre, na esteira de uma ideologia racista: as mãos são claras para não sujar a comida que é feita para os patrões. A claridade das mãos aparece no conto como algo pejorativo à existência dos pretos. A educação e a religião surgem como instituições segregadoras e punitivas, reforçando o cenário invasor e negativo da presença do colonialismo em Moçambique.

A imagem que remete ao vazio escrito nas mãos comprova uma continuidade da reflexão sobre a claridade da palma das mãos. As mãos escondem o rosto que não se identifica com os vazios das respostas. As sombras causadas pela luz obnubilam o entendimento de uma existência que se constrói pelo discurso/olhar do outro.

A solidão da imagem preto no branco e/ou branco no preto remete ao vazio das cores primárias que não gestam outras cores na relação intersemiótica que aqui se observa. O lúdico da imagem/ficção se dá pela movimentação das mãos para insinuar a continuidade de uma reflexão existencial. Artes dialogam porque mãos se tocam. As mãos ativam todos os sentidos, sugerindo uma poética cosmoperceptiva das mãos (Oyewùmí, 2021), cujo princípio maior é territorializar um pluralismo de sentidos em todo um corpo existencial, ou seja, as mãos ativam todos os sentidos humanos para além da segregação racial e social imposta por uma ideologia ocidental eurocentrada.

O vazio proposto no conto pela insatisfação do menino em relação às respostas dadas sobre a claridade das mãos e na imagem pela escrita do vazio nas palmas das mãos que escondem um rosto pode ser entendido com o “vão da voz”, proposto pela pesquisadora Terezinha Taborda Moreira (2005, p.86), ou seja, um processo de substituição que transforma o texto moçambicano em espaço de fruição em que a escrita se transforma em voz de um corpo em performance para problematizar questões sociais. Logo, a poética intersemiótica das mãos pretas estimula um “vão” de possibilidades de interpretação intersectadas pelas relações de raça e classe como critérios performáticos de existência. Tocar, ter e sentir se tornam verbos implícitos neste processo performático cosmoperceptivo das mãos dos pretos.

Deus fez pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho, Ele pensou que realmente tinha de os haver... Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para as casas deles para os pôr a servir como escravos ou pouco mais. Mas como Ele já os não pudesse fazer ficar todos brancos porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exactamente como as palmas das mãos dos outros homens. E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem, é apenas obra de homens... Que o que os homens fazem, é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos. (Howana, 2014, p.102)



Figura 3. Mãos que se tocam (Sultuane, 2020).

Fonte: <https://soniasultuane.com/exposicoes-virtuais/>.

O fragmento acima é o registro do clímax da narrativa: a resposta da mãe do menino. Percebe-se que o discurso da mãe pontua aspectos relevantes em torno de uma ideologia descolonial proposta pela ficção combatente correspondente ao ano de publicação da coletânea de contos *Honwana*. Como em todas as respostas dadas ao menino sem nome, Deus aparece como símbolo de um cristianismo colonizador, reforçando a tese de que o sagrado sempre responde ao que não possui uma resposta lógica e/ou autorizada pelas classes hegemônicas.

No discurso materno se observa um dado importante: independentemente da cor, mãos são humanas. Deus fez homens com mãos, a sociedade é que estabelece as regras relacionais de raça, classe e gênero. Se observamos as respostas dadas pelo Senhor Professor, Senhor Padre, Dona Dores, Senhor Antunes da Coca-Cola, Senhor Frias, de um livro, de Dona Estefânia, vamos constatar que há um sistema político que escraviza corpos e pensamentos, uma ditadura que fortalece a tese de que o preto nasceu para servir, para ser tratado como bicho, para ser visto como exótico, para ser qualquer coisa, menos o sujeito político que possui autoridade para responder suas próprias perguntas.

É muito simbólico que no conto *A mão dos pretos* a resposta e o clímax da narrativa sejam centralizados na voz de uma mulher negra e mãe. A luta de libertação em Moçambique tem como lema a maternidade africana e a fraternidade coletiva entre as províncias. Logo, quando o discurso da mãe territorializa uma fraternidade humanitarista, configura-se que a poética intersemiótica das mãos é uma estratégia cosmoperceptiva descolonizadora contra uma performance colonial que insiste em impedir que os povos se toquem, se sintam e se confraternizem com a consciência política de uma democracia libertadora.

Ao analisar a imagem que corresponde ao fragmento em cotejo, certificamo-nos de que há uma circularidade de pensamentos em torno da poética intersemiótica das mãos; tocar-ter-sentir funciona como um princípio verbal fotogravivente. Consideramos a fotogravivência uma estratégia estética e ideológica de escritora e artista plástica Sónia Sultuane para dar movimento poético, simbólico e cultural ao

fluxo tático das intenções nesta exposição virtual, o que permite um diálogo com o conto “As mãos dos pretos”, de Luis Bernardo Honwana. Para além disso, acrescenta-se que a poética intersemiótica das mãos permite a averiguação da ideologia de novas formas de combate na contemporaneidade moçambicana, de modo que se entende a existência de outras pautas de libertação que não só as agendas precursoras da FRELIMO. Existir humanitariamente se torna um compromisso moçambicano de maternidade e fraternidade para a consolidação de uma literatura cosmoperceptiva, descolonizada e contra-colonialista.

Depois de dizer isso tudo, a minha mãe beijou-me as mãos.

Quando fugi para o quintal , para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido. (Howana, 2014, p. 102)



Figura 4. Possibilidades (Sultuane, 2020).

Fonte: <https://soniasultuane.com/exposicoes-virtuais/>.

Durante seu desenvolvimento, as crianças passam por uma fase marcante conhecida como a fase dos porquês. Essa curiosidade inata é um impulso fundamental para o avanço do conhecimento humano. Os adolescentes, em fase de transição, também possuem essa sede de descobertas e explicações enquanto tentam entender o mundo ao seu redor. A vontade de aprender é o motor que nos impulsiona a adquirir o conhecimento essencial para compreender o universo e encontrar nosso lugar nele como seres humanos. Essa vontade, ao buscar compreender o que é, o que existe, deveria nos motivar também a explorar o que ainda não existe: em suma, o desejo de descobrir o que ainda não se tornou realidade é o que cria realidades novas. A curiosidade deveria ser associada à mudança. O conto finaliza com o menino sem nome satisfeito com a resposta da mãe, mas com uma nova questão: por que chora a mãe depois de responder ao filho que no mundo do colorismo, os pretos sempre são segregados, marginalizados, esquecidos e desmemoriados? Como nos prova a imagem acima, fica uma porta que se pode abrir para novas reflexões em torno da poética intersemiótica das mãos.

Últimas considerações

Sem nenhuma intenção de finalizar esta reflexão, podemos afirmar que Luis Bernardo Honwana e Sónia Sultuana se dão as mãos por meio da literatura, quando trazem para uma discussão contemporânea várias possibilidades de pensar uma poética das mãos, por meio de intersemioses e/ou questionamentos narrativos que se voltam para pautas e agendas políticas de uma democracia libertadora, humanitária, cosmo-percetiva, performática e descolonizada. Em nenhum momento, as mãos deixaram de ativar todos os sentidos vitais tão necessários à existência humana; as questões de raça, classe e gênero permanecem na agenda da urgência para a consolidação da retórica do respeito. Que o cão tihoso continue a instigar a literatura moçambicana contemporânea e que “as mãos dos pretos nos permitam” tocar-ter-sentir um mundo em que as claridades nos levem a uma consciência humanista descolonizada.

Referências

- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tihoso*. Maputo: Alcance Editores, 2014.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tihoso*. São Paulo: Kapulana, 2017.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora da PUCMinas, 2005.
- NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.
- OYEWÙMÍ, Oyérónké. *A invenção das mulheres*. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução Wanderson Flor Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- SULTUANE, Sónia. *Touch me*. (Exposição Virtual), Maputo, 2020. Disponível em <https://soniasultuane.com/exposicoes-virtuais/>. Acesso em: 18 set.2023.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.30, e65425, 2024
DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n30e65425

Dossiê

Efeito Charrua: A poesia contemporânea em Moçambique ou os herdeiros de Eduardo White

Charrua effect: Contemporary poetry in Mozambique or the heirs of Eduardo White

Efecto Charrúa: la poesía contemporánea en Mozambique o los herederos de Eduardo White

Vanessa Riambau Pinheiro 

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil
E-mail: vanessariambau@gmail.com

Resumo

O propósito deste estudo é analisar a poesia contemporânea da geração pós-Charrua produzida em Moçambique, perpassando por diversas gerações poéticas. Obviamente, trata-se de uma pesquisa de caráter exploratório feita por amostragem, tendo em vista que não serão analisados todos os poetas da geração Charrua até os dias atuais; entretanto, pretende-se estabelecer afinidades entre essas poéticas contemporâneas a partir da produção lírica de Eduardo White, poeta precocemente falecido em 2014. Partimos da premissa de que a renovação estética whiteana – a que chamamos “o efeito Charrua” – influenciou as novas gerações poéticas. Para embasar nosso estudo, recorreremos a Spinuzza, Mendonça e Noa, dentre outros.

Palavras-chave:

Poesia moçambicana, Eduardo White, efeito Charrua.

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

RIAMBAU PINHEIRO,
Vanessa. Efeito Charrua:
A poesia contemporânea
em Moçambique ou os
herdeiros de Eduardo White.
Revista Mulemba, v.16,
n.30, e65425, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
mulemba.2024.
v16n30e65425](https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n30e65425)

Abstract

The purpose of this study is to analyze the poetry of the post-Charrua generation produced in Mozambique, passing through several poetic generations. Obviously, this is an exploratory research carried out by sampling, considering that all the poets of the Charrua generation up to the present day will be analyzed; however, it is intended to establish affinities between these contemporary poetics based on the lyrical production of Eduardo White, a poet who died prematurely in 2014. We start from the premise that White's aesthetic renewal – which we call “the Charrua effect” – influenced the new poetic generations. To support our study, we will turn to Spinuzza, Mendonça and Noa, among others.

Keywords:

Mozambican poetry, Eduardo White, Charrua effect.

Resumen

El propósito de este estudio es analizar la poesía contemporánea de la generación post-charrúa producida en Mozambique, pasando por varias generaciones poéticas. Obviamente, se trata de una investigación exploratoria realizada por muestreo, considerando que no todos los poetas de la generación charrúa serán analizados hasta el día de hoy; sin embargo, se pretende establecer afinidades entre estas poéticas contemporáneas a partir de la producción lírica de Eduardo White, poeta que murió prematuramente en 2014. Partimos de la premisa de que la renovación estética de White, que denominamos “el efecto Charrúa”, influyó en las nuevas generaciones poéticas. Para apoyar este estudio, recurriremos a Spinuzza, Mendonça y Noa, entre otros.

Palabras-clave:

Poesía mozambiqueña, Eduardo White, Efecto charrúa.

Uma nação de poetas

Moçambique é uma terra de poetas: antes mesmo de ser uma nação, já o era. José Craveirinha, o “futuro cidadão¹” de “uma Nação que ainda não existe”, já cantava odes a essa futura pátria, muito amada. Eram tempos de *ethos* coletivo, de Literatura de Combate; as temáticas eram voltadas à projeção do país liberto do jugo português. Com exceção de poetas *avant le lettre* como Rui Knopfli – que não se identificava com a pauta do país em devir e a crítica ao colonialismo –, temos uma geração homogênea de poesia de teor coletivo, influenciados pelos ideais da Negritude e do sonho comum de uma África descolonizada.

A Revolução dos Cravos e a consequente independência das então províncias ultramarinas, ocorrida há quase cinquenta anos, configurou-se como o marco temporal do término do período histórico conhecido como colonialismo. Esvaziada a pauta anticolonialista, novos temas e perspectivas literárias foram engendrados. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia foi exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2014a), empreendeu, desde a descolonização, uma reorganização de

¹ Poema do futuro cidadão
Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não
existe.
Vim e estou aqui!
Não nasci apenas eu
nem tu nem outro...
mas irmão.
Mas
tenho amor para dar às mãos-
cheias.
Amor do que sou
e nada mais.
E
tenho no coração
gritos que não são meus
somente
porque venho dum país que
ainda não existe.
Ah! Tenho meu amor à rodos
para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma nação que
ainda não existe.

espaços, sociedade, cultura e representações. “Agora, navegando mais ou menos livres, as novas nações independentes – sendo, na verdade, enxertias heterogêneas de fragmentos aparentemente incompatíveis e conglomerados de sociedade de longa duração – retomaram o seu curso, assumindo todos os riscos.” (Mbembe, 2014b, p. 16).

Na obra *Cânones e perspectivas literárias em Moçambique* (Pinheiro, 2021), refleti sobre o processo que constituiu este novo período histórico e cultural pós-Independência. Existem duas instituições que são fundamentais para que se possa compreender essa dinâmica: a AEMO e a Revista Charrua.

O começo: AEMO e Charrua

Fundada pouco após a independência de Moçambique, em 1982, a Associação dos Escritores Moçambicanos surgiu com o objetivo de promover a literatura nacional e apoiar os escritores moçambicanos em sua produção literária. A instituição contou com o ícone nacionalista José Craveirinha como primeiro presidente e converteu-se no símbolo da geração dos intelectuais oriundos da Literatura de Combate. Dois anos após a criação da AEMO, em 1984, um grupo representativo da literatura moçambicana pós-independência ganhou destaque com a fundação da revista Charrua. Composta por Ungulani Ba Ka Khosa, Armando Artur, Juvenal Bucuane, Pedro Chissano, Filimone Meigos, Eduardo White e Carlos Paradona, a geração Charrua surgiu num momento em que ainda não se tinham definido os novos rumos da literatura de um país recém-liberto do jugo colonial. Assim, possibilitou-se um novo fazer literário, sem projeto coletivo comum, como era à época da Literatura de Combate. O pesquisador Francisco Noa (2008) ratifica esta assertiva, ao dizer que os temas se tornaram mais livres após o esvaziamento da pauta nacionalista. A revista Charrua, desse modo, teve um papel dinamizador, no sentido de catapultar e reinventar a literatura moçambicana.

Desde a sua criação, ela criou espaço e perspectivas para o aparecimento de uma nova geração de escritores moçambicanos, atualmente consagrados. Foram oito edições da Revista Charrua, publicadas de julho de 1984 a dezembro de 1986. A proposta dos integrantes da Charrua era produzir uma poesia de cariz intimista, não mais pautada no caráter nacionalista e ideológico que caracterizou o fazer poético dos seus predecessores. (Pinheiro, 2021, p. 265)

A pesquisadora Fátima Mendonça (2011) relata que, a partir da segunda década da sua existência, foi a geração Charrua quem tomou conta dos destinos da AEMO, com a eleição de Pedro Chissano para Secretário-Geral, situação que prevaleceu até 2007, com Armando

Artur e Juvenal Bucuane também nessa função. A partir de 2013, o escritor Ungulani Ba Ka Khosa permaneceu como Secretário-Geral da casa, função ocupada desde 2018 por Carlos Paradona, para a qual foi reeleito em 2022, ainda que não tenha havido consenso. Mas isso é matéria para outro texto. Por ora, cabe observar que a história da Geração Charrua, grupo de escritores assim nomeados por causa da Revista Charrua, se imiscui à da Associação dos Escritores Moçambicanos e vai reverberar nas novas gerações de escritores. A pesquisadora Giulia Spinuza (2021) relata como se deu a formação da revista:

Surgida em Junho de 1984 por vontade de um grupo eclético de poetas (Secco 2008 [2003]: 321) constituído por Eduardo White, Suleiman Cassamo, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane, Marcelo Panguana, Aníbal Aleluia, Ungulani Ba Ka Khosa, Armando Artur e Filimone Meigos, entre outros, a revista é publicada até ao mês de Dezembro de 1986 (no total saíram 8 números). Apesar da sua breve duração, a revista Charrua, cujo nome remete para a ideia de algo renovador, mas que não renega o passado, surgiu num clima de desencanto (Secco 2008 [2003]: 324) e propulsionou uma «liberdade estética e temática» (Noa 2008: 41) que permitiu a revisitação de espaços imaginários, de linguagens estéticas e temáticas que contrastam com a poesia fundada no lema da ideologia de combate da Frelimo.

Consoante a estudiosa Secco (2002), a geração Charrua não chegou a colocar em prática um projeto único, pois havia uma pluralidade de propostas de escrita no grupo; porém, todos estavam comprometidos com o labor estético, a subjetividade do discurso e o rompimento com o engajamento político da geração anterior. Dentre esses autores, destaco o poeta Eduardo White.

Eduardo White é um autor cujas obras têm desempenhado um papel significativo na literatura nacional, especialmente no contexto que se segue à Geração Charrua. White não só contribuiu com uma nova linguagem e novas formas para a poesia, mas também inspira uma nova geração de poetas a explorar e expandir os limites da expressão poética em Moçambique.

Um país como Moçambique, que até a Independência não se permitia sonhar no plano individual, (re)inaugurou com White o amor e o erotismo. A temática amorosa na poesia de Eduardo White é um aspecto que reflete tanto a intensidade emocional quanto a profundidade reflexiva que caracteriza seu estilo poético. Consoante Mendonça (2011, p. 185): “A percepção do Cosmos através do conhecimento erótico ou o reconhecimento do sujeito pela relação erótica com o Cosmos estão no centro da atitude desta poesia (...)” White trouxe, portanto, uma dimensão egóica à poesia; mais do que isso, egocêntrica, pois consegue dar uma dimensão total a um sentimento individual: a um tempo que expressa seu fascínio diante da morte, “A morte respira-a,

sinto-a/imperecível diante de nós” (2010, p. 97), e expressa seus próprios desejos, assumindo “o amor como um ofício” (2010, p. 46), também converte o particular em público, ampliando o que outrora era coletivo para universal. “Talvez eu pudesse cantar-te assim:/ — És o Índico” (2010, p. 58) e traz a natureza para atuar em seus versos, vivamente representados em elementos como fogo e ave: “A celebração do fogo,/agora,/suas naves se elevando/até ao fino miolo das palavras.” (2010, p. 66).

Já viste as aves pelos meus poemas?
Já viste como se repetem tão sonantes?
A maestria que as domestica ...
Gosto delas em meus versos,
gosto da noção de liberdade
que elas dão aos meus poemas.

(2010, p. 56)

Consoante Spinuzza (2021):

É uma poesia que, a partir do solo moçambicano, se estende para outros horizontes. Assim, a poesia de White, mais vinculada à expressão e reflexão do eu lírico do que à poesia de combate que exalta o nós colectivo, reivindica a capacidade de re-imaginação de um país nas rotas do Índico. Amor, erotismo, sonho, viagem, navegação e voo, em conjunto com outros elementos, como a reflexão metapoética e existencial e o fascínio pelo Oriente e o Índico, articulam e desenvolvem os núcleos temáticos dos livros publicados por White. Algumas dessas temáticas são devedoras de poetas anteriores, como Glória de Sant’Anna, Virgílio de Lemos, Rui Knopfli; de facto na década de 80 a redescoberta e a releitura destes poetas permitiram o ressurgimento, na poesia moçambicana, de temáticas alternativas ao imaginário criado pela poesia de combate, como o amor, o erotismo, a Ilha de Moçambique e o Índico.

O legado de Eduardo White na poesia contemporânea moçambicana

Eduardo White faleceu precocemente em 2014, mas deixou um legado que permanece no imaginário dos poetas contemporâneos. Outros poetas da época de Eduardo White continuam esse legado, como Ana Mafalda Leite e Carlos Patraquim. Poetas das gerações atuais,

como Léo Cote², Sangare Okapi³, Nelson Lineu⁴, Eduardo Quive⁵ e, mais recentemente, Sónia Sultuane⁶, foram influenciados pelo simbolismo do Índico, cantado inicialmente pelo icônico poeta Virgílio de Lemos e reinaugurado pela lírica de Eduardo White, dentre outros⁷ que se debruçaram nessa temática.

Cúmplice o mar aberto à baía
o rumorejar dos pássaros à janela
casa habitada de sombras e ventos
de teias em madeira ressequida
de colmos e elmos antigos
cruzes e conchas como a ranger
as velhas portas da anti-manhã
e o regulado dos relógios parados
nas paredes encardidas
fina flor da casa solar.

(Cote, 2019, p. 69).

O teu corpo é mar.
se amar
para mim é errar
a vida toda procurar
alguém
que procura também
outro alguém.
(...)

² Especialmente em *Carto Poemas de Sol a Sal* (2012), *Campo de Areia* (2019), que tive a oportunidade de prefaciá-lo, e a segunda parte da obra *Instalação do corpo*, que se chama “O ciclo das ilhas” (lançado no dia 28 de agosto de 2024 pela editora Gala-Gala).

³ *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo* (2017).

⁴ *Cada um em mim* (2014). Nelson Lineu filia-se ao grupo Kuphaluxa.

⁵ *Para onde foram os vivos* (2021). Eduardo Quive também pertence à geração Kuphaluxa.

⁶ *O lugar das ilhas*, publicado em 2021.

⁷ “(...) em um país heterogêneo como Moçambique, a Ilha configura-se como o espaço metonímico por excelência, onde essa pluralidade pode ser observada. A Ilha de Moçambique já foi cenário de muitas obras literárias e documentais moçambicanas. Destacamos, aqui, a publicação *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas* (1992), organizado por Nelson Saúte e Latónio Sopa; *A ilha de Próspero* (1971), de Rui Knopfli; *Monção* (1980), de Luís Carlos Patraquim; e *Amar sobre o Índico* (1984), de Eduardo White, além de poetas anteriores que cantaram a Ilha, como Alberto de Lacerda, Glória de Santanna, Orlando Mendes e o já mencionado Virgílio de Lemos.” (Pinheiro, 2019, p. 30).

Oh índicas águias
que vão e vem;
Vem e vão
os dias todos,
(sem nada me revelar)
(...)
– minha amada não viram?
(Okapi, 2017, p. 38).

as minhas conversas
com o mar
são de mim para mim
começamos por nos chamar:
silêncio e solidão
vamos mudando de nome
até termos um só: poesia.

(Lineu, 2014, p. 19).

Não me perguntes sobre o amor; só o sei dizer se entre as tuas
mãos o mar se navega de olhos fechados; os barcos inventam os
remos até a aurora brotar os frutos que nunca amadurecem; sobre
as mãos a sentença jamais proferida; quero a foz do silêncio; quero
o tremor do mar de mortos indesejados; quero o adormecer sereno
do corpo, quando em ti estiver; Kos.

(Quive, 2022, p. 28).

Há uma ilha indizível em mim,
o sol queima,
o vento arranca a alma.
Na lua cheia,
levar-te-ei para caminhos assombrosos,
onde há tempestades, furacões e dragões.

(Sultuane, 2021, p. 30).

Nos poemas acima, percebemos a incidência do mar, enquanto aspecto simbólico e representativo do cenário físico e/ou amoroso. O mar pode revelar-se como parte da paisagem decaída (Cote), como mistério amoroso (Okapi, Quive) ou como parte constituinte da persona poética (Lineu, Sultuane). O movimento marítimo nessas poéticas, ainda que pareça de caráter particular do sujeito lírico, adquire contornos transindividuais e alegóricos. Consonante Spinuzza (2021), a poesia, ao recuperar

este substrato cultural que é o imaginário do Índico, “faz emergir passados longínquos, que rompem o tempo-espaço homogêneo da nação, e são reconvertidos nos elementos oníricos e quotidianos do presente.” Assim, essa travessia literária que passa pelas águas do oceano Índico é capaz de restituir uma poética “fundada na capacidade da imaginação material de transfigurar o elemento aquático em imaginários poéticos (Bachelard 1989), quanto do aspecto ‘cultural’ relacionado, no específico, com o espaço geopoético do Índico (Leite, 2022).” A pesquisadora Ana Mafalda Leite ratificou essa influência ao redigir o prefácio à mais recente obra do poeta Eduardo Quive:

O livro de Eduardo Quive evoca alguns dos percursos da escrita de Eduardo White, em discípula intertextualidade (...), mas neste poema deste Eduardo, o percurso é muito mais fragmentário e desnorteante, mais distópico, embora alimentado de uma voz lírica, que se faz sentir quase dissonante e entra em contraste com os cenários de ruína que a maioria das imagens constroem. (Leite *In: Quive, 2022, p. 12*).

De modo geral, a distopia e a fragmentariedade parecem traços da nova poética, que se alinham no frenético lirismo ensimesmado e, por vezes, desesperançoso. Entretanto, a presença da água e do fogo, por si só, fornecem a pista para um possível (re) encantamento. Ainda que pareça o polo oposto à água, o fogo possui, em sua essência, o mesmo aspecto purificador que a água. Além disso, também pode significar renovação, mudança e recomeço. O elemento fogo é muito caro à poesia whiteana (“Por exemplo, o fogo/ o fogo estabelece o seu trabalho, /a sua centígrada destreza para arder. /E não sei se notaste/que na digital matriz das suas febres/o fogo opõe-se,/a morrer”⁸). A representação do fogo repete-se, bem como outras imagens muito recorrentes, como a dos pássaros, metáfora de movimento e liberdade, constantemente revisitada em poemas de poetas também contemporâneos, como Andes Chivangue⁹, Hirondina Joshua¹⁰, Lino Mukurruza¹¹, Álvaro Taruma¹² e Adelino

⁸ *Antologia poética Nudos* (2010, p. 108).

⁹ *Alma Trancada nos Dentes* (2007) e *Fogo Preso* (2016). Andes Chivangue pertence ao Xitende, e atua junto a Deusa d’África na região de Xai-Xai.

¹⁰ *Os ângulos da casa* (2016). Hirondina Joshua não se filia a nenhum grupo, ainda que tenha proximidade com os poetas do Kuphaluxa.

¹¹ *A extinção das cinzas* (2021). Lino Mukurruza fundou o Clube de Leitura de Angoche e atua na divulgação do trabalho de poetas e pesquisadores.

¹² *Matéria para um grito* (2018). Álvaro Taruma filia-se à geração Kuphaluxa.

Timóteo¹³. Também na poesia dos autores supracitados reverbera o estilo poético *in medias res*, tão próprio da estética whiteana (“Enche-me, por essa razão, a boca de pássaros. E gosto de os/ver chegados, rebuliços, ao fim da tarde, ao ninho que fizeram dela”¹⁴...). Poetas já mencionados, como Léo Cote, também fazem uso deste recurso imagético (“Não é para ti que as aves cantam/e querem esse céu todo”¹⁵). A lírica, por vezes, torna-se prosa poética, bem aos moldes do autor. E a poesia revela-se um desvelar íntimo de uma paisagem recortada através da subjetividade do eu poético:

A respiração das aves contrai-se veloz
nas marés outonais do olhar.
Ontem, uma delas aterrou no meu silêncio iconoclasta.
(...)
E há equívocos flagrantes nisto tudo:
não são os poetas que morrem na carne

os materiais da alma é que se incendeiam
nas linhas que sobressaem
de cada espaço ensanguentado
(Chivangue, 2017, p. 11).

Repara no que há dentro do fogo antes dele arder
Não olhes as cores lentas do vermelho, laranja, amarelo nem as
azuladas que se deixam fazer no brilho da luz.
Vê esta substância intáctil nos poros da retina. A nudez que se
veste nesta condição.
Repara dentro, bem a fundo a maestria com que se tece um coração
alado.
(Joshua, 2016, p. 40).

a sombra agita-se
a imperceptível matéria de seu caudal
o mar por dentro a maré evapora o ápice para fora
a face é tua cópia em extinção
a face na superfície da terra
o labirinto ou abismo é o húmus na labareda
em fogo fragoso do silêncio.
(Mukurruza, 2021, p. 27).

¹³ Refiro-me às obras *A luz diáfana do amor* (2021) e *A substância do amor* (2024), por mim prefaciadas.

¹⁴ *A fuga e a húmida escrita do amor* (2008, p. 39).

¹⁵ COTE, 2019, p. 22.

Na boca sopra o vento útil, a língua é um barco e as vozes flébeis rumores ao sol, ao fogo, à ténue luz das profecias. Escrevo, pois, com esse frescor nos dedos, as palavras rentes ao amanhecer, a voluptuosidade de um dia que se desenha no azul sob o têxtil diagrama das nuvens. Escrevo nesta forma rupestre de mascar a tinta, de raspar a pedra, o fósforo onde os vocábulos acontecem, o verbo, antes, o nervo, com que a palavra aspira o fogo.

(Taruma, 2018, p. 25).

Chuva de pássaros, rente à tua incandescente boca, falava-te de todas as estações dessas mãos que me sufragam a alma, tão animadas e que aludem o doce vento acariciando as telhas da casa, pelo que me trazes a boca carregada de frutos, e o fogo, amor meu, o fogo unguído do amor (...).

(Timóteo, 2021, p. 29).

Se nos poemas anteriores a imagem marítima podia representar solidão e desesperança, o fogo e os pássaros aparecem como metáforas de renovação. O fogo, nos versos mencionados, assume múltiplos significados, podendo representar criação (Chivangue, Taruma), revelação (Joshua, Murkurruza) ou mesmo paixão (Timóteo).

Aliás, havemos de se ressaltar que a paixão é um componente muito forte na poesia de Eduardo White. A configuração do desejo, nos versos de Adelino Timóteo, revela-se como incêndio de corpos, crepitar de faíscas; é neste entretencimento entre fascínio erótico e ternura depurada que se constitui a tessitura lírica deste poeta. O eu poético utiliza-se da metáfora do fogo para revelar seu estado anímico e desconstruir a “dupla chama”, para usar um termo de Octávio Paz. Ao munir-se dessa desobediência epistêmica do *status quo* da paixão, o sujeito poético nega essa inerente condição transitória e assume o desejo como reinvenção permanente e cotidiana, conforme apregoou White: “Assume o amor como um ofício/onde tens que te esmerar//repete-o até a perfeição,/repete-o quantas vezes for preciso/ até dentro dele tudo durar/e ter sentido”.

O amor expresso por este sujeito lírico subverte todas as teorias de estagnação afetiva continuamente reiteradas. “Agora acende a chama que te cala fundo a esta montanha virgem do corpo. Agora reaviva perpetuamente o rocío do fogo, reaviva o húmus das coxas.” (Timóteo, 2021, p. 71). A paixão é vivenciada em ritmo descontínuo, que desacelera para ganhar fôlego em volúpia amorosa. Assim, na poesia de Timóteo, encontramos a mais clara reverberação do estado anímico erótico-amoroso de Eduardo White: um amor incendiário, mas com janelas para contemplar a paisagem em liberdade.

(...) “construir com amor em ti janelas
e portas como constroem os marceneiros
os adornados templos (...)”

(Timóteo, 2021, p. 66).

(...) “tudo aquilo para lá da costa. Que bom. Pareces uma paisagem
com uma janela dentro.
Um respirar agitado.”

(White, 2008, p. 33).

Ao apontar similitudes entre os poetas supracitados e Eduardo White, busquei demonstrar como existe uma nação de poetas que se inspiraram num poeta em especial da Geração Charrua –, salvaguardando o lugar dos icônicos José Craveirinha e Noémia de Sousa, mas cientes do esvaziamento ideológico próprio do período –, e que por isso são capazes de encontrar suas referências em outras formas de expressão poética. Eduardo White inspira gerações de poetas contemporâneos que se utilizam de temáticas e estéticas similares. Entretanto, cada um dos poetas aqui apresentados possui suas próprias características e singularidades, que vão muito além de uma herança poética, por melhor que ela seja. Em comum, os poetas possuem o trabalho na elaboração estética da escrita. Frutos da herança lírica de Eduardo White, do seu labor diferenciado com a palavra, estética erótico-amorosa e simbolismo de elementos da natureza, estes poetas buscam, em seus versos, intenso efeito imagético com utilização de poucas palavras, a partir de um vocabulário imagológico que oscila entre a descrição e a abstração. Quisera poder falar de cada um desses poetas, cujo talento me comove e motiva enquanto pesquisadora. Mas creio já ser um bom registro destacar:

Ainda que tenham, de algum modo, assimilado traços da lírica de Eduardo White, um fato é inegável: cada um deles acendeu seu próprio feitiço.

“Acendo um feitiço dentro desta folha.”

(White, 2008, p. 40).

Referências

- COTE, Léo. *Carto Poemas de Sol a Sal*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2012.
- COTE, Léo. *Campo de areia*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2019.
- CHIVANGUE, Andes. *Fogo preso*. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.
- JOSHUA, Hirondina. *Os ângulos da casa*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.
- LEITE, Ana Mafalda. “Somos por dentro: uma cidade algures, intranquila”. In: QUIVE, Eduardo. *Para onde foram os vivos*. Maputo: Alcance, 2022.
- LINEU, Nelson. *Cada um em mim*. Maputo: Literatas, 2014.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014a.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedago, 2014b.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana nas dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.
- MUKURRUZA, Lino. *A extinção das cinzas*. Maputo: Gala-gala, 2021.
- NOA, Francisco. «Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens». In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (org.). *Moçambique das Palavras Escritas*. Lisboa: Afrontamento, 2008.
- OKAPI, Sangare. *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*. São Paulo: Kapulana, 2017.
- PINHEIRO, Vanessa Riambau. *Entre Áfricas e Ocidente: A formação do cânone literário em Moçambique*. Maputo: Alcance, 2019.
- PINHEIRO, Vanessa Riambau. *Cânones e perspectivas literárias em Moçambique*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2021.
- QUIVE, Eduardo. *Para onde foram os vivos*. Maputo: Alcance editores, 2022.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Sonhos, Paisagens e Memórias na Poesia Moçambicana Contemporânea*. Angola: União dos Escritores Angolanos, 2002.
- SPINUZZA, Giulia. Para além da nação: uma viagem pelos imaginários poéticos de Eduardo White. *Abril*, v. 10, p. 99-116, 2021.
- SULTUANE, Sónia. *O lugar das ilhas*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2021.
- TARUMA, Álvaro. *Matéria para um grito*. Maputo: Cavalo do Mar, 2018.
- TIMÓTEO, Adelino. *A luz diáfana do amor*. Maputo: Alcance, 2021.
- TIMÓTEO, Adelino. *A substância do amor*. Maputo: Alcance, 2024.
- WHITE, Eduardo. *A fuga e a húmida escrita do amor*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- WHITE, Eduardo. *Antologia poética: Nudos*. Maputo: Alcance, 2010.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e65568, 2024
DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n30e65568

Dossiê

O silente vazio nos Ângulos da casa

The silent empty in the *Os ângulos da casa*

El vacío silencioso en los *Os ângulos da casa*

Flávio Cavaca Lopes Ribeiro 

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil
E-mail: cavacaflavio85@gmail.com

Resumo

A obra *Os ângulos da casa*, da moçambicana Hironcina Joshua, apresenta vozes dissonantes que constituem o lugar da poesia em que se pode explorar o inconsciente surrealista, o correr da tinta pelo dorso do papel, a influência do passeio ontológico pelo cotidiano, repensando o fazer poético e a condição da existência humana, além da matéria “verso”. O silente vazio dos ângulos da casa traz vozes que não entregam nada pronto ao leitor em sua compilação metafísica de formas. A poeta em ascensão, cuja poesia se impregna de características simbolistas, debruça-se sobre os ombros de gigantes do versejo no continente africano, olhando para dentro e para fora dessa casa na qual o ser poético se desloca.

Palavras-chave:

Casa, metalinguagem, poesia, silêncio.

Abstract

The work *Os ângulos da casa*, by the mozambican Hironcina Joshua, presents dissonant voices that constitute the place of poetry in which one can explore the surrealist unconscious, the running of ink over the back of the paper, the influence of the ontological walk through everyday life,

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

LOPES RIBEIRO,
Flávio Cavaca. O silente
vazio nos *Ângulos da casa*.
Revista Mulemba, v.16,
n.31, e65568, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
mulemba.2024.
v16n30e65568](https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n30e65568)

rethinking what is done poetic and the condition of human existence, in addition to the material “verse”. The silent emptiness of the house’s angles brings voices that do not deliver anything ready to the reader in their metaphysical compilation of forms. The rising poet, whose poetry is impregnated with symbolist characteristics, leans on the shoulders of the giants of verse on the African continent, looking inside and outside this house in which the poetic being moves.

Keywords:

House, metalanguage, poetry, silence.

Resumen

La obra *Os ângulos da casa*, de la mozambiqueña Hironcina Joshua, presenta voces disonantes que constituyen el lugar de la poesía en el que se puede explorar el inconsciente surrealista, el correr de la tinta sobre el reverso del papel, la influencia del recorrido ontológico por la vida cotidiana, repensando lo que se hace poético y la condición de la existencia humana, además del “verso” material. El vacío silencioso de los ángulos de la casa trae voces que no entregan nada listo al lector en su metafísica recopilación de formas. El poeta naciente, cuya poesía está impregnada de rasgos simbolistas, se apoya en los hombros de los gigantes del verso en el continente africano, mirando dentro y fuera de esta casa en la que se mueve el ser poético.

Palabras-clave:

Hogar, metalenguaje, poesía, silencio.

Introdução

Há não muito tempo, em 2021, tivemos a primeira escritora africana a vencer o Prêmio Camões, o maior em língua portuguesa: a moçambicana Paulina Chiziane (Manjacaze, 1955). Caminhando a “cumprir a razão das buscas”, e debruçando-se sobre os ombros de gigantes do verserjo, tais como Luís Carlos Patraquim (Maputo, 1953), Eduardo White (Quelimane, 1963-2014) e José Craveirinha (Maputo, 1922-2003), a conterrânea Hironcina Joshua (Maputo, 1987) vem sendo reconhecida como um dos mais recentes nomes da poesia de Moçambique, tendo sido contemplada com menção extraordinária, em 2014, no Prêmio Mondiale di Poesia Nösside, implementado pela diretoria internacional de poesia da Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, 1945 – Londres, Reino Unido).

Em seu livro *Os Ângulos da Casa* (2017), a poeta começa a demonstrar o embrião de uma voz peculiar, “subtil e firme com sua palavra delicada e iluminada” (Couto, 2017, p. 7), frisa em prefácio Mia Couto (Beira, 1955). A casa, lugar da poesia, é um constructo cuja inquietação assume imagética onírica, um explorar do inconsciente surrealista a correr pelo “dorso do papel”, onde se lê a influência do passeio ontológico pelo cotidiano, repensando o fazer poético e a condição da existência humana, além da matéria “verso”, a pedra, a luz, o voo, como em White.

As vozes dissonantes da poesia de Hironidina fazem com que se evidenciem traços que não entregam nada pronto ao leitor, pois revelam transpasse, ilusão, compilação metafísica de formas em sinestésias e personificações: “fala comigo a voz dos olhos do mundo” (Joshua, 2017, p. 15). As partes da casa, olhadas de diferentes ângulos, compõem um corpo visual visto de dentro para fora e de fora para dentro, em constante interpelação sobre o silente vazio presente em si (a casa dentro da casa); o ser poético ensimesmado em tergiversar, intermitentemente, desloca-se no tempo-espaço do eu.

A casa, ser psíquico da poeta, habitat da poesia, é, assim, sem medidas e, portanto, sem caminho. Como na escrita, “a mão apressa-se para chegar entretanto não há destinos” (*idem*, p. 16). Se vereda há, porém, esse percurso se põe em vias do Simbolismo, movimento afeito à musicalidade, transcendentalismo, subjetividade, misticismo, alteração da percepção da morte e do belo. O uso de polissíndetos, assonâncias e aliterações contribui para esse labirinto de vozes na poesia abissal de Joshua: “Ou cores ou corrimões ou coringas ou cordeiros ou cordas ou concordâncias?” (*ibidem*).

O silente vazio nos Ângulos da Casa

O processo de descolonização urdido na segunda metade do século XX fez com que novas casas fossem construídas para a palavra escrita em língua portuguesa, levando o mercado editorial do Brasil e de Portugal a se tornarem os consumidores mais relevantes da literatura africana, já que “agora, navegando mais ou menos livres, as novas nações independentes – sendo, na verdade, enxertias heterogêneas de fragmentos aparentemente incompatíveis e conglomerados de sociedade de longa duração – retomam o seu curso, assumindo os riscos” (Mbembe, 2014, p. 16).

A poeta Hironidina Joshua, dentre os nomes contemporâneos da poesia de Moçambique, publicada em seu país pela editora Fundação Fernando Leite Couto e, no Brasil, pela Penalux Editora, ambas com o prefácio de Mia Couto, na obra *Os Ângulos da Casa*, apresenta o erguimento de um primeiro pilar da arquitetura poética-casa. A primeira parte do livro, de nome homônimo ao título da obra, abarca sete poemas que comunicam os diversos ambientes dessa casa enquanto representação corpórea-material da poesia: 1. Sala - “Há uma sala pequena que leva ao voo” (Joshua, 2017, p. 13), 2. Quarto - “Como se estivesse num quarto desarrumado, gavetas/

postas ao tecto,” (*idem*, p. 14), 3. Escadas - “As escadas deslocam-se para onde o sol dorme.” (*idem*, p. 15), 4. Corredor - “O Corredor./Haverá dentro dele uma grande corrida?” (*idem*, p. 16), 5. Cozinha - “Peneiras e taças nos grandes bebedoiros. (...) o fogão fala, a água ruge” (*idem*, p. 17), 6. Varanda - “Na varanda. A testosterona agita os espaços compridos.” (*idem*, p. 18), 7. Banheiro - “O vaso sanguíneo se mistura com o vaso sanitário e forjam a estupidez da merda.” (*idem*, p. 19). Os poemas do segundo pilar da casa são sem nome referido ao lar, contemplam o metonímico e o surrealismo, sendo mencionados, porém, agora, elementos da paisagem externa à casa (pássaro, fogo, areia), como se os sentimentos do eu-poético se expandissem, para além de área delimitada, ao universo inteiro.

A poeta, nessa busca por uma escrita própria, “afi[a] a palavra na pedra, aguça[a] o murmúrio que, na aparência doce, redesenha com uma lâmina o seu mundo interior” (Couto, 2017, p.7), e, profana a casa-poema, em uma obra enaltecida de seu Genius que, como para Giorgio Agamben (Roma, 1942), um dia se separa de nós, mas cuja força cria um campo de tensão com o Eu do sujeito.

Lidos nas epígrafes, poetas cuja força das vozes percorre o gênio de Hírdina pela casa-poema, Herberto Helder (Funchal, 1930-2015), Eduardo White e Mía Couto compilam a construção de teor simbolista que, em contrapartida, alude a uma recusa da metafísica: “Diz-me se sabes a cor do vento./A paixão com que o mar nos prende./Diz-me, e por favor não poetizes nem filosofes.” (Joshua, 2017, p. 26), como esclarece a professora Vanessa Riambau Pinheiro, “numa expectativa de que a compreensão da matéria baste à essência do transcendente espiritual e que este possa ser explicado por sua manifestação empírica” (Pinheiro, 2018, p. 161).

Ao encontro da professora Riambau, a professora e poeta Ana Mafalda Leite analisa o discurso de Hírdina a partir das considerações acerca da “materialidade” da linguagem inerente à produção poética desde o século XX. Trata-se de compreender que, em um exercício metapoético, a poesia contemporânea vive uma obsessão pelo próprio discurso (Leite, 2019, p. 176). A discussão a respeito do fazer poético, dessa forma, passa a apresentar em Joshua um “discurso de esfinge” em que a casa é um interminável território de coisas, como na epígrafe referente a White, do livro *Uma Janela Para o Oriente* (1999): “lugar para que as memórias a ela afluam e vivam, por vezes, e morram” (White, 2016, p. 9).

A busca constante é por transcender os lugares comuns da casa, mergulhar fora do Índico e dentro do íntimo para extravasar as paisagens do continente do Eu, perscrutando a escrita através da poética referendada na frase de Mía Couto, na segunda parte do livro: “o importante não é a casa onde moramos. Mas onde em nós a casa mora” (Couto, 2017, p. 25). Essa casa metafísica consiste no tilintar do vazio em Hírdina, alertas dentre o silêncio que cerca as palavras, como nos versos do poema “Alto-Maé que mora em mim”, no qual a poeta revela, ao final, sentir a voz de todos

os alto-maenses, visto que o “som não tem gente na sua metafísica” (Joshua, 2016, p. 33). A casa é, pois, nesse caso, o bairro inteiro da poeta. Para o filósofo Gaston Bachelard (Paris, 1884-1962), a intenção, todo espaço de fato habitado traz a essência da noção da casa, já que “a imaginação trabalha de modo a construir paredes com sombras impalpáveis, e o ser abrigado vive, portanto, a casa em sua virtualidade e em sua realidade, por meio dos sonhos e do pensamento” (Bachelard, 1989, p. 26).

O vazio é preenchido pelo deslinde do pensar e sonhar a lembrança do bairro, dos seus moradores, da infância, da família. Esse vazio é como o silêncio para a palavra, que dele nasce, desnudando os sentidos que a precedem e procedem enquanto a arte poética consiste em não dizer tudo, cabendo ao leitor elencar os vazios no vazio silente e branco da página, objeto da profunda dialética dos versos que permitem o mergulho no corpo do poema. Não é a “pessoa” do outro que se faz necessária, é o espaço: “a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (Barthes, 1987, p. 9).

Os sons, os “barulhos quentes” dos ralis, perpassam, desse modo, o vazio do antigo bairro onde habita a poeta, o presente metafísico que é o “paraíso urbano sem nomes em nós” aparece como um microcosmo de local então universalizado. Ao evocar imagens com percepção lúdica, as vozes do poema que transcendem o espaço, inaugurando um novo lar, um lar dentro do lar: “Tenho um alto-maé que vive em mim”. A casa-bairro, “nem um bairro existe quando não se tem por existir” (Joshua, 2016, p. 33), encontra dimensão espacial através do sujeito, ou seja, tornar-se o bairro é expandir-se no eu como alicerce da memória e da vida cotidiana do local onde habitara a poeta, cuja voz autobiográfica é dissonante e trôpega. “A voz da autobiografia é a de um tropo que faz as vezes de sujeito daquilo que narra, porém, sem poder garantir a identidade entre tropo e sujeito” (Sarlo, 2007, p. 31).

No poema “Silêncio”, além disso, notamos que a entidade silente tropeça, mexe, desequilibra, deambula na boca faminta do tempo e com ventos abertos corre “à preguiçosa febre que gagueja no vazio”. Esse vazio significante, circundado de significâncias barthesianas, e concebido pelo significado de cumprir o movimento da viagem eterna por entre os sons isolados do poema, vagueia pelas palavras:

Silêncio

O silêncio cumpre a sua eternidade de viajar
Âmbula na boca faminta do tempo
Corre com ventos abertos à preguiçosa febre que gagueja no vazio
Tropeça, mexe, desequilibra
E sua masculina palavra o silêncio não se adia.
O silêncio embriaga a razão
Devaneia a loucura

Vaga como se quisesse sair do mundo
Da paz audível e sensível do movimento.

O silêncio cumpre a sua eternidade de viajar.
(Joshua, 2017, p. 36)

Do primeiro ao derradeiro e último verso, no poema de Hírdina, o silêncio é tratado como uma entidade da palavra. Para Agamben, nesse âmbito, “a dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última”. Assim, a tensão, entre a semiótica e a semântica, gerada pela poesia, produziria, em meio ao silêncio permeando as palavras, um abismo do sem-fim, senão um fim, como na prosa, quando não é mais possível a oposição entre som e sentido.

Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto “seio de todo o sentido”, ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar. (Agamben, 2018, p. 146)

Páginas à frente de “Silêncio”, lemos versos de Joshua que enunciam, em “Língua do fogo”: “Falo da língua que nos tece antes de a tecermos, aquela que traduz/ um ego em transcendência (...)/ falo da língua objeto espiritual que exalta o Ser” (Joshua, 2017, p.45). Pela língua, as bodas místicas do som e do sentido se aparelham no silêncio, porém, no poema, como sugere Hírdina, o silêncio embriaga a razão, o poder e o pudor das palavras trabalhadas na tensão poética do indizível jogam com a interpretação completiva e contemplativa do leitor. A língua, assim, na poesia, pode comunicar a si mesma, conforme conjectura Agamben:

(...) o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz. (2018, p. 147-148)

Se o silêncio cumpre a sua eternidade de viajar, como a própria poesia em relação à linguagem, em um movimento de desnude do nada, faz uma viagem na eternidade lexical que, esconsa à linearidade da prosa, com a palavra “tropeça, mexe, desequilibra” (Joshua, 2017, p.36), procura sempre a margem esquerda do papel. No último verso não resta a não dita naquilo que diz, eterno enquanto verso, sem fim por verso sê-lo, já que quando a língua comunica ela própria, as metáforas da poesia desarrumam a linguagem: “Madrugo-me devagar/ na veia vespertina do silêncio” (*idem*, p.35).

Há, mais que isso, o “testemunho dos sentidos” pelas palavras, em Joshua. As sensações são despojadas vagarosamente, nunca revelando as percepções por completo, criando um erotismo da linguagem: “dos lábios/ ou dos dedos/ a língua dos olhos... (...) instantes que se fazem verbos” (*idem*, p.70). Esse erotismo verbal, próprio da poesia, é explicitado por Otavio Paz (Cidade do México, 1914 -1998) em sua obra *Dupla Chama: Amor e Erotismo* (1993):

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem — som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas — é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação, por sua vez; o erotismo não é mera sexualidade animal — é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. (Paz, 1994, p.12)

Com a linguagem, a poesia, desse modo, é erótica, pois implica em desencaminhamento do objetivo, ou fim orgânico, comum, através da imaginação. A poesia não comunica, simplesmente é, metafórica construção de corpo da escrita na subjetiva casa da poeta em “Subterfúgio”: “sôfrego/ bálsamo da carne/ lei geral para completude/ sono indigente/ maçonaria do verbo/ Importa o poema/ o linear do sonho/ a língua” (Joshua, 2017, p27). A poeta, assim, dada ao labor com a palavra, desvia a linguagem de seu fim natural, devaneando com a loucura. A poesia de Hírdina, em seu erotismo, aspira a ser e não a dizer simplesmente, daí o corpo da poeta se amalgamar ao do poema, irrompendo com a comunicação e alterando os significados.

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema — cristalização verbal — a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada

a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. (...) Os significados congelam ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia irrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (Paz, 1994, p. 13)

Joshua, com sua palavra iluminada, explora o sonho e o inconsciente ao mesmo que repensa o fazer poético como a chama alardeada por Paz: “quero fogo para amestrar a língua que se cala. /A íris a levitar no espaço sem lugar na minha contínua existência” (Joshua, 2017, p. 39). A poeta moçambicana procura sua própria linguagem, seu tom singular enquanto porta-voz de palavras nas quais os significados congelam ou dispersam-se, alumiados pelo estro: “Estou nua sempre que o verso me chega./ Sou nua sempre o verbo me cega” (*idem*, p. 77).

O ver e o crer se confundem na leitura dos versos, como no surrealismo, o *último instantâneo* proposto por Walter Benjamin (Berlim, 1892-1940), porque os sentidos convertem-se em servidores da imaginação (ou do real?), atentos à instância da imagem que ganha paulatinamente forma dentro dos ângulos da casa onde “ver é se/salvar por via de uma espécie de cegueira” (Joshua, 2017, p. 19).

No poema “Verba Non Scripta” (do latim: palavras não escritas), a poeta trabalha justamente a questão da escrita da poesia pelo escopo do inconsciente, e do onírico, confundindo o ver e o crer, a exemplo do surrealismo: “uma mão desenha a cor invisível e/ dentro de si redescobre a geometria do sonho:/ a lucidez do corpo louco na mecânica dos sentidos/ ou a tez da engenharia particular.” (*idem*, p. 57).

Hirondina possibilita-nos também entrever o ébrio desse sonho que é deslocar o vazio, trafegar pelo lugar onde o silente dos versos não é simples silêncio, mas hiato, vazio repleto de significado que a boca cala, mas também fala, dando espaço para o leitor construir, em conjunto, a casa da obra.

Nos versos de “Vocação”, a poeta afirma que a boca é o “inóspito espaço/ onde/ afundo/ o ser embriagado” (*idem*, p.71). Esses versos salientam que “em todos os seus livros e iniciativas a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica.” (Benjamin, 1987, p.32). Charles Baudelaire (Paris, 1821-1867), um dos precursores do Simbolismo, também considera a embriaguez na construção do poema quando dá voz à alma do vinho.

Nas garrafas cantou, uma noite, a alma do vinho:
“Homem, pra ti exalo, ó caro deserdado,
Nesta prisão de lacre vermelho e de vidro,
Um canto cheio de luz e de fraternidade!”

(Baudelaire, 1985, p. 377)

A imagética da obra de *Hirondina* é, portanto, uma morada sensitiva do verso, “a construção do mundo que inaugura a percepção prossegue através de uma arquitetura de formas e significações” (Collot, 2016, p. 11), consonante com Michel Collot (Paris, 1953) em *Poesia, paisagem e sensação*. Essas formas e significações assumem o formato de um lugar onde “é de pedra a dor embriagante do Ser”. No poema “Círculos”, a poeta aponta para a palavra a ser burilada na transposição do literal, escrever e viver como mudanças cíclicas intermitentes:

Círculos

A pedra
Quando não move os lábios
Anuncia a timidez.

O grão de areia
Dorme na insensatez
Da tez do vazio.

É frágil o silêncio

É frágil o silêncio na epiderme da noite.
É de pedra a dor embriagante do Ser:
Da dívida das coisas.
É dolorosa atenção que me cresce dentro.
Desta vida em metamorfose.

(Joshua, 2017, p. 46)

O empenho em escrever o ser desacomodado, desassossegado, faz-se ver em versos metapoéticos, já que é frágil o silêncio, com o qual as palavras da poeta, pela dor embriagante do Ser, da dívida das coisas, rompe. E pedra em que a língua se lapida, quando não move os lábios anuncia o silêncio, a timidez, constrói no tempo o grão de areia que dorme na insensatez da “tez do vazio” desta vida em metamorfose. A construção do poema vira a própria instância do fazer poético, o local onde corre a palavra é o mesmo no qual se expande o vazio e o silêncio pela vida quebrantados.

Mas a poeta não se serve da palavra em meio ao silêncio, e sim é serva dela, conforme esclarece Paz, em *O Arco e a Lira* (1956),

Quando a palavra é um instrumento de pensamento abstrato, o significado devora tudo: o ouvinte e o prazer verbal. Veículo de intercambio, ela se degrada. Nos três casos, se reduz e se especializa. E a causa dessa comum mutilação é que a linguagem se torna para nós utensílio, instrumento, coisa. Toda vez que nos servimos das palavras nós as mutilamos. Mas o poeta não se serve da palavra. É servo delas (Paz, 1984, p. 55).

As imagens dos versos desvelam o amálgama entre o corpo do poema e o corpo da poeta: “À noite, as mãos tem outra boca/ no poema:/ dedos que moram no silêncio” (Joshua, 2017, p. 54). A poesia crítica de Hirondina é uma casa-corpo (poema/poeta) a descobrir o mundo das palavras: “Numa noite qualquer o poema vai/ Se fazer em mim” (*idem*, p. 55).

No poema “Em dor menor”, lemos como essa casa, lugar do fazer poético, transfigura-se em sons e sentidos dissonantes através de uma voz ensimesmada, tomada pelo tom jocoso referente ao trocadilho com as notas musicais:

Em dor menor

Não há dó:

em mi(m)

não reside o lá

deambulo em si.

(*idem*, p. 69)

A “poesia corpórea” de Hirondina, a desnudar o vazio e o silêncio, enuncia ainda: “quem aí está para senti-la?”. E sendo “a verdadeira gravidade” uma “porta que canta com tons graves a aguda substância da existência”, pergunta a poeta ao leitor: “E quem aí está para ouvi-la?” (*idem*, p.13). De forma quase machadiana, a poeta busca interpelar o leitor acerca do que se constrói no texto. Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986), em suas palestras transcritas para a obra *Esse ofício do verso* (1968), a propósito, reflete a partir da fala do pintor estadunidense James A. M. Whistler (Massachusetts, 1834-1903) sobre o enigma da poesia:

Li certa ocasião que o pintor americano Whistler estava num café em Paris, e as pessoas discutiam como a hereditariedade, o ambiente, a situação política da época, etc. influenciavam o artista.

E Whistler então disse: ‘A arte acontece’. Quer dizer, existe algo misterioso sobre a arte. Gostaria de conferir a suas palavras um novo sentido. Direi: *a arte acontece cada vez que lemos um poema*. Ora, isso parece suprimir a noção de clássicos consagrada pelo tempo, a ideia de livros eternos, livros em que se pode sempre encontrar beleza. Mas espero estar errado nesse aspecto. (Borges, 2000, p.15)

Como Borges, os versos de Hírdina mimetizam que a arte acontece toda vez que lemos um poema: “minhas primeiras letras foram o céu e/ o chão” e “de repente/ chega-se sem sair/ instantes que se fazem verbo” (Joshua, 2017, p. 60). A ideia de casa e de dentro/fora se condensa e se dilui na medida em que o fazer poético tem seu corpo, sua boca, “suco que borbulha/ o intenso fogo”, como extensão do próprio poema.

Dessa forma, o corpo da poesia e o corpo da poeta, ao se fundirem, na casa-poema, “Os móveis mobilizaram suas energias para um ser tão pequeno e/ quase sem alma” (*idem*, p.13), expandem-se pelos diminutos componentes do verso, e não havendo mais distinção entre interior/exterior do eu, habitado ou desabitado, a poesia transcende os limites do corpo na obra: “os dedos se foram, a cabeça se foi,/ toda biologia se foi” (*idem, ibidem*).

As palavras, na poesia de Joshua, assim como a mão que teme a cegueira da parede, lutam contra o vazio silente da página, à visão “atômica” da coisa branca. A noção de que os limites da casa e do corpo são extrapolados se reitera pelo tom dissonante dos versos — o lugar da poesia na condição de existência do eu que com palavras desdobram o silente vazio, delineando-o com o somido das letras, contornando astros, modelando imagens:

Composição horizontal

Na tangente horizontal do olhar
escrevo a matéria

num ápice desdobro o silêncio das
coisas
e sem me levantar no tempo
molde os cometas.

(Joshua, 2017, p. 58)

Através da poesia, então, sem se levantar no tempo, a poeta molda os cometas, porque as palavras expandem de área delimitada, espacial, tornando o corpo infinito, fecundo, desnudo e desnudado pela poesia que rompe o vazio, faz ver o invisível,

tatear o impalpável, tangenciar o inaudito: “minha voz entra no fundo/ e fode o espaço” (*idem*, p. 72). A poeta, ao trafegar pelo silente vazio, está nua sempre que o verso lhe chega e o verbo lhe cega, visto que “a/palavra vaga estreita e delgada pelo caminho da descoberta” (*idem*, p. 77).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Revista Cacto*, n. 1, p. 142-149, agosto, 2002. Disponível em: https://sandroornellas.files.wordpress.com/2018/06/agamben_giorgio-o-fim-do-poema-revista-cacto-nc3bamero-01_ago2002.pdf, 2018. Acesso em: 09/05/2022.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BORGES. Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2000.

COLLOT, Michel; COUTINHO, Fernanda. POESIA, PAISAGEM E SENSAÇÃO / Poetry, landscape and sensation. *Revista de Letras, [S. l.]*, v. 1, n. 34, p. 17-26, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>. Acesso em: 26 out. 2024.

COUTO, Mia. Desnudar do vazio. In: JOSHUA, Hironcina. *Os ângulos da casa*. Moçambique: Ed. Fundação Fernando Leite Couto, 2017.

LEITE, Ana Mafalda; PINHEIRO, Vanessa Riambau. Da casa ao vácuo: a cartografia do espaço nos poemas de Hironcina Joshua e Mbate Pedro. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v.11, n. 21 p. 175-183, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/31272>. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

LEITE, Ana Mafalda; PINHEIRO, Vanessa Riambau. Tópicos para uma História da literatura Moçambicana. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MAMA, Amina. Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. 3.ed. Coimbra: Edições Almedina, 2010. p. 529-560.

MBEMBE. Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

JOSHUA, Hironcina. *Os ângulos da casa*. Moçambique: Ed. Fundação Fernando Leite Couto, 2017.

PAZ, Octavio. *Dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PINHEIRO, Vanessa Rimbau. Entre fronteiras marítimas e corpóreas: apontamentos sobre os rumos da poesia moçambicana contemporânea. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 148-165, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/33751>. Acesso em: 24/10/2024.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e66165, 2024
DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n31e66165

Dossiê

Mia Couto, uma poesia limiar

Mia Couto, a threshold poetry

Mia Couto, una poesía liminal

Letícia Nery 

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil
E-mail: leticianerytomei@gmail.com

Resumo

A partir da ideia benjaminiana de limiar, propomos a leitura de poemas do moçambicano Mia Couto, considerando duas instâncias de sua poesia. A primeira seria a poesia voltada pra o eu, em que o sujeito poético busca entender-se como poeta e como parte integrante de sua terra. A segunda instância seria a que chamamos, aqui, “poemas do outro”. Essa poesia se coloca mais próxima de um limiar, um umbral que turva as linhas firmes das fronteiras. O ser, para Mia Couto parece necessariamente integrar o outro e deixar-se estar nesse *entre-lugar* do eu e do não-eu, espaço que parece ser especialmente importante para a sua poesia, que se inscreve entre um lirismo individualizante e uma lírica de fricção com o outro. Essa dualidade (ou até indistinção?) está presente em diversos poemas seus. A fim de refletir, assim, acerca de uma “poesia limiar”, consideraremos alguns poemas de *Vagas e Lumes*, publicado em 2014.

Palavras-chave:

Mia Couto, limiar, poesia, eu, outro.

Abstract

Based on Walter Benjamin’s idea of limiar, we propose a reading of poems by Mozambican poet Mia Couto, considering two aspects of his poetry. The first would be the poetry focussed on oneself, in which the poetic subject seeks to understand himself as a poet and as an integrated part of

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

NERY, Letícia. Mia
Couto, uma poesia limiar.
Revista Mulemba, v.16,
n.31, e66165, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
mulemba.2024.
v16n31e66165](https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n31e66165)

his land. The second would be what we call here “poems of the other”. This poetry is closer to a liminar, a threshold that blurs the firm lines of borders. For Mia Couto, *being* seems to necessarily integrate the other and allow oneself to be in this in-between place of the self and the not-self, a space that seems to be especially important for his poetry, which is inscribed between an individualising lyricism and a lyric of friction with the other. This duality (or even indistinction?) is present in several of his poems. In order to reflect on a “threshold poetry”, we will consider poems from *Vagas e Lumes*, published in 2014.

Keywords:

Mia Couto, threshold, poetry, I, other.

Resumen

A partir de la idea benjaminiana de umbral, proponemos la lectura de poemas del mozambiqueño Mia Couto, considerando dos instancias de su poesía. La primera sería la poesía centrada en el yo, donde el sujeto poético busca entenderse como poeta y como parte integral de su tierra. La segunda instancia sería la que llamamos, aquí, “poemas del otro”. Esta poesía se sitúa más cerca de un umbral, un límite que difumina las líneas firmes de las fronteras. El ser, para Mia Couto, parece integrar necesariamente al otro y dejarse estar en ese entrelugar del yo y del no-yo, un espacio que parece ser especialmente importante para su poesía, que se inscribe entre un lirismo individualizante y una lírica de fricción con el otro. Esta dualidad (¿o incluso indistinción?) está presente en diversos poemas suyos. Con el fin de reflexionar, así, sobre una “poesía liminal”, consideraremos algunos poemas de *Vagas e Lumes*, publicado en 2014.

Palabras-clave:

Mia Couto, umbral, poesía, yo, otro.

Introdução

Em *Passagens*, obra escrita entre 1927 e 1940 e deixada inacabada, Walter Benjamin aponta que, na vida moderna, os ritos de passagem, os momentos de transição, “[...] tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiáres” (Benjamin, 2007, p. 535). O autor ressalta, dentro de sua reflexão, a diferença fundamental entre a fronteira [*Grenze*] e o limiar [*Schwelle*]. O primeiro constitui, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin,

[...] uma metáfora essencial para tentar designar uma dupla operação de espírito e de linguagem: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre as bordas em direção a um infinito onipotente [...] ou, mais frequentemente, desde Platão, em direção a um infinito informe, vago – um “mau infinito”, diria Hegel (Gagnebin, 2014, p. 35).

Limiar, por sua vez, pode ser pensado como

[...] essa zona intermediária que a filosofia ocidental – bem como o assim chamado senso comum – custa a pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc.), mesmo que haja, em alguns casos, um esforço para dialetizar tais dicotomias (*idem* p. 37).

“O limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios” (*idem*, p. 36). Nas palavras de Benjamin: “Limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *shwellen* (inchar, entumecer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados” (Benjamin, 2007, p. 535).

Em prefácio para *Poemas escolhidos*, José Castello escreve que a poesia de Mia Couto leva a uma filosofia de “[...] ruminação luminosa que precede a idade verbal” (Castello, 2016, p. 12). Uma poesia que “[...] realiza um percurso radical em direção ao passado, perseguindo aqueles momentos originais em que o ser humano se formou” (*idem*, p. 11). A indagação que se coloca em seus versos seria, mais do que qualquer outra, *quem sou eu?* Não se trata, porém, da chegada à terra firme das respostas exatas. O poeta moçambicano parece levantar a pergunta na direção de “[...] reconquistar para o pensamento os territórios

do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação” (Gagnebin, 2014, p. 40). A ideia benjaminiana de limiar orienta a aproximação com os versos de Mia Couto.

Assim, consideramos aqui duas instâncias de sua poesia. Uma primeira seria a poesia voltada pra o eu, em que o eu lírico busca entender-se como poeta e como parte integrante de sua terra. Esses poemas refletem sobre a experiência do ser de forma pessoal e íntima, levando em conta sua origem, experiências pessoais do crescer, a morte. A segunda instância seria o que tomamos a liberdade de chamar, aqui, “poemas do outro”. Essa poesia se coloca mais próxima de um limiar, um umbral que turva as linhas firmes das fronteiras. São poemas que falam, principalmente, do seu entendimento de si a partir da relação com um outro. Nesse sentido, nossa atenção recai sobre os poemas de amor do autor, uma vez que a experiência amorosa parece se apresentar como uma máxima transgressão da soleira do eu – considerando tanto o transbordamento físico entre os corpos quanto uma impossibilidade espiritual de ser sozinho. O ser, para Mia Couto, então, parece necessariamente integrar o outro e deixar-se estar nesse *entre-lugar*¹ do eu e do não-eu.

Acompanhamos Mia Couto quando diz que “[...] nem sequer [acredita] na fronteira entre poesia e prosa” (Saúte, 1998, p. 228). Esse *entre-lugar* parece ser especialmente importante para a sua poesia, que se inscreve entre um lirismo individualizante e uma lírica de fricção com o outro. Essa dualidade (ou até indistinção?) está presente em diversos poemas seus. A fim de refletir, assim, acerca de uma poesia que caminha entre um eu e um outro, uma poesia de limiar, consideraremos alguns poemas de *Vagas e Lumes*, publicado em 2014.

Para saber de Mia Couto

Pensar Mia Couto como poeta num limiar requer uma breve aproximação do texto de Carmen Lúcia Tindó, *Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”...* (2006), em que a autora apresenta a obra do poeta em suas “principais facetas: a do homem, a do poeta, a do cronista e do contador de histórias” (Secco, 2006, p. 267). Essa divisão, como Tindó indica, é didática, mais do que qualquer coisa, uma vez que, “para o escritor, são bastante tênues os limites entre os gêneros literários” – já aqui, a ideia de uma fronteira precisa é insuficiente, reforçando a possibilidade que exploramos, nos termos já citados de Benjamin, das passagens e flutuações.

¹ Preferimos grafar a expressão *entre-lugar* em itálico ao longo do texto para marcar a intenção de usá-la na sua acepção mais direta, cujo objetivo é nomear justamente o espaço de limiar de que tratamos em relação à poesia de Mia Couto. Não se trata aqui de mobilizar o conceito de *entre-lugar* formulado por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* [1978] ou o pensamento de Homi Bhabha, em *O local da cultura* [1998] que se aproxima do autor brasileiro, com sua ideia de espaços intersticiais. Mas, se a ideia do presente trabalho não é aprofundar tal discussão conceitual, observamos que encontramos na obra do autor moçambicano, é claro, afinidade com as noções de resistência, transgressão e descentramento em relação às normas e valores do colonizador europeu, conforme se apresentam, cada um a seu modo, nesses pensadores.

Mia Couto nasceu na Beira, em Moçambique. A cidade, segunda mais populosa do país, tinha uma cartografia muito particular, permitindo trocas multiculturais diferentes das que costumavam acontecer nas cidades moçambicanas antes da independência. O desenho afetivo da cidade, como coloca Tindó, influenciou muito no imaginário cultural do poeta (*idem*, p. 268) uma vez que Beira

[...] tinha uma arquitetura pouco típica do poder colonial, enquanto outras cidades refletiam a hierarquia social e racial do sistema de dominação portuguesa. A região da Beira era um pântano e foi difícil domesticar a lama e o mosquito. A ocupação foi, portanto, caótica, e isto me levou a conviver com pretos e mestiços. Se tivesse nascido em outra cidade estaria confinado num espaço que não ofereceria oportunidade de troca, de intercâmbio. Houve sempre uma osmose profunda. E isso foi importante para a minha formação (Couto, 1997a, p. 8).

A osmose profunda a que o poeta se refere permite perceber o *entre-lugar* em que está inserido. Sua formação, assim, dialoga diretamente com uma “condição mestiça” (Secco, 2006, p. 270), condição escancarada em “Poema mestiço”, que lemos:

escrevo mediterrâneo
na serena voz do Índico

sangro norte
em coração do sul

na praia do oriente
sou areia náufraga
de nenhum mundo

hei de
começar mais tarde

por ora sou pegada
do passo por acontecer

(Couto, 2016, p. 109)

Essa condição aponta para outras características importantes da sua escrita:

Sou um escritor africano de raça branca. Este seria o primeiro traço de uma apresentação de mim mesmo. Escolho estas condições – a de africano e a de descendente de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto. Que se vai ‘resolvendo’ por mestiçagens sucessivas, assimilações, trocas permanentes. Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. [...] Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano, mas só o sei fazer usando panos e linhas europeias (Couto, 1997b, p. 59).

Como aponta Tindó, essa condição limiar, com que Mia Couto se entende nesse lugar entre o africano e o europeu – mais do que isso, com que abraça esse lugar – vai ser um ponto fundamental na sua escrita. Mia Couto, então, “[...] sabe-se herdeiro de cruzamentos culturais múltiplos e tem clareza de que sua produção se alimenta não só de estratégias orais do narrar africano, mas de jogos lúdicos universais que fazem de sua prosa um tecido híbrido e poético” (Secco, 2006, p. 271). *Os jogos lúdicos* vão permitir que o autor cometa transgressões em relação à norma padrão lusitana, que levam o leitor a refletir sobre a linguagem, ponto do qual será levado também a refletir acerca da história do país, assim como sentimentos e emoções humanas universais – “[...] o ser e a incompreensível dor de existir” (Castello, 2016, p. 12).

Mia Couto considera a poesia como matriz de sua trajetória literária, uma vez que, com ela, foi capaz de “desvendar outros territórios” (Couto, 1999, p. 7) e que, sem ela, “nunca experimentaria outras dimensões da palavra” (*ibidem*). Sua poesia une uma maneira *oraturalizada* do falar – uma escrita transgressora – com uma preocupação com a tradição e com uma forte consciência histórica. A isso, soma-se um elemento fundamental para a literatura miacoutiana: o sonho e a busca do sonho, que vai estar “[...] intimamente ligada à sua opção por uma construção poética revolucionária não apenas no âmbito histórico, mas também no plano da linguagem” (Secco, 2006, p. 273). Como aponta Fernanda Angius, “[d]a obra do autor, nunca estiveram ausentes o sonho e a poesia, a alegria da celebração ritual e a busca de uma razão que devolvesse aos homens a vida e a esperança roubadas pelos demônios” (Angius; Angius, 1998, p. 18).

Vale ressaltar que a concepção de sonho a qual Tindó se refere está associada ao que Gaston Bachelard descreve em *O ar e os sonhos*. O filósofo entende o conteúdo onírico não como evasão, mas como uma “[...] força impulsionadora de transformações sociais e existenciais” (Secco, 2006, p. 273). A imaginação literária é vista, por ele, como a capacidade de

“[...] deformar imagens, a faculdade de libertar-se das imagens prontas, ou seja, de fundar inovadoras imagens” (Bachelard, 1981, p. 6). É Mia Couto quem escreve: “afinal das contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade” (Couto, 1991, p. 21). A questão do sonho reforça a aproximação teórica com a proposta de Benjamin, uma vez que este vai apontar o adormecer (e, por consequência, o despertar) e o sonho como experiências limiares (Benjamin, 2007, p. 535). Essa recorrência da imagem do sonho na obra do moçambicano, assim, reitera uma condição limiar de sua poesia, assegurando esse *entre-lugar* que lhe parece tão caro.

A poesia entendida como *imaginação alada*, que percebemos na obra do escritor, mostra-se na frequente associação com a imagem do ar e com metáforas relacionadas ao campo semântico do aéreo, seja pelo excesso ou pela falta, como veremos adiante – “sonhar é uma imitação do voo. Só o verso alcança a harmonia que supera contrários – a condição de sermos terra e a aspiração do eterno etéreo” (Couto *apud* White, 1992, p. 10).

O sonho e a imaginação têm como função reensinar o amar e o imaginar para as pessoas, especialmente para aqueles que, depois de tantos anos de combate pela libertação do país, haviam perdido essa capacidade (Secco, 2006, p. 273-274). Nesse sentido, a poesia de Mia Couto se apresenta como uma nova poesia revolucionária, ligada não a um militarismo ou um partidarismo, mas a um novo lugar do eu. Conforme indica Tindó sobre o que escreve Orlando Mendes, um “lirismo fundado na imaginação e na interioridade, em lugar dos versos guerrilheiros que dominavam a cena literária dos tempos das lutas pela independência” (*idem*, p. 274). Não mais um mero combatente, o poeta se entende como “um soldado/ que se apaixonou/ pelo inimigo que vai matar” (Castello, 2016, p. 111).

A função da poesia deixa de ser utilitarista, quase panfletária, para se encarregar da busca de uma beleza estética, a “raiz de do humano que se eterniza na expressão de cada homem e de cada verso” (Secco, 2006, p. 275). Dessa beleza estética, dessa busca pelo sonho, emerge uma tentativa de compreensão de eu como poeta, como cidadão, parte integrante da terra e, ao mesmo tempo, em constante fricção com o outro, em constante passagem do eu ao outro, no limiar.

Uma poesia do eu

Ao pensar o eu na poesia, Mia Couto faz transbordar da subjetividade uma reflexão sobre a figura do poeta e sobre seu lugar no mundo. Não é à toa, portanto, que o primeiro poema do livro seja “Autobiografia”, que lemos abaixo:

Onde eu nasci
há mais terra que céu.

Tanto leito é uma bênção
para mortos e sonhadores.
E de tão pouco ser o céu

nasce o Sol
em gretas nos nossos pés
e os corações se apertam
quando remoinhos de poeira
se elevam nos telhados.

As mães
espanam o teto
e poeiras de astros
cobrem o soalho.

De tão raso o firmamento,
a chuva tropeça nas copas
enquanto nuvens
se engravidam de rios.

Com tanta escassez de céu
não há encosto
nem para a mais minguante lua
e os meninos,
na ponta dos dedos,
acendem estrelas.

Pois,
nessa terra
que é tanta para tão pouco céu,
calhou-me a mim ser ave.

Pequenas que são,
as minhas asas parecem-me enormes.

Envergonhado,
escondendo-as dos olhares vizinhos.

Nas minhas costas
pesam
versos e plumas.

Voarei,
um dia,
sem saber
se é de terra ou de céu
a pegada do voo que sonhei.

(Couto, 2014, n. p.)

Dividido em onze estrofes, o poema abre o livro com uma imagem de nascimento. Dando à luz ao “eu”, o poema revela-se busca de uma explicação de si. O desejo de apresentar-se ao leitor, expondo sua biografia, é uma tentativa de o poeta contar sua história através do ato que lhe cabe: a escrita. O eu lírico tenta entender-se, assim, num mesmo gesto, como poeta e como parte integrante do lugar onde nasceu, essa terra tão cheia de terra – pouquíssimo céu.

A imagem fundamental do sonho, esse lugar limiar bejaminiano, é retomada na segunda estrofe, quando Mia Couto nos diz que “Tanto leito é uma benção/ para mortos e sonhadores”. A terra, leito do homem, transforma-se em lugar de descanso para os mortos e igualmente para os sonhadores, o que revela certa simetria entre essas duas figuras. Ambos são seres que, deixando de estar plenamente no plano real, encontram abrigo em lugares outros – o sono, a morte. Esse poeta sonhador, ele mesmo um ser limiar, também se aproxima de um morto, portanto, uma vez que se encontra sempre nesse interstício, entre desperto/dormindo, vida/morte.

Sua terra natal não parece ser acolhedora. Pelo tamanho exíguo do céu, sentimos também a falta de ar e vento, há qualquer coisa de sujo, como se percebe na frequente referência à poeira. Há, também, algo de desequilíbrio – já que até a chuva tropeça na copa das árvores. As pessoas que ali habitam, contudo, parecem conseguir conviver com isso: limpam poeiras de astros, acendem estrelas com os dedos. O eu lírico, no entanto, não encontra amparo ao seu redor. Não sendo suficiente a terra, calhou a ele ser ave em lugar de tão pouco firmamento.

Escondendo-se dos vizinhos, com vergonha de suas asas, “o poeta está sempre deslocado: ‘Eis o eu contente:/ nunca pisei chão que fosse meu’. Está sempre no ‘lugar errado’, desfocado do presente, já que seu lugar, de fato, é a origem” (Castello, 2016, p.16). Ocupa, então, a posição própria do poeta, aquele ser sensível que não encontra amparo no mundo – na terra, na comunidade – e que faz da escrita a sua salvação. Mas também aquele que, entre sonho e morte, transita no espaço-entre, na passagem.

Sua tentativa de entender-se como parte dessa terra passa necessariamente pela sua compreensão de si como poeta. Contudo, sua posição no limiar, não permite que o poeta se sinta parte integrante dessa comunidade, percebendo o fardo de ser quem é: “Nas minhas costas/ pesam/ versos e plumas”. Sem saber se pertence à terra ou ao céu, esse pássaro-poeta, um sonhador, sabe que um dia poderá voar, mas sempre carregando a dúvida do seu pertencimento. A fronteira, aqui, apresenta-se turva e incerta, convidando à permanência do poeta no próprio estado de “transição entre dois territórios”.

É, contudo, nesse desequilíbrio entre poeta e comunidade que o eu lírico parece criar sua aproximação com a terra. Do mesmo jeito que ele não se sente plenamente parte daquele território, por ser pássaro num lugar de tanto chão, a pequena distância

entre céu e terra também se confunde no espaço físico, ressignificando-o. A terra é composta por poeira de astros, os rios engravidam da chuva, a brincadeira dos meninos é tocar as estrelas. A relação fundamental da terra é, portanto, necessariamente com o céu – da mesma forma que a relação do poeta com a sua terra passa, necessariamente, pela sua relação com o céu. Como uma ave, o poeta voa, mas ainda tem um ninho.

Ainda sobre um desajuste de ser, Mia reflete sobre o eu no poema “Idade”:

Mente o tempo:

a idade que tenho
só se mede por infinitos.

Pois eu não vivo por extenso.

Apenas fui Vida
em relampejo de incenso.

E quando me acendi
foi nas abreviaturas do imenso

(Couto, 2014, n. p.)

Não mais desalinhado com o espaço, mas com o tempo, o eu lírico reflete sobre a passagem cronológica da vida. O tempo, mentiroso, que é regido por uma medida fixa, não se aplica ao poeta, que mede sua idade por infinitos. Essa mentira da medida também reverbera na estrutura do poema, com a repetição de *mentir* e *medir* – formando quase um par mínimo no poema. A mensuração é um tipo de mentira e o poeta percebe isso. Se já se provou atento ao espaço, agora se mostra também atento a sua relação com o tempo: ao escrever, o poeta inscreve-se no tempo. Entender-se poeta é, de certa forma, entender-se infinito, mas recusar essa condição eterna. É como se ele próprio se fixasse no tempo em seus versos – esses sim, escritos *por extenso* – mas negasse essa fixação. Viver no poema como quem vive falsamente, pois, e lembramos seus versos em “Incertidão de óbito”, “Só morre/ quem nunca viveu” (Couto; Scliar, 2014, n. p.).

Diferente do primeiro poema do livro, “Idade” conta com rimas externas bastante significativas. Ao rimar *extenso*, *incenso* e *imenso*, Mia Couto propõe uma associação entre essas três palavras, mas parece reforçar a diferença do *incenso* do campo da grandeza, à qual pertencem os desses adjetivos. A pequena chama do incenso, contudo é, aqui, chama da *Vida*. A alegorização da *vida*, escrita com V maiúsculo alegoriza também, de certa forma, o poeta que foi, ele mesmo, essa vida. Foi, entretanto, num breve momento, num “relampejo de incenso”. Chama breve, tranquila, na qual pode acender-se nas abreviaturas do imenso. O poeta é um ser pequeno num

mundo gigante. A imagem à qual o título da obra nos remete, os vaga-lumes, parece fazer uma aparição aqui – imagem que parece fundamental para a compreensão do poeta de si, mas também, de modo mais geral, da poesia de Mia Couto enquanto proposta poética mais ampla.

O poema aponta para uma relação desarmônica com o mundo – não segue o tempo do tempo cronológico. Sua relação de desequilíbrio com esse mundo reforça sua posição de poeta. Trata-se de acender-se quase que sacrificialmente, mas, ao mesmo tempo estar vivo no incendiar-se – o que já nos leva ao poema seguinte, o último do livro. Fechando a primeira parte do livro, “Vagas”, lemos “Vaga-lumes”:

Há quem se deite
em fogo
para morrer.

Pois eu sou
como o vagalume:
– só existo
quando me incendeio.

(Couto; Scliar, 2014, n. p.)

De novo, vemos no poema uma associação do poeta com a morte – quem, senão ele, o sonhador, se incendeia para existir? Aqui, no entanto, o poeta parece encontrar conforto nesse lugar extremo, limite: não só se coloca disposto a deitar no fogo, mas sabe que é nesse fogo que vai poder se incendiar, iluminar-se. O poeta como fênix, talvez, numa possibilidade de se refazer, de se reerguer no fogo. O poeta se coloca em confronto direto com esse lugar desconfortável da chama. Não só em confronto, mais até: ele mergulha nesse espaço, sabendo que sua potência de vida está necessariamente ali.

Voltamos a pensar, a partir de “Vaga-lumes”, na poesia de Mia Couto como uma tentativa de reensinar as pessoas a amar e sonhar. Nesse reensinamento, a imagem do vaga-lume não parece, então, ser inocente. Está no título do livro, está na pequena chama do incenso, em quem deita no fogo. Uma pequena luz de resistência, de força. Pensamos, portanto, na própria poesia como um vaga-lume – “menos, então, por sua grande *luce* que por suas inumeráveis e erráticas *luciole*” (Didi-Huberman, 2014, p. 15). Somos levados diretamente a esses vaga-lumes sobreviventes.

Em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman discorre acerca da carta de Pier Paolo Pasolini, que ficou conhecida como *O artigo dos vaga-lumes* [*L'articolo delle lucciole*]. Aqui, Pasolini estabelece uma relação entre o desaparecimento desses insetos com a ascensão do fascismo democrata-cristão. “Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores – do fascismo triunfante” (*idem*, p. 26).

Didi-Huberman aponta para uma tentativa do jovem Pasolini de encontrar saída na “plena treva”, de buscar “seu caminho através da *selva oscura* e dos lampejos moventes do desejo” (*idem*, p. 18). Ressalta, assim, essa busca por *lampejos de inocência*. No entanto, o que se coloca de forma mais essencial

[...] na comparação estabelecida entre os lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana reside nessa alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante. Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos (*idem*, p. 20).

Salvas as diferenças históricas e culturais – há que se considerar que Pasolini falava de uma Itália fascista, enquanto Mia Couto escreve em um contexto pós-independência que ainda faz seus ajustes políticos e estabelece um novo entendimento dessa nação –, as poesias de Mia Couto parecem se iluminar como esses pequenos vaga-lumes. Considerando a poesia como reinsinamento de um amar e de um sonhar, como já indicamos, o que seria a poesia de Mia Couto senão vaga-lume capaz de brilhar no escuro da noite? E, mais do que isso, sua poesia se diferencia politicamente num período dominado por uma escrita utilitarista exatamente porque inscreve uma subjetividade e uma beleza muito particular. Nesse período escuro da poesia, o poeta moçambicano garante um brilho no céu escuro, até porque, como indicou Didi-Huberman,

Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue, dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão (*idem*, p. 30).

O que o poeta parece indicar, tanto no deitar-se no fogo, quanto no relampejo do incenso, é a força do incendiar-se e pôr-se a mover-se como um vaga-lume – nessa “*dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (*idem*, p. 25).

“Há sem dúvidas motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso voltar a procurar os vaga-lumes” (*idem*, p. 49), escreve Didi-Huberman. Se definir como pássaro e como vagalume, como o faz Mia Couto, dá ao poeta um espaço aéreo que se define como um espaço sem barreiras físicas. A liberdade do poeta que, mesmo não sendo capaz de se integrar por completo na sua comunidade, se compreende como produto da fricção entre si e o outro.

A fronteira do outro

Sua lírica do eu, por seu turno, abre espaço para um forte contato com o outro. Ao tentar compreender-se como poeta e como parte integrante de sua terra, Mia Couto movimentava-se para esse outro, abrindo novos espaços de pertencimento.

Para chegar a si mesmo, o poeta precisa ser outro. O “si mesmo”: um outro. Chegar a si não é encontrar o que já se conhece, mas chegar ao desconhecimento de si mesmo. O “si” só nasce da luta “contra si”. É contra si mesmo, contra suas pequenas vontades, contra suas máscaras banais, que um poeta se ergue. Até mesmo contra seus desejos humanos (Castello, 2016, p. 18).

Como se soubesse fazer parte de algo maior, algo que não se restringe ao limite do eu, o poeta ganha espaço nesse novo território, o que possibilita novos contatos, novas percepções. Sua poesia, assim, torna-se uma poesia de fronteira – o que, claro, se relaciona diretamente com o *entre lugar* que Mia Couto revela para si.

Esse contato com o outro se dá, muitas vezes, a partir da relação amorosa – em que, evidentemente, os limites físicos também são colocados em jogo. Até porque, Castello escreve, “o que é o amor, senão a ruptura da fronteira entre dois Eus? O amor, portanto, nada mais é do que a ruptura de um limite” (*idem*, p. 18). É o que vemos, por exemplo, no poema “O amor, talvez”, da segunda parte do livro, “Lumes”:

Este perder-me de mim
até não ser minha
a minha própria vida:
talvez seja isso
o que outros chamam de amor.

Sopro a pétala,
voam os dedos
pelo céu do teu corpo.

E quando te dispo
é para que o mundo emudeça,
num desmaio de ausência.

E talvez seja isso
que os outros chamam de amor.

(Couto; Scliar, 2014, n. p.)

Evidentemente, a temática do eu que se fazia muito presente nos primeiros poemas selecionados não aparece da mesma forma. O poeta, inclusive, desde logo, assume perder-se de si mesmo, doar sua vida – aquela, breve como um relampejo de incenso – para outra pessoa. A repetição do mim/minha ainda reforça a entrega ao outro: ser seu é, no amor, ser no outro necessariamente. Seu entendimento de si, então, desprende-se de uma reflexão própria do individual, mas tenta compreender-se na relação a dois, aqui, a relação amorosa, sexual.

As duas visões do que pode ser amor se dividem pelos versos “talvez seja isso/ que os outros chamam de amor”. Em um primeiro momento, na primeira estrofe, o amor é a doação do seu ser para o ser do outro. É o movimento que se faz em direção à sua fronteira – e a quebra dessa fronteira para que se chegue fora de si. Uma vida não mais sua, mas de completa entrega. Uma entrega que o eu lírico deixa especialmente próxima do poema, ao usar o pronome “este”, como um movimento que se realiza no próprio ato da escrita. Talvez porque, quem sabe, amar e escrever se aproximem nessa dança do poema.

Um segundo momento, no entanto, descreve outra coisa, o que quer que seja que os outros podem chamar de amor. Essa nova visão do amor inclui necessariamente o contato físico, a quebra do limite do corpo do outro. A roupa/ flor é soprada para longe e o eu lírico é capaz de, com seus dedos (asas?), tocar o corpo-céu do ser amado. O poema altamente lírico associa a imagem do ser amado com a natureza – quem sabe turvando a fronteira entre gente e natureza. O desnudar desse corpo tem tanta força que é capaz de emudecer o mundo. Incluindo uma conjunção aditiva, soma uma nova definição de amor ao poema, o eu lírico repete sua fórmula: “E talvez isso/ que os outros chamam de amor”.

Não há rimas no poema, talvez mostrando que a relação amorosa, essa ruptura de uma fronteira com o outro, não se dá de forma plenamente harmônica. Há que se perder para dar-se ao outro. As imagens que o poeta explora, no entanto, são altamente líricas e pertencem a um campo semântico da beleza e da leveza – as pétalas, o voo. Retomando a imagem do céu, o pássaro-poeta é agora capaz de voar: no outro o céu é maior, não há vergonha em expor suas asas. O outro amoroso é um lugar seguro, é um terra limiar em que o eu lírico parece encontrar conforto no pertencer.

As fronteiras entre os dois amantes parece se romper de vez no poema “O prisioneiro”:

Abrem-se
os meus dedos
para serem a tua mão.

Rasgo-me,
sem peito,
para respirar dentro de ti.

No teu suspiro,
não tenho mais corpo.

Agora,
já não há espera:
quando não estás, não sou.
E quando chegas,
o tempo não sabe mais de mim.

Eis-me
prisioneiro
do instante infinito.

Posso sangrar
na lâmina da despedida.

Mas nunca mais tenho partida.

(Couto; Scliar, 2014, n. p.)

O poema é dividido em sete estrofes que mostram a entrega do eu para o outro na relação amorosa. As três primeiras estrofes são dedicadas a descrição dessa entrega que, gradualmente, torna-se mais e mais intensificada, completa e violenta. Não mais a delicadeza da pétala, do corpo-céu, mas uma oferta dolorosa do próprio corpo. Essa entrega se acentua pelo diálogo proposto no poema, em que o eu lírico não só descreve esse ato amoroso, mas refere-se diretamente a um *tu* – o ente amado é interlocutor.

A primeira estrofe já demonstra essa entrega do eu para que este se transforme no outro. O movimento de segurar a mão da pessoa amada transforma-se em uma doação parcial, em que esse ultrapassar do próprio corpo reverte-se em uma fusão entre duas mãos. Estar no outro se mostra uma experiência de quase morte, sacrificial, como apontamos acima, e de dilaceração do corpo do eu. (Manter-se vivo ao lançar-se no fogo. Vaga-lume). Para respirar – manter sua vida – o eu rasga seu peito para viver no outro, “respirar dentro de ti”. Entregar-se ao outro resulta em uma dissolução do eu – ou, melhor, num novo eu no outro.

Por fim, na terceira estrofe, o corpo do eu lírico já nem mais existe sozinho. O respirar do outro, a vida do outro, portanto, toma-lhe por completo e sabe não ter mais corpo. Doa-se inteiramente, chegando a perder sua forma inicial. Desforme, contudo, é quase integralmente no outro. Não mais em si, o eu lírico encontra-se nesse limiar entre o eu e o não-eu. Como se ecoasse os próprios versos, Mia Couto diz “Ama-me/ até não sermos dois” – e não são mais, são qualquer coisa entre.

Da descrição do movimento de doação, o poeta passa para um tipo de explanação da relação entre ele e o ser amado. Talvez, e finalmente, o que *ele* chama de amor?

Como podemos notar em “Idade”, o tempo cronológico não era capaz de medir de forma correta. Tempo mentiroso, que já provou contar errado a idade do poeta, é novamente descrito como um tempo que não o conhece. O poeta se conhece no amor, não no tempo. A mentira do tempo, que conta de forma regida e regular, não considera verdadeiramente a existência subjetiva do ser. Mas o amor é capaz. A entrega para o outro é tamanha que, quando não estão juntos, o eu lírico deixa inteiramente de ser. Não há espera porque, na distância, não ‘há nem o ser. No amor, o poeta é “prisioneiro/ do instante infinito”. No amor não é preciso viver por extenso. Vive-se no relampejo do incenso. É também, de certa forma, uma resistência – um amor vaga-lume.

A despedida é dolorida para dois corpos que viraram um, e, por isso, sangra, mas sabe que nunca haverá de partir, verdadeiramente. Diferente do monástico final, solitário, o eu lírico compreende que não se separa da figura amada. Há, sim, a despedida, mas o eu lírico tem a consciência de que nunca vai partir, nunca vai abandonar esse outro no qual se encontra plenamente como ser. Se antes tentava entender o eu os outros chamam de amor, agora parece que compreende e, não só isso, como se entrega inteiramente para ser com o outro. E, por isso, nunca tem que realmente partir: está sempre no outro. Como uma continuidade² no outro que permite que nunca haja de verdade a partida – apenas uma despedida breve, que pode ser curada com o encontro.

Como poeta sempre na fronteira – mais, no incerto da fronteira, no limiar – Mia Couto se coloca nesse *entre-lugar* entre o eu e o outro. Como o próprio autor aponta em “Amor e alma”, último poema do livro, a “alma que temos/ só fora de nós/tem morada” (Couto; Scliar, 2014, n. p.). Sabe que ser é fundamentalmente ser no outro.

Mia Couto, portanto, parece inscrever uma poética da entrega. Uma poética que busca compreender-se como ser, mas que entende que esse ser só se pode cumprir verdadeiramente junto ao outro. Entrega de amor e amor como ensinamento central dessa poesia. Numa doação ao outro, num lugar quase violento de não ser sozinho. O percurso que se inscreve em *Vagas e lumes* parece, de fato, apontar para uma lírica do outro na poesia de Mia Couto. Esse *entre-lugar* no qual o poeta, ser limiar, pode se encontrar plenamente. Uma poesia que se ilumina, como “distante luz”, como pequenos vaga-lumes. Um amor de resistência e de conhecimento de si, numa busca de “uma palavra cega/ à procura do mundo” (Couto, 2014, n. p.).

² Uma “nostalgia da continuidade perdida”, como aponta George Bataille em *O erotismo*.

Referências

- ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra*. Estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano. Praia Mindelo: Embaixada de Portugal; Central Cultural Português, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes*. Paris: Librairie José Corti, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organizado por Willi Bolle e Olgária Mattos. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- CASTELLO, Jorge. A palavra e a semente. In: COUTO, Mia. *Poemas escolhidos*. Apresentação de José Castello. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 11-22.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991.
- COUTO, Mia. Entrevista. *Jornal O Tempo*, Belo Horizonte, Suplemento Engenharia e Arte, 1997a.
- COUTO, Mia. *O gato e o novelo*. Entrevista cedida a José E. Agualusa. JL. Lisboa, 1997b.
- COUTO, Mia. *Poemas escolhidos*. Apresentação de José Castello. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COUTO, Mia. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1999.
- COUTO, Mia. *Vagas e lumes*. Alfragide: Editorial Caminho, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- SAÚTE, Nelson. *Os habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1998.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Mia Couto e a 'incurável doença de sonhar'. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Yendis, 2006. p. 267-298.
- WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.30, e650301, 2024
DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n31e65301

Entrevista

Abra as janelas, o vento traz poesia: entrevista com Inez Andrade Paes

Open the windows, the wind brings poetry:
interview with Inez Andrade Paes

Abre las ventanas, el viento trae poesía:
entrevista con Inez Andrade Paes

Laís Naufel Fayer Cerri

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
E-mail: laisnaufel@gmail.com

Resumo

A presente entrevista com a escritora Inez Andrade Paes tem por objetivo conhecer um pouco mais do processo criativo da autora, suas inspirações e influências e sua relação tanto com Moçambique, onde nasceu, quanto com Portugal, lugar em que vive atualmente.

Palavras-chave:

Inez Andrade Paes, Poesia, Moçambique.

Abstract

This interview with the writer Inez Andrade Paes aims to learn more about the author's creative process, her inspirations and influences, and her relationship both with Mozambique, where she was born, and Portugal, where she currently lives.

Keywords:

Inez Andrade Paes, Poetry, Mozambique.

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

CERRI, Laís Naufel Fayer.
Abra as janelas, o vento
traz poesia: entrevista
com Inez Andrade Paes.
Revista Mulemba, v.16,
n.30, e65301, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
mulemba.2024.16n31e65301](https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.16n31e65301)

Resumen

La presente entrevista con la escritora Inez Andrade Paes tiene como objetivo conocer un poco más sobre el proceso creativo de la autora, sus inspiraciones e influencias, y su relación tanto con Mozambique, donde nació, como con Portugal, lugar en ella que vive actualmente.

Palabras clave:

Inez Andrade Paes, Poesía, Mozambique.

O que se pergunta a um poeta que sua própria poesia já não nos tenha dito? Todas as questões abaixo poderiam ser respondidas com um verso ou um poema inteiro. Posso provar. Há um livro de Inez chamado “sobre a água/ dentro dela/ anda uma ponte”¹. Essa imagem que, além de título, é, também, verso de um poema, parece ser a resposta não só para as perguntas que escolhi fazer à Inez, mas para todas as outras que não fiz.

Recorro a tal imagem poética, dentre tantas outras presentes na obra de Inez que também caberiam perfeitamente, porque ela nos impõe um outro olhar, avesso ao óbvio. Sobre água, passamos pela ponte, automáticos, apressados. No poema, há uma pausa e uma inversão do olhar, pois é a ponte que anda, enquanto nós a observamos. O movimento do reflexo da ponte na água é um fato corriqueiro, mas, na perspectiva da poeta, cria um outro movimento, um outro tempo, um outro espaço. E é esta a resposta para todas as nossas perguntas: a delicadeza. Para recuperá-la e evitar perdê-la, recomendamos poesia.

O que você lerá a partir de agora é uma pequena amostra do trabalho cuidadoso que Inez Andrade Paes tem com as palavras. Para mais, visite o blog da autora: <https://contosdefadasnaodereis.blogspot.com>

*

¹ PAES, Inez Andrade. *Sobre a água dentro dela anda uma ponte*. Lisboa: Glaciar, 2018.

Entrevistadora: Em carta ao filósofo e poeta francês Arnaud Villani, Gilles Deleuze define o que seria um livro útil de filosofia. Um desses aspectos, segundo o autor, se mostra “quando se acredita que algo essencial foi esquecido sobre o tema”². Dos temas abordados na sua poesia, o que há de essencial que você gostaria de nos lembrar com seus versos?

Inez Andrade Paes: Encontrar a palavra mais acesa, enfática, ligada à Natureza. Um nexos do mundo natural. Tento mencionar esse mundo de uma forma clara, mas talvez não tão inteira quanto me seria possível. A poesia desenvolve-se de outra forma. Essa questão subjaz ao texto. Não esquecendo que o ser humano não é o centro da natureza. A página inunda-se de palavras, mas calo-me, a revolta do óbvio poderia ser excessiva. Calor-me sem o desejo arbitrário de que a poesia se una ao desinteresse.

Entrevistadora: Tenho a impressão de que seus poemas têm o ritmo do vento. É ele quem, em silêncio, traz memórias e espalha as sementes do tempo por vir. O eu lírico na sua obra não se dissocia da natureza e está sempre “de mãos abertas ao sol”³. Diante de tantos desastres ambientais e pouca perspectiva de soluções futuras, a poesia que se fundamenta na natureza pode sobreviver? Como você se sente como escritora cujo olhar cultiva a natureza em meio a tanto desprezo?

Inez Andrade Paes: Sinto-me severamente triste porque faço parte da natureza.

Protejo-me dando forma lírica e distanciada ao que, no seu lado mais radical, seria uma poesia de combate, dentro de uma melancolia que é imensa e traz à tona as marcas de todos os dias⁴.

O vento é ondulante, breve, forte.

Será a última palavra do poeta?

Podemos partir, chegar, surgir do vento. Libertar-nos com o vento e este acompanha tantas vezes a água que lava. Mostra-nos a sua ira e só os poetas o compreendem, reconstruindo-se com ele.

² DOSSE, François. *Gilles Deleuze e Felix Guattari*: biografia cruzada. Tradução de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010. p.100.

³ PAES, Inez Andrade. *Paredes abertas ao céu*. Edição da autora, 2011. p.64.

⁴ “Título do meu livro que estará sempre no prelo, todos os dias escrevo para ele” (explicação da autora).

Entrevistadora: Há um poema seu que começa com “a transparência que se une por entre as árvores”. Como é ser poeta e quando foi que você se deu conta de ser uma? Como é ver o que ninguém percebe e, ainda por cima, conseguir materializar toda a delicadeza e sensibilidade de uma imagem com palavras?

Inez Andrade Paes: Há dentro do poeta uma ternura que se capta no olhar físico, porque de amor se escapa, de sofrimento se constrói, reconstrói e une. O poeta filtra a mensagem dos desastres enfatizando a esperança. Nesta, o amor.

No fundo, é escrever a parte velada.

Dei-me conta de que poderia escrever quando fiz um desenho que contava a vida de uma lágrima, teria eu 10 anos. Uma simples história: um menino que chorava, uma lágrima caiu no chão por onde o menino andava, a lágrima foi pisada, espezinhada por dezenas de outros pés que passavam perto do menino. A liberdade, a lágrima do menino e a lágrima do poeta, a indiferença dos outros. Entre estes movimentos, há música, que o menino ouve e o poeta escreve, decifrando as notas e os passos desse menino perante a sua dupla dor. (A transparência do e no poeta).

Entrevistadora: A sua relação com a Glória de Sant’Anna vai muito além do grau de parentesco. Além de filha, você é uma das maiores admiradoras de sua obra. Gostaria que você comentasse sobre sua leitura dos poemas da Glória, tanto na época em que foram escritos quanto nas releituras que você faz, mantendo-a sempre viva.

Inez Andrade Paes: Desde muito pequena que desenhei nos livros da minha Mãe. A presença dela, das suas mãos, do escorrer dos dedos e da caneta, uma caligrafia belíssima que em mais ninguém vi, completa, límpida. Um decalcar de silhuetas, uma enorme âncora para tempestades ainda por perceber. Dessas mãos a escrita, a voz que murmurava entre os sons da casa e ao redor, passos pequenos, frágeis, mas marcando a robusta força da escrita.

Quarenta e seis anos vividos ao pé uma da outra. A mãe, a mulher, a amiga, a poeta, a liberdade. Antes de morrer disse-me: deixo-te os meus amigos da literatura.

Conversávamos muito sobre tudo e sobre nada no silêncio entrecortado pelos ponteiros de um velho relógio da casa. Depois mudou-se o relógio, mudou-se o corpo, mas ficou a sua luz.

A poesia de Glória de Sant’Anna tem uma força que reconstrói e renova o compasso, a distância entre os versos, a união de algumas palavras, a separação dos tempos quase sempre líquidos e nesta água une-se nascimento, palavra e morte. A morte e a luz como um corpo indissociável. O resumo das palavras na total mestria.

Há poetas que são representados por Deus, conheci alguns (e há poetas que são representações divinas, conheci alguns). A força da palavra intensifica-se e fica um corpo misericordioso.

A poesia de Glória de Sant’Anna é como um mantra que se pega à minha pele e se desenrola em música.

Entrevistadora: Desde 2012, o Prêmio Glória de Sant’Anna⁵ premia livros de poesia em língua portuguesa. Quais são os critérios para a escolha do vencedor? E, para você, o que seria um bom livro de poesia?

Inez Andrade Paes: A base principal é a escolha de um excelente grupo de jurados. Cada jurado vota por si seguindo o seu próprio critério e selecciona as obras finalistas. Entre os livros pré-seleccionados faz-se a escolha do vencedor.

Para mim, deve ser um livro que tem de ser actual, mas também, atemporal, um livro que sobressaia no tempo e que mostre a dimensão do poeta de uma maneira inesperada e progressivamente renovada.

Entrevistadora: Você nasceu em Moçambique, mas, hoje, vive em Portugal. O que cada um desses lugares te ofereceu de aprendizagem que o outro não poderia oferecer? Minha pergunta é em relação a trocas culturais que cada espaço foi único em lhe proporcionar.

Inez Andrade Paes: Moçambique foi também o lugar onde cresci. Será sempre a casa, a base lapidar, o corpo terreno construindo os meus passos e as minhas latitudes. A pluriculturalidade que vivi desde pequena fez-me ver aspectos que só agora se evidenciam na vontade do que hoje chamam “globalização”, mas não há ainda instrução para todos a compreenderem, porque haverá sempre diferenças na Língua, independentemente de a quererem una, projectando “acordos ortográficos”. A meu ver, desnecessários porque a Língua evolui por si e é na dificuldade de compreensão do termo que surge a renovação da própria Língua. Este “acordo” aprisiona a Língua.

Moçambique por estar geograficamente distante já tinha cumprido com todos e tantos “acordos”.

Quando cheguei a Portugal foi como ter chegado a um tempo medieval que teve uma enorme importância para a percepção do real vivido pelos meus bisavós. Havia o mesmo compasso dos batuques, reorganizando a memória, um relógio compassado na mesma frequência, mas o frio e as neblinas determinavam um tempo limite de visão ampla, uma cortina por abrir, apesar de enfunar e aprisionar o vento.

A Língua apesar de ser a mesma e quase não ter fronteiras, a não ser pela sonoridade e conhecimento, para quem chega de um lugar cheio de luz, cor e sons... cala, emudece. Prisioneira do ritual de uma nova aprendizagem, como se desaprendesse e se soltasse quase tudo o que até ali já me tinha sido dado a perceber: aprender a apreender.

Na realidade, não há muitas fronteiras para o corpo que se adapta ao espaço mais cedo ou mais tarde. Mas para a Língua, a interpretação da matéria-prima e dos lugares desenvolve-se através da Poesia.

⁵ Para acompanhar as premiações: <https://gloriadesantanna.wordpress.com/premio-literario/>



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e65261, 2024

DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n30e65261

Temas Livres

Esboço de uma cartografia do feminino em um conto de Mia Couto

Sketch of a cartography of the feminine in a short story by Mia Couto

Esbozo de una cartografía del femenino en un cuento de Mia Couto

João Kennedy Romeu de Sousa¹ 

Edson Soares Martins¹ 

¹Universidade Regional do Cariri, Crato, CE, Brasil

E-mails: joaokennedy.romeudesousa@urca.br; E-mail: edson.soares@urca.br

Resumo

O cesto, conto presente no livro *O fio das missangas* (2009), de Mia Couto, evoca reflexões acerca do feminino e de suas atribuições na sociedade moçambicana. A partir disso, este artigo buscou refletir acerca da representação feminina nas literaturas, especialmente nas literaturas africanas de língua oficial portuguesa. Contamos, principalmente, com as contribuições de Regina Dalcastagnè (2011) e Cynthia Wolf (1972). Realizamos, também, uma análise crítica do conto, percebendo como a personagem lida com seus dramas cotidianos e se desenvolve na narrativa. Para organização analítica, utilizamos as contribuições psicanalíticas de Joel Birman (1999) acerca da feminilidade por meio da histerificação. Quando propusemos um diálogo entre teorias literárias e psicanalíticas, recorremos a Fábio Lucas (1982) e a Sigmund Freud (2011). Após as discussões e análise do conto, podemos perceber como as representações femininas são historicamente organizadas nas literaturas e como o processo psicanalítico da feminilidade se estabeleceu na personagem literária.

Palavras-chave:

Literatura moçambicana, Mia Couto, *O fio das missangas*, representação feminina, feminilidade.

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

SOUSA, João Kennedy Romeu de; MARTINS, Edson Soares. Esboço de uma cartografia do feminino em um conto de Mia Couto. *Revista Mulemba*, v.16, n.31, e65261, 2024. doi: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n30e65261>

Abstract

“O cesto”, a short story in the book *O fio das missangas* (2009), by Mia Couto, evokes reflections on the feminine and on their respective roles in mozambican society. With this in mind, this article first sought to reflect on female representation in literature, especially in African Literature of portuguese expression. To this end, we relied mainly on the contributions of Regina Dalcastagnè (2011) and Cynthia Wolf (1972). We also carried out a critical analysis of the short story, looking at how the character deals with her daily dramas and develops in the narrative. In order to organize these aspects of analysis, we used the psychoanalytical contributions of Joel Birman (1999) on femininity through hystericization. When we proposed a dialog between literary and psychoanalytic theories, we turned to Fábio Lucas (1982) and Sigmund Freud (2011). After the discussions and the critical analysis of the short story, we can see how female representations are historically organized in literature and how the psychoanalytic process of femininity is established in the literary character.

Keywords:

Mozambican literature, Mia Couto, *O fio das missangas*, woman's representation, femininity.

Resumen

“O cesto”, cuento del libro *O fio das missangas* (2009), del Mia Couto, evoca reflexiones sobre el femenino y sus atribuciones en la sociedad mozambiqueña. A partir de eso, este artículo buscó reflexionar sobre la representación femenina en las literaturas, especialmente en las literaturas africanas de lengua portuguesa. Nos basamos principalmente en las contribuciones de Regina Dalcastagnè (2011) y Cynthia Wolf (1972). También realizamos un análisis crítico del cuento, observando como el personaje lidia con sus dramas cotidianos y se desarrolla en la narración. Para la organización analítica, utilizamos las aportaciones psicoanalíticas de Joel Birman (1999) sobre la feminidad a través de la histerización. Al proponer un diálogo entre las teorías literarias y psicoanalíticas, recurrimos a Fábio Lucas (1982) y Sigmund Freud (2011). Después de discutir y analizar el cuento, podemos ver cómo las representaciones femeninas se organizan históricamente en las literaturas y cómo el proceso psicoanalítico de la feminidad se establece en el personaje literario.

Palabras-clave:

Literatura mozambiqueña, Mia Couto, *O fio das missangas*, representación femenina, feminidad.

Umas primeiras missangas

O fio das missangas reúne contos curtos acerca de desilusões, desamores e desencontros entre os seres humanos. A ideia de um fio, tal como enunciada no título, serviria como um recurso composicional que sugeriria ao leitor a necessidade de compreender o que há de assemelhável em cada uma das missangas, os infortúnios explorados nas 29 narrativas e realidades desta obra de Mia Couto, publicada em 2004 pela Editorial Caminho. No sumário do livro, pode-se perceber a variação das dores intersubjetivas que o narrador evoca, por meio da ação, tendendo a aproximar a realidade insatisfeita destes indivíduos à realidade do leitor.

Em relação ao título, é relevante ressaltar que tem certa mordedura filosófica, que varia quando nomeia também um dos contos da coletânea. O narrador, empenhado nessa delicada questão da construção de sentidos, inicia, desde a epígrafe, a mencionar as missangas e o fio que as une. Ele o faz, habitualmente, de modo a comparar a voz do poeta ao fio que ninguém percebe, que age de modo silencioso e sutil, formando o colar vistoso de missangas, que seriam as histórias propriamente ditas. Interessa-nos, nesse trabalho, como Mia Couto tece tais reflexões, pensando sobre as relações sociais e, principalmente, sobre o papel feminino nesse contexto, propondo um reflexo da realidade de Moçambique. De acordo com Márcia Pereira (2017, p. 4), na literatura dos PALOP's,

[...] a representação da mulher está, historicamente, relacionada a questões ligadas à tradição local. Uma imagem frequente da mulher na literatura moçambicana, por exemplo, é a da mulher que sustenta e apoia a família – uma imagem que pode representar a fortaleza feminina –, mas também a da mulher objeto.

Diante disso, é produtivo perceber a construção dessa imagem feminina em “O cesto”, terceiro conto do livro, em que a personagem apoia e sustenta, de certa maneira, sua pequena família, constituída por ela e por seu rigoroso esposo. Na narrativa, no entanto, seu marido não lhe permite socializar, dialogar e nem desenvolver sua autoestima, tornando-a alguém que somente realiza os serviços domésticos. Não se pode, assim, atribuir à personagem uma representação de fortaleza, mas de objeto, embora esta condição seja exatamente a que configura a atitude política da obra, criticando tal objetivação. Pereira (2017) traz também a ideia de que autores do período pós-independência, como Mia Couto, buscam a desconstrução da imagem feminina de mulher submissa, com a interpelação das convenções sociais que constroem essa imagem.

Podem-se compreender, indo mais além e ultrapassando o aspecto da *imago*¹, os acontecimentos finais de “O cesto”, quando a mulher, na ausência de seu marido, percebe-se mais autêntica, livre e decidida. Todavia, o narrador organiza tais acontecimentos sob um desfecho inesperado, que se origina da frustração da personagem em relação ao mundo, cujo contorno desconhece após a viuvez. O desfecho produz, dessa maneira, uma quebra da linearidade do conto, característica também marcante nas demais narrativas do livro, trazendo à tona reflexão em relação à imagem da mulher que conquista a autonomia após uma situação abusiva.

Seria interessante pensar, ainda que brevemente, a representação da mulher na literatura brasileira, a fim de compreender, de modo paralelo e por meio do contraste, o que há de assemelhável e divergente entre os dois sistemas literários, quando tratam de personagens femininas na literatura contemporânea. O primeiro ponto de concordância que será mencionado, extraído da leitura de Regina Dalcastagnè (2011, p. 36), sustenta que, num dado conjunto de romances estudados, além de serem uma minoria em termos quantitativos, “[...] as mulheres têm menos acesso à ‘voz’ – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos posições de maior importância”, é forçoso admitir, ainda com Dalcastagnè (2011, p. 39), que, em relação ao espaço, o “[...] das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. [...]”. A assertiva de Dalcastagnè permite perceber que a representação feminina não se distancia das constatações de Pereira (2017), tendo em vista que as mulheres, nos dois sistemas literários e na maioria das vezes, não ocupam espaços socialmente importantes e quase sempre estão inseridas e são descritas em espaços domésticos, como esposas, mães e responsáveis pelo lar.

Outra particularidade evidente em *O fio das missangas* é a utilização de estereótipos. Considerando a narrativa de “O cesto”, em que há a presença predominante da mulher, pode-se pensar sobre como o narrador estereotipa a personagem no conto, além de fazer um paralelo com estereótipos do feminino na literatura. Em relação ao último, Cynthia Wolff (1972, p. 207, tradução técnica) diz que os

[...] estereótipos das mulheres variam, mas eles variam em resposta às diferentes necessidades masculinas. A frequência lisonjeira por meio da qual mulheres aparecem na literatura é, em última análise, ilusória: elas aparecem não como elas são, certamente não como elas definiriam a si mesmas, mas como conveniências para a resolução dos dilemas masculinos.²

¹ Protótipo inconsciente de personagens que orienta seletivamente a forma como o sujeito apreende o outro; é elaborado a partir das primeiras relações intersubjetivas reais e fantásticas com o meio familiar. (Laplanche, 1991, p. 234-235).

² The stereotypes of women vary, but they vary in response to different masculine needs. The flattering frequency with which women appear in literature is ultimately deluding: they appear not as they are, certainly not as they would define themselves, but as conveniences to the resolution of masculine dilemmas.

A ideia de Wolff, acerca do estereótipo da mulher na literatura, pode ser aplicada ao conto desde o início da narrativa, em que se enuncia a frase: “Pela milésima vez me preparo para visitar meu marido no hospital” (Couto, 2009, p. 21). É possível perceber que a mulher está sempre se preparando para visitar o esposo e que, nisto, existe uma demanda masculina por trás daquilo que parece ser a vontade feminina ou sentimento de dever conjugal, ecoando o estereótipo literário do feminino servil. Este fragmento, que corrobora a tese de Wolff, aprofunda-se no decorrer da narrativa. No entanto, o narrador reforça as características estereotipadas das personagens para, em seguida, desmistificá-las e destruí-las, como acontece com a personagem no desfecho do conto.

A partir da leitura desses contos, talvez se inicie em cada leitor uma reflexão em relação à sociedade, além de tentar perceber sua representação social, pois as narrativas apresentadas tendem a expor as realidades sociais, os estereótipos e preconceitos. Em vista disso, este artigo pretende, a partir da leitura do conto “O cesto”, identificar como a mulher é representada em três momentos da narrativa: no primeiro momento, como submissa ao marido; no segundo, como encorajada e, no terceiro, como heroína da consciência. Para tal, será utilizado como aporte teórico a discussão psicanalítica de Joel Birman sobre a assunção do feminino como destino de subjetivação possível e não-falocêntrico e a contribuição de estudos acerca da natureza do herói, tal como estudada por Fábio Lucas.

Fiando a leitura d’O Cesto

No conto “O Cesto” há perceptivelmente a representação feminina³ em diferentes fases. Essa representação se dissolve desde do início do conto e segue até o último momento da narrativa. Ressalta-se que a escrita de Mia Couto tende a transpor a realidade moçambicana e, nesse sentido, a mulher apresentada por ele traz os traços específicos de um papel social restrito ao lar, comum entre mulheres de classes sociais não dominantes, como ocorre em Moçambique e em boa parte dos países do mundo. Esse fato nos leva às considerações já apresentadas na seção anterior sobre a escrita do autor e a imagem da mulher nas literaturas africanas de língua oficial portuguesa.

Nas primeiras linhas da narrativa, envolta numa espécie de cansaço, desamparo e solidão, a personagem estabelece uma queixa que aponta duas situações: a repetitiva visita ao marido no hospital e o desconhecimento de si. É descrito um angustiante processo de arrumação e de percepção da personagem em relação a si mesma, tendo em vista suas vivências conjugais e certezas de um relacionamento que há muito se extinguiu, mas que persistia mesmo em camas “apartadas”. A queixa da personagem depois se desenvolve e revela outros sentimentos, entre eles, a rejeição e a submissão.

³ De modo geral essa representação recai sobre mulheres que nem estudam nem têm emprego formal, permanecendo quase que integralmente associadas ao contexto da vida doméstica.

Há uma mistura de desabafo, angústia e compreensão do lugar de submissão ocupado pela protagonista. Esses elementos, vinculados à insatisfação, fazem perceber a ruptura do real desejo da personagem. À luz da teoria psicanalítica, Birman (1999), em diálogo com Freud, discute a submissão ao referencial fálico, que se estabelece pelo rendimento ao que se convencionou socialmente, numa esperança de confirmação de identidade, uma espécie de “miragem do falso brilho do falo”. Percebe-se que a personagem, neste momento da narrativa, caminha para o cumprimento do ideal fálico, sobretudo, quando suprime seus desejos para satisfazer o papel, socialmente estabelecido, de esposa subserviente ao marido, ainda que numa relação desgastada. Esse aspecto será importante para a análise do conto.

Uma característica importante a se perceber, ainda no início da narrativa, são as partículas de valor semântico negativo que compõem os relatos da personagem, quando esta se refere às suas angústias. “*Não* foi doença cardíaca, que coração esse já *não* o tenho. *Nem* mal da cabeça...” (p. 21), “Antes eu *não* tinha hora” (p. 22), “onde eu vivo *não* é na sombra” (p. 22). As partículas destacadas em itálico tendem a acentuar o sentimento sempre negado da protagonista e, uma vez presentes em seus relatos, servem como um reflexo de seus desejos reprimidos, estes que ocasionam, de acordo com Freud, o retorno do sadismo contra a própria pessoa. Segundo o célebre psicanalista, a volta do sadismo

[...] acontece regularmente na *repressão cultural dos instintos*⁴, que impede que boa parte dos comportamentos instintuais destrutivos da pessoa tenham aplicação na vida. Pode-se imaginar que essa porção refreada do instinto de destruição surja no Eu como uma intensificação do masoquismo. Mas os fenômenos da consciência [moral] levam a supor que a destrutividade que retorna do mundo exterior também é acolhida pelo Super-eu sem tal transformação, e eleva o sadismo deste para com o eu. O sadismo do Super-eu e o masoquismo do Eu complementam um ao outro e se juntam para produzir as mesmas consequências. [...]. (Freud, 2011, p. 201, grifo do autor)

⁴ A tradução registra instinto, a despeito do trecho ser habitualmente traduzido por “repressão cultural das pulsões”. Cientes desta circunstância, optamos por manter a tradução de Paulo César de Souza, por entendermos que este tipo de vicissitude é familiar aos leitores da obra de Freud e não representa um obstáculo intransponível. Na edição da Amortorru Editores, lê-se: “La reversión del sadismo hacia la persona propia ocurre regularmente a raíz de la sofocación cultural de las pulsiones, en virtud de la cual la persona se abstiene de aplicar en su vida buena parte de sus componentes pulsionales destructivos. Cabe imaginar que esta parte relegada de la pulsión de destrucción salga a la luz como un acrecentamiento del masoquismo en el interior del yo. Empero, los fenómenos de la conciencia moral dejan colegir que la destrucción que retorna desde el mundo exterior puede ser acogida por el superyó, y aumentar su sadismo hacia el yo, aun sin mediar aquella mudanza. El sadismo del superyó y el masoquismo del yo se complementan uno al otro y se aúnan para provocar las mismas consecuencias”. (Freud, 1996, p.175)

Recorre-se à tese do masoquismo moral para pensar a narrativa, naquilo que se considera a situacionalidade da personagem, cercada pelo sofrimento resultante das repressões. Ainda envolta nos laços angustiantes de sua relação, a personagem começa a descrever caminhos que percorre para evitar o sofrimento, um deles é a escrita de cartas ao marido, solução encontrada que acentua dois aspectos. O primeiro deles seria a submissão ao referencial fálico, tendo em vista que a personagem escreve as cartas para não receber repreensões, enquanto o segundo aspecto seria o desenvolvimento do gosto pela escrita das cartas, cumprindo a vivência de satisfação⁵ do desejo por meio de uma repetição de cenas de comunicação puramente imaginadas, pois escreveria o que não ousaria dizer, traço que revela o contexto falocêntrico em que está envolta.

Em continuidade, a escrita das cartas que cumpre o desejo da personagem, ainda no percurso da sujeição ao referencial fálico, pode ser vista na teoria psicanalítica como parte do desenvolvimento da *feminilidade*, que Birman (1999, p. 60) entende como um “[...] traço que se inscreve no registro da falta e do vazio, que está no âmago da experiência do desejo (e que pode estar) [...] presente tanto nas mulheres quanto nos homens, mas certamente nas mulheres de forma mais radical”. Birman (2001, p. 229) entende ainda, em diálogo com as ideias de Freud acerca do originário do psiquismo, que “[...] a feminilidade, com todos seus farrapos e andrajos, seria também nossa origem e não apenas nosso destino [...]”.

A compreensão por feminilidade é considerada nessa prática da personagem porque, apesar de cumprir as ordens falocêntricas, encontrou-se uma possibilidade, uma vez compreendendo sua subalternização, de pôr em movimento um desejo que há muito se encontrava estático. No entanto, há percursos que levam até o que se enuncia de feminilidade. No decorrer desta análise, será percebido como a personagem a alcança em diferentes momentos da narrativa.

Ainda em relação à escrita das cartas, a personagem, quando se refere a elas, utiliza-se, algumas vezes, de verbos no futuro do pretérito, que podem indicar certa indignação, mas também o descumprimento daquilo que poderia ter acontecido: “eu lhe *escreveria* cartas, assim eu *descontaria* no sofrer” (p. 22), “o meu homem *ganharia* distância” (p. 22), “eu me *permitiria* dizer tudo...” (p. 22) e “*ganharia* coragem e *proclamaria*” (p. 22). A presença de tais verbos faz questionar se realmente a personagem trocou a fala pela escrita, ou se somente desenvolveu uma espécie de fantasma acerca daquilo que não teve coragem de enunciar. Sendo assim, caso a escrita das cartas seja um fruto imaginativo da personagem, as considerações sobre a feminilidade que se relacionou, passam também a estar em segundo plano, não como ela é, mas como seria.

⁵ Tipo de experiência originária postulada por Freud e que consiste no apaziguamento, no lactente, e graças a uma intervenção exterior, de uma tensão interna criada pela necessidade. A imagem do objeto satisfatório assume então um valor eletivo na constituição do desejo do sujeito. Ela poderá ser reinvestida na ausência do objeto real (satisfação alucinatória do desejo) e irá guiar sempre a busca ulterior do objeto satisfatório. (Laplanche, 1991, p. 530)

Todo o percurso deste primeiro momento da narrativa se estabelece pela maneira como a *imago* da personagem servil e submissa é explorada. Isto é dado por meio das cenas de continuidade da utilidade doméstica de sua presença transposta para o cenário hospitalar. Aparece também no contraste entre a cesta-continente que é preenchida pelos objetos-conteúdo da vinculação amorosa sem retribuição — a cesta que vai cheia de afeto e volta cheia de desprezo — ou das queixas voltadas contra si mesma, num encadeamento de ações cotidianas que, dia após dia, repetem-se, aproximando a personagem daquilo que pode ser entendido como neurose de destino⁶. Nota-se que é o percurso que explora em perspectiva a *imago* do feminino maternal. Deste modo, a atividade que a heroína desenvolve é o que será considerado nesta análise por “fase de submissão”, enquanto a “fase do encorajamento” ou a “da consciência” não constituem a atividade propriamente dita, restando como movimentos de satisfação alucinatória. Serão decisivas, para este contraponto criatural⁷ da *imago*, as leituras dos atos realizados pela escrita das cartas como solução do que se desejava dizer, pela maneira como cada coisa é descrita, com partículas de negatividade, evidenciando a recusa com que a personagem se familiarizou.

Após acompanhar a personagem e suas queixas no início da narrativa, é iniciada a descrição de um acontecimento no qual ela se depara com a própria imagem, eventualmente, diante do espelho, enquanto saía em direção ao hospital. Tal acontecimento inaugura uma nova perspectiva da personagem em relação a si mesma, motivada pelo objeto, que no início da narrativa foi evitado pelo medo de não se reconhecer. Desta vez, a personagem se percebe com novo olhar, contemplativo e descobridor, beija os dedos e deseja ser outra, antiga e amante de si (p. 23). Aproxima-se do armário, retira o vestido preto e dança coberta por ele.

Em meio à nova percepção em relação a si, a decisão de pegar o vestido e de dançar diante do espelho, a personagem verbaliza o desejo de ficar viúva e se surpreende, pois em nenhum momento se esqueceu da condição de submissão. Na verdade, descobriram-se possíveis saídas que diminuíssem a infelicidade. Após a surpresa, enunciou novamente o desejo, desta vez com um complemento: “Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto” (p. 23). Entre os desejos, agora verbalizados, a mulher percebe que o objeto, antes temido, devolve a sua vaidade e a faz perceber-se bela como nunca antes.

⁶ Designa uma forma de existência caracterizada pelo retorno periódico de encadeamentos idênticos de acontecimentos, geralmente infelizes, encadeamentos a que o sujeito parece estar submetido como a uma fatalidade exterior, ao passo que, segundo a psicanálise, convém procurar suas causas no inconsciente, e especificamente na compulsão à repetição. (Laplanche, 1991, p. 306).

⁷ Empregamos criatural no sentido em que Auerbach contrapõe o termo criatural a figural. Naquele, o evento narrado se traduz em “acontecimento da realidade mais simples e cotidiana” despojado de estrutura relacional, enquanto figural remeteria ao evento em que existe “relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas”, na qual um deles significa a si próprio e ao outro. (Auerbach, 1987, p. 13, 41 *passim*).

É nesse contexto que se observa, mais uma vez, o desenvolvimento da feminilidade, agora, pelo processo de histericização⁸, ligado à assunção da feminilidade denominada por Birman (1999) em diálogo com Freud. A histericização, na leitura de Birman, seria caracterizada pela colocação em movimento de um desejo *esterilizado* e congelado, pelo qual se distinguiria da histeria propriamente dita. No desejo que se descongela, na histericização, o sujeito revela-se capaz de dignificar o erotismo de maneira a deixar insustentável a ordem fálica. Quando a personagem se permite desejar estar viúva, estrear o vestido preto e, posteriormente, ensaiar o choro no funeral do esposo, ela desestrutura a ordem fálica por meio desse processo de histericização, que terá como produto a feminilidade.

“No funeral o choro será assim” e “Oxalá você morra sim, o quanto antes” (p. 23) são os trechos que refletem, de maneira mais expressiva, o desejo que há tempos estava estático na protagonista e que, diante do espelho, vestida de preto, ousou dizer como nunca antes. A partir deste momento da narrativa, a personagem se percebe mais ativa e tranquila diante das situações, no entanto, como já foi mencionado anteriormente, não há um esquecimento do lugar de submissão, pois as atividades que ela deve desenvolver lhe são muito evidentes. Isso explica a razão pela qual, após enunciar seu desejo diante do espelho, ela apanha o cesto e vai ao hospital.

Em seguida, quando a personagem se encaminha ao hospital, ainda sem saber que seria pela última vez, encontra-se alegre por ter enunciado seu desejo, por ter se reconhecido no espelho e se achado bela. Ela descreve que, “[...] pela primeira vez, há céu sobre a minha casa. Na berma do passeio, sinto o aroma dos franjipanís [...] Hoje descubro a rua, feminina. A rua, pela primeira vez, minha irmã.” (p. 24). Birman (1999) — ao lançar olhar sobre a personagem da ópera *Carmem*, de Bizet, com a qual poderíamos propor uma aproximação com a mulher do enfermo — percebe sua fulgurância, desejo e volúpia. Analisando a personagem de Bizet, o psicanalista entende que Carmem, ao assumir sua feminilidade pela assunção de seu desejo, encontra-se numa dimensão de festa, de alegria e brincadeira que se incorporam na experiência feminina [do desejo].

Nesse segundo momento da narrativa, há uma sequência de acontecimentos que distanciam a personagem da fase de submissão, estabelecida antes. É iniciado um percurso que conduz a personagem a um sentimento encorajador. Quando ela se percebe diante do espelho, reconhece-se e acha-se bela, há um rompimento com a mulher que evitava seu

⁸ A histericização é o fundamento decisivo da assunção da feminilidade como um estilo de ser sujeito, como uma estilística não falocêntrica da existência. Birman (1999) define a histericização em alguns momentos de sua escrita sobre a feminilidade. A primeira delas que se julgou importante mencionar é, de acordo com Birman (1999, p. 96), que o “[...] sujeito perpassado pela histericização se torna alado na sua corporeidade, pois adquire uma leveza, graciosa nos seus gestos, na medida em que se encontra em estado de graça em consequência da circulação de seus fluidos vitais”. Além disso, é relevante mencionar ainda com Birman (1999, p. 207) que “[...] a histericização seria a maneira por excelência pela qual as mulheres poderiam escapar efetivamente do masoquismo e da virilização, na medida em que seria a histericização que colocaria em questão e derrubaria a ordem fálica. Não podemos, no entanto, esquecer que esse mesmo processo se refere aos homens, processo pelo qual se visa a romper igualmente a falicização pela histericização”.

reflexo e que não se reconhecia. O encorajamento se evidencia, sobremaneira, quando a mulher compreende o desejo de desvincular-se do marido e o enuncia, dignificando-se a partir dele. Em vista disso, revela-se neste momento da narrativa a “fase do encorajamento”.

Como já mencionado, a partir dos acontecimentos que marcam o segundo momento da narrativa, a personagem parece mais ativa, encorajada e feliz. Com essas características, dirige-se ao hospital pela última vez, sem suspeitar de que, em breve, receberia a notícia do falecimento de seu esposo. Quando, no que fora um tão esperado momento, a mulher recebe a notícia, há uma mistura de emoções que podem ser entendidas como ânimo, tédio, tristeza, desamparo e tanto mais. Em meio às emoções, há uma espera do ápice do gozo, no entanto, acontece o *trágico* (Birman, 1999).

Birman (1999) revela que o júbilo e a festividade do gozo, incorporados na experiência feminina do desejo, podem ser atributos do registro do trágico, uma vez que podem colocar o sujeito em face do impossível. Em diálogo com Birman, interpreta-se que, quando a personagem exultou diante do espelho, tomada pelo júbilo e festividade, ela não previa o *trágico* que se estabeleceria na morte do marido. “[...] Eu estava tão preparada, aquilo já tanto acontecera que nem procurei amparo. Depois de tanta espera eu já queria que sucedesse. Mais ainda depois de descobrir no espelho essa luz que, toda a vida, se sepultara em mim. [...] saio do hospital a espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava, ao contrário do alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar.” (p. 24).

É nesse contexto do *trágico*, posterior ao júbilo e à festividade do gozo, que a personagem volta para casa, após receber a notícia do falecimento do esposo. “Regresso a casa, passo desganhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre.” (p. 24). Há, perceptivelmente, um desalinhamento da trajetória encorajadora e vitoriosa que a personagem iniciou pouco antes. O céu sobre sua casa, mais uma vez era percebido, no entanto, com maior vivacidade. A beleza da rua que pouco antes se alinhava à sua, desta vez, alinha-se pela perspectiva do fúnebre. O aroma dos franjipanís não mais é mencionado. A vivência do luto é estabelecida ao retornar para casa, numa confusão de emoções não esperada.

Ao chegar em casa, a personagem desfaz tudo aquilo que, anteriormente, a fez perceber seu desejo e se dignificar por meio dele. O espelho é coberto pelos lençóis. Tal atitude é enunciada como correção, sancionada pelos costumes, mas funciona também como se o correto fosse a imperceptibilidade de seu reflexo, ou seja, de seus reais desejos. O vestido que contribuiu para que se percebessem as curvas preservadas no seu corpo, desta vez, é “decepado” em tiras. A personagem, antes encorajadora, retorna aos hábitos do início da narrativa, quando submissa ao marido. Mais uma vez, recorremos a uma assertiva colhida em Birman (1999, p. 95):

Se a tragédia nos aponta inequivocamente para o imprevisível e para a impossibilidade do encontro humano, para os diferentes sexos, marcando o sujeito pelo real da angústia, o drama nos aponta, em contrapartida, para algo do registro da culpa, do masoquismo e da melancolia lacrimante.

A assertiva de Birman permite compreender, de maneira elucidativa, as ações finais da personagem ao retornar para casa, após o estabelecimento do trágico. A culpa e a melancolia lacrimante já a acompanhavam desde a saída do hospital e se acentuam, sobremaneira, ao chegar em casa, quando desfaz tudo aquilo que havia contribuído para o seu reconhecimento.

O momento final da narrativa aponta para uma fase mais delicada. A personagem regride em seus sentimentos, tomando consciência de sua situação. Este último aspecto de introspecção, de acordo com Fábio Lucas (1982, p. 114), pode ser entendido como o abrigo para os heróis da consciência, que revela os personagens problematizados num mundo que os esmaga, no qual vagam em indecisão, desespero ou revolta, com a certeza apodítica de sua impotência. Sendo assim, cabe enunciar este último momento da narrativa como a “fase da consciência”, atribuindo à personagem o papel de protagonista absoluta, evidenciando sua incapacidade diante do contexto falocêntrico.

Atando os nós

Após as considerações de análise tecidas na seção anterior, tendo em vista o espaço, o tempo e a situacionalidade em que a personagem vivenciou três momentos de sua vida, pode-se pensar sobre qual seria o objetivo do narrador em evocar tais reflexões sobre a mulher. Já foi visto que, nas literaturas africanas de língua oficial portuguesa, a representação feminina está ligada a um contexto histórico sobre a tradição local e que, nesse contexto, a mulher sustenta a família e pode ser vista, por essa razão, sob o aspecto de uma identidade posta na condição de submissão.

O narrador constrói então a representação da mulher submissa, mas, posteriormente, a representação é reconstruída, surgindo a mulher encorajadora. Esta, por sua vez, desejava seu desvinculamento em relação ao marido e buscava a autonomia. A expectativa, no entanto, é quebrada e há uma frustração da personagem em sua nova representação, que transita do encorajamento à consciência de sua incapacidade diante do referencial fálico. Com esse desenvolvimento da narrativa, percebe-se a quebra na linearidade do conto e o desenvolvimento de três fases em momentos diferentes da narrativa.

Há, perceptivelmente, uma crítica implicada no conto em relação ao espaço feminino no meio social. Indica a ideia de que a mulher está, quase sempre, envolta nas garras do falo e que não cumpre seus reais desejos pela impossibilidade criada no contexto falocêntrico. A crítica realizada pelo narrador acompanha a narrativa até o último momento, quando a personagem enuncia a frase de que deve se lembrar para não preparar o cesto no dia seguinte. Desta vez, há um conflito não mais com sua situação de submissão, mas com sua consciência.

Entende-se, por fim, que a narrativa pode ter frustrado os leitores, que esperavam o brilho e a festividade incorporados nas últimas experiências da personagem, tendo em vista sua altivez na segunda fase. Isto, todavia, acentua a proposta de Mia Couto, que estabelece sua leitura crítica da experiência histórica moçambicana por meio de finais disfóricos como esse, propondo-se a tecer o fio que conecta muitas desventuras e infelicidades observadas na sociedade, questões que precisam ser denunciadas, inclusive, no campo literário.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- COUTO, Mia. *O fio das missangas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, 2011. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 11 jan. 2023.
- FREUD, Sigmund. El yo y el ello (1923). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas: El yo y el ello y otras obras: 1923-1925*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise / Laplanche e Pontalis*; sob a direção de Daniel Lagache. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LUCAS, Fábio. *Razão e emoção literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- PEREIRA, Márcia Moreira. A Mulher nos Contos de Mia Couto: uma Leitura Pós-colonial. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, Lisboa, v. 32, p. 181-190. dezembro, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2017.32/pp.181-190>. Acesso em: abril de 2022.
- WOLFF, Cynthia Griffin. A mirror for men: stereotypes of women in literature. *The Massachusetts Review*, Amherst, v. 13, n. 1-2, p. 205-218, 1972. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25088222> Acesso em: setembro de 2022.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e63698, 2024

DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n31e63698

Temas Livres

Força e herança poética: Noémia de Sousa, a poetisa fundadora

Strength and poetic legacy:
Noémia de Sousa, the founding poetess

Fuerza y herencia poética:
Noémia de Sousa, poeta fundadora

Amanda Timmen Mello 

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

E-mail: amanda.timel@gmail.com

Resumo

O artigo detalha a trajetória da poetisa Noémia de Sousa, destacando sua importância no contexto da luta anticolonialista e na formação da literatura moçambicana. O texto explora como a poetisa, a despeito do controle empreendido pelo Estado Novo, conseguiu catalisar um movimento de resistência e inspirar outros intelectuais africanos. Seus poemas, marcados pela oralidade e pela denúncia das injustiças coloniais, refletem a influência de diversos movimentos literários e políticos, como o Modernismo brasileiro e a *Négritude*. Noémia de Sousa se destaca por sua capacidade de resgatar a voz e a história do povo africano, especialmente as das mulheres, e sua escrita é vista como uma expressão de resistência, esperança e liberdade. A recapitulação do itinerário literário da poetisa, bem como as análises de alguns de seus poemas, revelam sua importância não apenas para a literatura moçambicana, mas também para a literatura de língua portuguesa como um todo, servindo de inspiração para muitas autoras contemporâneas.

Palavras-chave

Noémia de Sousa, poesia moçambicana, legado poético.

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

MELLO, Amanda
Timmen. Força e herança
poética: Noémia de Sousa,
a poetisa fundadora.
Revista Mulemba, v.16,
n.31, e63698, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
mulemba.2024.
v16n31e63698](https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n31e63698)

Abstract

The article details the trajectory of the poetess Noémia de Sousa, highlighting her importance in the context of the anti-colonial struggle and the formation of Mozambican literature. The text explores how the poet, even in an environment controlled by the Estado Novo, managed to catalyze a movement of resistance and inspire other African intellectuals. Her poems, characterized by orality and denunciation of colonial injustices, reflect the influence of various literary and political movements, such as Brazilian modernism and *négritude*. Noémia de Sousa stands out for her ability to rescue the voice and history of the African people, especially women, and her writing is seen as an expression of resistance, hope, and freedom. The recapitulation of the poet's literary career, as well as the illustrative analysis of some of her reveal her importance not only for Mozambican literature, but also for Portuguese-language literature as a whole, serving as an inspiration for many contemporary authors.

Keywords

Noémia de Sousa, Mozambican poetry, poetic legacy.

Resumen

El artículo detalla la trayectoria de la poeta mozambiqueña Noémia de Sousa, destacando su importancia en el contexto de la lucha anticolonialista y en la formación de la literatura mozambiqueña. El texto explora cómo la poetisa, incluso en un ambiente controlado por el Estado Novo, logró catalizar un movimiento de resistencia e inspirar a otros intelectuales africanos. Sus poemas, marcados por la oralidad y la denuncia de las injusticias coloniales, reflejan la influencia de diversos movimientos literarios y políticos, como el modernismo brasileño y la *negritud*. Noémia de Sousa se destaca por su capacidad para rescatar la voz y la historia del pueblo africano, especialmente de las mujeres, y su escritura se ve como una expresión de resistencia, esperanza y libertad. La recapitulación de la trayectoria literaria de la poetisa, así como el análisis ilustrativo de algunos de sus poemas revelan su importancia no sólo para la literatura mozambiqueña, sino también para la literatura en lengua portuguesa en su conjunto, sirviendo de inspiración a muchos autores contemporáneos.

Palabras-clave

Noémia de Sousa, poesía mozambiqueña, legado poético.

Introdução

Em meio a disputas com comerciantes rivais, a busca por ouro, prata e marfim levou à gradual fixação portuguesa na África Oriental, inicialmente pela costa, mais tarde em direção ao interior do continente. Com a primeira Revolução Industrial e a emergência de uma nova onda capitalista, as práticas de colonização se voltaram para a escravatura, com modificações de alianças em relação aos povos locais que possibilitaram aos invasores uma atuação mais livre e brutal. Posteriormente, ainda, entre os anos 1884 e 1885, ocorreu a Conferência de Berlim, que “oficializou os direitos à ocupação efetiva dos territórios africanos” (Cabaço, 2007, p. 33) e resultou na reivindicação portuguesa de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Moçambique. Em resposta à invasão portuguesa, contudo, houve sempre alguma reação por parte dos povos africanos: seja no início, por meio de tentativas de luta e defesa de povos nativos, seja posteriormente, na primeira metade do século XX, com a criação de movimentos de resistência protagonizados por jovens, sob influência de ideais marxistas e movidos pelo desejo de libertação.

É em meio a esse último cenário que ganha destaque a Casa dos Estudantes do Império (CEI), uma instituição fundada em Portugal pelo Estado Novo, em 1944, resultante da junção de residências estudantis de diversas colônias portuguesas e destinada a receber jovens, cujos países de origem não possuíam instituições de Ensino Superior. Era evidente, porém, o verdadeiro fim atribuído pelo Estado à Casa, não fugindo dos métodos de controle e subordinação característicos de um governo ditatorial: a “formação de jovens bem-preparados que pudessem vir a enquadrar a administração e reproduzir o sistema colonial que o próprio regime ditatorial prosseguia” (Ramalho, 2017, p. 7). Ou seja, a CEI havia sido criada com o objetivo de enfraquecer os movimentos associativos dos estudantes, tentando mantê-los sob controle e buscando a preservação da hegemonia sobre as colônias, por meio da divulgação de ideais salazaristas e do pensamento imperialista português.

Todavia, os planos de Salazar não deram certo. O que ocorreu foi precisamente o contrário: a Casa se tornou um berço para o ativismo cultural e político que desaguaria nas guerras pela independência em diversas colônias portuguesas em África, dentre elas Moçambique. Ao invés de uma maior subordinação dos estudantes vindos de suas então colônias, Portugal vê surgir nomes como Agostinho Neto, Amílcar Cabral e Marcelino dos Santos, membros fundadores do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), respectivamente. Conforme Mata (2015, p. 8), a “história que se seguiu foi a transformação da Casa num espaço com uma dinâmica aglutinadora de solidariedades individuais, grupais e intelectuais para além de cumplicidades sedimentadas por afectividades ideológicas e culturais”.

De 1944 até 1965, quando é fechada pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), a Casa dos Estudantes do Império foi palco para o fortalecimento dos movimentos de resistência anticolonialista, tendo a cultura como forte aliada nessa luta. A CEI passou a funcionar como ponto de encontro para grandes pensadores e escritores, que inspirariam uma independência intelectual das colônias africanas e se tornariam peças-chave para o desenvolvimento de uma cultura literária em seus países de origem. É a partir disso que surge, em 1948, o *Boletim Mensagem*, repleto de edições bastante influenciadas pelo crescimento de uma literatura de combate, disposto a revisitar a história africana de forma a empoderar seu povo e denunciar as mazelas do colonialismo.

Com o intuito de divulgar os trabalhos da Casa e de atingir a metrópole, a *Mensagem* tinha uma tiragem quinzenal e era organizada e editada pelos moradores. Na publicação, os autores expressavam seus posicionamentos político-ideológicos e divulgavam acontecimentos da CEI e da sociedade em geral, escrevendo editoriais que invariavelmente abordavam questões cruciais em voga (Conte; Kunz; Schmitz, 2015, p. 188).

Com publicações de autores residentes da Casa e de contribuintes externos, *Mensagem* é hoje um dos maiores registros de pensamentos, ideias, desejos e vivências do período que antecedeu as guerras de independência das colônias portuguesas em África. Entre relatórios de gastos e da organização da CEI, encontram-se diversos contos, ensaios e, principalmente, poemas de autores que ganharam destaque como fundadores da literatura africana de língua portuguesa. Faz-se importante aqui destacar a presença feminina entre as publicações do boletim, com nomes como Alda Lara, Alda Espírito Santo, Manuela Margarido, Marilisa, Maria João Abranches, Inácia de Oliveira, Maryse Taveira, com menção especial para o nome central neste artigo: Noémia de Sousa. Todas mulheres donas de escrita fortemente combativa, representantes da voz feminina nas mais diversas condições, portadoras das mais variadas histórias, tendo em comum o orgulho de suas ascendências africanas e o desejo de um futuro melhor e livre do jugo colonial para seus países de origem.

Noémia de Sousa, voz de destaque no *Boletim Mensagem*, foi uma poetisa que escreveu a partir de seu lugar como mulher, negra e moçambicana, suas obras estão repletas de mensagens de resistência e denúncia, tendo sido fortemente influenciadas pelo movimento da negritude francesa, pelo Modernismo brasileiro e pelo ativismo social antirracista estadunidense (Alós, 2011). Além disso, conceitos como o da

*moçambicanidade*¹ estão muito presentes em seus poemas, também fator bastante impulsionado pelo pensamento anticolonialista vigente no meio de convívio da autora.

O encanto de Noémia deriva de sua habilidade em escrever de forma específica sobre as vivências, sentimentos e sonhos do povo africano, mais especificamente moçambicano, ao mesmo tempo em que se expressa de forma universal, tratando de temas que abrangem negras e negros, mulheres e pessoas à margem da sociedade no mundo todo. Levando isso em consideração, propõe-se, aqui, uma apreciação de Noémia de Sousa como criadora de textos fundadores para uma literatura feminina moçambicana, comprovando sua importância para a formação de uma base intelectual e inspiradora de muitas mulheres que se tornariam futuramente suas seguidoras. Para tanto, o estudo se divide em quatro seções: inicialmente, a história de vida de Noémia será apresentada; em seguida, serão apreciadas as principais temáticas trabalhadas pela poetisa, reflexão sucedida pela exploração do estilo de seus poemas; como considerações finais, a herança poética da moçambicana entra em pauta. Para ilustrar o conteúdo abordado, serão apresentados e brevemente interpretados alguns poemas da autora, a saber, “Samba”, “Godido” e “Se me quiseres conhecer...”, encontrados nas edições de 1951 e 1962 do *Boletim Mensagem* (Ferreira, 1996, v. 1/2), e mais dois poemas, “Canção fraterna” e “Poema a Jorge Amado”, presentes na coletânea *Sangue Negro* (Sousa, 2016).

Noémia de Sousa: a poetisa fundadora

Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares nasceu em 1926, em Catembe, vilarejo próximo a Lourenço Marques (atual Maputo). Começou a trabalhar e a ajudar no sustento da família aos 16 anos, após a morte do pai, publicando seu primeiro poema, “Canção Fraterna”, no jornal *O Brado Africano*, com apenas 22 anos. Em plena colonização lusitana, os versos iniciais de Noémia surgiram como forte impacto em um tom extremamente subversivo. A autora tratava do tema da escravização em forma de denúncia, apontando a tristeza e as cicatrizes geradas em seu povo, simultaneamente exaltando seus compatriotas e compartilhando de sua angústia (Alós, 2011).

¹ “A moçambicanidade assentou basicamente em torno de duas dimensões. Em primeiro lugar, num contexto de intensa propaganda ideológica e de emoção revolucionária, desenvolveu-se um conjunto de símbolos e discursos de cariz anticolonial que uniam a população em torno de uma condição histórica comum. Em segundo lugar, esse sentimento baseou-se na expectativa de aquisição de direitos de cidadania e de uma igualdade entre todos os moçambicanos” (Feijó, 2010, p. 60).

Irmão negro de voz quente
o olhar magoado,
diz-me:
Que séculos de escravidão
geraram tua voz dolente?
Quem pôs o mistério e a dor
em cada palavra tua?
E a humilde resignação
na tua triste canção?
[...]
Mas mesmo encadeado, irmão,
que estranho feitiço o teu!
A tua voz dolente chorou
de dor e saudade,
gritou de escravidão e veio murmurar à minha em alma ferida
que a tua triste canção dorida
não é só tua, irmão de voz de veludo
e olhos de luar.
Veio, de manso murmurar

que a tua canção é minha
(Sousa, 2016, p. 63).

Essa temática, assim como outras voltadas ao “discurso poético a serviço das lutas pela liberdade em uma terra colonizada” (Alós, 2011, p. 64), mostrou-se presente nos trabalhos da autora ao longo dos anos de 1948 e 1951, momento em que publicou poemas em periódicos, jornais, revistas e boletins. Após sua primeira aparição pública como poetisa, foi apenas uma questão de tempo até que Noémia passasse a frequentar o meio intelectual-revolucionário moçambicano, fazendo amizade e parceria com nomes marcantes, como Ricardo Rangel, Ruy Guerra e João Mendes. Tamanho envolvimento com o meio revolucionário – redigindo artigos cortados pela censura para a “página feminina” do *Brado Africano*, escrevendo cartas subversivas, participando de atividades da MUD-Juvenil² – levou a autora à prisão. Em 1951, como consequência, é deportada para Portugal, onde continua seu engajamento com as movimentações anticolonialistas e libertárias que sondavam a CEI, à qual foi vinculada, ao lado de seus companheiros de luta (Saúte, 2016).

² O Movimento de Unidade Democrática (MUD) foi uma organização política de oposição ao regime salazarista fundada em 1945.

Aliada de famosos nacionalistas africanos, é junto a eles que Noémia decide buscar refúgio da ditadura salazarista na França, entre os anos 1964 e 1973, onde segue lutando como jornalista, tradutora e poetisa, a favor da libertação de seu país na África (Secco, 2016). A autora retorna para Portugal às vésperas da revolução: Moçambique se torna um país independente em data estabelecida, 25 de julho de 1975, quase um ano após a queda do regime salazarista, como resultado de um acordo entre a FRELIMO e o Movimento das Forças Armadas (MFA) português.

Noémia de Sousa faleceu no dia 4 de dezembro de 2002, na cidade de Cascais, deixando 49 poemas escritos e um imenso legado ao mundo. Foi apenas em 2001, ano anterior a sua morte, que os escritos da mãe dos poetas moçambicanos foram publicados em forma de livro, intitulado *Sangue Negro*, após muita insistência por parte do editor e amigo da autora Nelson Saúte – responsável também pela introdução da primeira edição da obra. Antes disso, porém, já haviam sido publicadas diversas antologias poéticas, que incluíam e davam forte destaque à autora (*ibidem*).

Influências e temáticas

Maria Nazareth Fonseca e Terezinha Moreira (2007) abordam a literatura moçambicana em três fases. Na primeira delas, a fase colonial, encontram-se os autores moçambicanos Luís Bernardo Honwana e João Dias, com uma literatura marcada pela tentativa de chamar a atenção aos problemas resultantes do domínio colonial, desmascarando realidades sociais e trazendo à tona pioneiramente temas como o racismo, a exploração e a segregação. A terceira fase, pós-colonial, traz consigo um caráter mais intimista e individualista, com relatos de experiências pessoais em meio ao país recentemente independente e ao estopim da Guerra Civil. Nomes como Mia Couto, Paulina Chiziane, Luís Carlos Patraquim e Lília Momplé são marcantes nesse período.

A fase que se quer ressaltar aqui, no entanto, é a fase nacionalista, segunda fase ou fase intermediária da literatura moçambicana, caracterizada pela “produção de uma literatura política e de combate, que foi cultivada, sobretudo, por escritores que militavam na Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO)” (Fonseca; Moreira, 2007, p. 30). Preocupados em passar uma mensagem, criticando as estruturas coloniais ainda vigentes e com forte consciência de suas raízes moçambicanas, os autores dessa segunda fase marcam um período de transição entre Moçambique colonizada e independente. É nesse momento que se destaca a figura de Noémia de Sousa. No poema intitulado “Samba”, publicado em separata do *Mensagem* (Ferreira, 1996, v. 1/2) dedicada à poesia Moçambicana, possivelmente em 1951, notam-se pistas desse período quando Noémia apresenta como tema central o da cultura atuando enquanto forma de resistência e consequente libertação das “composturas forçadas da civilização”.

No oco salão de baile
cheio de luzes fictícias da civilização
dos risos amarelos
dos vestidos pintados
das carapinhas desfrisadas da civilização,
o súbito bater da bateria do jazz
soou como um grito de libertação,
como uma lança rasgando o papel celofane das composturas
forçadas.

Depois,
veio o som grave do violão
a juntar-lhe o quente latejar das noites
de mil ânsias de Mãe-África,
e veio o saxofone
e o piano
e as maracas matraqueando ritmos de batuque,
e todo o salão deixou a hipocrisia das composturas encomendadas
e vibrou.
Vibrou!

As luzes fictícias deixaram de existir.
E quem foi que disse que não era o luar dos shigombelas³,
aquela luz suave e quente que se derramou no salão?
Quem disse que as palmeiras e os coqueiros,
os cajueiros
os comboeiros,
não vieram com suas silhuetas balouçantes rodear o batuque?
Ah! na paisagem familiar,
os risos se tornaram brancos como mandioca
os requebros na dança traziam a febre primitiva
de batuques distantes,
e os vestidos brilhantes da civilização desapareceram
e os corpos prosseguiram, vitoriosos,
sambando e chispando,
dançando, dançando...

³ “Xingombela” é uma dança tradicional do sul de Moçambique.

O poema é dedicado ao grande amigo da autora Ricardo Rangel, fotógrafo moçambicano com quem Noémia esteve no Brasil em 1949 (Secco, 2016). No poema, o leitor é lançado em um “oco salão de baile”, um símbolo do luxo, da festa, da alegria, o qual, aos poucos, vai sendo desconstruído, tornando-se mais evidentes suas imperfeições, melhor dizendo, sua artificialidade. As “luzes fictícias” surgem como um brilho forçado sobre uma civilização decadente, que esconde seu racismo, suas injustiças socioculturais e ignorância por trás de risos – “amarelos”, pois falsos – e vestidos – “pintados”, pois camuflam o real. O termo “carapinhas” seria assim uma referência aos cabelos crespos, possivelmente das mulheres negras, alisados – “desfrisados” – como forma de seguir um padrão imposto para que se fosse aceito nessa “civilização”, uma marca da herança reprimida. Esse ambiente vai aos poucos sendo alterado, a partir do final da primeira estrofe, quando a *black music* passa a dominar o salão, soando como um “grito de libertação”, uma “lança rasgando o papel celofane [frágil e transparente] das composturas forçadas”.

A hipocrisia de uma sociedade baseada em costumes colonialistas europeus é abandonada, dando lugar aos traços de África, de Moçambique, a dominar a cena, com seu luar, palmeiras e comboeiros. Tudo se transforma em uma “paisagem familiar”, é a decadência do brilho fictício e o retorno dos corpos, da alegria dos sorrisos verdadeiros. Tudo passa a se movimentar de acordo com as danças e os ritmos africanos, um resgate por meio da música. Tem-se assim um poema multicultural, com uma linguagem fortemente expressiva, capaz de elaborar sequências de imagens que se relacionam de forma bastante sutil. Tudo isso sem, em momento algum, renunciar a seu caráter de engajamento e denúncia.

Outra questão relevante é que Noémia teve, desde cedo, contato com literaturas da Europa e das Américas, em especial a brasileira. Eça de Queiroz, Balzac, Drummond, Jorge Amado e Graciliano Ramos eram apenas alguns dos nomes que faziam parte do vasto repertório da autora. No futuro, ela seria fortemente influenciada por movimentos literários como o Modernismo brasileiro e o Neorrealismo português, com suas críticas políticas e socioeconômicas, denúncias sociais e antifascismo, como explica Carla Maria Nogueira (2014, p. 11-12):

O Neorrealismo foi predominante para a juventude moçambicana nos primeiros momentos de mobilização, por eleger como temática fundamental na literatura assuntos relacionados com a luta de classes, questões socioeconômicas e suas implicações na e para a sociedade. [...]

Os escritores brasileiros modernistas despertaram grande interesse dos moçambicanos pelo destaque dado nas obras literárias a uma crítica pautada na realidade brasileira que, naquele momento, passava por grandes crises econômicas e também ao enfoque nas

preocupações político-sociais. O modernismo, ao tratar da crise cafeeira, da seca, da migração e da falta de remuneração dos trabalhadores, aproximava os problemas do Brasil, ex-colônia de Portugal, dos de Moçambique, ainda colônia, além de nutrir o desejo de independência já conquistada pelo Brasil.

Além disso, por tratar de temas relacionados à denúncia da subjugação de mulheres e homens negros, valorizando e estabelecendo laços com seus “irmãos de cor”, empenhando-se em um papel de resistência ao racismo, colocando o africano e seu ponto de vista em foco, Noémia de Sousa garantiu um lugar de destaque entre as literaturas de combate. A isso é possível atribuir influências do Pan-africanismo, do Renascimento Negro norte-americano e da *Négritude*, todos movimentos visando à confirmação e à garantia da dignidade, dos direitos e da liberdade de expressão do povo negro, bem como ao reconhecimento de sua cultura, de seu passado e de suas origens africanas (Gorički, 2018). Cabe ilustrar essas múltiplas referências com a ideia de fraternidade proposta nas estrofes seguintes de “Samba”:

Os ritmos fraternos do samba,
trazendo o feitiço das macumbas,
o cava bater das marimbas gemendo
lamentos despedaçados de escravo,
oh ritmos fraternos do samba quente da Baía!
Pegando fogo no sangue inflamável dos mulatos,
fazendo gingar os quadris dengos das mulheres,
entornando sortilégio e loucura
nas pernas bailarinas dos negros...

Ritmos fraternos do samba,
herança de África que os negros levaram
no ventre sem sol dos navios negreiros
e soltaram, carregados de algemas e saudade,
nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!
Oh ritmos fraternos do samba,
acordando febres palustres no meu povo
embotado das doses do quinino europeu...
Ritmos africanos do samba da Baía,
com maracas matraqueando compassos febris
– que é que a baiana tem, que é? –

violões tecendo sortilégios de xicuentos⁴
e atabaques soando, secos, soando...

Oh ritmos fraternos do samba!
Acordando o meu povo adormecido à sombra dos *imbondeiros*⁵,
dizendo na sua linguagem encharcada de ritmos
que as correntes dos navios negreiros não morrem, não,
só mudam de nome,

mas ainda continuam,
continuam,
oh ritmos fraternos do samba!

Samba é um gênero musical afro-brasileiro, originário do Rio de Janeiro, mas, como mencionado no poema, é uma “herança de África que os negros levaram/ no ventre sem sol dos navios negreiros/ e soltaram, carregados de algemas e saudade,/ nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!”. A fraternidade como expressa no poema se refere à ligação de um povo a partir de sua origem, no caso, África: negros e negras seriam todos filhos da mesma Mãe, no Brasil, em Portugal, em Moçambique ou onde quer que seja. Há uma mistura de elementos próprios do Brasil – “samba da Baía”, “o que é que a baiana tem?” – e elementos próprios de Moçambique – “shigombelas”, “xicuentos”, “imbondeiros” –, a multiplicidade de referências sustenta essa ideia. Há também menções a outros elementos de herança africana, como em “trazendo o feitiço das macumbas” e citações de instrumentos musicais específicos – “atabaque”, “marimbas” – usados tanto no samba como em outros gêneros de música afro. Representa-se a força da cultura africana, disseminada pelas mais diversas partes do globo e se materializando das mais diversas maneiras, mas sempre resistindo.

Ao final do poema, a autora se debruça sobre as cicatrizes deixadas pela escravidão, sua presença ainda sentida nos tempos atuais, e o poder do ritmo, da música, da dança enquanto formas de resgate da dor e conseqüente desejo de luta contra os que a causaram. É “Mãe-África” acordando seu povo adormecido para essa realidade, chamando seus filhos à resistência por meio não só da luta, mas da preservação de sua cultura. Percebe-se um contraste entre a cultura frágil e forçada da “civilização” e a alegria, a dança, as cores e a naturalidade da cultura de origem africana. Surgem

⁴ Em *Sangue Negro* (2016), consta como “xicuembu”, referente a uma divindade ou espírito dos antepassados, do ronga: *xi-kwembu*.

⁵ A *Adansonia digitata*, conhecida como Imbondeiro ou Baobá, é a única espécie de Adansônia (árvore) encontrada no continente Africano.

ainda lembranças dolorosas – a dominação, a escravidão –, que, no entanto, aparecem como combustível para um desejo de mudança e libertação. Há denúncia: existe a resistência, existe a vontade de levar o samba consigo e vencer dias pesados em meio à “civilização” das “luzes fictícias”, mas “as correntes dos navios negreiros não morreram, não,/ só mudaram de nome”.

Dessa forma, é notável como os poemas de Noémia são um reflexo da cultura e história de seu tempo, de seus ideais e relações, de seu continente e especialmente de seu país de origem. Sávio Roberto Freitas (2010, p. 5) afirma que “ler Noémia é ler Moçambique” e não poderia estar mais correto: a autora carrega consigo – em si – a trajetória de seu povo, desde seus mais distantes ancestrais, de forma que se vincula a todos os revolucionários e sonhadores do globo. De Moçambique para o mundo, flui a escrita de Noémia. Do mundo a Moçambique, cheia de saudade, a autora acaba sempre retornando em suas estrofes.

Pioneira por se posicionar em um momento em que poucas mulheres se viam no lugar de fazê-lo, especialmente mulheres negras vindas de colônia lusitana. Fundadora enquanto escritora do sentimento de uma “geração da utopia”, na metáfora de Pepetela, consistindo em exemplo e inspiração para muitos artistas.

Estilo

Ana Mafalda Leite (1998) refere-se ao estilo de Noémia de Sousa como uma “poética da voz”. Francisco Noa (2016, p. 170) afirma que “a voz poética de Noémia de Sousa transcende, em largos momentos, os limites egoístas, espaciais e temporais, instituindo-se, de certo modo, como uma voz de aspiração plural e universalista”, ressonando como o que chama de “metafísica do grito”, a criação poética emocionada da autora. Carmen Secco (2016) traz a questão da “voz feminina”, da “voz enunciativa [que] prima por um derramamento de sentimentos”, constituindo um “brado contestador”.

De fato, as marcas da oralidade estão muito presentes nas obras de Noémia de Sousa e devem ser levadas em conta para uma apreciação dos poemas. É através de repetições, interjeições, do verso livre ou mesmo da utilização de palavras em outras línguas moçambicanas que a oralidade se evidencia, contribuindo para a evocação de traços da “cultura popular de Moçambique, como também aspectos de valorização das raízes africanas em geral” (*idem*, p. 17). Além disso, a questão do ritmo é muito forte, notável especialmente na aliteração de fonemas, na utilização de verbos que contribuem para uma sensação de movimento e no paralelismo.

Somados a uma observação mais técnica dos poemas estão o potencial expressivo, o resgate de um passado e a exposição de uma realidade social, fatores que surgem a partir do poder metafórico da escrita da autora. Assim, a obra literária é também um objeto sociocultural, considerando que, através do que é parcialmente dito,

percebemos e aos poucos construímos uma ampla visão da história, extrapolando a medida do verso, referenciando uma realidade repleta de mazelas e injustiças, mas impregnada de sonhos, revoltas, denúncias e esperança. Tal questão é encontrada nos poemas de Noémia de Sousa, como é o caso de “Godido”.

Publicado sob o pseudônimo Vera Micaia, juntamente com “Samba”, na separata do *Mensagem* de 1951 (Ferreira, 1996, v. 1/2), “Godido” se inicia com uma dedicatória da autora ao seu querido amigo de luta João Dias, autor do conto de mesmo nome do poema – que lhe rendeu também lugar de destaque entre os grandes escritores moçambicanos. No conto, é narrada a história de um jovem que nasceu e cresceu em meio à escravidão, o qual, quando mais velho, decide tentar a vida na cidade, na “civilização”. No entanto, Godido encontra na metrópole o racismo, a mesquinhez e as injustiças das quais tanto tentava fugir. A decepção e a saudade dos tempos em que era rei nas costas de sua mãe despertam no protagonista o desejo de vingança e libertação.

Dos longes do meu sertão natal,
eu desci à cidade da civilização.
Embriaguei-me de pasmo ante os astros
suspensos dos postes das ruas
e a atracção das montras nuas
tomou-me a respiração.
Todo esse brilho de névoa, ténue e superficial
que envolve a capital,
me cegou e fez de mim coisa sua.

Quando cheguei,
trazia no olhar a luz verde dos negros simples
e uma dádiva maravilhosa em cada mão.
Mas a cidade, a cidade, a cidade!
Esmagou com os pneus de seu luxo,
sem caridade,
meus pés cortados nos trilhos duros do sertão.
Encarcerou-me numa neblina quase palpável de ódio de desprezo,
e ignorando a luz verde do meu olhar,
a maravilhosa oferta
(essa estrela, esse tesouro) de cada minha mão aberta,
exigiu-me impiedosamente a abdicação
da minha qualidade intangível de ser humano!

Nas noites frias,
sem batuques, sem lua,
as estrelas continuaram brilhando insensíveis,
através da cacimba, suspensa dos postes da rua.
Minha consolação
Minha Mãe silenciosa oferecendo-me suas costas nuas,
mornas como sol de inverno...
Minha Mãe vencendo a cacimba e a humilhação,
para me vir *belekar*⁶
humilde e sofredora, com suas tocantes canções de acalantar!

Ah, mas eu não me deixei adormecer.
Levantei-me e gritei contra a noite sem lua,
sem batuque, sem nada que me falasse da minha África,
da sua beleza majestosa e natural,
sem uma única gota da sua magia!
A luz verde incendiou-se no meu olhar
e foi fogueira vermelha na noite fria
dos revoltados.
Ainda grito,
porque quero ser ainda, sempre, pela vida fora,
o que fui outrora:
Rainha nas costas de minha Mãe!
[...]

A lembrança da Mãe/“Mãe-África” surge em momento de desesperança e quase desistência. É uma “consolação” pelo sofrimento vivido na cidade, pela tristeza “nas noites frias,/ sem batuques, sem lua”, em meio à “civilização”. A mãe entoava uma canção que embala e faz adormecer, carrega o filho nas costas e o protege do mundo, essa mãe humilhada e escravizada que ainda assim canta. Mas o conforto de lembranças que poderiam servir como um esconderijo confortável, um escape para a frieza da cidade, converte-se em algo novo: a “luz verde” no olhar, a juventude honesta, a admiração, a esperança “incendiou” e virou “fogueira vermelha na noite fria/ dos revoltados”, virou desejo de revolução, de vingança, desejo de se encontrar e se reerguer naquela “civilização” opressora.

⁶ Significa embalar a criança nas costas da mãe.

Trata-se de um certo saudosismo que se mistura com o orgulho de uma herança africana, com a visão de um futuro esperançoso e libertador. O que vemos nas obras de Noémia é uma forte influência do contexto, do exterior, que se mistura com os desejos e esperanças próprios dos sujeitos poéticos. É uma escrita pessoal e coletiva, reflexo de seu tempo e atemporal:

A voz de Noémia não é apenas feminina; é, também, coletiva. É uma voz tutelar, fundadora da poesia moçambicana. É uma voz plural, prometeica, que, epicamente, assume uma heroicidade salvacionista, na medida em que se declara como a que iluminará e libertará os destinos dos irmãos africanos marginalizados. É evidente a postura redentora dos sujeitos poéticos, cuja missão é dar passagem ao povo oprimido. [...] tratam não apenas da urgência de ser recobrada a memória individual de Noémia, nascida na casa à beira-mar, em Catembe, mas, ainda, do imperativo de ser revigorada a memória ancestral dos povos negros moçambicanos e africanos, cujos hábitos, crenças, ritmos e histórias precisam ser preservados, assim como necessitam ser esconjuradas as lembranças sombrias de injúrias e atrocidades vividas ao longo de séculos de escravidão (Secco, 2016, p. 14-15).

[...] uma temporalidade própria e muito marcada – passado *gratificante*, presente *sofrido*, futuro *optimista*. [...] Se, por um lado, com o olhar centrado na infância se reconstitui idílica e feericamente o Mito da Idade de Ouro, ou do Paraíso Perdido, por outro, ao projetar-se utopicamente para o futuro, morada da solução harmoniosa e palingenética, esta poesia tem no presente, um espaço enunciatório nuclear, ao mesmo tempo de padecimento, mas também propiciatório e invocador do que existe quer no foro privado quer como bem coletivo (Noa, 2016, p. 173).

A intertextualidade de sua escrita contribui para esse caráter universalista: a autora trabalha traços culturais e influências latino-americanas, estadunidenses, francesas, portuguesas e, claro, moçambicanas. Resgatando desde estilos musicais, instrumentos e danças (como visto na última seção, com “Samba”) até formas de pensar e traços estilísticos mais concretos, Noémia atribui a seus poemas cores das mais diversas partes do globo. É curioso, assim, a autora ser tão pouco conhecida no Brasil, já que faz tanta menção à cultura brasileira e foi tão influenciada por ela desde pequena, em suas leituras, tendo até mesmo um poema dedicado a Jorge Amado.

[...]

(Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
ou brasileiras, brancas ou negras?)

Jorge Amado, vem!

Aqui, nesta povoação africana

o povo é o mesmo também

é irmão do povo marinho da Baía,

companheiro de Jorge Amado,

amigo do povo, da justiça e da liberdade!

[...]

(Sousa, 2016, p. 125).

A luta anticolonialista se faz através das palavras, ao resgatar um passado sofrido que respinga nos tempos em que foram escritos os poemas por meio do racismo e das mazelas sociais. Noémia de Sousa escreve a partir da “história vista de baixo” de Thompson e da “literatura menor” de Deleuze e Guattari, referentes trazidos por vozes dos “colonizados”, dos negros e negras, das mulheres, dos africanos. Francisco Noa (2016, p. 170-171) destaca nas obras de Noémia de Sousa a presença do “sentimento coletivo”, do “culto da utopia” e dos “mitos da liberdade, da igualdade, da fraternidade e do progresso”. E, de fato, o que se percebe é a presença marcante de um resgate da herança africana enquanto forma de denúncia, resistência e união.

O que Noémia de Sousa faz é voltar ao passado e reverter a narrativa, de forma a dar o controle aos marginalizados. Faz isso através da “exaltação dos valores negro-africanos”, do “afrontamento corrosivo e irônico às imagens estereotipadas do europeu sobre os africanos” e da “(re)constituição da sua própria imagem identitária” (*idem*, p. 171). Seus sujeitos poéticos vivem momentos de epifania e transformação, localizados exatamente no conflito entre um passado doloroso, mas ainda assim confortável, e um futuro desafiador, mas esperançoso, elaborando-se a denúncia nesse encontro. A autora insiste na ferida de forma a torná-la motivo de luta: atentando “na forma como o futuro e o presente condicionam a voz poética que se configura como consciência plural”, ressaltando-se que “na sua relação com o passado que tudo se radicaliza em relação à forma como essa mesma voz se apresenta” (*idem*, p. 173).

A herança de Noémia

O que há na análise dos poemas de Noémia de Sousa é a união de padrões estilísticos – adjetivação, aliterações, repetições, paralelismos – com uma história e com traços socioculturais que surgem da junção entre as técnicas da própria autora

– utilização de metáfora e outras unidades de significação bastante expressivas – e o conhecimento do leitor sobre o contexto da escrita e seus reflexos nos tempos atuais. Muitas críticas e temas trabalhados nos poemas – a denúncia do racismo, a revolta, a valorização racial e cultural, a infância, a esperança, a angústia, a injustiça – são muitíssimo significativos atualmente, sendo essa fácil transposição para diferentes momentos sociais e históricos também o que torna as obras de Noémia de Sousa tão apreciáveis e universais. É o que faz dela uma fundadora enquanto mulher que ousou falar daquilo sobre o que talvez já se tenha falado, mas com um toque especial: emoção.

Na edição do *Mensagem* de agosto de 1962 (Ferreira, 1996), em quatro estrofes repletas de analogias entre a autora/eu-lírico e África, encontra-se uma espécie de autorretrato de Noémia, intitulado “Se me quiseres conhecer...”. A voz poética não só convida o leitor a conhecê-la, mas se deixa vulnerável e se abre a quem desejar fazê-lo.

Se me quiseres conhecer,
estuda com olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
trabalhou e trabalhou
em terras distantes lá do norte.

Ah! Essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em ferida de angústia,
mãos enormes espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos duros chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica,
altiva e mística,
África da cabeça aos pés,
– ah, essa sou eu!

Se quiseres compreender-me
Vem debruçar-te sobre a minha alma de África,
nos gemidos dos negros no cais

nos batuques frenéticos dos muchopes⁷
na rebeldia dos machanganas⁸
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro
E nada mais me pergutes,
se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne
onde a revolta de África se congelou
seu grito inchado de esperança.

Trata-se de um poema repleto de metáforas e jogos de palavras, que já mostra em sua estrofe inicial uma relação belíssima e extremamente significativa: o eu-lírico/autora se apresenta como um “pedaço de pau preto”. Pau-preto é uma pequena árvore conhecida também como Mpingo ou Jacarandá-Africano, nativa de Moçambique e de outras regiões de África e uma das madeiras de maior valor econômico no mundo, utilizada entre outras coisas para esculpir ornamentos decorativos (Global Trees Campaign, 2020). À comparação com a madeira da árvore se acrescenta o fato de ela ser trabalhada por um “[...] desconhecido irmão maconde/ de mãos inspiradas/ [...] em terras distantes lá do norte”, sendo maconde um grupo étnico bantu que vive no nordeste de Moçambique, em especial no planalto de Mueda, reconhecido mundialmente por sua arte através de esculturas com pau-preto.

Assim, a quantidade de informações culturais que Noémia de Sousa é capaz de agrupar em apenas alguns versos é um perfeito exemplo da complexidade e valor artístico-intertextual de suas obras. Trabalhando a cultura e a história de seu povo e se apresentando como parte disso, a autora reconhece sua origem africana como elemento dominante na forma como se vê e se declara ao mundo. Noémia descreve a si mesma e ao mesmo tempo descreve África. O que se percebe na segunda estrofe, por exemplo, é a construção de uma imagem que vai se completando; o corpo vai se formando a partir das “órbitas vazias”, da boca “rasgada”, das mãos “enormes espalmadas”, chegando na postura e em suas cicatrizes. Temos a esperança expressa através do “desejo de possuir a vida”; a desilusão expressa pela “ferida de angústia”; a opressão e revolta, pelo “jeito de quem implora e ameaça”.

⁷ Nome masculino; trabalhador municipal da cidade de Maputo. Aglutinação de *changana mùcholò*, «trabalhador da cidade» + *chope* (alusão à principal origem desses trabalhadores).

⁸ Falantes de uma variedade da língua bantú tsonga, a principal das línguas faladas na parte sul de Moçambique.

Ademais, é através do paralelismo que nos versos acima são apresentados os ritmos africanos, não mais propriamente em forma de música, como é o caso de “Samba”, mas de um conjunto de sons, movimentos e sentimentos. Temos gemidos, batuques, rebeldia e melancolia compondo uma “canção nativa” e a história de um país, de um continente. Por fim, o eu-lírico conclui sua “apresentação” se comparando a um búzio, concha que carrega um grande peso simbólico para a cultura africana e afrodescendente, sendo o jogo de búzios uma arte divinatória e o oráculo mais antigo dos iorubás. Aqui temos um “búzio de carne”, carne enquanto corpo talvez, enquanto algo vivo que sente e deseja.

Portanto, para conhecer Noémia, deve-se conhecer África, conhecer Moçambique; nela as revoltas de seu continente habitam e a movimentam, enchendo-a de esperança e orgulho. Noémia afirma seu papel revolucionário e seu ativismo dando cor, musicalidade, movimento e, acima de tudo, sentimento a suas palavras. Dessa forma, cativa o leitor de maneira singular, marcando a história da literatura africana de língua portuguesa. Como bem afirma Carmen Secco (2016, p. 14), Noémia é

[...] Mãe, por ser a primeira voz feminina da poesia moçambicana a embalar os poetas que a sucederam. [...] Irmã, filha de uma África violada e aviltada durante séculos, cujos filhos foram vítimas de muitas discriminações e crueldades. Irmã, que denuncia os dramas do continente africano.

Noémia de Sousa é importante para a literatura moçambicana uma vez que seus escritos, além de grandiosas peças literárias, são um registro de pensamentos e vivências de um momento histórico crucial para a formação do país. A autora, ao longo de toda a sua vida, fez questão de publicar seus poemas apenas em jornais, revistas e antologias, de forma que fossem lidos inseridos no contexto a que se referiam e a que pertenciam. Foi apenas em seus últimos anos que concordou com a publicação de um livro com todas as suas obras, material literário de grande importância para futuros estudiosos, bem como para aquelas que nela se inspirariam para levar adiante seu legado. Citando Secco (2016, p. 18) novamente, “mesmo tendo vivido tantos anos fora de Moçambique, Noémia de Sousa se manteve viva na lembrança do povo moçambicano e seus poemas não se afastaram de suas origens africanas”.

É a voz feminina de Noémia que dá voz também a suas seguidoras, que ganham destaque na literatura pós-colonial moçambicana. Lilia Momplé e Paulina Chiziane são nomes marcantes a partir dos anos 1980 no campo literário de Moçambique, dando seguimento a uma escrita de mulheres politizadas e donas de seu lugar de fala (Fonseca; Moreira, 2007). Ana Mafalda Leite, ensaísta, pesquisadora, docente e principalmente poeta luso-moçambicana, publica pela primeira vez em 1984 e se mostra desde então forte sucessora de Noémia.

Ainda que já não trabalhe com a temática da resistência ao colonialismo, enraizada no espaço moçambicano, Leite mantém uma “tradição poética que preza pelos fluxos, pelos deslocamentos, pela diferença” (Rückert, 2019, p. 143), viés fortemente sinalizado nas obras de Noémia de Sousa, poetisa estudada e admirada pela autora. O que vemos em Ana Mafalda Leite é muito da sinestesia, evocação de elementos culturais e intertextualidade que dominavam os poemas da mãe dos poetas moçambicanos. As diferenças decorrem justamente da modernidade, com um toque de maior introspecção, inserindo-se a obra de Leite em uma “poética do deslocamento simbolizada pelas correntes do Índico em oposição à fixidez da terra, alternando referências à poesia e à cultura moçambicana, mas também a uma modernidade literária para além do nacional” (Rückert, 2019, p. 143).

A relevância das obras de Noémia de Sousa para a literatura de língua portuguesa não apenas africana, mas mundial, mostra-se assim através de seu papel político, histórico e social. Ler a poesia de Noémia confere o prazer do encontro com uma autora engajada, que se dedicou tanto à causa da mulher, negra e moçambicana, quanto ao seu desejo de escrever em sua qualidade de artista, leitora e conhecedora de si mesma. Uma escrita que pensa o passado, sente o presente e visa ao futuro, merecendo um reconhecimento cada vez maior, em especial no Brasil.

Conquistadora de um lugar de fala feminino em meio ao representativo cenário artístico e revolucionário moçambicano, Noémia de Sousa abre espaço para o sentimento de dignidade de se ser quem se é e expressa isso de forma extremamente sensível e melódica, fortemente impactante e dolorosa. Não é por acaso que uma escrita que grita e emociona, que denuncia e honra, encontre em uma mulher negra da periferia do mundo sua palavra fundadora.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. Uma voz fundadora na literatura moçambicana: a poética negra pós-colonial de Noémia de Sousa. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, 2011.

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

CONTE, Daniel; KUNZ, Marinês Andrea; SCHMITZ, Jéssica. De Vozes e Sussurros: a casa, Mensagem e a resistência anticolonial. *Literatura em Debate*, Erechim, v. 9, n. 17, p. 177-191, 2015.

FEIJÓ, João. Discursos Jornalísticos sobre a Independência de Moçambique: uma análise da cobertura do Semanário Savana (1998-2003). *Caderno de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 20, p. 55-83, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cea/148>. Acesso em: 28 abr. 2020.

- FERREIRA, Manuel (org.). *Mensagem*: Casa dos Estudantes do Império. Lisboa: ALAC, 1996.
- FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Noémia de Sousa: poesia combate em Moçambique. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 1, n. 1, 2010.
- GORIČKI, Petra. *A poesia de Noémia de Sousa e a Negritude*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Zagreb, Croácia, 2018.
- MATA, Inocência. *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. Lisboa: UCCLA, 2015.
- Global Trees Campaign. *Mpingo* Londres, 2020. Disponível em: <https://globaltrees.org/threatened-trees/trees/mpingo/>. Acesso em: 11 jun. 2024.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 16, 2007.
- NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. In: SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016. p. 169-174.
- NOGUEIRA, Carla Maria Ferreira. A trajetória intelectual da poetisa Noémia de Sousa no processo de independência em Moçambique. *Revista Africanias.com*, Salvador, n. 6, 2014.
- RAMALHO, Vítor. Prefácio. In: RAMALHO, Vítor. *HOMENAGEM à Casa dos Estudantes do Império: 50 anos – testemunhos, vivências, documentos*. Lisboa: UCCLA, 2017. p. 7-8. Disponível em: https://issuu.com/uccla/docs/cei_miolo_final_mail/s/10303722. Acesso em: 14 abr. 2020.
- RÜCKERT, Gustavo Henrique. As geografias do acaso cartografadas em “Outras fronteiras”, de Ana Mafalda Leite. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 14, n. 21, p. 141-144, jan./jun. 2019.
- SAÚTE, Nelson. A mãe dos poetas moçambicanos. In: SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016. p. 195-198.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. In: SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016. p. 11-18.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e60975, 2024

DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n31e60975

Temas Livres

O novo, o velho e o futuro (im)possível: os extremos da vida em *Os transparentes*, de Ondjaki

The young ones, the old ones, and the (im)possible future:
the extremes of life in *Os transparentes*, by Ondjaki

Lo nuevo, lo viejo y el futuro (im)posible: los extremos
de la vida en *Os transparentes*, de Ondjaki

Letícia Vital Ferreira 

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

E-mail: leticia.vital.ferreira@usp.br

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a relação estabelecida entre jovens e mais-velhos no romance *Os transparentes*, de Ondjaki. Levando em conta a importância da representação das crianças na literatura angolana, assim como a relação estabelecida entre as personagens infantis e os mais-velhos enquanto simbologia dos futuros possíveis, o artigo busca explorar os possíveis impactos das conexões com mais-velhos de referência para o desfecho de cada jovem da narrativa. Argumenta-se o impacto de um pessimismo quanto ao presente e ao futuro tanto na morte de duas personagens jovens como na ausência quase total de crianças na narrativa. Considera-se, no entanto, que a sobrevivência de outros dois jovens e a passagem deles de uma posição de escuta à liderança na defesa dos mais-velhos carrega consigo germes de esperança no tocante ao futuro.

Palavras-chave

Literatura angolana, tópica literária angolana, Ondjaki, *Os transparentes*.

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

FERREIRA, Letícia Vital.
O novo, o velho e o futuro
(im)possível: os extremos da
vida em *Os transparentes*, de
Ondjaki. *Revista Mulemba*,
v.16, n.31, e60975,
2024. doi: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n31e60975>

Abstract

The objective of this article is to analyze the relationship established between young and older people in the novel *Os transparentes*, by Ondjaki. Taking into account the importance of the representation of children in Angolan literature, as well as the relationship established between characters that are children and older ones as a symbol of possible futures, the article seeks to explore the possible impacts of connections with reference older people for the outcome of each young person in the narrative. It is argued that the impact of pessimism regarding the present and future is present both in the death of two young characters, and in the almost total absence of children in the narrative. It is considered, however, that the survival of two other young people and their transition from a listening position to leadership in the defense of the elderly carries with it seeds of hope regarding the future.

Keywords

Angolan literature, Angolan literary topic, Ondjaki, *Os transparentes*.

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la relación que se establece entre jóvenes y ancianos en la novela *Os transparentes*, de Ondjaki. Teniendo en cuenta la importancia de la representación de los niños en la literatura angoleña, así como la relación que se establece entre los personajes infantiles y más-viejos como símbolo de futuros posibles, el artículo busca explorar los posibles impactos de las conexiones con más-viejos de referencia para el resultado de cada joven en la narrativa. El impacto del pesimismo respecto al presente y al futuro se argumenta tanto en la muerte de dos jóvenes personajes como en la casi total ausencia de niños en la narrativa. Se considera, sin embargo, que la supervivencia de otros dos jóvenes y su paso de una posición de escucha a un liderazgo en la defensa de los mayores lleva consigo semillas de esperanza para el futuro.

Palavras-chave

Literatura angoleña, tema literario angoleño, Ondjaki, *Os transparentes*.

A simbologia das crianças nas obras da literatura angolana é um tópico densamente abordado pela crítica literária, pois são frequentes os textos que colocam essas personagens enquanto protagonistas, ou ao menos em posições importantes dentro do enredo. Foi sugerida inclusive uma conexão entre os diferentes momentos vividos pela nação e a representação das crianças na prosa, considerando que, desde o início das obras nacionais, a representação literária do país em formação depende, em grande parte, das figuras infantis, “(...) acompanhar-lhes as mudanças, seja de perfil, seja em sua nomeação ao longo desse período que é, sem dúvida, de consolidação do sistema literário do país, faculta-nos flagrar, além de mudanças literárias, as profundas modificações ocorridas na sociedade angolana” (Macêdo, 2008, p.144).

É notável a transformação sofrida na figuração das crianças ao longo do desenvolvimento da literatura angolana: inicialmente elas metaforizavam a esperança de futuro, como no paradigmático “A estória da galinha e do ovo” (1963), de Luandino Vieira, no qual as crianças participam ativamente da resolução da situação de injustiça que se figurava; de modo mais contemporâneo, elas muitas vezes simbolizam os descaminhos sociais, como ocorre no romance *Se o passado não tivesse asas* (2016), de Pepetela, em que os abusos sofridos pelas crianças ficam escancarados. A representação da infância em textos angolanos, tomada enquanto metonímia da sociedade, oscila, portanto, entre a simbologia da esperança e a da desilusão frente à debilidade vivida (Silva, 2015, p.82).

Mais do que a aparição de miúdos (em suas mais diversas nomenclaturas), no entanto, chama atenção a relação estabelecida entre as crianças e os mais-velhos nas expressões literárias angolanas, que estabelecem associações entre as duas pontas da vida: os mais-velhos ensinam a tradição, transformada, pelos mais jovens, em futuros possíveis. Fica marcada, nesses casos, a recepção ativa dos ensinamentos tradicionais, já que as crianças não reproduzem os saberes ancestrais, mas, sim, transformam-nos para lidar com as problemáticas atualizadas do presente.

O novo e o velho, juntos e interativamente articulados, eis uma vez mais reatualizada, no corpo do novo discurso, a imagem fundadora. [...] Já não é mais possível reafirmar o velho pelo velho, acriticamente, pois este velho se faz também outro, pelo processo de transformação pelo qual o novo o recria, além de ser por ele moldado. Com essa troca, a interação velho/novo se torna, nas malhas do moderno tecido-texto, cada vez mais intensa e fecundante, com a tradição e a transformação recriando-se mutuamente. (Padilha, 2011, p.179).

Embora a obra de Ondjaki não se limite a esses tópicos, tanto a presença das crianças como a relação delas com os velhos são assuntos frequentes e profícuos em sua prosa multifacetada. Podemos citar *O convidador de pirilampos* (2021) como exemplo de obra voltada ao público infantil com essa temática; nesse livro, o menino protagonista e seu avô aprendem um com o outro – e com os pirilampos, que valorizam as histórias de seus mais-velhos. Similar é a relação entre o pequeno Ndalu e suas avós em *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008), especialmente com AvóCatarina, uma entidade que conta histórias aos netos, mantendo, assim, as tradições. Em ambas as obras mencionadas, embora os mais-velhos sejam importantes para o desenvolvimento de vínculo entre os antigos saberes locais e as crianças, cabem a essas as ações que movimentam o enredo – indicando que o futuro depende de suas agentividades. No caso da obra de 2021, por exemplo, o avô sugere ao neto que solte os pirilampos capturados, mas cabe ao menino refletir a respeito antes de tomar uma decisão. Já em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, as crianças criam planos para a destruição do mausoléu a partir das discussões realizadas pelos mais-velhos e das falas de AvóCatarina, que, por ser um espírito preso à casa, não pode ultrapassar a soleira da porta. Nessa narrativa, ainda que as crianças não sejam efetivamente as responsáveis pela explosão da construção, fica expressa a coragem de tomarem a conduta necessária em um momento crítico.

Mesmo nas obras de Ondjaki em que as crianças não são protagonistas, suas aparições são relevantes. É o caso, por exemplo, de PCG em *Quantas madrugada tem a noite* (2004), o menino de rua ganha importância para o enredo a partir da relação estabelecida com os protagonistas, e sua morte parece expressiva para a interpretação do texto, visto apontar para uma nova fase de desesperança em relação ao futuro (Pinto, 2021, p.163). Embora menos trágico, o reencontro com a personagem *pêçêgê* no conto “O colchão da mongólia”, em *e se amanhã o medo* (2010), não altera significativamente sua situação, devido à contínua solidão da criança à procura de uma mãe na estrangeira que desaparece. Mais uma vez, a única possibilidade de futuro para esse menino está na sua desconexão com o mundo e a sociedade – ainda que, no conto de 2010, isso aconteça pelo seu desaparecimento em um colchão voador, e não pela morte. Sugere-se que a falta de perspectiva de PCG, ilustrada na sua dificuldade física em avançar, ocorre justamente pela falta de conexão com os mais-velhos, representada na ausência das figuras familiares – “[n]ão há novo sem velho” (Padilha, 2011, p.179). Hipotetiza-se, então, que parte da desesperança presente em alguns textos angolanos contemporâneos esteja presente não tanto na figura das crianças, mas na desconexão entre os representantes das pontas da vida.

Os transparentes (2013) difere da maior parte da prosa de Ondjaki pela ausência quase total de crianças. O enredo do romance segue a vida de alguns personagens vinculados ao PrédioDaMaianga, dentre eles está Odonato, um homem que começa a ficar transparente após decidir não mais comer. As personagens infantis, quando

aparecem, não são desenvolvidas: as crianças pouco participam da narrativa, restringindo-se a personagens secundárias, sem nome nem história – o Carteiro chega a anunciar essa ausência em sua primeira visita ao Prédio, “(...) surpreendia-o a ausência de crianças” (Ondjaki, 2013, p.26). São poucas inclusive as personagens mais jovens relevantes à narrativa, e mesmo nesses casos, há comentários que explicitam o fato de não serem crianças – “ — é o senhor que tem de explicar ou é o seu filho?, não estamos a falar de uma criança de quinze anos” (*ibidem*, p.147). Por sua vez, também os mais-velhos aparecem de uma forma diferente nessa narrativa, ao contrário da importância dada aos idosos em outros textos de Ondjaki, especialmente na figura dos avós e tios, em *Os transparentes* os mais-velhos são muitas vezes tratados com indiferença; dentro de uma Luanda cosmopolita e voltada aos interesses do capital (representados no romance pela perfuração da cidade na busca por petróleo), há pouco espaço para essas figuras que não geram lucro.

As velhas cidades se urbanizam, ocupadas por uma população fervilhante de operários. Surgem novos paradigmas para a família que se estrutura, então, segundo valores burgueses. A nova imagem do velho, da mesma forma que a invenção social da criança, é produto da industrialização. É, portanto, principalmente a partir de então que, nas sociedades ocidentais, as crianças e os velhos foram definitivamente excluídos por não representarem forças produtivas, nem do ponto de vista do trabalho, nem do sexo. (Secco; Barbosa, 1998, p. 87).

Com essa configuração diferenciada de personagens, também a relação entre mais-velhos e mais novos é afetada. Deixa de existir, ou aparece de forma não-potencializada, o espaço solidário no qual o novo sustenta o velho, que, por sua vez, alimenta o imaginário do novo na criação mútua de um futuro desalienado (Padilha, 2011, p.193). Tal qual nas representações da personagem PCG (ou *pêçêgê*), a ausência de vínculos possíveis entre mais novos e mais-velhos parecem resultar em impulsos de morte – não somente dos indivíduos, mas, no caso de *Os transparentes*, ganha destaque a morte de Luanda, anunciada e prenunciada desde o início da narrativa, e, pela importância da cidade contemporaneamente tanto no imaginário como na vida nacional (Macêdo, 2006, p.179), sua destruição acaba por “(...) denunciar como exaurido um projeto que se iniciou em fins dos anos 50 e percorreu os últimos quarenta anos da literatura angolana.” (*idem*, 2008, p.201).

Em *Os transparentes*, a substituição da canônica representação infantil pelas figuras jovens pode ser lida como relacionada a esse obscurecimento do futuro. No romance, são quatro os jovens que se relacionam, de diferentes maneiras, com os mais-velhos e com as raízes que esses representam. Entendemos também que, em meio ao desmantelamento da cidade de Luanda, e do que ela simboliza no imaginário

angolano, os desfechos desses diferentes jovens estão intimamente relacionados às suas (des)conexões com as tradições – ou, nas palavras de uma das mais-velhas do romance, AvóKunjikise, “*mexem na raiz da árvore e pensam que a sombra fica no mesmo lugar...*” (Ondjaki, 2013, p. 266).

O caso de CienteDoGrã é emblemático do distanciamento em relação às raízes, à tradição e, de forma ainda mais marcada, a seus mais-velhos. Filho de Odonato, Ciente é um jovem que difere vertiginosamente de sua família, a começar pela alcunha, redução de “Ciente Do GrandCherokee” em homenagem ao jipe estadunidense pelo qual era obcecado. O pai é apaixonado por Luanda, a ponto de se tornar transparente para simbolizar a invisibilidade do povo – “a transparência é um símbolo. e eu amo esta cidade ao ponto de fazer tudo por ela. [...] acho que a cidade fala pelo meu corpo...” (*ibidem*, p.265). Por sua vez, Ciente não somente valoriza excessivamente os símbolos estrangeiros, como menospreza a cultura angolana; um exemplo disso está na resposta atravessada dada por Ciente a AvóKunjikise acerca da língua (umbundu) por ela falada: “ — cala masé a boca com essa língua de merda que ninguém entende, nem sabes dizer bom-dia em português” (*idem*, p.162). A resposta ao mesmo tempo invalida as formas de expressão locais e quebra com o respeito esperado aos mais-velhos nas sociedades tradicionais; a lógica de Ciente já é a da homogeneização proliferada pelo sistema capitalista – ele aspira aos bens de consumo estrangeiros e desvaloriza as manifestações internas.

Apesar do conflito mencionado entre CienteDoGrã, encantado com as ditas modernidades, e AvóKunjikise, uma das grandes representantes da tradição no romance, consideramos mais profícuo estudar a relação entre Ciente e outro mais-velho: seu pai. Mesmo sem identificação quanto à idade de Odonato, o mesmo é chamado algumas vezes de “mais-velho”, de tal modo que podemos considerar que sua experiência e o respeito que impõe o caracterizam como figura de deferência na narrativa – “(...) o mais-velho era um bocado transparente” (*idem*, p.141), “[Ciente] foi expulso da comunidade por não cumprir grande parte das regras e por ter desviado fundos destinados às comemorações anuais, ninguém lhe tocou, apenas foi expulso sob fortes ameaças, por respeito, sobretudo a Odonato” (*idem*, p.51).

CienteDoGrã e Odonato formam um par de opostos: enquanto o primeiro desconsidera a tradição e desvaloriza o uso das línguas autóctones, o segundo, em uma mesma situação na qual AvóKunjikise lhe fala em umbundu, diz “ — a falar a sua língua, mãe? faz bem, para não esquecer” (*idem*, p. 225). O apreço pelo passado é uma das grandes características de Odonato, descrito por sua esposa como alguém , “fatalmente apaixonado por um outro tempo” (*idem*, p. 168); essa característica está presente também na valorização de Odonato pelo trabalho manual – ele admira as mãos de Xilisbaba arrumando os armários, a criação de miçangas de Amarelinha e a cozinha de AvóKunjikise, enquanto lamenta a perda de suas habilidades com a madeira, culpabilizando um trabalho mais alinhado aos

tempos da chamada “modernidade”, eufemismo para se referir à penetração do sistema capitalista em áreas periféricas (Jameson, 1986, p. 68); “ — carimbar documentos... foi isso que matou os meus gestos redondos” (Ondjaki, 2013, p.22). Essa mudança do trabalho manual caseiro para o submetido à ordem capitalista está relacionado também com a desvalorização dos mais-velhos: enquanto o artesão mais velho era mais experiente, tornando-se mestre no seu ofício, o trabalho contemporâneo desvaloriza os mais velhos (Bosi, 1987, p.36), assim como ocorreu com Odonato, que foi “sendo despedido [...] impedido de fazer o [s]eu trabalho” (Ondjaki, 2013, p.263).

O apreço pelo trabalho na figura de Odonato também destoa da preguiça de Ciente, enquanto o pai diz que gostaria de “comer com o fruto do [s]eu trabalho, da [sua] profissão” (*ibidem*), o filho está constantemente entremeado em esquemas ilegais ou imorais na intenção de trabalhar o menos possível. Por fim, vale destacar também a diferença no modo como eles se relacionam com outras personagens – Odonato muitas vezes aparece como carinhoso e atento aos demais, um verdadeiro representante do comunitarismo que rege o ambiente do PrédioDaMaianda, já Ciente é marcado pelo individualismo dominante no espaço exterior ao edifício.

Todas essas oposições explicam a diferença nos desfechos de cada um. Após a morte, o corpo de CienteDoGrã se torna absurdamente pesado por não desejar ser levado de volta à casa paterna – símbolo máximo do afastamento em relação ao seu mais-velho –, e, ao atingir o sétimo andar, seu peso é tanto que abre um grande buraco no apartamento: “*pesado na vida e pesado na morte*” (*idem*, p.319). Por outro lado, desde o momento em que passou a procurar por notícias de Ciente, Odonato se tornava cada vez mais – “todos os dias – e já cansado disso, refazia o exercício de reaprender a caminhar num ajuste ao parco peso que seu corpo agora oferecia, cambiando as mais básicas noções de gravidade (...)” (*idem*, p.255). Logo após o descobrimento do falecimento do filho e da tentativa de levar o corpo do mesmo para casa, a condição de leveza de Odonato se agrava – quando todos estão indo ao velório de Ciente, Odonato precisa ser amarrado para não flutuar, pois perdeu todo o peso do corpo.

Odonato, quase totalmente transparente, de mãos praticamente invisíveis, flutuava junto ao teto numa mansidão que imitava a parca densidade das nuvens, rodava sobre o seu corpo apoiando as mãos no teto e segurava-se ao o de luz que pendia do alto, evitando tocar na lâmpada quente

— estou demasiado leve

[...] Odonato movia-se a custo na sua nova densidade (*idem*, p. 328-329).

O contraste entre pai e filho fica ainda mais evidente quando descobrimos o desfecho de Odonato, que flutua, ao final do livro, pelos céus de Luanda sem deixar vestígio algum, em oposição ao peso que arrastou Ciente para o chão, deixando pelo caminho uma série de fendas no prédio. Ligado a um plano espiritual de difícil alcance, Odonato se diferencia de Ciente, cujo peso absurdo comprova a conexão com o plano material.

A descoberta do falecimento de CienteDoGrá acontece quase simultaneamente ao desaparecimento de Paizinho, para quem o terceiro andar do Prédio foi cedido pelos moradores, que integraram o jovem à sua pequena comunidade. Também essa personagem está apartada de suas raízes e de seus mais-velhos; no entanto, isso ocorre não por vontade própria ou rejeição das origens, mas sim pelos efeitos danosos da guerra.

— se for de falar assim — a voz era outra — então mesmo é só no assunto da guerra e da minha mãe... que a guerra quando ela me assustou de cair eu já tava a correr — no ar dançavam ruídos — e eu que nem deu de voltar em casa para ver se os meus irmãos tinham quê... — a voz, que era outra, falhava (*idem*, p. 185).

Ao mesmo tempo em que as saudades de sua mãe lhe perseguem, essa figura de coração e bondade infantis recebe uma alcunha que cria distância em relação à ideia de infância – isso se torna ainda mais visível pelo fato de, em certo momento, também Odonato ser chamado assim: “— paizinho — o polícia fez ar de segredo —, vou lhe dizer qual é a casa onde ele se encontra” (*idem*, p.227). Enquanto o desejo de aprovação de Paizinho e as demonstrações de tristeza quando maltratado poderiam se encaixar numa personagem infantil, a denominação que recebe sugere que não é uma criança, ou pelo menos que não é visto como tal pelas pessoas ao seu redor. Fica marcada pela sua denominação também a inexistência de mais-velhos de referência para o jovem; essa incongruência da sua identidade está presente na descrição dele feita pelo VendedorDeConchas: “*um miúdo mais velho* cruzou-se comigo a descer com um enorme bidon vazio, era um catador-de-água, de certeza” (*idem*, p.251, grifos nossos).

O desenraizamento é uma condição desagregadora da memória: sua causa é o predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento. Entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças. (Bosi, 1987, p. 362).

Quando finalmente a mãe de Paizinho é localizada, o mesmo já está morto, ainda que isso só vá ser descoberto pelas demais personagens e pelo leitor posteriormente – “conheceu então um fino frio nas costas e viu desenhado no chão o mapa do seu próprio sangue – sendo que morria assim, empapado na saudade da sua mãe” (Ondjaki, 2013, p.355). O sangue que o conectava à mãe, personagem tão buscada, esvai-se pela cidade que Paizinho anteriormente associou à sorte, de forma a demarcar cruelmente a impossibilidade de reconexão com suas origens dentro do contexto tão desagregador do qual faz parte. A nova realidade de Luanda – e, por conseguinte, da Angola por ela representada – parece se opor ao vínculo entre os jovens e os mais-velhos, obstruindo, assim, o próprio futuro.

(...) essa tradição, que assegura ao velho e à velhice um lugar definido pela valorização da palavra oral, tem sofrido abalos significativos com o advento de mudanças introduzidas pelos projetos de formação dos Estados Nacionais e pelas inter-relações culturais que provocam a convivência, às vezes no mesmo espaço, das machambas, plantações de onde se Gira o sustento do grupo, com produtos importados oferecidos em prateleiras toscas das tendas de pequenos povoados, no meio rural. Por vezes, o asfalto, mesmo precário nos maiores centros urbanos, expulsa para as zonas periféricas os remanescentes das tradições coletivas, descaracterizando os hábitos consagrados pela tradição ancestral. E mesmo a presença da guerra fratricida [...] pode apressar as transformações que levam a morte às tradições. (Fonseca, 2003, p. 64).

Existe, no entanto, a presença de dois jovens que estabelecem relações profícuas com mais-velhos: VendedorDeConchas e Amarelinha, que criam alianças respectivamente com o Cego e com AvóKunjikise – é raro ver esses jovens sem seus mais-velhos, como se realmente as pontas da vida estivessem atadas nessas representações. Quanto a Amarelinha, por exemplo, desde o início fica clara sua posição de aprendiz frente aos mais sábios: “Amarelinha arregaçou um pouco o vestido e seguiu a mãe que conhecia as escadas melhor do que ela” (Ondjaki, 2013, p.19). Ao mesmo tempo, no entanto, ela atualiza AvóKunjikise com questões contemporâneas, de tal modo que os saberes velhos não caduquem – “(...) Amarelinha estava na cozinha com a AvóKunjikise, explicando os detalhes de algumas conversas que a avó por vezes conseguia de acompanhar (...)” (*idem*, p. 181).

AvóKunjikise, por sua vez, é a maior representante das tradições no romance – ela é a única personagem que fala somente em umbundu, e nunca em português, além de ter profunda percepção do que acontece, repassando seus conhecimentos através de provérbios que, muitas vezes, parecem se perder. Quando Odonato leva comida para os oficiais em busca de notícias do filho, por exemplo, AvóKunjikise

diz “*vai de olhos abertos. aí, onde pensas que está a árvore, só há uma sombra... são os teus olhos de pai que não querem ver a verdade...*” (*idem*, p. 256), é possível considerar, pela sua frase, que ela já sabia do falecimento de Ciente. A mais-velha também protagoniza a cena mais canônica de compartilhamento de saberes – logo após o enterro de Ciente, a maior parte dos moradores do Prédio se ajeitam próximos às águas misteriosas do primeiro andar, momento no qual AvóKunjikise canta uma história enquanto os demais a escutam. Essa cena retoma a ideia da importância do velho nos ensinamentos da tradição oral.

Nessas sociedades, a memória, o poder mágico e a transmissão das tradições em sua oralidade asseguravam ao velho, de um modo geral, a mobilidade entre os valores terrenos e os espirituais. Cabia a eles a função social de lembrar, unindo o outrora ao presente. Pelo encantamento da narrativa oral, o ancião tecia seus conselhos, alimentados estes pela matéria viva de sua existência que se transformava, assim, em sabedoria e garantia, dessa forma, a perpetuação da comunidade através dos tempos (Secco, 1998, p. 86).

Isso se torna ainda mais potente a partir da reflexão acerca do conteúdo da estória cantada pela idosa: uma mulher mais-velha, conhecida por aquela-que-não-dança, que “*(...) chora e dança pela primeira vez na vida [...] o meu marido foi na guerra para morrer e hoje eu danço [...] ‘a velha está a dançar...’, cantam as crianças... a velha dança devagar, e, sozinha, entra na cubata... só as crianças ficam perto do fogo a cantar... ‘a velha dançou!’ (...)*” (Ondjaki, 2013, p.344-345). Se por um lado a canção pode presentificar um acontecimento antigo, pode também, por outro lado, dizer respeito aos acontecimentos que ainda estavam por vir na narrativa, como a separação entre Xilisbaba e Odonato devido ao incêndio. Destaca-se também a presença das crianças no conteúdo do texto oral: a mais-velha compartilha sua experiência para que, quando se retire, as crianças possam continuar a contar o que se sucedeu. Essa canção conecta AvóKunjikise ao Cego, que também entoava a melodia:

(...) o Cego entoou uma bela melodia em umbundu que chegou lá acima aos ouvidos da AvóKunjikise ela sorriu sozinha lembrando imagens que vinham de um tempo tão antigo que, no seu íntimo, ela começava a duvidar que tivesse existido — o tempo da mais-velha Mimi bailando, pela primeira vez na vida, no dia do enterro do seu marido, morto na guerra, e pela guerra, não pelas mãos de alguém, porque não é isso que anal interessa quando alguém morre, mas morto pelas mãos da vida [...]

— é uma canção de luto... dizem que uma velha é que cantou no dia da morte do marido dela

— isso foi aqui, em Luanda?

— não... isso foi no Bailundo, faz muito tempo... (*idem*, p. 173)

A cena faz com que esses dois mais-velhos compartilhem um traço de ligação com saberes ancestrais. Além disso, a comparação entre as duas cenas pode nos fazer questionar se não seria AvóKunjikise uma das crianças a cantar junto com a mais-velha Mimi. Nesse caso, ela passaria a representar um exemplo vivo da manutenção das estórias de um povo a partir da assimilação da tradição enquanto criança – “Ao promover a diluição das fronteiras entre espaços e tempos, o velho encena momentos de interações e trocas de experiências que veiculam saberes, os quais, uma vez aprendidos pelos mais novos, não se perderão (...)” (Nascimento; Ramos, 2011, p. 460).

O trecho de *Os transparentes* acima referido mostra também a conexão presente no último par de jovens e mais-velhos: o Cego e o VendedorDeConchas. Como demonstrado pela conversa entre os dois sobre a música em umbundu, o VendedorDeConchas apresenta uma posição de escuta e aprendizagem em relação ao idoso que o acompanha:

— a mim me chamam só de VendedorDeConchas, para falar aqui assim, de falar mesmo, não é de abuso nem de falar à toa... é que eu ando a aprender muito com o mais-velho Cego. uma pessoa, quer dizer... nunca se ajuda sozinha, se tem um outro próximo dele. uma pessoa às vezes não é só de ser ajudada, é que também faz bem no coração ajudar o outro, não estou a falar da minha boca, estou a falar coisas que o mais-velho Cego é que me falou (...). (Ondjaki, 2013, p. 186).

Vale ressaltar ainda que, embora seus pés sejam descritos como “pés antigos num corpo jovem” (*idem*, p. 16), o VendedorDeConchas é chamado por nomes que poderiam o conectar com a infância – é chamado de miúdo pelo narrador e pelo Cego, que, em outro momento, também usa o termo “cadengue” para se referir ao companheiro mais novo. Na maior parte da narrativa, o VendedorDeConchas parece aprender com o mais-velho; o Cego, no entanto, não deixa de admirar o jovem, tanto pelo trabalho que o Vendedor realiza – “(...) eu lhe respeito nessa profissão de pedir ainda no mar e na Kianda para retirar as conchas...” (*idem*, p. 184) –, como pelo saber ancestral que o Cego possui, revelado também no trato com os mais novos – “(...) o Cego calado e acordado vai deixar-se levar até à longínqua praia sem dizer uma palavra, sem fazer uma pergunta, celebrando o respeito que os mais-velhos sabem ter pelos mais-novos (...)” (*idem*, p. 345).

Na maior parte da narrativa, o mais-velho, apesar de cego, consegue se deslocar sem auxílio do Vendedor e a relação parece ser mais pautada nos ensinamentos do idoso ao jovem; após o incêndio, no entanto, fica explícito o cuidado que o jovem apresenta em relação ao Cego – quando esse está prestes a desistir da própria vida, deixando-se ser engolfado junto com Luanda, o VendedorDeConchas o acalenta física e mentalmente, protegendo-o do fogo e tentando responder à dúvida do mais velho:

— ainda me diz qual é a cor desse fogo
repetiu baixinho
para que o VendedorDeConchas, afagando a mão do Cego, pudesse
então dizer
— é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso: um vermelho
devagarinho...” (*idem*, p. 398).

Essa cena final em que o novo sustenta e protege o velho parece estar também na última aparição de Amarelinha e AvóKunjikise – “Amarelinha chegou com AvóKunjikise, de pés descalços, embrulhada em vários panos húmidos, chorando sem conseguir falar nem mesmo em umbundu” (*idem*, p.391). A figura imponente da idosa sábia parece murchar ao final do romance – da mesma forma que ocorre com o Cego, precisando “implorar numa voz habituada a dar mais ordens que carícias (...)” (*idem*, p.9) –, e cabe a Amarelinha, descrita com timidez e vergonha em diversos momentos da narrativa, dirigir-se ao estranho que as tenta ajudar, já que a mais-velha não consegue se exprimir nem mesmo na sua língua materna. O apoio concedido aos idosos na luta pela sobrevivência final se relaciona à valorização da vida e dos saberes ancestrais prefigurados por esses jovens durante todo o romance.

Ao contrastarmos a morte de Paizinho e CienteDoGrã com a sobrevivência de VendedorDeConchas e Amarelinha, podemos considerar que, ao mesmo tempo em que resguardam os mais-velhos, os dois últimos jovens só sobrevivem porque carregam a tradição ancestral – o velho e o novo dependem um do outro. A continuidade dessas quatro personagens em meio ao padecimento de Luanda parece apontar para a manutenção da imagem canônica da literatura angolana: o futuro se faz a partir de uma união entre o novo e o velho – isso parece ainda mais reforçado pela união entre o VendedorDeConchas e Amarelinha, que pode gerar um fruto para habitar o novo mundo prenunciado – “Amarelinha chegará bem mais tarde [...] vai acariciar o seu ventre” (*idem*, p. 345).

O romance *Os transparentes* parece, portanto, continuar apontando para a necessidade de união entre esses dois extremos da vida na constituição de um futuro outro. No entanto, atualiza a temática de duas maneiras: primeiramente, ressaltando a desvalorização tanto dos velhos quanto das crianças nos atuais moldes da sociedade;

e, em segundo lugar, enfatizando a impossibilidade do novo vingar sem os saberes ancestrais. Se os extremos da vida não são valorizados, o futuro, dependente dessa conexão ancestral e futura, só poderá acontecer a partir da reestruturação de tudo o que conhecemos, quiçá a partir de um vermelho devagarinho que tudo engolfa.

Referências

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velhos e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. *In: BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). Passo e compasso: no ritmo do envelhecer*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2003. p. 63-80.

JAMESON, Fredric. Third-world literature in the era of multinational capitalism. *Social text*, Durham, v. 15, p. 65-88, 1986.

MACÊDO, Tania. Luanda: violência e escrita. *In: CHAVES; MACÊDO. Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 175-187.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do; RAMOS, Marilúcia Mendes. A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, v. 6, n. 2, p. 453-467. <https://doi.org/10.19177/rcc.v6e22011453-467>.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Editora da UFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PINTO, Renato dos Santos. *Projetos e balanços entre João Vêncio: os seus amores, de Luandino Vieira, e Quantas madrugadas tem a noite, de Ondjaki*. 170. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. No compasso de rugas e desejos: erotismo e envelhecimento no imaginário das literaturas africanas e brasileira. *In: BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). Passo e compasso: no ritmo do envelhecer*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2003. v. 1, p. 83-106.

SILVA, Renata Flávia da. Representações da infância na literatura angolana. *In: BRITO-SEMEDO, Manuel; FEIJÓ, Elias J. Torres; VÁZQUEZ, Raquel Bello; SAMARTIM, Roberto (ed.). Estudos da AIL em literaturas e culturas africanas de língua portuguesa*, Coimbra, v. 5, p. 77-82, 017.



Revista Mulemba
e-ISSN: 2176-381X
v.16, n.31, e65893, 2024
DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n31e65893

Resenha

Escrever margens, apontar travessias: um romance de Boaventura Cardoso

João Victor da Matta Machado

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
E-mail: jvsanchesmm@gmail.com

Resenha de: CARDOSO, Boaventura. *Margens e Travessias*. São Paulo: Kapulana, 2023.

*Os rios, afinal, guardavam memórias
de acontecimentos, de fatos, de tragédias e vitórias*

Boaventura Cardoso

Em 2023 a Editora Kapulana, que tem divulgado no Brasil títulos clássicos e atuais das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, editou o último romance de Boaventura Cardoso, autor angolano nascido em 1944. Trata-se de *Margens e Travessias*, livro publicado pela primeira vez em 2021 pela editora portuguesa Guerra & Paz. *Margens e Travessias* venceu a IV Edição do Prêmio de Literatura de Angola/Camões, adicionando mais um reconhecimento à obra de Boaventura Cardoso que já havia recebido o Prêmio Nacional de Cultura e Artes pelo seu romance Mãe materno mar, em 2001. O livro, que faz parte da série “Vozes da África” da Editora Kapulana, conta, na última parte do livro, em sua edição brasileira, com os comentários de estudiosos da obra, sendo eles: Carmen Tindó (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rita Chaves (Universidade de São Paulo), Marco Lucchesi (Escritor, ex-Presidente da Academia Brasileira de Letras e Presidente da Biblioteca Nacional), Tania Macêdo (Universidade de São Paulo), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC – Minas) e Jurema Oliveira (UFES).

Editor-chefe

Carmen Lucia
Tindó Ribeiro Secco

Editores Associados

Marlon Barbosa
Vanessa Teixeira

Como citar:

MACHADO, João
Victor da Matta. Escrever
margens, apontar
travessias: um romance
de Boaventura Cardoso.
Revista Mulemba, v.16,
n.31, e65893, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
mulemba.2024.
v16n31e65893](https://doi.org/10.35520/mulemba.2024.v16n31e65893)

Boaventura Cardoso é licenciado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade de São Tomaz de Aquino, de Roma, e, para além dos já citados prêmios literários, é também detentor da Ordem do Mérito Cultural na classe Comendador, concedida em 2006 pelo Presidente da República Federativa do Brasil. É membro honorário da Academia Palmense de Letras (Tocantins – Brasil). Escritor e diplomata de carreira, conta com uma vasta obra literária cujos títulos são: *Dizanga dya Muenhu* (1977), *O fogo e a fala* (1980), *A morte do Velho Kipacaça* (1987), *O signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997), *Mãe, Materno Mar* (2001) e *Noites de Vigília* (2012). Todas essas informações estão contidas nesta atual edição da Kapulana. Essa resenha pretende recuperar não apenas alguns traços literários instituídos pela narrativa como também as vozes que se debruçam sobre a obra articulando camadas de leitura que nos ajudam a pensar a Literatura Angolana.

Os olhares da crítica que atravessam o romance fazem morada nas suas margens e dizem sobre e com a obra de Boaventura Cardoso. São olhares que indicam caminhos que são abertos pelo autor através da história e dos espaços do território angolano representados em seu livro. Os caminhos indicados nesses olhares sobre a narrativa de Cardoso nos ajudam a perceber a complexa rede de enunciações que compõem o romance em uma estrutura ao mesmo tempo fragmentada, intercalada e sobreposta. A própria orelha do livro se faz como margem possível para o diálogo. Nela lemos: “o tecido do romance conta com vários narradores que se expressam por troca de mensagens e cartas, relatos de uma mãe à espera de seu filho, e as lembranças e conversas entre dois mais-velhos, o soba Kitekulo e Manimaza, filho das águas”. O texto/tecido apresentado na orelha já nos abre para a natureza estrutural da narrativa que não se fecha em um aspecto linear, mas rizomático (Deleuze; Guatarri, 2011, p. 22), como que também assumindo a forma dos rios e afluentes que correm em suas páginas.

Como nos aponta Carmen Tindó Secco, uma das leitoras que atravessam o romance, o livro se constrói como “um romance histórico polifônico, não factual, em que a geografia também protagoniza a construção romanesca” (2023, p. 445). O trabalho com a linguagem apontado por Tindó nos fala da elaboração de uma geografia que também transmite para nós leitores uma história fragmentada e fragmentadora que não se fixa necessariamente na espacialidade em que se encerra o romance. Me refiro aqui à maneira como o espaço no romance extrapola o elemento paisagístico e passa a comunicar e compor a própria estrutura romanesca.

Já me referi à maneira como a narrativa flui como os afluentes de um rio, se encontrando, dividindo e capilarizando para sem necessariamente revelar seu tronco central. Como defende Sandra Sousa em seu texto, “O olhar eco-crítico de Boaventura Cardoso em *Margens e Travessias*”: “Boaventura Cardoso anula fronteiras não apenas entre um “eu” e “outro” humanos, desconstruindo, por exemplo, o binómio colonizador-colonizado, como também aponta para o mundo espiritual angolano que se corporiza no mundo animal, e, num passo mais à frente, funde humano e

natureza.” (2023, p. 9). Não se trata apenas da personificação do espaço. A quebra do que poderia ser uma relação hierárquica nas temporalidades da narrativa passam a apontar para uma quebra na relação hierárquica entre o homem e seu meio.

Chamo atenção para a forma como a narrativa é capaz de intercalar cartas, testemunhos, fluxos de consciência e outros modos de narrar de maneira a transitar entre diversos gêneros discursivos capazes de imprimir a multiplicidade enunciativa que a literatura é capaz de abarcar. Assim como reconhece a professora Maria Nazareth Soares Fonseca, trata-se de um romance “muito bem construído. História e estórias deslizam pela trama, acompanhando cursos de rios e fluxos de memória que emergem de tempos e espaços diversos” (2023, p. 447). O tecido desse texto, tratado por seus leitores em sua natureza cronotópica, se desenha fazendo coexistir na narrativa, tempos, espaços, vozes e enunciados múltiplos. Assim, por mais que se distancie de uma totalidade na forma como é apreendido no conceito elaborado por Mikhail Bakhtin (2018), o cronotopo se faz na narrativa pela relação de comunicabilidade entre o tempo e o espaço de forma heterogênea. Essa multiplicidade estrutural está evidenciada no título, *Margens e Travessias* que, para além do significado geográfico que evoca, também apontam para os limites e os atravessamentos que o próprio gênero narrativo possibilita e abrange.

O caráter plural dessas margens se faz na dobra do gênero e as travessias se realizam não só entre os elementos estruturais da própria narrativa, mas também se estendem como possibilidade intertextual que o elemento extraliterário evoca. Nas palavras da professora Rita Chaves: “a narrativa propõe uma rica interlocução com os rios de outros livros, lembrando-nos dos laços com Kuanza de José Luandino Vieira e o Urucáia de Guimarães Rosa, duas dentre tantas referências no repertório de leitura de Boaventura Cardoso” (2023, p. 446). Talvez para ilustrar ao menos uma das travessias possíveis, para além das margens do próprio livro, possamos trazer ao exercício de intertexto a narrativa de Guimarães Rosa. Reconhecer as citações presentes na narrativa de Cardoso significa valorizar o trabalho de recorte e colagem que a elaboração dessa narrativa implica. O que se realiza é um processo de acomodação das cenas capazes de ressoar em nós, leitores, a cadeia de imagens que nos faz reconhecer os caminhos literários transitados no percurso da narrativa (Compagnon, 1996, p. 22). De um único significante somos lançados ao horizonte possível que a palavra escrita comporta – travessia – do sertão, de Angola, do mundo, em uma cadeia de significados em torno do campo semântico de resistências e sobrevivências. As verdadeiras atravessadas no sertão pelo bando de Riobaldo e Diadorim, assim como os rios transitados na narrativa de Cardoso, abrem os caminhos para uma reflexão de caráter histórico e filosófico que a experiência colonial impôs à vida dos povos que passaram pela experiência da resistência e sobrevivência frente a diversos tempos de opressão.

Com isso quero dizer que encarar essa narrativa significa também para nós leitores a necessidade atenta de perceber as possibilidades de atravessamentos a serem realizados pelo nosso olhar, ou em nós mesmos, ao expandirmos a perspectiva muitas vezes limitante que uma concepção rígida de margem pode nos impor. Essa margem não pode ser impositiva de um limite, mas sim um horizonte de possibilidades de leitura que se abre a partir de nossa própria bagagem literária. Esse exercício de leitura acaba nos conduzindo a perceber a natureza oralizada e oralizante que a narrativa propõe. Nas palavras de Tania Macêdo, a narrativa se faz a partir de “uma linguagem peculiar, em que a oralidade deixa suas marcas muito mais na criação linguística do que como mimese do falar cotidiano dos angolanos” (2023, p. 447), indicando uma dimensão histórica e mítica de Angola pela forma como seus personagens se inserem em acontecimentos históricos ficcionalizados por Boaventura Cardoso.

Os afluentes do Ngola eram as veias-vasos por onde vazavam suas águas vindas das mais distantes paragens, gentes e povos. Eram vasos-comunicantes, por isso solidários entre eles. Um problema ou situação que ocorresse em cada um deles vinha desaguar no Ngola. (...) O Ngola sofria de muita dor e luto e refletia o pranto dos povos e gentes por onde passava. Quem olhasse bem via logo que ele tinha perdido muita da sua vivacidade. (Cardoso, 2023, p. 20)

Essa cena inaugural do romance, em que o primeiro rio é apresentado e descrito, serve de indício para percebermos a pluralidade de sentidos empregados nas cenas construídas na narrativa de Boaventura Cardoso. Nessa breve cena vemos como o espaço pode se transmutar em monumento, mito e personagem ao carregar ao mesmo tempo a estrutura do próprio romance, o nome do país e refletir o sofrimento de seu povo por toda história de colonização e guerras. A polissemia que assume a representação das camadas possíveis dessa personificação é a marca do trabalho com a linguagem presente em *Margens e Travessias* que indica um exercício de elaboração das camadas de significado possíveis que uma cena literária pode carregar.

O trabalho de ficcionalização da história e do espaço promovido pela narrativa de Cardoso intercala aspectos da oralidade em seu aspecto formal, desvelando uma experiência aparentemente particular das muitas personagens do romance, mas sempre indicativas de elementos pertinentes à coletividade diversa que faz o território angolano. O convite que fica da leitura volta-se a nós que a encaramos. Nossas próprias margens, ao serem sobrepostas às margens do texto, se expandem, ou ainda, exigem a expansão de nosso próprio entendimento da relação que se faz entre ficção e história. Os rios de Angola atravessados pelas personagens que dizem da história não só daquele espaço, mas da história do mundo que esse espaço comporta. O sertão, os rios, veredas percorridas no sujeito e no mundo ao mesmo tempo. O sertão é o mundo, os afluentes do Kwanza também, e as histórias que os atravessam dizem respeito a mais do que as personagens que narram suas experiências.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CARDOSO, Boaventura. *Margens e Travessias*. São Paulo: Kapulana, 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: vol. I*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

SOUSA, Sandra. O olhar ecocrítico de Boaventura Cardoso em *Margens e Travessias*. *Gragoatá*, Niterói, v. 28, n. 61, mai-ago, 2023.

