

MULEMBA

Revista Científica - ISSN: 2176-381X



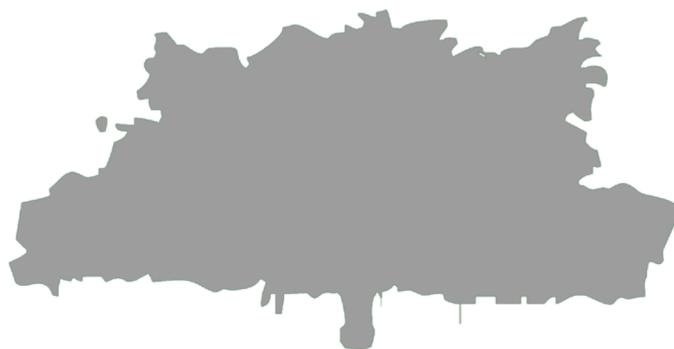
20

Volume 11

2019

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Rio de Janeiro: UFRJ, vol.11, n.20, junho 2019. Semestral(janeiro-junho), p. 142

ISSN: 2176-381X



MULEMBA



Revista Mulemba

Periodicidade: semestral **Tipo:** temática

Conselho Editorial:

Amélia Mingas (Univ. Agostinho Neto, Angola), 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 (UFRJ), Paula Tavares (Angola), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde)

Editores Executivos:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ (*campus* Fundão)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)

Editores Responsáveis:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - (Colégio Pedro II/RJ)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)
Marlon Augusto Barbosa - UFRJ (doutorando)

Organizadores da Mulemba volume 11, nº. 20 de 2019:

Vanessa Ribeiro Teixeira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Inocência Mata (Universidade de Lisboa/Centro de Estudos Comparatistas)
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves (Colégio Pedro II/ RJ)
Maximiliano Torres (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

REITOR

Dra. Denise Pires de Carvalho

VICE-REITORA

Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Sônia Cristina Reis

Diretora Adjunta 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

Coordenador

Dr. Adauri Bastos

Substituta Eventual

Dra. Maria Eugênia Lammoglia Duarte

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira

Substituta Eventual

Dra. Luci Ruas Pereira

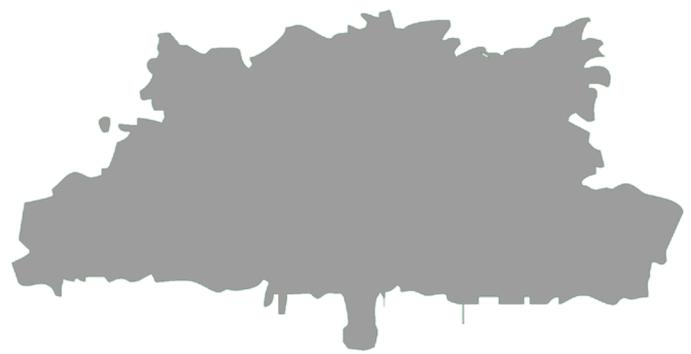
SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisora

Dra. Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva



Correspondência:	Dados para catalogação:
<p>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 CEP: 21941-590 - Rio de Janeiro, RJ Email: revistamulemba@letras.ufrj.br Design e Diagramação Rafael Laplace Agoobook IGEAD Gustavo Gusmão Agoobook IGEAD Endereço eletrônico: http://www.igead.com.br A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba</p>	<p>Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, vol.11 nº20, jan-jun de 2019. Semestral, p.142 Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático ISSN 2176-381X</p>



MULEMBA



Mulemba

Volume 11 | Número 20 | jan.-jun. 2019

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- 10** **Figurações do corpo nas Literaturas Africanas em português**
Vanessa Ribeiro Teixeira, Inocência Mata, Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves e Maximiliano Torres

DOSSIÊ

- 13** **O pássaro da morte sobre corpos empilhados – existência e resistência política em *A vala comum*, de José Mena Abrantes**
Agnaldo Rodrigues da Silva
- 30** **Entre disciplinados e ultrajados: corpos em transe/trânsito em *Os olhos da cobra verde*, de Lilia Momplé**
Jorge Vicente Valentim
- 49** **À procura de Moçambique: José Albasini e o *corpus* de um tuberculoso**
Larissa da Silva Lisboa Souza
- 62** **Representações do corpo em obras de Mia Couto**
Shirley de Souza Gomes Carreira
- 74** **Notas sobre donzelas-guerreiras, gênero e sexualidade em *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa**
Helder Thiago Maia
- 97** **Moçambique no feminino: as dimensões poéticas do corpo na poesia de Sónia Sultuane**
Sávio Roberto Fonsêca de Freitas



TEMAS LIVRES

116 **Um infinito para descansar – a poesia de Inez Andrade Paes**
Lais Naufel Fayer Cerri

125 **Testemunho de um inventário**
Lyza Brasil Herranz

RESENHA

134 **Duma ponta à outra: trajectórias culturais e literárias das ilhas do equador.**
Vera Lucia da Rocha Maquêa

140 **Memória e colonialismo**
Mário César Lugarinho



APRESENTAÇÃO

FIGURAÇÕES DO CORPO NAS LITERATURAS AFRICANAS EM PORTUGUÊS

Entendendo que é sobre o indivíduo que a história se constrói, pode-se inferir que, no seu corpo, gravam-se vestígios da história: “A pele historiada traz e mostra a própria história”, diz-nos Michel Serres, sendo inúmeros os estudos que tematizam as figurações poéticas e/ou ficcionais do corpo na literatura, reconhecendo-o como elemento “historiado”. Estes vão desde a mera representação, delineada pela escrita, até a questionamentos e problematizações, a depender do viés da leitura proposta. Por outro lado, esses vestígios passam a ser historicizados a partir do momento em que essas “tatuagens sociais” transbordam do corpo do sujeito e marcam a comunidade. Destaca-se, então, a concepção desse corpo como alegoria do recontar histórico, tendo em vista que é a partir dele que se diz “o outro reprimido”.

Assim sendo, interessa interpretar as relações entre as singularidades do corpo do sujeito e o processo de revisitação crítica da história na literatura, em particular nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa, que têm vindo a ser marcadas, desde a sua emergência, pela historicidade do corpo (assim como a dos espaços e lugares). Porém, sendo esta área – das literaturas dos países africanos de língua portuguesa – relativamente recente, em relação às suas congêneres, não abundam trabalhos que reúnam reflexões sobre as construções alegóricas e metafóricas do corpo. O presente dossiê da Revista **Mulemba**, que chega ao seu vigésimo número, intenta suprir essa necessidade, reunindo artigos que versam sobre as formas como os corpos são representados nas Literaturas Africanas em português, considerando leituras que dialogam com diversas áreas do saber, como a História, a Geografia, a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, o Direito, a Economia, a Psicanálise, entre outras. Os seis textos que integram este dossiê transitam por diversos gêneros textuais – teatro, ficção, poesia, crônica –, obras, autores/as e olhares críticos, possibilitando a abertura de um leque multifacetado de leituras.

Os três primeiros artigos do dossiê voltam-se para a configuração de corpos vitimados pela morte, pela disciplina, pelo ultraje, pela doença. De certa maneira, estamos diante de corpos violentados pela História. Abrimos o volume com o artigo “O pássaro da morte sobre corpos empilhados – existência e resistência política em *A vala comum*, de José Mena Abrantes”, da autoria de Agnaldo Rodrigues da Silva. A partir de uma análise da peça do dramaturgo angolano, o estudioso brasileiro reflete sobre a metáfora do corpo morto enquanto elemento



denunciante da violência de cunho político em Angola. Em seguida, encontramos o artigo de Jorge Vicente Valentim, intitulado “Entre disciplinados e ultrajados: corpos em transe/trânsito em *Os olhos da cobra verde*, de Lília Momplé”. A investigação de Valentim desdobra-se sobre as representações dos corpos que transitam pelos contos reunidos na obra da escritora moçambicana: corpos disciplinados, corpos ultrajados, corpos insubmissos. Páginas adiante, podemos ler as linhas escritas por Larissa da Silva Lisboa Souza. Em “À procura de Moçambique: José Albasini e o *corpus* de um tuberculoso”, a autora passeia pelas crônicas de viagem de José Albasini pelo interior de Moçambique, em busca da cura para a tuberculose, e publicadas no jornal *O Brado Africano* (1934). Entre o corpo enfermo e o *corpus* da escrita, algumas chagas notórias são fruto das reflexões sobre “as tensões coloniais do período”.

Já os artigos de Shirley de Souza Carreira, “Representações do corpo em obras de Mia Couto”, e Helder Thiago Maia, “Notas sobre donzelas-guerreiras, gênero e sexualidade em *A Rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa”, encontramos corpos de mulheres no centro da discussão. Shirley Carreira nos convida a vislumbrar as estratégias de subversão e/ou resistência à submissão que personagens miacoutianas desenvolvem em suas narrativas. Por seu turno, Helder Maia direciona o nosso olhar para uma profícua discussão sobre as diversas possibilidades de leitura da personagem “donzela-guerreira”, já tornada emblemática na literatura universal, apontando para a rasura desse paradigma a partir da análise da rainha angolana ficcionalizada por Agualusa.

Fechando o dossiê, lemos em “Moçambique no feminino: as dimensões poéticas do corpo na poesia de Sónia Sultuane”, da autoria de Sávio Roberto Fonsêca de Freitas, alguns processos metafóricos de representação do corpo feminino na obra da poetisa moçambicana, projetando leituras em torno do devir poético e das relações de classe, raça e gênero, enquanto chaves de leitura possíveis à construção lírica.

Além dos seis artigos reunidos em nosso dossiê sobre as figurações do corpo nas literaturas africanas em língua portuguesa, trazemos ao público dois outros textos, vinculados à nossa seção de temas livres. O primeiro deles, da autoria de Lais Naufel Fayer Cerri, cujo título é “Um infinito para descansar – a poesia de Inez Andrade Paes”, propõe um descortinar da poesia da escritora moçambicana, que vem a público no início dos anos 2000, levando-nos ao encontro dos principais temas de sua produção poética. Já com Lyza Brasil Herranz e seu “Testemunho de um inventário”, acompanhamos a revisitação crítica do conto “Inventário de móveis e jacentes”, publicado num dos livros fundamentais da ficção moçambicana, *Nós matamos o cão-tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana. O conto-inventário é, aí, analisado enquanto exercício de “invenção da realidade e de si mesmo”.

Encerrando o número 20 da Revista **Mulemba**, trazemos ao público leitor duas resenhas sobre obras do universo crítico das literaturas africanas em língua portuguesa, lançados em

2018. Vera Lucia da Rocha Maquêa, em “Duma ponta à outra: trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador”, apresenta o livro *Trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe*, organizado por Inocência Mata e Agnaldo Rodrigues da Silva. Mário César Lugarinho, por sua vez, em “Memória e colonialismo”, apresenta o volume *Discursos memorialistas africanos e a construção da História*, também organizado por Inocência Mata.

Desejamos a todos ótimas leituras e boas inspirações para a potencialização do universo crítico em torno das literaturas africanas em língua portuguesa.

Rio de Janeiro, 31 de Julho de 2019.

Organizadoras/es:

Vanessa Ribeiro Teixeira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Inocência Mata (Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Comparatistas)

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves (Colégio Pedro II / RJ)

Maximiliano Torres (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)



**O PÁSSARO DA MORTE SOBRE CORPOS EMPILHADOS –
EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA POLÍTICA EM *A VALA COMUM*, DE
JOSÉ MENA ABRANTES**

*THE BIRD OF THE STACKED DEATHS – EXISTENCE AND POLITICAL
RESISTANCE IN A VALA COMUM, BY JOSÉ MENA ABRANTES*

*EL PÁJARO DE LA MUERTE SOBRE CUERPOS APILADOS –
EXISTENCIA Y RESISTENCIA POLÍTICA EN A VALA COMUM, DE
JOSÉ MENA ABRANTES*

Agnaldo Rodrigues da Silva¹

RESUMO:

Este artigo faz uma análise da peça teatral *A vala comum* (1994), de José Mena Abrantes, dramaturgo angolano, cujas peças podemos classificar como teatro político. A peça integra um tríptico teatral, produzido em 1994, chamado *O pássaro e a morte*, com a proposta de discutir os efeitos violentos da luta pelo poder na recém-independente Angola. *A vala comum* baseia-se em um episódio histórico, “guerra dos três dias”, ocorrido em Luanda em outubro de 1992, e que ocasionou o assassinato de um número significativo de opositores ao regime vigente, incluindo, na estrutura do texto, inocentes. A partir da metáfora de um Corpo Morto, que interage com as outras personagens e com o espectador por meio de uma voz “*off*”, constrói-se um mundo fantástico, onde não há barreiras entre a vida e a morte, o real e o irreal, atribuindo significados históricos àqueles corpos que, assassinados, foram empilhados em valas comuns.

PALAVRAS-CHAVE: teatro angolano; arte engajada; corpo e drama; José Mena Abrantes; *A vala comum*.

¹ Professor e pesquisador da UNEMAT, credenciado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, com estudos sobre o teatro em língua portuguesa.



ABSTRACT:

This article analyzes the play A vala comum (1994) by José Mena Abrantes, an Angolan playwright whose plays we can classify as political theatre. The play is part of a theatrical triptych produced in 1994 called O pássaro e a morte, with the purpose of discussing the violent effects of the struggle for power in the newly independent Angola. A vala comum is based on a historical episode, “Guerra dos três dias”, which took place in Luanda in October 1992, and which resulted in the murder of a significant number of opponents of the regime, including in the structure of the text, innocents. From the metaphor of a Dead Body that interacts with the other characters and the viewer through a voice off, a fantastic world is built, where there are no barriers between life and death, the real and the unreal, attributing historical meanings to those bodies that were murdered and stacked in mass graves.

KEYWORDS: *Angolan theater; engaged art; body and drama; José Mena Abrantes; A vala comum.*

RESUMEN:

Este artículo hace un análisis de la obra de teatro A vala comum (1994), de José Mena Abrantes, dramaturgo angoleño, cuyas obras podemos clasificar como teatro político. La obra integra un tríptico teatral, producido en 1994, llamado O pássaro e a morte, con la propuesta de discutir los efectos violentos de la lucha por el poder en la recién independiente Angola. A vala comum se basa en un episodio histórico, “la guerra de los tres días”, ocurrido en Luanda en octubre de 1992, y que ocasionó el asesinato de un número significativo de opositores al régimen vigente, incluyendo, en la estructura del texto, inocentes. A partir de la metáfora de un Cuerpo Muerto, que interacciona con los otros personajes y con el espectador por medio de una voz en “off”, se construye un mundo fantástico donde no hay barreras entre la vida y la muerte, lo real y lo irreal, atribuyendo significados históricos a aquellos cuerpos que, asesinados, fueron apilados en zanjas comunes.

PALABRAS CLAVE: *teatro angoleño; arte comprometida; cuerpo y drama; José Mena Abrantes; A vala comum.*

Em cada novo amanhecer cantante mais ele desviava, inflacionado de angústia, reduzindo as despesas. Os amigos lhe lembravam a estória do cão do inglês, que morreu de fome uns dias depois de ter finalmente aprendido a não comer nada de nada. Era a brincar, claro, só para ver se ele se animava a não levar as coisas tão a sério, a não exagerar tanto nas suas quotidianas economias. Mas ele, na preocupação dos gastos eliminava mais um produto ou um hábito, sentenciava de ser supérflua mais uma necessidade...! (Abrantes, José Mena. In: *Caminhos Desencantados*, p. 25).

José Mena Abrantes é um dramaturgo angolano, nascido em Malange, em 1945, com estudos primários e secundários em Luanda. Licenciado em Filosofia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, iniciou a sua carreira jornalística na Emissora Oficial de Angola, tendo participado na criação da Agência de Notícias Angola Press (Angop). Exerceu o cargo de Assessor do Presidente da República José Eduardo dos Santos, além de produtor de teatro de diversas peças teatrais, tanto em Angola quanto no estrangeiro. Abrantes foi o cofundador e responsável do grupo teatral Tchingaje, o primeiro a apresentar uma peça de teatro no país nos finais de 1975, ano em que houve a conquista da independência. Dirigiu o Grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda e fundou, em 1988, o grupo Elinga. É membro da União dos Escritores Angolanos, além de autor de obras literárias e várias peças teatrais.

Com o veio político bastante aguçado, as peças de Abrantes discutem sociedade e política no contexto da pós-independência, adentrando-se no confronto entre colonialismo e pós-colonialismo, tradição e modernidade, assim como nos efeitos nocivos da luta ideológica pelo poder. Entre as personagens de suas peças, há o desejo coletivo de construção da angolanidade (busca de uma identidade nacional), com a valorização da cultura e o empenho em dar visibilidade/credibilidade à dramaturgia nacional. Com um número significativo de textos publicados e encenados, o dramaturgo é considerado um grande nome do teatro angolano, cuja literatura e arte retira o leitor/espectador de seu lugar de conforto, lançando-o aos desafios de pensar a própria vida e a sociedade em que vive. A proposta, de certo modo,

é rever a história angolana pela ficção para mostrar que ela não está isenta dos progressos e retrocessos causados pela luta pelo poder. Desse modo, as sociedades africanas são colocadas em pé de igualdade com qualquer outra sociedade complexa, rasgam o rótulo de ‘coitadinhos’, de pobres inocentes que foram manipulados e enganados e viram cair por terra as suas idílicas formas de organização social (HILDEBRANDO, s.d., p. 2)

O Pássaro e a morte constitui-se de um tríptico teatral, produzido em 1994, com estreia em junho de 1995, quando representou Angola no XVIII Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), no Porto/Portugal, encenado pelo Grupo de Teatro Elinga. Depois, a trilogia foi representada na 1ª Mostra de Teatro de Língua Portuguesa, em Lisboa, e também na 1ª estação da Cena Lusófona, em Maputo. Essa obra de Abrantes traz três peças, sendo elas: *O Contentor*, *O Suicidiota* e *Vala Comum*. As peças podem ser representadas de forma independente umas das outras, uma vez que não há nada que as liga em termos de enredo, exceto a presença de um pássaro negro que simboliza a morte e que perpassa os três textos, que, como se observa, são de curta duração. Dada a proposta deste artigo, escolhemos para análise a peça 3, *Vala Comum*, no intento de discutir a existência e a resistência política a partir da metáfora dos corpos empilhados.

Dedicada à memória de Bill Veríssimo e de Santos Cardoso², *Vala Comum* recria de modo irreal, mágico e, ao mesmo tempo, trágico, o resultado dos confrontos nas ruas de Luanda durante a “guerra dos três dias”, ocorrida em outubro 1992. Trata-se de um verdadeiro manifesto contra a morte, transformado em um espetáculo macabro, recheado pelo humor negro de quem vivenciou os horrores da guerra pela independência, bem como as atrocidades da guerra civil, fruto da luta pelo poder entre dois antigos movimentos de libertação, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Há um olhar aguçado do dramaturgo sobre a morte naquele contexto de conflitos bélicos que, nos últimos 30 anos, assombravam a população, ocasionando uma violência política que avançava gradativamente sobre quem se opunha à ideologia vigente.

A peça põe em cena a personagem Mãe, que procura desesperadamente, em companhia de um amigo, o cadáver do filho, morto acidentalmente numa troca de tiros entre dois grupos armados rivais. O próprio filho (morto) faz-se fisicamente presente em voz ‘*off*’, orientando as buscas para a descoberta do seu corpo numa vala comum. As personagens não têm nomes, são denominadas de Mãe, Amigo, Filho Morto, Homem 1, Homem 2, Mulher 1, Mulher 2, Mulher 3, Mulher 4, Mulher 5, Pássaro Negro, de modo que elas tomam a dimensão épica em que a exposição dos fatos fortalece o caráter revolucionário da interpretação.

Rosenfeld, em *O teatro épico* (2002), afirma que esse gênero é mais objetivo que o lírico, tendo em vista que se concentra no mundo objetivo que, mesmo sendo imaginário, investe na quebra da ilusão, tentando atribuir maior verossimilhança possível às paisagens, cidades e personagens envolvidas. Por isso, afasta-se de um estado de alma particular e expõe o de outros personagens, participando, em maior ou menor grau de seus destinos, na construção de um enredo que exprime os anseios da coletividade.

Em *A vala comum*, Luanda é comparada a uma lixeira, em razão das sepulturas coletivas espalhadas pela cidade, na qual se jogavam os corpos dos mortos. Cria-se um elo entre ilusão e realidade que faz surgir o convívio entre vivos e mortos. Corpos mortos sobrepostos, amontoados, a exalar maus cheiros pelo ambiente, como se houvesse fabricado uma população de defuntos em um ambiente surreal, sobrenatural. “A guerra dos três dias”³, evento sobre o qual Mena Abrantes recria o episódio, foi um acontecimento sangrento na história de Angola, pois

2 Conforme informações do autor, no volume publicado pela Cena Lusófona, Bill Veríssimo e Santos Cardoso foram mortos à toa.

3 Segundo a *D.W Made for Minds*, o massacre ocorreu depois de uma fase de paz que se seguiu aos acordos de Bicesse, celebrados em 1991, quando a guerra civil entra em uma nova fase e prolonga-se por mais dez anos. “É a primeira vez, na história da guerra civil angolana, que políticos morrem em combate”, escreve o jornalista Emídio Fernando no livro *Jonas Savimbi: No Lado errado da História*. É preciso registrar que o massacre também dizimou muitos membros dos grupos étnicos Ovimbundu e Bakongo, historicamente considerados adversários do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Informação obtida em D.W For Minds, site: <https://www.dw.com/pt-002/massacre-de-outubro-em-angola-completa-20-anos/a-16341279>, acesso em 20/01/2019, às 20 horas.

o massacre ocorrido em outubro de 1992 matou um número grande de apoiadores da União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA) e da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), construindo o cenário violento que alguns historiadores consideraram de dor e terror. No diálogo a seguir, pode-se identificar elementos que comprovam as questões em debate:

Amigo (*receoso*): Tens a certeza que é aqui?

Mãe: Claro que tenho. Não sentes o cheiro?

Amigo: Pode ser uma lixeira qualquer. A cidade está cheia delas.

Mãe: O livro não cheira a mortos. O cheiro de um homem morto não se compara com mais nada... E além disso vi o camião vir para aqui.

Amigo: Achas que... vamos descobri-lo?

Mãe: Tenho a certeza de que ele vinha naquele camião. Ainda tentei pará-lo, mas correram comigo. Perguntaram-me se queria fazer companhia aos mortos na carroçaria.

Amigo: Não disseram ‘quintal do camião’?

Mãe: Não. Disseram carroçaria... Estás a querer gozar numa hora destas?

Amigo: Não. Mas não se minto muito bem aqui. Este cheiro dá-me volta ao estômago.

Mãe: Tenho a certeza que os puseram aqui.

[...]

Mãe: Basta seguir o cheiro. Se não aguentas, tapa o nariz.

Amigo: O que é que achas que estou a fazer há mais de meia hora?

Mãe: Então cala-te! E ajuda-me a procurá-lo... (*avista os corpos*) Olha, os corpos estão todos ali a monte naquele buraco.

Amigo: Onde, meu Deus! Nem sequer os taparam com areia?

Mãe: Foram buscar mais, de certeza. Só tapam no fim. Anda, antes que eles voltem.

(ABRANTES, 1999, p. 135-136).

A busca que a personagem Mãe faz pelo corpo do filho, que havia sido assassinado por engano, é o início de uma peregrinação à procura da verdade dos reais algozes. Nessa busca, as personagens quebram as barreiras de seus mundos, uma vez que os seus corpos podem transitar entre o físico e o metafísico; desse modo, o “sentido do corpo não se limita ao de corpo humano, apesar de abrangê-lo” (SANTOS, 2000, p. 279). Isso ocorre porque “diferentes tipos de objetos podem desempenhar papéis fundamentais no teatro, havendo mesmo encenações que chegam a dispensar o ator para explorar corporeidades não-humanas” (*idem*).

O ponto de vista de Santos faz-nos compreender que o sentido de atuação do ator não se restringe ao de movimento físico, uma vez que no processo de interpretação geram-se significações que ultrapassam o estritamente material, em que o corpo, apesar de ser o ponto de partida da mensagem e sua profundidade, está amparado nos outros elementos cênicos e não precisa necessariamente ser orgânico. Nessa direção, a Mãe é um corpo vivo, mas o Filho é um corpo morto na cena, ambos envolvidos pela diluição de tempo/espaço, vida e morte. O corpo do Filho Morto é desabitado e o que aparece em cena é um boneco que ganha sentido pelo referencial histórico, cujo contato com a plateia dá-se pela voz ‘*off*’, que funciona como uma consciência coletiva.

O micromundo do palco coloca para análise do macromundo da plateia corpos que sinalizam marcas da história, representações de personalidades vinculadas a eventos da realidade, construindo uma provocação em aberto sobre dramas coletivos. *A vala comum* é uma peça que permite ao espectador o trânsito entre a ficção e a história sob a perspectiva da imanência, tendo em vista que a criação adquire uma dimensão externa, o que força a discussão sobre o mundo e o papel que nele desempenha cada espectador.

O sujeito histórico é o centro da cena, uma vez que ele significa, seja vivo ou morto, registrado ou silenciado pela história oficial. Por isso, a disposição dos corpos atinge significados profundos na peça de Abrantes, quando vivos, mortos e mortos-vivos interagem nos espaços da cena e da audiência. Movendo-se ou inertes, as personagens interagem com a plateia, num tipo de corpo a corpo, trocando informações no jogo da mútua presencialidade.

Leiamos o trecho a seguir:

Amigo (*ainda mais assustado*): Mas para que queres tu o corpo? Morreu, está morto! Deixá-lo em paz, no meio dos outros.

Mãe: Tu não entendes nada de nada. Nunca entendeste nada de nada. Ele é meu filho, sangue do meu sangue. Pertence-me! Mesmo morto. Fui eu que o pari, eu que tenho de lhe dar sepultura.

Amigo: Eu não consigo. Fico a ver se vem alguém... (*começa a vomitar*)

Filho Morto (*fisicamente presente por trás da mãe, mas em voz ‘off’*): Vai ser difícil, Mãe. O meu corpo está por baixo de todos os corpos. Vinha no alto do caminhão. Por isso te chamei quando te vi olhar tão intensamente para todos nós, empilhados uns por cima dos outros. Vi como corrias, como mandaste parar o motorista, como te ameaçaram... sabia que não me ias abandonar. Continua. Vou ser o mais brilhante dos cadáveres para tu me poderes ver melhor.

Mãe (*para o amigo*): Vem ajudar-me! Já consegui vê-lo. Está mesmo no fundo da vala... Não ouves? Vem ajudar-me!

[...]

Amigo (*cada vez mais perturbado*): Tu estás louca! O teu filho não está aqui!... Ainda por cima estás a querer arrastar-me para o fundo da tua loucura. Eu não fico aqui nem mais um segundo (*afasta-se precipitadamente e volta a falar de longe*). Anda daí, vamos embora! O teu filho está morto, já não precisa mais de ti. Vamos!... (*foge e grita de mais longe ainda*) Tu estás louca, mulher, tu estás louca!...

[...]

Mãe (*enquanto retira penosamente os corpos que se empilham sobre o cadáver do filho*): Nestes três dias, milhares de mães como eu choraram a morte dos seus filhos, sem sequer saberem onde procurar os seus corpos... Eu, que tenho a sorte de saber onde tu estás, não te vou abandonar, meu filho. Não desesperes, que hei de conseguir tirar-te daqui para fora.(ABRANTES, 1999, p. 137-138).

Na cena acima, pode-se fazer uma relação com Antígona, figura da mitologia grega, fruto do casamento incestuoso entre Édipo e Jocasta. Na versão clássica de Sófocles, Antígona nutre um sentimento de indignação quanto ao cadáver do irmão (Polínice) que é deixado à putrefação e dilaceração, porque o rei (Creonte) havia proibido qualquer um de enterrá-lo sob pena de morte. Assim, a protagonista empenha-se em convencer o rei a enterrá-lo, pois aquele que morresse sem os rituais fúnebres estaria fadado a vagar por um século nas águas do rio Aqueronte, sem poder atingir nenhuma das margens. Inconformada, ela rouba o cadáver insepulto e tenta enterrá-lo com as próprias mãos, mas é presa e condenada à morte. Brunel (1998), baseado na concepção de Bertolt Brecht, afirma que o mito de Antígona está edificado sobre uma história inteiramente humana, já que nenhum elemento maravilhoso intervém na ação, sendo, por isso, adaptável às sensibilidades e ideologias modernas.

A politização do mito é o elemento que articula as opções morais e cívicas em *A vala comum*, porquanto a personagem Mãe sente-se instigada a encontrar o corpo do filho e lhe ofertar sepultura, mesmo envolvida em uma atmosfera de loucura e lucidez. A presença física da personagem Filho Morto (um boneco, materialmente sem vida) torna-se real pela voz

‘off’ que dialoga com a Mãe (viva) e as 5 Mulheres (mortas). Voz ‘off’ “designa uma voz ouvida fora do campo de ação”, pois, dissociando-se de um corpo identificável, faz-se ouvir por meios extra corporais”, conforme define Pavis (1999, p. 433).

Os elementos cênicos estão articulados, a fim de estimular a percepção humana, por meio de um processo sógnico imanente à própria noção de humanidade. Ao olhar para o corpo dos mortos, o que vemos é um conjunto de signos, carregados de significados, afinal, como afirmou Artaud (1984), o teatro insufla o magnetismo ardoroso das imagens para provocar uma espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. O pensamento de Artaud revigora a essência do teatro político, uma vez que tudo nele significa, cria imagens e associa-se a uma referencialidade histórica.

Loucura e lucidez são dois extremos que perpassam a construção das personagens, conforme se observa em: “Homem 1: Ó Mulher, o que raio é que você pensa que está aí a fazer?/ Homem 2: Parece aquela louca que nos parou à tarde...” (ABRANTES, 1999, p. 139). Historicamente, utopias (ou propostas de resistência) foram consideradas loucuras, como ilustramos mitologicamente na figura de Antígona. Questões como o respeito às leis e obediência às convenções sociais deixam de ser regras de funcionamento e harmonização da sociedade, quando tais quesitos visam a oprimir classes e usurpar valores morais em proveito próprio ou de grupos privilegiados.

Em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1975), Boal apresenta dois tipos de personagens: a objeto e a sujeito; ao passo que a primeira é objeto de forças sociais, a segunda toma a dimensão de espírito que se liberta da matéria, construindo possibilidades que se encontram aos anseios de um grande grupo social, cujas ideologias entram em conflito com o mundo exterior (aquele do público). Desse modo, a ação adquire a forma de um acontecer livremente, uma vez que os fatos interpretados sufocam a subjetividade das personagens, forçando-as, sob o ponto de vista hegeliano, “a representar o objetivo na sua própria objetividade” (BOAL, 1975, p. 96).

Nessa linha de pensamento, a liberdade da personagem, portanto, deverá transcender o físico, criando elos entre o local e o universal, o essencial e o racional, o que mais importa à vida humana e aquilo que é fundamento do Estado e da Religião. Se a família, a pátria, o Estado, a moral e a sociedade, por exemplo, são interesses dignos do espírito humano, tendem a ser também matéria do teatro político na sua dimensão épica.

Tanto em *Antígona* quanto em *A Vala Comum*, as cenas são construídas para que as particularidades sejam visíveis no pensamento universal, a partir de um trabalho com as realidades concretas e não abstratas, uma vez que o teatro trata de indivíduos e precisa mostrá-los em toda sua concreção. Os interesses gerais com os quais o teatro trabalha são universais, justamente porque constituem as forças motrizes do espírito humano, eticamente justificáveis pelo meio,

isto é: a vontade individual de uma personagem é a concreção de um valor moral ou de uma opção ética fundamentada na convenção social. Boal, com base nas ideias de Hegel, cita um exemplo sobre Antígona e que se pode identificar em *A vala comum*:

o desejo concreto de Creonte de não permitir o enterro do irmão de Antígona é a concreção, em termos de vontade individual, da intransigência ética em defesa do bem do Estado; o mesmo pode dizer-se em relação à vontade férrea de Antígona de dar sepultura a seu irmão, que é a concreção de um valor moral, o bem da família. Quando se chocam estas duas vontades individuais, na verdade estão se chocando dois valores morais. É necessário que esse conflito termine em repouso, como quer Hegel, para que a disputa moral possa ser resolvida: quem tem razão? Qual é o maior valor? Neste caso particular, conclui-se que ambos valores morais são aceitáveis e corretos ainda que nesse caso se apresentem exagerados: o erro não é o valor em si mesmo, mas o seu excesso (BOAL, 1975, p. 100).

O corpo é o foco sobre o qual *Antígona* e *A vala comum* fazem significar as ideologias morais e políticas, sejam elas individuais ou coletivas. Se por um lado o Estado precisa manter a ordem, por outro a família busca a paz de espírito, assim como o espírito precisa transitar da condição de alma errante a um paradeiro específico (seja céu ou inferno, na concepção religiosa cristã, por exemplo). Na peça de Abrantes, em específico, o corpo pode ser compreendido como um sistema de signos e não apenas um instrumento de ação, visto como a metáfora construída sobre o corpo do Filho Morto congrega elementos do passado, presente e futuro em potência. O corpo está para além da matéria, em um jogo de alta complexidade que pressupõe a interpretação do ator, mesmo que ele não esteja fisicamente vivo no palco. Nessa perspectiva, há cenas como a que segue:

Homem 1: Saia imediatamente daí!... Não sabe que é perigoso andar a mexer em mortos? Pode apanhar uma doença e ir desta para melhor... Saia daí, vamos! Não vê que essa gente já morreu há muito tempo, que são apenas carcaças podres?

Homem 2: Ela nem sequer te está a ouvir. Olha a força que tem. Levanta os corpos como se fossem bonecos.

Filho Morto (*voz 'off'*): Não lhes dêis ouvidos, Mãe. Faz o que tens a fazer. Já estás quase ao pé de mim. Se não disseres nada, eles vão acabar por ter medo de ti, por te respeitar... Não lhes diga nada, Mãe! Continua o teu trabalho.

Homem 2: O que é que ela quer dos mortos? Achas que lhes vai roubar alguma coisa?

Homem 1: Sei lá! A gaja está mais é louca. Olha como ela entra na vala, com todo aquele cheirete e aquelas tripas a rebentar...

Homem 2: Isto não me está a cheirar nada bem é a mim. Essa mulher deve ser feiticeira!... O melhor é irmos embora.

Homem 1: E o que fazemos com os corpos que estão no camião? Levamo-los outra vez a passear para a cidade?

Homem 2: Tinha-me esquecido... Mas então porque não tiras aquela louca dali?

Homem 1: Eu? Por quê eu? Tira-a tu!... Ou então enfiamos-lhes os corpos todos em cima, já que ela gosta tanto de estar dentro da vala.

Mãe (*Encontrando finalmente o corpo do filho, i.e., um boneco no meio dos outros*): Meu filho! Meu filho! Meu querido filho!... (*abraça-o lenta cuidadosamente*) Meu pobre filho, o que fizeram de ti... (*ergue-o nos braços*) Vamos! Vem com a tua mãe, vamos procurar um sítio só para nós... (*com dificuldade consegue sair da vala com o filho-boneco nos braços e retira-se, seguida pelo actor real, sem ligar aos dois homens. Estes, embasbacados, vêm-na avançar em direção aos faróis do camião e desaparecer com o filho bem no meio deles*)

Os bonecos que representam as pessoas assassinadas na referencialidade histórica daqueles três dias de outubro de 1992, além de substituir os corpos dos atores, trazem em si as cargas de elementos culturais e ideológicos daquelas personalidades, pois o realismo (fantástico) aplicado às cenas permite a multiplicação dos significados, assim como a ampliação dos horizontes em debates que abrangem temas tabus e incômodos à sociedade. Na articulação entre realidade e imaginação, uma nova e mais ampla realidade é determinada, guiada pelo senso crítico de quem conduz a encenação (atores), dirige o espetáculo (diretor) e observa o todo da ação (espectador).

Entre o realismo que “busca o reconhecimento de uma realidade objetiva” (FISCHER, 2007, p. 122) – não no sentido de reduzir tal realidade ao mundo puramente exterior (independente de nossa consciência), mas aquele que “abrange toda a imensa variedade de interações nas quais o homem, com sua capacidade de experimentar e compreender, pode ser envolvido” (*idem*) – e o misticismo que habita uma significativa parte da cultura africana, vivos e mortos convivem, conversam, e aqueles que se foram podem se tornar conselheiros daqueles que ficaram. É o círculo de vivência proposto pela faixa de *möbius* ao indicar uma sequência sem princípio nem fim, tornando-se, na concepção de Soyinka (1976), “consciência do entrelaçamento cósmico” inerente à cosmovisão africana, em que se estabelece uma interdependência entre tudo que está visível e invisível, vivo e morto, ou que ainda está por nascer.

A loucura constitui um alibi para que a personagem Mãe (que adquire um sentido épico) possa mexer nos cadáveres e, fundamentalmente, estabeleça contato com o espírito do

filho (voz ‘off’). Pensar o louco como aquele que possui uma alteração mental (distúrbio) que o afasta dos modos habituais de sentir, pensar e agir torna-o, no contexto do conflito de *A vala comum*, uma estratégia de sobrevivência, como observa Foucault (1978, p. 25): “o grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto”.

Nessa linha de pensamento, o teórico conclui que “sob a ciência crítica da loucura e suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília” (FOUCAULT, 1997, p. 28-29), de modo que a personagem Mãe pode ser identificada nessa consciência trágica (ou envolvida nela), quando, mesmo diante da inevitável derrota, alimenta a certeza de que vale a pena lutar. Os corpos são, portanto, apenas corpos: Mãe e Filho Morto. A consciência crítica dilui-se no campo do fantástico, quando as personagens Homem 1 e Homem 2 ficam embasbacados ao ver a Mãe, com o Filho Morto nos braços, atravessar por entre os faróis do caminhão, como se fossem fantasmas.

A cena seguinte (cena 3) inicia-se justamente com o apagar das luzes, a fim de criar uma atmosfera irreal, quando entram 5 novas personagens (mulheres) caracterizadas como desgredadas, sensuais e agressivas. O propósito é criar um mundo fantástico, em que se instaure o tempo da incerteza que, nas palavras de Todorov (1981, p. 16), “é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Observemos que, ao final da cena, as 5 mulheres “saem tão misteriosamente como entraram. Os dois homens entreolham-se e fogem a correr” (ABRANTES, 1999, p. 145); as mesmas mulheres reaparecem nas cenas posteriores e definitivamente deixam a trama nas seguintes circunstâncias: “Exibem-se as 5 de forma libidinosa para ele, mas vão sendo forçadas por uma força misteriosa a retirar-se aos poucos, até desaparecerem” (*idem*, p. 152).

O corpo é um dos instrumentos que compõe a estrutura cênica e, por isso, há muito o que se falar sobre ele. Para Pavis (1999), o corpo é um material autorreferente que permite, tanto no estado vivo quanto morto, significar-se em cena; nessa direção, ele organiza significados múltiplos na peça de Abrantes que confluem em propósitos comuns, sendo o principal deles levar a julgamento do público (na perspectiva dramática, o povo angolano) a violência política do sistema vigente.

É no contexto de 30 anos de mortes, compreendendo a guerra de libertação e as civis, que *A vala comum* recupera o mito das Eríneas (Tisífone [Castigo], Megera [Rancor] e Alecto [Inominável]), por meio das cinco mulheres que nada mais são que almas penadas que disputam o cadáver do Filho Morto. As Eríneas, deusas encarregadas de castigar os crimes dos homens, especialmente os delitos de sangue, constituem uma alusão aos castigos que se poderia sofrer sobre os crimes praticados contra os irmãos de sangue no seu sentido mais amplo. Daí o sentido

épico da peça, quando a Mãe não é apenas uma personagem que institui um individual, mas a representação de todas as outras mães (ou da Pátria mãe/nação); do mesmo modo, aquele boneco simboliza o corpo morto de todos os filhos que deixaram suas mães a chorar (ou dos filhos de Angola).

Vejamos o trecho a seguir:

[...] entram cinco mulheres [...] três vão provocar e gozar os dois homens. As outras duas atiram-se à pilha de cadáveres)

Mulher 1: O que é que dois senhores tão simpáticos estão a fazer num lugar destes...

Mulher 2 (*mesma atitude*): ... tão escuro...

Mulher 3: E as estas horas!... Perderam-se, foi? ...

(Os dois homens estão estarecidos, quase em pânico)

[...]

(Disputam o mesmo corpo, numa luta assanhada. Os dois homens têm vindo a recuar, como que hipnotizados)

Homem1: Mas... quem são vocês? De onde é que saíram?

Mulher 1: Sair? ... Mas quem te disse que não estamos a entrar?... *(riem todas com grande gozo)*

Mulher 2: Nós en-trá-mos aqui à procura de um jovem que morreu baleado esta tarde, numa rua da cidade.

Mulher 3: Ele ia a andar muito bem e, de repente, uma bala lá de cima, pimba!, deu-lhe mesmo no alto da cabeça... *(mima em tom de gozo o jovem a apanhar o tiro e a cair no chão)*

Mulher 5 (*desinteressando-se dos cadáveres*): Yáá! Têm sido uns dias de maravilha!... *(finge atacar à dentada o corpo da Mulher 3, deitada no chão, que grita desesperada de cócegas)*

Mulher 1 (*fingindo censurá-las*): Não façam isso! Não vêm como eles estão assustados? ... *(para os homens)* Não o viram, por acaso? No meio dessa tralha toda que andaram para ai a despejar?... É um jovem bem parecido... (ABRANTES, 1999, p. 143)

Pode-se observar, no fragmento acima, que o corpo adquire função crucial em *A vala comum*, porque ao mesmo tempo em que ele habita o plano material, o boneco (corpo morto) representa também o espírito que deverá ser conduzido pelas 5 mulheres ao mundo dos mortos (como se elas fossem carregá-lo para tal paragem). Pavis (1999) salienta que o corpo é um relé ou suporte da criação teatral, uma vez que ele fica submetido a um sentido psicológico, intelectual ou moral; ele se apaga diante da verdade dramática, representando apenas o papel de mediador na cerimônia teatral, já que a gestualidade desse corpo é tipicamente ilustrativa e, sobretudo, reitera a palavra.

Abrantes submete o espectador a um estado de experimentação típico da literatura fantástica, pois as personagens vivem um *frenesi* que segue da vida à morte a partir de situações anormais. É pertinente lembrar que “só a linguagem permite conceber o que sempre está ausente: o sobrenatural. Este se converte, como as figuras retóricas, em um símbolo da linguagem, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade” (TODOROV, 1981, p. 44).

O corpo é um material que comanda signos importantes na linguagem cênica, ele é capaz de expressar uma ideia ou uma psicologia. O ator usa o corpo para transmitir um movimento da alma, liberar emoções que definam a personagem que representa. Nessa perspectiva, “o corpo do ator torna-se o ‘corpo condutor’ que o espectador deseja, fantasia e identifica (identificando-se com ele). Toda simbolização e semiotização se choca com a presença dificilmente codificável do corpo e da voz do ator” (PAVIS, 1999, p. 75). Pavis ainda considera que a imagem do corpo, pelo viés da psicologia,

toma forma no ‘estádio do espelho’ (LACAN); ela é a representação mental do biológico, do libidinal e do social. Toda utilização do corpo, tanto em cena como fora dela, necessita de uma representação mental da imagem corporal. Mas ainda que o não-ator, o ator tem a intuição imediata de seu corpo, a imagem emitida, de sua relação com o espaço circundante, principalmente com seus parceiros de atuação, com o público e com o espaço. Dominando a representação de seus gestos, o ator permite ao espectador perceber a personagem e a ‘cena’, identificar-se fantasiosamente com ela. Desse modo, ele controla a imagem do espetáculo e seu impacto sobre o público, garante a identificação, a transferência ou a catarse (PAVIS, 1999, p. 76).

A didascália com a qual se inicia a cena 4 organiza uma simbologia que perpassa essa noção de vida e morte, plano material e espiritual, assim como a atmosfera fúnebre construída ao longo da peça, no intuito de estabelecer um referencial histórico com o evento que o dramaturgo tomou como pano de fundo: “*A Mãe está sentada no chão, com o filho estendido diante de si. Um Pássaro Negro assiste em silêncio, imóvel*”. Identifica-se a sintonia entre as personagens Mãe e Filho Morto, uma vez que a primeira sente o exato momento da morte do segundo, vislumbrando a necessidade de encontrar o cadáver para ofertar-lhe a sepultura e salvá-lo das mensageiras da morte (as 5 mulheres). O Pássaro Negro é a representação da morte, solidão,

azar e mau presságio, ao mesmo tempo em que se associa ao profano, à magia, bruxaria e metamorfose. Não à toa, ele se apresenta na cena em que a Mãe vela o corpo morto do filho, ainda que em diversas cenas os dois homens (que estão no mundo dos vivos) acusem a personagem Mãe de feiticeira.

Ricieri e Castanheira (2016) fazem observações interessantes sobre o teatro de memórias a partir da ação transformadora do corpo. Com base nas ideias de Foucault, elas afirmam que existem utopias que se referem a um mundo idealizado, um lugar fora de todos os lugares, onde há um corpo sem corpo, porque o corpo é o contrário disto: é visível, desprotegido e finito. Uma das utopias contrárias ao corpo é a alma. A alma existe no corpo, mas escapa dele, porque não está aprisionada. Após a morte, permanece viva, existe fora desse material corpóreo. Quando o corpo morre, fica a utopia da alma que está ligada a esse mundo iluminado e belo, o mundo ideal. Talvez seja isso que o texto de Abrantes leva ao palco, um experimento que traduza a historicidade de cada indivíduo, o seu significado e grau de importância individual e coletivo, mediante suas crenças e descrenças. Com base nessa discussão, tomemos para análise os trechos abaixo:

Mulher 2: Tu sabes lá qual é o poder dos vivos e dos mortos. Só o facto de estarmos aqui à tua frente já é um poder maior do que todos os sonhos que tu possas imaginar.

Mulher 1: Espera. Parece que ela também tem poderes estranhos... disseram-nos que atravessaste um camião com o teu filho nos braços, lá ao pé da vala. É verdade?

Mãe: A única verdade é que o meu filho não vos pertence. Por que é que não ficam com quem o matou?

Mulher 3: Quem o matou? Se nós estamos aqui mandadas precisamente por quem o matou...

Mulher 1: Por quem o mandou matar, melhor dizendo (ABRANTES, 1999, p. 148).

Mãe: O meu filho não é vossa vítima. O meu filho é vítima da sangria que os homens desataram entre si para se destruírem. Lá na vala há corpos que cheguem para os vossos gostos de almas penadas (*idem*, p. 151).

Filho Morto (voz 'off'): Agora vou ter mesmo de partir, Mãe. Nunca te esqueças de mim. Descobri que os mortos apenas existem na memória dos que continuam vivos e se recusam a perdê-los. Por isso os mortos são tão frágeis, tão vulneráveis... Um simples esquecimento pode fazê-los desaparecer para sempre ...

Mãe: (...) Um morto sozinho é só um morto e tu precisas de ser todos os mortos. Uma mãe a chorar um filho morto é apenas uma mãe a chorar um filho morto. Eu preciso de ser a mãe de todos os mortos. Vamos! Vou levar-te outra vez para a vala comum, onde estão todos os teus companheiros de desgraça, conhecidos e desconhecidos (*idem*, p. 152).

(A Mãe deposita o cadáver do filho na vala e senta-se ao lado, em silêncio...)

[...]

(O Pássaro Negro, até aqui imóvel e em silêncio, dirige-se para a pilha de cadáveres. Senta-se e abre as asas sobre eles, como se estivesse a chocá-los. A luz vai baixando sobre ele, até a completa escuridão) (idem, p. 153).

A vala comum termina com a didascália acima, criando a imagem impactante da morte a chocar os cadáveres, seja para mantê-los vivos na memória política e cultural ou simplesmente assombrar a história nacional (imagem que poderá suscitar inúmeras outras referencialidade e significados). A cena indica a morte de vultos que pareciam estar destinados a serem assassinados, mas também de inocentes, jogando para o espectador a responsabilidade de julgar novamente aquilo que a história oficial havia julgado, ou seja, os mortos são os inimigos da nação, aqueles que perturbavam a ordem nacional. Na fala “Por que é que não ficam com quem o matou?”, a personagem Mãe subverte o sentido da culpabilidade, visto que aquele que estava no poder é quem deveria ser julgado e punido pela catástrofe acontecida. Éboli (2013) observa que esse histórico de violência caracterizado por conflitos internos evidenciam as marcas de um processo permanente de reorganização cultural e política que abrange o período colonial e pós-colonial. Para a crítica, a temática desenvolvida no teatro da atualidade evidencia uma visão de mundo marcada por um histórico de dominação e luta pelo poder, em que se leva à cena questionamentos da realidade pela expressão teatral.

A consciência histórica discutida por Abrantes faz de *A vala comum* uma peça altamente complexa, em que se encontram personagens de alta psique, a exemplo das tragédias gregas. O espectador tem diante de si um fenômeno social repleto de contradições que nunca poderia ser simplificado, uma vez que sugere um ritual de coletividade que segue do religioso ao político, do ético ao social, da história à ficção. Esse ponto de vista dialoga com a forma como Jacobbi (2005, p. 121) concebe a razão teatral, pois

no próprio seio de sua função “pública” o drama suscita um contraste violento entre a exaltação cívica, a proclamação de crenças, a adoração de divindades, e outra feição tipicamente leiga, relativística, liberal, contrapondo ao sentimento da comunidade humana o sentido de sua problemática, da dignidade que resiste no múltiplo e no diverso, da historicidade sempre fatal porque sempre concreta, em que nada saberia ser considerado fortuito.

José Mena Abrantes é um dramaturgo excepcional, cujas peças teatrais problematizam o existencial, social, político, cultural, religioso, científico, econômico, entre tantos outros alcances da experiência humana. O seu teatro é, sem dúvida, empenhado. Mas o homem da política consegue refinar a linguagem, fazendo do teatro uma arte do drama sem que seja ofuscado (ou rasurado) pelos seus posicionamentos ideológicos. Épico e militante, o dramaturgo investe na quebra da ilusão do espectador (distanciamento e estranhamento), em que se desaba a quarta parede e o público torna-se copartícipe do espetáculo, abandonando o efeito da alienação. O escritor que exerce o eu-político no ato criativo envereda-se naturalmente pelo engajamento literário ou artístico, além disso, como afirma Inocência Mata (2007, p. 23-24), “o colonial é uma presença obsidiante no cotidiano das sociedades descolonizadas: afinal, o passado alimenta o presente, ambos moldam-se mutuamente e este projecta o futuro”, visto que “o colonial continua a enformar o eixo narrativo de referência, deixando encobertas as suas relações ambíguas com novas formas de poder, sejam neocoloniais ou de dominação interna”.

REFERÊNCIAS:

ABRANTES, José Mena. **Teatro Angola**, volume II. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. *A vala comum*. In: ABRANTES, José Mena. **Teatro Angola**, volume II. Coimbra: Cena Lusófona, 1999, p. 134-153.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

ÉBOLI, Luciana. **Teatro e memória cultural em São Tomé e Príncipe e Angola**. Canoas: Unilasalle, 2013.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo, Perspectiva, 1997.

_____. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: **Microfísica do Poder**. 1978. Rio de Janeiro, Graal.

HILDEBRANDO, Antonio. “José Mena Abrantes: tradição e ruptura na cena angola”. Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/hilde.rtf>>

JACOBBI, Ruggero. **Crítica da razão teatral**. Organizado por Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MATA, Inocência. **Literatura africana e a crítica pós-colonial – reconversões**. Luanda: Nzila, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICIERI, Rafael; CASTANHEIRA, Ludmila de Almeida. Artaud, Grotowski, o ritual e o transe – um teatro de memórias em ação transformadora do corpo. In: **Revista do Lume**. Campinas: Unicamp, 2016. Disponível em <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/431/399>>

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. O corpo no teatro. In: **Aletria**. Belo Horizonte: UFMT, 2000. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>> Acesso em 27/01/2019, às 22 horas.

SOYINKA, Wole. **Myth, Literature and the African World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.



**ENTRE DISCIPLINADOS E ULTRAJADOS: CORPOS EM TRANSE/
TRÂNSITO EM OS OLHOS DA COBRA VERDE, DE LILIA MOMPLÉ**

*BETWEEN DISCIPLINED AND OUTRAGED: BODIES IN TRANCE/
TRANSIT IN OS OLHOS DA COBRA VERDE, BY LILIA MOMPLÉ*

*ENTRE DISCIPLINADOS Y ULTRAJADOS: CUERPOS EN TRANCE/
TRÁNSITO EN OS OLHOS DA COBRA VERDE, DE LILIA MOMPLÉ*

Jorge Vicente Valentim¹

RESUMO:

Pretende-se, aqui, apresentar uma breve leitura de contos de Lilia Momplé, extraídos de sua obra *Os olhos da cobra verde* (1997), procurando observar a incidência de representações de corpos, seja pelo viés da disciplinaridade, seja pelo signo do ultraje e da insubmissão.

PALAVRAS-CHAVE: corpos ultrajados; ficção moçambicana; Lilia Momplé.

ABSTRACT:

It is intended here to present a brief reading of Lilia Momplé's short stories, extracted from her work Os olhos da cobra verde (1997), trying to observe the incidence of representations of bodies, either by the perspective of disciplinarity, or by the sign of outrage and of in submission.

KEYWORDS: *outraged bodies; mozambican fiction; Lilia Momplé.*

¹ Universidade Federal de São Carlos.



RESUMEN:

Aquí se pretende presentar una breve lectura de los cuentos de Lilia Momplé, extraídos de su obra Os olhos da cobra verde (1997), tratando de observar la incidencia de representaciones de cuerpos, ya sea por sesgo de disciplina o por el signo de indignación y de refractariedad.

PALABRAS CLAVE: *corpos ultrajados; ficción mozambiqueña; Lilia Momplé.*

Este texto é para Larissa Lisboa, em forma de gratidão, por, numa certa tarde de dezembro, ter me lançado o desafio de ler alguns “corpos ultrajados” e neles (re?)descobrir a minha própria trajetória.

Em meados da década de 80, a literatura moçambicana vai conhecer uma revitalização notável quer pelo número dos autores e dos textos produzidos, quer pela qualidade e diversidade do que é publicado. É a explosão de uma liberdade subjectiva e criativa que vai permitir o relançamento de uma escrita que, nascida sob o signo de Prometeu, instituiu uma historicidade e uma aura próprias, em que o inconformismo do verbo e a inquietação identitária se fundem na sua imagem de marca. (NOA, 2017, p. 19-20)

Quando o presidente da FRELIMO, Samora Machel, proferiu a abertura da Conferência da Mulher Moçambicana, em março de 1973, com a intervenção intitulada “A libertação da mulher é uma necessidade da Revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo” (MACHEL, 1974), não só consolidou, ali, a importância da Organização da Mulher Moçambicana (OMM), criada em dezembro de 1972, mas também expôs de forma muito contundente a imprescindibilidade da liberdade dos agentes femininos nas mais diferentes esferas de atuação nos quadros nacionais.

Ainda que o seu discurso seja marcado por um contexto datado – afinal, trata-se de um momento crucial na vida política de Moçambique, anos antes de sua independência, em 1975 –, não se poderá negar o caráter *avant garde* de suas propostas, colocando a mulher num ponto central de destaque, além de lhe conferir uma autonomia a partir da sua emancipação. De certo modo, esse texto pode ser entendido como uma explícita defesa dos direitos das mulheres no país africano. Para tanto, o autor critica veementemente a postura de certos homens em ainda concebê-las como propriedades privadas suas, destituídas de vontade própria, além de não concordar com a presença de pensamentos tribalistas hierárquicos e de ideias tradicionalistas que prendem a mulher a práticas incoerentes com o seu papel, numa sociedade que busca a independência.

Segundo Samora Machel, a permanência destes comportamentos entra em direto “conflito com as exigências da luta de libertação e do combate da mulher pela sua emancipação” (MACHEL, 1974, p. 68). Ainda que a sua conferência não exponha de maneira pontual a natureza do antagonismo entre homens em mulheres, em virtude da ostensiva opressão por esta sofrida, exatamente

porque toda a história e todo o discurso do poder são tecidos, na sua essência, por uma escrita falocêntrica, sufocando e silenciando as figuras femininas dos seus papéis e de suas relevâncias, o futuro Presidente do Moçambique liberto já sublinhava, em 1973, antes mesmo do advento da independência moçambicana, a necessidade de defender as reivindicações das mulheres do seu país, além de resguardar a sua autonomia e a sua atuação nos diferentes campos da nação.

No campo da literatura, e especificamente, dentro da área maior dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa, as mulheres tiveram um papel importante não só no momento de luta pelas independências, mas também nos diferentes cenários pós-coloniais, refletindo sobre os caminhos possíveis de suas respectivas nações e os diferentes papéis desempenhados pelas figuras femininas. Neste sentido, como bem adverte Inocência Mata, de uma forma geral, a produção literária dessas mulheres escritoras em África,

não apenas teve um papel fundamental na construção de um imaginário de resistência fundacional das diversas nacionalidades, ainda quando a escrita literária era subsidiária da construção da nação política e cultural, como na transformação desse sistema no período pós-colonial (MATA, 2007, p. 422).

Ou seja, do mesmo modo como não se pode pensar o tempo das contestações revolucionárias sem mencionar uma relevante produção literária de autoria feminina – e basta lembrar os nomes de Alda Lara, em Angola; Alda do Espírito Santo, em São Tomé e Príncipe; e Noémia de Sousa, em Moçambique, por exemplo –, também não será possível refletir sobre as últimas décadas do século XX e as iniciais deste, sem destacar o papel de interrogação do presente que as escritoras salutarmente impõem nos diferentes cenários das literaturas africanas de língua portuguesa.

Vale ainda destacar que, se, por um lado, a tonalidade das dicções poéticas e ficcionais se altera, na medida em que “as vozes femininas da actualidade, não descurando a dimensão comunitária, já prenunciam uma busca individual, mais íntima e sonhadora, mesmo quando a sua preocupação última é colectiva” (MATA, 2007, p. 425), por outro, o fato de essa produção literária atual mudar a sua perspectivação do anterior combate nacional para inquietações e interrogações pessoais não significa necessariamente que essas escritoras se esquivam ou se alienam das necessidades mais prementes.

Nesse sentido, tem razão Inocência Mata quando defende a ideia de que essa visível alteração no bojo dos textos produzidos pelas escritoras africanas não quer dizer “que essa escrita pós-colonial não atente nos ideais intemporais e universais como justiça, fraternidade/solidariedade e bem-estar (sócio-económico e psicossocial) e que disposições como sonho de liberdade, utopia da nação, amor e paz” (MATA, 2007, p. 426) não façam parte dos principais temas abordados por elas em suas obras.

Ora, ao elencar os diversos temas que povoam a produção das vozes femininas das literaturas africanas de língua portuguesa, a ensaísta são-tomense chama a atenção para os seguintes aspectos: “um itinerário individual, uma percepção dos **lugares subjectivos da vida**, das faces escondidas do ser, uma percepção de teor sensorial, que evidencia um caminho para **a complexidade do indivíduo, feito de corpo e espírito**” (MATA, 2007, p. 425; grifos meus). Ou seja, dentre os muitos *leitmotiv* desse exercício de escrita literária, a percepção de espacialidades subjetivas e a exposição do corpo como uma das componentes do sujeito constituem eixos importantes dessa produção.

Também Laura Cavalcante Padilha já sublinhara as encenações da “territorialidade do corpo, como lugar de inscrição” (PADILHA, 2002, p. 189) na produção poética de Paula Tavares, Vera Duarte e Odete Semedo, como formas de “desterritorialização pelas quais possam ainda minar a chamada grande literatura, tentando encontrar meios de reforço de sua própria diferença” (*idem*, p. 189). Procura, assim, a partir da leitura de textos das três escritoras, pôr em evidência aquilo que ela irá denominar “corpos femininos encenados em papel” (*ibidem*, p. 192), na medida em que cada uma delas propõe uma espécie de rasura diferente sobre os discursos hegemônicos masculinistas e ocidentocêntricos.

Assim sendo, a aposta de Laura Cavalcante Padilha vai ao encontro da lição sempre atual de Linda Hutcheon, segundo a qual “as mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino” (HUTCHEON, 1991, p. 35). Claro que não busca a reconhecida professora brasileira assinalar as escritas de autoria feminina, eleitas no seu estudo, como portadoras e defensoras de uma estética pós-moderna nos seus diferentes sistemas literários. Trata-se, na verdade, na minha perspectiva, de um caminho de análise, de uma leitura (pós-moderna, se assim entendermos), que vislumbra as encenações da diferença do feminino em contextos contemporâneos predominantemente masculinos.

Num viés muito próximo, mas com uma articulação mais ousada na sua abordagem, Larissa da Silva Lisboa Souza percebe a presença de “corpos ultrajados” (SOUZA, 2016, p. 29), não só na produção poética de autoria feminina em Angola, mas também, e sobretudo, nas crônicas de Ana Paula Tavares, pontuando as ligações entre as representações destes elencos corpóreos e a condição pós-colonial de desestabilização e questionamento que estes demandam em cenários de dominação canônica e masculina.

Assim, de acordo com a pesquisadora brasileira, é possível pensar tais insurgências femininas enquanto “corpos ultrajados”, na medida em que estes

podem ser enquadrados como representantes da tensão pós-colonial, em virtude das indisciplinas resistentes aos processos de apagamento de suas figuras, procurando estratégias próprias de agenciamento para que suas marcas diferenciadas não sejam apagadas. Como o ultraje do sujeito pós-colonial é o não-apagamento de suas identidades, enquanto resistência, este não pode ser considerado como um corpo-morto, mas sim enquanto corpo-rebelde, afinal, reivindica suas diferenças (SOUZA, 2016, p. 29).

Levando em consideração, portanto, as postulações anteriores, que sublinham o papel rasurante e resistente de corpos representados nos discursos literários de autoria feminina, proponho, aqui, pensar de que forma algumas destas representações também se insurgem na ficção curta moçambicana, enquanto corpos demarcadores de uma rebeldia contra discursos agenciadores de um poder hegemônico (SOUZA, 2016), a partir de alguns contos de Lilia Momplé, em *Os olhos da cobra verde* (1995), e como estas efabulações corpóreas põem em cena aquela “necessidade de tornar visíveis questões sociais cujos agentes são femininos” (MATA, 2007, p. 423). Entendendo, aqui, tais agenciamentos tanto na construção das criaturas, quanto no exercício de quem as cria.

Dentro do cenário da literatura moçambicana contemporânea, o nome de Lilia Momplé é já uma referência de citação obrigatória. Dona de uma curta, mas densa, produção literária, seus títulos possuem uma potência singular que a colocam ao lado de Paulina Chiziane, considerada a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique. Muitas vezes, e equivocadamente, considerada uma autora menor em relação a outros autores moçambicanos contemporâneos seus, Lilia Momplé constitui um daqueles casos singulares de trajetória literária bem sucedida e sedimentada num curto período de publicações. Reconhecida pela crítica, recebeu os seguintes prêmios: *Prémio Caine para Escritores de África* com o conto “O baile de Celina” (2001); *Prémio da Novelística (João Dias)* no Concurso Literário do Centenário de Maputo (1887-1987) com o conto “Caniço”; e *Prémio José Craveirinha de Literatura* (2011).

Sua obra conta com dois livros de contos e um romance: *Ninguém matou Suhura* (1988), *Neighbours* (1995) e *Os olhos da cobra verde* (1997). Porém, num encontro com um público de jovens amantes da literatura, no Centro Cultural Brasil-Moçambique, em Maputo, a escritora chegou a declarar que estava a preparar aquele que, talvez, seria o seu último livro (*Fantoches de Aços*)². Até o presente momento, no entanto, não tivemos qualquer notícia da publicação desse texto.

Vindo à lume em 1997, *Os olhos da cobra verde* reúne seis contos, em que o protagonismo é direcionado para personagens femininas e suas atuações em diferentes cenários político-sociais. De forma resumida, faço aqui uma pequena tabela com os títulos, as personagens principais e seus espaços de circulação:

2 O resumo deste encontro e da conversa da escritora com o público, editado por Eduardo Quive, pode ser encontrado em <https://revistaliteratas.blogspot.com/2011/04/lilia-momple-voz-que-expende.html?showComment=1549909589575#c1316113313397229005>

CONTO	PERSONAGEM(NS) PRINCIPAL(IS)	ESPAÇOS
“Stress”	Amante do Major-General (não nomeada)	Apartamento no Bairro da Polana (Maputo)
“Os olhos da cobra verde”	Vovó Facache e sua tia Mariamo	Maputo e aldeia
“O sonho de Alima”	Alima	Distrito (não nomeado)
“Um canto para morrer”	Ana Maria	Maputo
“Xirove”	Salimo, Atumane, Rafa e a velha mãe (não nomeada)	Distrito de Malema, em Nampula
“Era uma outra guerra”	Alberto Cereja e Assunção	Chiúre, Maputo e Ilha de Moçambique

Um dos aspectos mais importantes nesta coletânea reside no elenco das personagens femininas, onde se concentram as mais variadas performances sociais de mulheres moçambicanas. Na sequência estabelecida na obra, os quatro primeiros contos possuem protagonistas com um forte impacto nas mais diferentes esferas actanciais, a saber: a amante de um oficial militar, que usa seu corpo como arma de sedução e vingança; a velha Facache, que relembra a sua infância e os embates de sua mãe com a sua tia Mariamo sobre os costumes e os comportamentos femininos; Alima, uma mulher obstinada que desafia os códigos normativos locais e consegue um grau de escolaridade, rasurando as regras de conduta vigentes; e Ana Maria, uma jovem cuidadosa e vigilante, que é enganada pela irmã e pelo cunhado, ficando desemparada e sem moradia.

Somente depois de apresentadas essas diferentes esferas sociais, onde facilmente se localizam, nos reflexos das criaturas, encenações de outras mulheres no contexto de um Moçambique pós-colonial em que ainda latejam feridas coloniais não cicatrizadas, Lília Momplé investe na representação de células familiares em dois cenários bem distintos. Do Norte (“Xirove”) ao Sul e deste para o entre caminho entre os dois pólos – a Ilha de Moçambique – (“Era uma outra guerra”), diferentes cenas com os efeitos colaterais dos conflitos armados são mostradas, procurando vislumbrar os desencontros e os desacertos familiares, as vãs tentativas de conciliação e a importância da atuação feminina, sobretudo, na consolidação dos ritos locais e na percepção das motivações políticas nas atitudes dos diferentes membros dos clãs.

Seja pelo viés da representação individual, como nos quatro primeiros textos, seja pelo viés de uma coletividade familiar explícita, como nos dois últimos, a centralidade das tramas encontra-se ancorada na atuação das personagens femininas, seus discursos, seus gestos e sua sabedoria na manutenção dos ritos e das tradições ancestrais. Por isso, ainda que concorde com a leitura de John Rex, que entende os contos de *Os olhos da cobra verde* como textos enunciativos de uma voz, pela qual se ouve a “tradicional matriarca africana, mulher que nutre, susten-

ta, protege, orienta e governa, tanto física como intelectual, espiritual e moralmente, uma família, clã, tribo, nação” (REX, 2007, p. 442). Gosto de pensar que, para além desta possibilidade de uma performance ancestral da e na voz narrativa – peculiaridade que a própria Lilia Momplé admite³ –, é a partir das próprias vozes de suas criaturas que se insinuam algumas encenações de corpos, ora num nítido exercício de rasura estilística, na medida em que esses corpos surgem representados na insurgência de um cenário pós-colonial⁴, ora num pacto especular com os espaços sociais onde esses corpos emergem, fazendo com que as instâncias corpóreas micro (os sujeitos lidos individualmente) contribuam para compreender um corpo macro (a própria sociedade moçambicana).

Mesmo reconhecendo uma predominância da temática do corpo em todos os contos de *Os olhos da cobra verde* (1997), uns de forma mais velada, tal como ocorre em “Era uma outra guerra”, em que a trama se centra na mobilidade de um casal (o português Alberto Cereja e a moçambicana Assunção) por terras moçambicanas (espécie de corpo a ser mapeado pelo olhar das personagens e do narrador), no trânsito do período entre o pré e o pós-independência, e outros de maneira mais explícita e contundente, como é o caso, por exemplo, de “O sonho de Alima”, em que a protagonista assume uma atitude de questionamento frontal dos costumes locais, sobretudo aqueles que faziam as jovens “massacrar o clitóris durante meses, com o auxílio de ervas ardentes como fogo, até o tornar longo e flexível como um tentáculo, somente para satisfação sexual de um homem” (MOMPLÉ, 1997, p. 41), em virtude do curto espaço que um artigo exige, vou deter-me apenas nos dois primeiros contos da coletânea⁵.

3 Na conhecida entrevista que dá a Michel Laban, Lilia Momplé, por mais de uma vez, destaca a importância da presença de sua avó. Percebe-se, a princípio, a relevância documental do testemunho vivo desta: “[...] a vida da minha avó materna – é uma vida riquíssima, através dela se pode conhecer o Norte de Moçambique, uma época toda” (MOMPLÉ, 1998, p. 585). Também procura deixar registrado o legado imaterial e místico dos mais velhos, num contexto onde a presença destes tem um valor inestimável: “Em minha casa aconteceu uma coisa interessante: eu falava perfeitamente bem macua porque a pessoa que mais amei na minha vida – o meu marido fica muito aborrecido quando digo isto – foi a minha avó, a mãe de minha mãe, a macua. A tal ponto, diz a minha mãe, que quando eu ficava doente, a minha mãe mandava chamar a minha avó – porque ela não morava na ilha, morava no continente – e eu via a minha avó e a febre desaparecia! Isto era um fenômeno muito interessante: a visita da minha avó fazia com que eu ganhasse uma outra força! Então eu falava muito com ela porque ela me contava lindas histórias em macua” (MOMPLÉ, 1998, p. 595).

4 Cabe-me, já nesta altura, esclarecer que o objetivo deste ensaio não é tecer considerações sobre a condição pós-colonial na e da literatura moçambicana pós-1975, até porque este tema já foi exaustivamente debatido, discutido e interrogado por Ana Mafalda Leite (2003), Francisco Noa (2015) e Inocência Mata (2003, 2007 e 2016). No entanto, é preciso reiterar que a minha concepção de pós-colonial, tal como os trechos já citados e a minha própria afirmação textual sugerem, é articulada, aqui, de acordo com as propostas de Inocência Mata (2007), para quem o termo não tem a ver, necessariamente, com a diacronia histórica. Segundo ela, “o pós-colonial pode pensar-se no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização, ou da independência política, transformando tanto as entidades-sujeito como aqueles que sempre foram vistas como objecto, em termos sociológicos” (MATA, 2007, p. 23). Ou seja, se é possível pensar o pós-colonial numa dimensão diacrônica em relação aos eventos posteriores que deflagraram os gestos de descolonização, também não se poderá negar a sua textura conceitual de condição, portanto, de articulação transhistórica, tal como aponta a ensaísta sãotomense.

5 Vale lembrar, aqui, a incontornável leitura de Hilary Owen sobre a obra ficcional de Lilia Momplé,

No primeiro deles, “Stress”, a efabulação é composta por personagens que habitam um mesmo espaço urbano, porém, em pólos diferentes e com situações sociais bem distintas. De um lado, a “amante do major-general” (MOMPLÉ, 1997, p. 9) e, de outro, um homem “sentado na varanda do 2º andar mesmo em frente” (MOMPLÉ, 1997, p. 9), sempre acompanhado de um copo de cerveja. As divisões sociais ficam com suas fraturas mais visíveis, conforme o desenrolar da narrativa, na medida em que a cerveja, bebida extremamente popular, sugere uma situação financeira mais simples do seu usuário, da mesma forma como o *whisky* do militar moçambicano, que mantém a amante num grande e confortável apartamento, e o *campari* da atraente mulher apontam para uma linha de consumo e de poder aquisitivo maiores que a do vizinho da frente.

Tal abismo social aprofunda-se quando o leitor se dá conta de que o vizinho “bêbado”, conforme chamado pela protagonista, é um professor, com uma dura jornada de trabalho, consumido pelas exigências da esposa e pelos compromissos financeiros com a educação dos filhos. Situação muito diferente da do casal composto pelo militar e sua amante. Interessante observar, como bem refere Hilary Owen (2007), que os três personagens surgem marcados por uma ausência de nomeação própria e direta, numa tentativa, parece-me, de reiterar as condições deteriorantes das “tendências destrutivas da sociedade na qual o sonho da revolução parece devorar-se a si mesmo em face ao do capitalismo neoliberal” (OWEN, 2007, p. 157)⁶ exacerbado. O narrador faz questão, inclusive, de revelar este cenário onde as mazelas de uns convivem desigualmente com os confortos de outros, numa espécie de grande mosaico corporal, que é a sociedade moçambicana pós-guerra de independência.

Assim sendo, essas diferentes esferas surgem dentro de um mesmo espaço urbano, pois, num polo de requinte e luxo, encontram-se o alto militar da FRELIMO e sua amante:

Contudo, para a amante do major-general, a sua sala é o seu reino, repleto de móveis, alcatifas, cortinados e *bibelots* que ela própria escolheu e que o major-general comprou sem regatear os altos preços e a duvidosa serventia. Por isso ela se sente ali perfeitamente, como ainda há pouco, enquanto almoçava, sentada à enorme mesa de jambre, servida por um empregado silencioso e eficiente e sentindo subir-lhe à cabeça a embriagadora sensação que sempre lhe provoca o facto de constatar que tudo quanto os seus olhos abarcam lhe pertence (MOMPLÉ, 1997, p. 9-10).

em *Mother Africa, Father Marx* (2007), referida na bibliografia, onde a ensaísta detém-se de forma muito segura, pertinente e detalhista, ao abordar temas como raça e gênero, em quatro escritoras moçambicanas (Noémia de Sousa, Lina Magaia, Lilia Momplé e Paulina Chiziane).

6 Ao analisar especificamente o primeiro conto de *Os olhos da cobra verde* (1997), Hilary Owen sublinha: “Like *Neighbours*, ‘Stress’ is set during the postindependence war period, in the suburbs of Maputo, and delas with people who are geographical neighbours but live in different worlds. It explores the inward-turning destructive tendencies of a society in which the dream of the revolution is devouring itself in the face of neoliberal capitalism” (OWEN, 2007, p. 157). Versão livre para a língua portuguesa de minha autoria.

E, num ângulo completamente oposto, o leitor depara-se com o professor (e, por conseguinte, sua família), num ritmo alucinante de trabalho incansável, cujos poucos momentos de refrigério se resumem em ver o jogo de futebol e beber a cerveja aos domingos:

Desperta sempre com a sensação de que já está atrasado, arranja-se a correr e a correr engole a chávena de chá quase amargo (o açúcar é raro) e o pedaço de pão seco. Fica-lhe sempre uma vontade aguda de tomar café que muito aprecia, sobretudo de manhã, mas não pode dar-se a esse luxo. Corre então para a Escola Secundária onde lecciona. Vai a pé, porque quase não existem machimbombos na cidade e o preço dos *chapas* é proibitivo para a sua bolsa. Chega à Escola transpirado e ciente de que grande parte das suas energias já foram gastas antes de iniciar o trabalho. [...]

Quando, cerca das 13 horas, as aulas terminam, o professor corre para casa onde o espera o minguado almoço que mal lhe dá forças para preparar as aulas, corrigir exercícios e ainda leccionar no Ensino Nocturno. Finalmente, perto da meia-noite, regressa a casa, extenuado e amargo e estatela-se na cama como em ébrio, para no dia seguinte despertar com a eterna sensação de que já está atrasado. E a corrida recomeça, de manhã à noite, inglória corrida que mal dá para a família não morrer de fome, estranha recompensa para tamanho esforço e tantos anos de estudo (MOMPLÉ, 1997, p. 16).

Não se pode deixar de observar, contudo, que o contato entre a mulher e o professor se estabelece a partir de uma visão monofocal, já que o narrador sublinha o próprio desejo daquela por um homem desconhecido e que não a observa e nem a deseja. Daí, na verdade, surge uma tensão, um estresse, como bem indica o título do conto, na medida em que a amante do militar passa a sentir um incômodo por não se perceber o ponto central das atenções do homem em frente ao seu apartamento:

Tivesse ele, uma única vez, demonstrado algum interesse e a amante do major-general esquecê-lo-ia, talvez, imediatamente. Assim, pelo contrário, e à revelia da própria vontade, pôs-se a desejar-lo com um frenesim inteiramente estranho à sua natureza fria e calculista, passando mesmo a espiá-lo às horas em que ele entra e sai de casa, apressado e grave, com a pasta debaixo do braço (MOMPLÉ, 1997, p. 12).

Ainda que a inconformidade da mulher seja resolvida mais adiante, no tribunal, quando esta vai como testemunha de acusação, inculcando, inclusive, dúvidas sobre a própria atuação masculina do professor, não se trata, no entanto, de uma mera exposição de ressentimentos, mas de incômodos expostos a partir de formas diferentes de se lidar com realidades muito distintas entre si.

Na verdade, são dois cenários muito díspares porque denunciam as fraturas econômicas dentro de um espaço muito curto de distância, revelando as desigualdades e os descompassos do corpo político-social moçambicano. Não à toa, percebe-se uma composição de diferentes níveis em termos de representação corporal.

Se o narrador faz questão de mostrar que a irritação da mulher do militar surge porque ela se encontra numa varanda e contempla o seu vizinho do outro lado, então, não deixa de haver, aqui, uma exposição visual de corpos colocados em locais específicos de seus respectivos imóveis. Descrita como uma mulher de “aparência cuidada” (MOMPLÉ, 1997, p. 10), a protagonista exhibe-se num gesto de autocontemplação, ao dispor dos inúmeros artigos de luxo, que a sua posição de amante privilegiada de um homem público lhe proporciona, destacando-se, no final, a sua beleza corporal: “Depois de vestida e calçada, a amante do major-general olhou-se ao espelho aprovativamente, ciente de que o vestido se adapta perfeitamente ao seu corpo delgado e sinuoso e a cor verde-mar lhe realça a ambarina pele de mulata clara” (MOMPLÉ, 1997, p. 10).

Interessante observar que, ao contrário da beleza da protagonista, os corpos masculinos acabam por receber aspectos extremamente negativos, tanto do ponto de vista físico, quanto do ponto de vista social. Conforme já observamos anteriormente, o professor é descrito sob o signo do cansaço e do desgaste, conotando uma fratura nítida no corpo social moçambicano: os que mais trabalham não recebem o salário merecido, ainda mais se considerarmos a sua função magisterial. Por sua vez, o militar também passa por um nítido processo de deterioração, na medida em que a sua posição financeira favorável não é suficiente para eliminar as adiposidades e os sentimentos de um consumismo desenfreando:

O major-general é um quarentão pequeno e nervoso, que conserva ainda resquícios do aprumo dos seus tempos de guerrilheiro da FRELIMO. Aprumo que permaneceu notável durante os primeiros anos de Independência e que se foi diluindo à medida que a guerra “civil” se eterniza e ele vai sendo promovido a postos cada vez mais elevados.

Actualmente, não só o aprumo mas os próprios ideais que o nortearam durante a luta de libertação, e pelos quais estaria disposto a sacrificar a própria vida, foram-lhe diluindo também, dando lugar a uma ânsia desenfreada de usufruir tudo o que na vida lhe dá prazer.

Não admira pois que o ventre, atafalhado de boa comida e farta bebida se apresente agora volumoso e flácido, projectando-se do corpo como uma caricata gravidez. E que o rosto, outrora de contornos quase ascéticos, esteja agora deformado pela camada de gordura que, ao longo dos últimos anos, se vem instalando sob a pele macerada. E que o próprio olhar tenha adquirido a baça frieza da maioria dos abastados deste mundo (MOMPLÉ, 1997, p. 14-15).

Sem demonstrar qualquer tipo de discrição na descrição de suas criaturas, o narrador não abre mão de expor as mazelas que compõem o corpo-macro (a sociedade moçambicana pós-colonial) a partir das corrosões e corruptelas dos micro corpos (o militar, a amante, o professor e sua mulher). Mesmo procurando ressaltar as belezas físicas da protagonista, a voz narrativa a coloca num mesmo patamar de consumismo e poder que o seu amante. Não à toa, ela sente uma “embriagadora sensação” (MOMPLÉ, 1997, p. 10) ao constatar o seu poder de posse sobre

tudo e todos que estão dentro do apartamento, enquanto o antigo guerrilheiro, agora um militar abastado, desenvolve uma “ânsia desenfreada” (MOMPLÉ, 1997, p. 15) em possuir tudo aquilo que o dinheiro pode comprar.

Nesse sentido, esses dois corpos não podem ser lidos na clave daqueles “corpos disciplinados” (SOUZA, 2016, p. 28), na medida em que tanto a amante e o major-general se constituem inscrições utilitárias, coercivas e reprodutoras “das lições hegemônicas e repressivas dos grupos de poder” (SOUZA, 2016, p. 29)? E não serão o professor e a mulher, assassinada por ele próprio, diante das cobranças e do sufocamento da situação econômica repressiva a que ambos estão submetidos, representações de “corpos ultrajados” (*idem*), posto que mobilizam em torno deles, uma “tensão pós-colonial, em virtude das indisciplinas resistentes aos processos de apagamento de suas figuras, procurando estratégias próprias de agenciamento para que suas marcas diferenciadas não sejam apagadas” (*ibidem*)?

Ora, se, como propõe Inocência Mata, a condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa (a moçambicana incluída, portanto) pressupõe o agenciamento de um “lugar ideológico do poder e do contra-poder” (MATA, 2003, p. 43), não será “Stress”, de Lilia Momplé, um exemplo nítido destas instâncias onde corpos escrevem uma história contemporânea marcada pelas desigualdades e corrosões político-sociais?

Vale sublinhar, aqui, a própria tragicidade que marca os desfechos das criaturas: o professor mata a mulher, porque esta interfere no seu jogo de futebol e na sua cerveja de domingo, sua única válvula de escape de uma rotina marcada pelo cansaço e pelo stress. A sua esposa paga com a vida porque instaura um momento de desequilíbrio, tensão e, portanto, stress dentro do ambiente familiar. Vítima dupla, tanto de uma violência física, quanto de uma violência econômica, que sufoca e leva o sujeito até o seu limite. Por fim, o militar permanece no seu estado de corrosão, revelando-se uma personagem especular da própria situação do país. Vencida a guerra de independência, a antiga utopia passa a ser substituída por uma adiposidade cômoda e conveniente, resultado dos anseios de consumo e de poder.

Ao levar-se em conta o fato de a mulher vencer o *status quo* ao se unir a um militar da FRELIMO, que, em décadas passadas, havia lutado pela independência do país, parece ela também ver nesta oportunidade de relação com um homem mais maduro e casado, a sua própria autonomia e liberdade de viver, inclusive, num bairro com melhores condições de vida. No entanto, essa situação não é suficiente para explicar o seu gesto de ressentimento e vingança diante de um desconhecido, cujo erro principal foi exatamente o de não a desejar e, portanto, não corresponder com os mesmos sentimentos de poder e de posse. Já o professor, tomado pela exaustão da rotina de trabalho, pelo excesso de tarefas no seu cotidiano escolar e pelas duras exigências de sua esposa, só consegue ver na bebida e no jogo de futebol a sua válvula de escape para uma existência marcada pela degradação e falta de expectativas futuras.

No fundo, são dois corpos em exposição frequente. De um lado, a amante do major-general, com a pujança de necessidades vencidas e superadas pelo vigor de sua corporalidade, enquanto, de outro, há um corpo marcado pelas suas próprias mazelas e sequelas, que acaba por extravasar o seu cansaço na eliminação violenta do outro, daquele que, momentaneamente, tenta impedir o seu tempo de repouso e prazer. Todos, na verdade, parecem corpos doentes, resguardando profundas sequelas de um stress generalizado e sem uma solução aparente.

Como bem se observa, o texto de abertura de *Os olhos da cobra verde* centra-se numa profunda reflexão sobre a composição social de um Moçambique pós-colonial, a partir da articulação e da conjugação de corpos em conflito e em choque, num cenário urbano. Logo após “Stress”, Lilia Momplé alarga o seu horizonte de criação e tece, no conto “Os olhos da cobra verde”, a trajetória de Vovó Facache, a partir da junção entre realidade e mito, revelando outras facetas do grande mosaico cultural moçambicano.

O primeiro contato entre a protagonista e o mítico animal dá-se na infância, quando o pai de Facache conta-lhe sobre a cobra do Norte e seus efeitos colaterais positivos para quem a contempla. De acordo com a narrativa recordada pela personagem, a “pequenina Cobra Verde, tão verde que se confunde com as folhas das plantinhas novas ou com o capim no tempo das chuvas” (MOMPLÉ, 1997, p. 24), possuía características boas e propriedades benéficas, posto que, além de não ter veneno e só comer “os bichos que prejudicam as colheitas” (MOMPLÉ, 1997, p. 25), ela também traz sorte para aqueles que a acham: “– Não aparece muitas vezes mas quando alguém a encontra e ela pára a olhar essa pessoa, é bom sinal. Quando não pára é porque não tem nada para dizer, mas também não é sinal de azar, como acontece com a cobra de duas cabeças” (MOMPLÉ, 1997, p. 25).

Somente a partir do encontro pessoal da protagonista, já mais velha – daí a sua nomeação como Vovó – com a Cobra Verde, toda uma série de recordações é acionada pela memória de Facache e “lhe vêm à lembrança cenas longínquas da sua infância” (MOMPLÉ, 1997, p. 24): as rodas de conversa com o pai, o prazer de ouvir as histórias contadas por ele, os laços familiares estabelecidos desde o início com o encontro, o namoro e o casamento dos seus pais. Tais cenas, recuperadas pela memória da protagonista e assumida pela voz narrativa heterodiegética, acionam também duas diferentes disposições espaciais, já que Vovó Facache encontra-se no Sul, em Maputo (a sua casa situa-se no bairro da Mafalala), e a Cobra que a visita é originária do Norte, da mesma terra do seu pai. Na verdade, tal conjunção abre a possibilidade de se entender o espaço geográfico moçambicano como um grande corpo, cujas peças culturais contribuem para sua ressignificação, na medida em que uma imagem mítica nortenha pode transitar livremente pela imaginação e pelas lembranças de uma mulher sulista.

Mas, o que chama a atenção neste conto é exatamente o fato dos comportamentos sociais e afetivos também serem recuperados sob o signo da ruptura, na medida em que uma das figuras

recordadas pela protagonista impõe uma mudança nos códigos normativos: a tia Mariamo e sua prática aberta de um amor livre, que a faz procurar e desejar os homens, sem exigir nada em troca (inclusive dinheiro, o que a colocaria, aliás, numa posição de prostituta). O seu discurso não recusa o amor aos homens e às crianças e reivindica uma autonomia da mulher sobre o seu próprio corpo e a sua própria trajetória, não admitindo tornar-se propriedade de ninguém: “– Também não me agrada viver com um homem. Não tarda que ele me faça a sua ‘coisa’, como acontece com muitas mulheres. E eu não sou ‘coisa’ de ninguém” (MOMPLÉ, 1997, p. 28).

Ainda que as descrições corporais estejam circunscritas ao volume físico da protagonista, como aspectos herdados da mãe landina e do pai nortenho⁷, não deixa a personagem de carregar diferentes elementos culturais conjugados no seu próprio corpo, conferindo-lhe uma sedução inesgotável, mesmo com o passar do tempo. Por isso, o narrador é enfático ao destacar a felicidade conjugal e a sintonia entre Facache e seu primeiro marido, um “condutor de caminhão” (MOMPLÉ, 1997, p. 29), também ele viajante como o pai da protagonista: “Facache adorava o marido e admirava-se de que ele tanto apreciasse o seu corpo rechonchudo e pesado, como o da mãe landina. Mas era notório que ele se deleitava a mirá-la e percorrê-la toda com as sábias mãos de um homem apaixonado” (MOMPLÉ, 1997, p. 29).

A princípio, tal descrição poderia até ser compreendida na esfera de um “corpo disciplinado” (SOUZA, 2016), posto que Facache não possui um gesto de rasura no *status quo* social instituído. No entanto, toda a experiência do primeiro casamento e da consequente viuvez precoce prepara a protagonista para um processo de insubmissão, na medida em que, ao se perceber sozinha, não apela para o lugar-comum da imediata reação em recorrer a um homem para dele depender integralmente. Sua atitude, aliás, revela a sua ligação com a ousadia da sua tia Mariamo, “a tal que gostava de homens e de crianças mas não suportava a ‘escravidão’ do casamento e que, sem auxílio de ninguém, conseguiu criar os filhos” (MOMPLÉ, 1997, p. 30).

Nesse sentido, gosto de pensar que Vovó Facache bem pode ser lida na clave de mais um “corpo ultrajado” (SOUZA, 2016), já que, ao instaurar uma luta pela sua autonomia e liberdade de escolha, não se submete a um condicionamento masculinista e nem cede a um papel subservente. Ao contrário, procura, dentro de suas limitações, romper uma cadeia de dependência e construir a sua própria história, reivindicando, inclusive, o seu papel enquanto agente principal dentro do corpo social moçambicano, tal como revela o narrador:

⁷ “Facache, a mais velha e única menina, herdou da mãe [...] o corpo pesado, a proeminente bunda e o andar paquidérmico. Mas o sangue macua do pai adoçou-lhe as feições e aveludou-lhe a pele”; (MOMPLÉ, 1997, p. 24)

Facache, conhecendo bem as suas limitações no campo da culinária, não se atreveu a confeccionar os mucates de arroz, as bagias e outros pitéus que a tia vendia com tanto sucesso. Decidiu enveredar por um dos chamados ‘negócios indígenas’, o qual consistia na venda de peixe frito e seco em casa.

Esmerava-se quanto podia, não tinha domingo nem feriados e, valendo-se do auxílio de um colega do falecido marido camionista, expandiu o seu negócio para várias povoações do interior.

A fama da sua actividade e empenho levou a que fosse eleita Vice-Presidente da Associação dos Negociantes Indígenas de Lourenço Marques (actual Maputo), cujo principal objetivo era a defesa dos ditos negociantes indígenas que, frequentemente, se viam prejudicados pelas arbitrariedades das autoridades coloniais. Apesar da sua modesta quarta classe da Escola Indígena, Facache ocupou com dignidade o seu cargo e tornou-se bem conhecida pela frontalidade com que defendia os direitos dos membros da Associação (MOMPLÉ, 1997, p. 30).

Ou seja, a protagonista é marcada por um desejo de livre trânsito, na medida em que não aceita ser coadjuvante de sua própria história. Ao contrário, portanto, das personagens de “Stress”, que vivenciam diferentes tensões que as colocam num estado de transe, Facache é um corpo em trânsito, seja do ponto de vista espacial (já que vai do Norte ao Sul de Moçambique), seja do ponto de vista temporal, porque atravessa o contexto colonial e resiste num cenário pós-colonial, tal como a nomeação alterada da capital moçambicana, operada pelo narrador, revela.

E por ser um corpo em trânsito, ela própria é a responsável por designar os passos e os objetivos de sua caminhada. Não à toa, sua viuvez só é interrompida quando ela decide, e por motivos pontuais e pragmáticos. Ao revelar as razões de ter escolhido um “operário dos Caminhos de Ferro, robusto e galanteador, sempre pronto a exhibir a força dos seus músculos” (MOMPLÉ, 1997, p. 31) como novo marido de Facache, o narrador não deixa de evidenciar o espírito libertário e insubmisso dessa mulher, afinal, “ela só o escolheu porque sempre sonhou ter um filho varão e aquele homem possante parecia garantir-lhe a realização desse sonho” (MOMPLÉ, 1997, p. 31).

Interessante reiterar, aqui, que o mesmo senso crítico e prático dessa mulher, que não abre mão de ser dona do seu próprio corpo –, numa nítida herança, aliás, de sua tia Mariamo –, constitui uma das suas marcas preponderantes. A protagonista não perde o seu poder de refletir criticamente sobre situações cotidianas e nem o pragmatismo em resolver problemas surgidos ao longo do convívio conjugal. Assim, ao longo dos anos, cada vez que o marido trazia um filho bastardo para casa, resultado de suas aventuras, Facache recebia as crianças e delas cuidava como se suas fossem. No entanto, ao perceber o comodismo do companheiro, mais uma vez, é ela a responsável por ditar as regras de sua trajetória e da disposição dos corpos em jogo:

Apressou-se a requerer o divórcio na Administração do Bairro que era onde se tratavam as questões dos ‘indígenas’. Livrou-se, assim, facilmente, do segundo marido mas jamais o proibiu de a visitar e de conviver com os filhos (MOMPLÉ, 1997, p. 31).

Sozinha, criando e cuidando da educação de todos os filhos, Facache pode ser lida na clave daqueles “corpos ultrajados” (SOUZA, 2016), exatamente porque ela não se submete a um código de subalternidade e escreve as linhas da sua própria história, dentro da história de um corpo social maior: o da sua própria nação. Da antiga Lourenço Marques à atual Maputo, como o narrador faz questão de enunciar, dos tempos coloniais à independência, que ela recebe “com grande alegria” (MOMPLÉ, 1997, p. 32), a protagonista, “devido à idade, passou a ser tratada como Vovó Facache” (MOMPLÉ, 1997, p. 33), tratamento, aliás, que revigora a sua importância como anciã dentro do espaço social onde vive⁸.

Com a explosão da guerra “civil”, a protagonista sente no próprio corpo os efeitos colaterais dos conflitos dentro do país. A violência e a execução sumária dos familiares tornam-se imagens duras para uma mulher que sempre defendeu a autonomia e a liberdade. Depois de uma explosão, que a fez desmaiar, Facache desperta diante de um cenário de morte e de terror: “Ninguém lhe respondeu. Uns estavam mortos e outros provavelmente tinham-se posto em fuga. E a casa, uma linda casa, coberta recentemente com macute fresco, foi completamente saqueada e parte dela ficou reduzida a escombros” (MOMPLÉ, 1997, p. 33). Isolada e exilada, portanto, dentro do seu espaço de origem, põe-se numa mobilidade, de vila em vila, de cidade em cidade, perambulando pelos povoados e por cenários de destruição, até encontrar um “campo de refugiados” (MOMPLÉ, 1997, p. 33), onde, finalmente, encerra o seu trânsito.

Exatamente nessa aldeia, já num estado de desesperança, onde o “seu espírito de luta foi-se quebrando pouco a pouco e só aguardava que a morte a levasse sem demasiado sofrimento” (MOMPLÉ, 1997, p. 33), dá-se o encontro de Vovó Facache com a Cobra Verde, a “anunciadora de boas novas” (MOMPLÉ, 1997, p. 33). Não coincidentemente, dias depois, os aldeões recebem a notícias de que a guerra havia acabado e todos poderiam “regressar às suas terras de origem” (MOMPLÉ, 1997, p. 34), sem a necessidade de recorrer a refúgios temporários.

Ora, aqui, diante da recepção da boa notícia, Vovó Facache imediatamente liga os dois fatos recentes (a visita da Cobra Verde e o fim da guerra), como uma sucessão lógica, de causa e consequência, dentro do seu raciocínio de anciã, de mais velha, portanto, de guardiã das tradições ancestrais. Não à toa, ao confessar a um jovem próximo, quando ouve a boa nova, recebe

⁸ Como também se percebe, não é meu objetivo, aqui, ressaltar a relevância da figura do “mais velhos”, dentro das sociedades africanas. Eu mesmo, em outra oportunidade, já explanei sobre este aspecto na ficção curta de Mia Couto (VALENTIM, 2015). No entanto, considero importante destacar dois estudos que reiteram tal aspecto nas literaturas africanas de língua portuguesa: os de Laura Cavalcante Padilha (1995) e Maria Nazareth Soares Fonseca (2008).

deste, em troca, um vaticínio já esperado pelas gerações mais novas: “A velha deve estar mal da cabeça” (MOMPLÉ, 1997, p. 35). Com um discurso que deixa visível um choque de valores e de compreensão da herança cultural imaterial, o rapaz parece dar mais atenção “às palavras do homem bem vestido” (MOMPLÉ, 1997, p. 35), um dos delegados do governo distrital, do que propriamente à senhora ao seu lado.

No entanto, como bem acerta o narrador, na sua última intervenção, “Nem por um momento Vovó Facache se ofende por o rapazola a tomar por louca pois sabe que nem a todos é dado conhecer a mensagem de esperança dos olhos da Cobra Verde” (MOMPLÉ, 1997, p. 35). Ou seja, a personagem feminina reitera o seu estado de corpo em trânsito, na medida em que passa por diferentes estágios: do corpo desejado ao corpo envelhecido e depois marcado pela morte, e deste a um corpo que mantém viva a chama da esperança, depois do seu encontro com a Cobra Verde. Seria isto um indício de revivescência da utopia após um contato imediato com as tradições e com o legado cultural das raízes moçambicanas? Talvez. Mas, não deixa essa cena de sugerir que, mesmo diante da desesperança, uma outra utopia parece surgir e reascender velhos ânimos, antes marcados pelo cansaço e pelo desgosto.

Numa outra clave de leitura, mas com uma pertinência muito própria e coerente com essa ideia, Hilary Owen também acentua o caráter singular dos textos de *Os olhos da cobra verde* (1997), na medida em que, apesar das atrocidades opressivas e das violências patriarcais reverberadas nas diferentes esferas sociais e dimensões geográficas de Moçambique, Lilia Momplé não deixa de apostar na possibilidade de se “[...] exorcizar os fantasmas e os demônios da história, a fim de imaginar tentativamente eventuais novos espaços domésticos para o futuro” (OWEN, 2007, p. 157).⁹

Nesse sentido, fico a me interrogar se “Os olhos da Cobra Verde” (o conto, mas também a coletânea), de Lilia Momplé, para além das possibilidades de leitura de corpos em trânsito, que desmontam lugares-comuns e desfazem subalternidades consentidas, também não poderá ser compreendido na esfera não só de uma “escrita da utopia”, mas de uma “utopia da escrita” (MATA, 2003), ou seja, de uma obra com uma “escrita dessacralizante que desvela a desconstrução de sentidos, denuncia os simulacros da História, repovoa os espaços vazios da utopia desfeita e assinala um novo espaço de significações em que os mitos continuam a persistir e contarem-se a si próprios” (*idem*, p. 62)?

Somente depois do contato com a Cobra Verde, Vovó Facache parece recuperar o ânimo e a esperança num espaço onde as guerras já não deixam feridas abertas no corpo da nação, ou

9 Na sua sensível análise dos contos de *Os olhos da cobra verde* (1997), Hilary Owen enfatiza: “The remaining four stories (‘Era uma outra guerra’ [That Was Another War], ‘Xirove’, ‘O sonho de Alima’ [Alima’s Dream], and ‘Os olhos da cobra verde’ [The Eyes of The Green Snake] tend rather to exorcise the ghosts and demons of history, in order to imagine tentative, new home spaces for the future in a provisional national truce with violent and traumatic memory” (OWEN, 2007, p. 157). Versão livre para a língua portuguesa de minha autoria.

mesmo onde as mortes desnecessárias de vidas inocentes não constituem cicatrizes mal curadas num corpo social em transe e tensão. Acredito que o desfecho do conto de Lilia Momplé aponta para uma tentativa de repovoação de “espaços vazios deixados da utopia desfeita” (MATA, 2003, p. 62), além de propor uma ressignificação dos corpos-micro (de cada uma das personagens) dentro de um corpo-macro (Moçambique, vislumbrado de Norte a Sul), onde a presença dos mitos contribui para uma reescrita de histórias individuais e coletivas.

Gosto de pensar, portanto, que, no cenário dessa literatura moçambicana renovada por novos atores em cena e revitalizada por obras com uma nítida autonomia no agenciamento dos seus caminhos e de sua história, tal qual esclarece Francisco Noa (2015), citado na epígrafe desse trabalho, se encontra a figura de Lilia Momplé. Afinal, não será o livro de contos *Os olhos da cobra verde* (1997), exatamente, a confirmação daquele “inconformismo do verbo” e daquela “inquietação identitária” (NOA, 2015, p. 20), enquanto marcas suas também?

Porque há imensas coisas sobre a minha terra, sobre os problemas de Moçambique, que gostaria de escrever” (MOMPLÉ, 1998, p. 585), informa-nos a autora em entrevista a Michel Laban. Pois, em *Os olhos da cobra verde* (1997), a autora já conseguira a contento realizar o seu objetivo. Bem haja.

REFERÊNCIAS:

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: _____. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 131-149.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. História – Teoria – Ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MACHEL, Samora. A libertação da mulher é uma necessidade da Revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo (1973). In: _____. **A luta continua**. Antologia de discursos do Presidente da FRELIMO. Introdução e organização de José A. Salvador. Porto: Afrontamento, 1974, p. 55-72.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Angela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2003, p. 43-72.

_____. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões.** Luanda: Editorial Nzila, 2007.

_____. Localizar o “Pós-colonial”. In: GARCIA, Flávio e MATA, Inocência (orgs.). **Pós-Colonial e Pós-Colonialismo: Propriedades e Apropriação de Sentidos.** Rio de Janeiro, Dialogarts, 2016, p. 32-50.

_____. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, Inocência e PADILHA, Laura Cavalcante (org.). **A mulher em África.** Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 421-440.

MOMPLÉ, Lilia. Encontro com Lilia Momplé. In: LABAN, Michel. **Moçambique – encontro com escritores.** Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998, vol. II, p. 581-597.

_____. **Os olhos da cobra verde.** Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade.** Olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Kapulana, 2015.

_____. **Uns e outros na literatura moçambicana.** Ensaios. São Paulo: Kapulana, 2017.

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

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

_____. **Novos pactos, outras ficções.** Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002.

QUIVE, Eduardo. “*Ninguém matou Suhura*”. In: **Revista Literatas.** Maputo: Associação Movimento Literário Kuphaluxa, 2011. Disponível em <https://revistaliteratas.blogspot.com/2011/04/lilia-momple-voz-que-expende.html?showComment=1549909589575#c1316113313397229005>. Acesso em 29 de janeiro de 2019.

REX, John. A oralidade escrita, ou a voz continuadora da matriarca africana em Lilia Momplé e Ama Atta Aidoo. In: MATA, Inocência e PADILHA, Laura Cavalcante (org.). **A mulher em África.** Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 441-467.

SOUZA, Larissa da Silva Lisboa. **Corpos ultrajados e suas representações em crônicas de Ana Paula Tavares**. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, 2016.

VALENTIM, Jorge Vicente. Representações da ancestralidade na ficção breve de Mia Couto. In: **Revista de Estudos Literários 5**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015, p. 395-414.



À PROCURA DE MOÇAMBIQUE: JOSÉ ALBASINI E O *CORPUS* DE UM TUBERCULOSO

LOOKING FOR MOZAMBIQUE: JOSÉ ALBASINI AND THE CORPUS OF A TUBERCULOUS

A BUSCAR DE MOZAMBIQUE: JOSÉ ALBASINI Y EL CORPUS DE UN TUBERCULOSO

Larissa da Silva Lisboa Souza¹

RESUMO:

José Albasini é uma figura da história moçambicana pouco discutida. Em suas crônicas publicadas no jornal *O Brado Africano* (1934), escritas durante as viagens pelo interior de Moçambique, à procura da cura de sua doença, a tuberculose, o cronista possibilita ao leitor uma série de reflexões sobre as tensões coloniais do período. Como o corpo enfermo de Albasini se mostra no *corpus* de sua escrita? E, quais seriam as metáforas relacionadas à doença, em seus textos, que tencionam as realidades moçambicanas das primeiras décadas do século XX? São questões que o presente artigo pretende discutir.

PALAVRAS-CHAVE: Moçambique; crônica; imprensa; Albasini; doença.

ABSTRACT:

José Albasini is a Mozambican historical figure barely discussed. In his chronicles, published in the newspaper O Brado Africano (1934), written during his journeys through the interior of Mozambique, in search of his disease – tuberculosis – cure, the chronicler allows the reader a series of colonial period tensions reflections. How does the Albasini sick body show itself in the corpus of his writing? And what are the metaphors related to the disease, in

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade de São Paulo (USP).



his texts, that tensions the Mozambican realities of twentieth century first decades? These are questions that the present article intends to discuss.

KEYWORDS: *Mozambique; chronicle; press; Albasini; disease.*

RESUMEN:

José Albasini es una figura de la historia mozambiqueña recordada, pero poco discutida. En sus crónicas publicadas en el periódico O Brado Africano (1934), escritas durante los viajes por el interior de Mozambique en busca de la cura de su enfermedad, la tuberculosis, el cronista posibilita una reflexión sobre las tensiones coloniales del período. ¿Cómo se muestra el cuerpo enfermo de Albasini en el corpus de su escritura? ¿Y cuáles serían, en sus textos, las metáforas relacionadas con la enfermedad de las realidades mozambiqueñas de las primeras décadas del siglo XX? Son cuestiones que el presente artículo pretende discutir.

PALABRAS CLAVE: *Mozambique; crónica; prensa; Albasini; enfermedad.*

Nos estudos sobre a periodização das literaturas africanas de língua portuguesa, a assertiva de Mario Pinto de Andrade (1997), sobre a visão “protonacionalista” nos textos do início do século XX, ilustra os caminhos historiográficos que definem as primeiras publicações literárias na imprensa.

Ainda que as periodizações sejam importantes à constituição da história literária, pela possibilidade de um diálogo com a História de um país, além de uma interessante ferramenta ao ensino, suas generalizações escamoteiam as particularidades e controvérsias de cada momento, resultando no silenciamento de alguns textos, para que outros se tornem os protagonistas cronológicos que serão estudados.

O “protonacionalismo”, segundo Andrade (1997), designaria o início das manifestações discursivas pelas autonomias dos territórios africanos, perante o colonialismo português, ainda que muitos desses textos refletissem as contradições das elites do período, principalmente relacionadas às políticas de assimilação².

Contudo, a terminologia também acompanha um caráter negativo, visto repelir o que não seria, de fato, nacionalista. Logo, o prefixo “proto” não viria carregado apenas com o significado de “primeiro”, mas sim enquanto “anterior” a algo mais importante.

² “Os indígenas que demonstrassem um conhecimento considerável da língua e da cultura portuguesas podiam solicitar o estatuto de “assimilados”, estariam livres dos trabalhos forçados, mas ver-se-iam obrigados ao pagamento de impostos em papel-moeda. O processo de assimilação era, contudo, extremamente difícil, em grande medida em função dos limites do próprio Estado colonial” (NEWITT, 1997, p. 441, *apud*: THOMAZ, 2005-2006, p. 259).

Essa divisão, pedagógica para compreender os posicionamentos dos primeiros moçambicanos que publicaram na imprensa, pode ocasionar uma interpretação da formação literária apenas pelo viés político-ideológico, o que se verifica pela quantidade de pesquisas acadêmicas que prioriza os estudos a partir da década de 40, do século XX, nas análises dos textos de intelectuais e ativistas que produziram discursos nacionalistas. Dessa maneira, questiona-se: e os textos publicados anteriormente?³

Nos estudos da história literária de Moçambique, Manuel Ferreira, em *O mancebo e trovador Campos Oliveira* (1985), destacou algumas publicações dispersas de Pedro da Silva Campos de Oliveira, na segunda metade do século XIX. E, nos estudos mais recentes, Ana Mafalda Leite, em *Uma breve panorâmica da literatura moçambicana* (2005), considera o escritor como o primeiro poeta moçambicano (LEITE, 2005, p. 548).

Nas reflexões críticas de Rui Knopfli, *Breve relance sobre a actividade literária* (1974) e *Sobre literatura moçambicana* (1980), de Orlando Mendes, o precursor dessa literatura seria Rui de Noronha, já na década de 30, do século XX. Porém, Manuel Ferreira, em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II* (1977) e Fátima Mendonça, em *Literatura Moçambicana – a história e as escritas* (1988), inserem *O livro da dor* (1925), publicação póstuma de João Albasini, como obra precursora, sob o ponto de vista histórico, mais do que o estético (FERREIRA, 1977, p. 98).⁴

Ainda que existam algumas diferenças, quanto às perspectivas críticas dessas primeiras produções, as pesquisas estão de acordo sobre o “panorama desértico” desse período, como trouxe Pires Laranjeira, em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995).

A visão “protonacionalista”, discutida por Andrade (1977), pode ser mais bem observada a partir de dois importantes periódicos, publicados no início do século XX. Os jornais *O Africano* (1909) e *O Brado Africano* (1914) marcam o início de uma imprensa negra e mestiça nos territórios africanos de, também, língua portuguesa, e esses materiais se destacam nos processos de autonomia e reivindicações locais.

3 O trecho da tese do historiador Valdemir Donizetti Zampori (1988) é interessante para refletir sobre isso: “penso que os textos publicados pelo *O Brado Africano*, no final da década de trinta, marcam o crepúsculo de um percurso. Ler os jornais dos anos quarenta e posteriores foi, para mim, um enfado; de meados dos anos trinta em diante, a mesmice patrioteira se repetiu número após número e, exceto pela poesia de Rui de Noronha e depois, a partir de meados dos anos quarenta, quando despontaram novos poetas como José Craveirinha e Noémia de Souza, pouco ou quase nada de criativo, de crítico ou de inovador foi produzido ou, ao menos, veio à luz como produto desta pequena burguesia filha da terra” (ZAMPARONI, 1988, p. 542).

4 No livro *História da Literatura em Moçambique* (1998), Orlando de Albuquerque e José Ferraz Motta fazem uma crítica aos estudos propostos, alegando serem construções de cunho ideológico. Questionando a importância da publicação do livro de Albasini, os autores tratam *O livro da dor* como uma “obrinha”, inclusive adjetivando o trabalho jornalístico de João Albasini como “razoável” (ALBUQUERQUE e MOTTA, 1998, p. 15). Quanto ao teor ideológico, a discussão é válida, ainda que o discurso construído pelos dois pesquisadores não reconheça o trabalho do jornalista, além de desmerecê-lo, o que acredito ser bastante problemático.

Logo, no “panorama desértico” (LARANJEIRA, 1995) das primeiras décadas do século XX, algumas interessantes publicações podem trazer novas perspectivas para a historiografia literária.

O autor de *O livro da dor* (1925), o jornalista João Albasini (1876-1922), tornou-se referência aos estudos da imprensa no país, visto ser um dos fundadores dos jornais citados. Porém, grande parte das pesquisas, no âmbito literário, apenas o menciona, e poucas são as que analisam os seus textos.

Se escassos são esses trabalhos, menos ainda são as pesquisas sobre o seu irmão, José Francisco Albasini (1878-1935). Apagado da história, José é apenas lembrado enquanto irmão de João, que também contribuiu para a criação do *Grémio Africano*, na antiga cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, capital do país, e das edições dos dois periódicos, como editor.

As pesquisas nos jornais, felizmente, ainda revelam importantes descobertas. Foi o que fez, por exemplo, César Braga-Pinto (2015), reunindo as crônicas de José Albasini publicadas durante o ano de 1934, no jornal *O Brado Africano*. E o crítico também constrói a sua assertiva, que incluiria Albasini na periodização literária do país, visto a possibilidade de seus textos serem considerados “a primeira narrativa de intenções literárias escrita por um moçambicano” (BRAGA-PINTO, 2015, p.11).⁵

Declinando as atenções às periodizações e suas resensões, o objetivo deste artigo é analisar as crônicas de José Albasini publicadas no jornal *O Brado Africano* (1934), relacionadas ao seu adoecimento, pela tuberculose. Como o corpo enfermo do cronista se mostra no *corpus* de sua escrita? E quais seriam as metáforas relacionadas à doença que tencionam as questões moçambicanas do período?

As reflexões serão interessantes para observar as contradições dessa elite, mas, sobretudo, os avanços sobre alguns temas fundamentais aos discursos nacionalistas que, posteriormente, seriam criados. Logo, essas primeiras escritas não devem ser relegadas.

José Albasini: um corpo assimilado entre a “civilização” e a “não civilidade”

As primeiras manifestações discursivas publicadas em Moçambique datam da segunda metade do século XIX. Com o início da tipografia no território, um setor urbano iniciava um processo de afirmação autônoma, através de seus interesses locais⁶. Para o historiador Valdemir Zamparoni (1988),

5 Entretanto, o crítico faz uma ressalva sobre os textos de João Albasini publicados anteriormente, sob o pseudônimo de Chico das Pegas (BRAGA-PINTO, 2015, p. 11).

6 O primeiro jornal foi publicado em 13 de maio de 1854, com o nome de *Boletim do Governo da Província de Moçambique* (ROCHA, 2000, p. 32).

Esta “burguesia local”, intermediária do tráfico e pilhagem mercantil é, amiúde, “filha da terra”, mas os seus ideais desenvolvem-se na esteira dos que acompanham o crescimento do sistema imperialista e colonialista português. Quando os seus interesses locais ou de acumulação e investimento são obstruídos pela ação colonial, desenvolve ideias “independentistas”, embora sem a perspectiva da Nação Moçambicana (ZAMPARONI, 1988, p. 74).

Uma nova categoria social assim surgia, uma elite branca e miscigenada pertencente ao território africano, que respondia à colônia, ou o “negro que se aproximava efetivamente no núcleo de poder – sem se confundir com ele” (THOMAZ, 2005-2006, p. 257).

Os chamados assimilados eram, segundo Fátima Mendonça (1988), aqueles que serviam ao Estado colonial nos territórios africanos, tanto como suporte das demandas administrativas, como pelos serviços de níveis baixos “(intérpretes, escrivães, enfermeiros, professores de escolas rudimentares)” (MENDONÇA, 1988, p. 9).

Para a circulação das ideias deste novo estrato social, Tânia Macedo e Vera Maquêa (2007) afirmam a importância dos meios de comunicação e, dentre eles, o jornal como “espaço privilegiado de divulgação dos textos” (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 14).

Felizmente, encontra-se “dispersa, mas preservada” (ZAMPARONI, 1988, p. 74)⁷ grande parte da documentação do período. Esses materiais estavam ligados aos movimentos associativos como fenômeno urbano, principalmente em Lourenço Marques, a exemplo do *Grémio Africano* e da *Associação Africana*, expandindo-se para outras cidades, no século XX.

A família Albasini teve grande importância, não apenas em Moçambique, visto muitos textos terem como correspondentes os intelectuais de outros países africanos, circulando, assim, os periódicos por diversos lugares.

Considerados como *outsiders* no regime colonial português (THOMAZ, 2005-2006, p. 258), os irmãos João e José foram os pioneiros na imprensa de negros e mestiços, pela criação de *O Africano* (1909) e *O Brado Africano* (1918), escritos em português e ronga, bem como algumas publicações em inglês e zulu (BRAGA-PINTO, 2015).

O primeiro jornal foi publicado com o nome de *O Africano*, em 1909, com a contribuição de Estácio Bernardo Dias (1877-1937), pai do escritor João Dias (1926-1949), junto ao *Grémio Africano*, de Lourenço Marques, contendo treze números, ao longo de um ano. Reaparecendo em 1911, mas sem o Grémio, tornou-se o maior veículo de circulação em Moçambique, como também entre os mineradores moçambicanos na África do Sul (ZAMPARONI, 1988; ROCHA, 2000).

⁷ A afirmação é de 1988, contudo, esses periódicos ainda estão dispersos. Há, pelos menos, dois lugares de consulta de vários números do jornal *O Brado Africano*: de 1918 a 1922 no Centro de Pesquisa em História Social da Cultura (CECULT), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no Brasil, e de 1918 até a década de 50, na Biblioteca Nacional, em Lisboa, Portugal.

Com a venda deste primeiro periódico, os irmãos Albasini e Bernardo Dias lançaram outro jornal, com “a mesma fórmula para a criação do primeiro” (ROCHA, 2000, p. 94). *O Brado Africano* surge em 1918, como um importante jornal que atravessou décadas, possibilitando a visibilidade de intelectuais e escritores e sendo fundamental para a história dos países africanos, até o ano de 1974, com o seu fim.

Ilídio Rocha (2000) afirma que os textos publicados refletiam um ponto de vista colonial e, em relação aos negros, traziam os mesmos posicionamentos dos brancos e “nunca de lhes aliviar as penas de quase escravos” (ROCHA, 2000, p. 122).

Na análise de alguns volumes do periódico *O Brado Africano*, sob a direção de José Albasini, na década de 30, é possível refutar a afirmação de Ilídio Rocha. Na publicação de 24 de junho de 1933, por exemplo, há, em sua capa, o texto intitulado “Um caso grave”, discutindo a causa do elevado número de abortos sofridos pelas trabalhadoras rurais, em Xinavane. O texto levanta como possível razão a péssima condução ao trabalho, tanto pelas estradas em más condições, como pelos caminhões que transportavam essas mulheres (*O Brado Africano*, 1933).

Além desse, outros foram os textos que discutiam os problemas relacionados aos trabalhadores, incluindo a condição das mulheres moçambicanas. As crônicas de José Albasini, publicadas durante o ano de 1934, são exemplos dessas poucas produções com algumas preocupações sobre a condição dos chamados, pela administração colonial, “indígenas não civilizados” (ANDRADE, 1997, p. 26). Logo, uma relevante contribuição à historiografia literária do país.

Os textos de José Albasini foram publicados num complexo momento, tanto para a continuidade do periódico, em sua “fórmula” inicial proposta, como na vida pessoal do jornalista. João Albasini havia morrido em 1922, em decorrência de uma tuberculose, deixando a direção e edição do jornal para José e Bernardo Dias. Como João era o grande articulador na promoção do material, visto suas boas relações com as elites, é possível afirmar que sua morte tenha contribuído para as dificuldades seguintes do periódico.

Após um período de suspensão do jornal, resultando na mudança de seu nome para *O Clamor Africano*, em 1932, a volta do título original, em 1933, não diminuiu os problemas existentes, visto a inserção da Lei “João Belo”, de 1926, obrigando um membro licenciado na direção dos periódicos. Dessa maneira, durante os primeiros anos da década de 30, novos nomes surgiram, e, ainda que José Albasini e Bernardo Dias continuassem na direção e edição do *O Brado Africano*, suas figuras perderam espaço nas articulações dos materiais. Os dois fundadores foram, inclusive, afastados da gestão do *Grémio Africano* (ZAMPARONI, 1988, p. 526).

O silenciamento crítico sobre José Albasini se deve, justamente, às suas relações entre os que se autodeclaravam “filhos da terra” (ZAMPARONI, 1988). Na publicação de 09 de junho de 1934, a primeira página de *O Brado Africano* traz uma série de homenagens ao jornalista,

pela criação e manutenção do periódico. Estácio Bernardo Dias, companheiro dos irmãos Albasini desde a publicação de *O Africano*, assim escreveu sobre José:

A primeira impressão que tive do irmão foi de um assimilado de meia dose; mal aparelhado, com musculatura forte, vergado de ombros, fazendo lembrar os serviços das alfandegas e para mais não acompanhando a civilização nos vícios do fumo; não acompanhando as refeições com o delicioso nectar dos deuses, como complemento de civilização e, pior ainda, fungando rapé! (DIAS. In: *O Brado Africano*, 1934).⁸

José Cantine, outro jornalista que publicava no jornal, colaborando com a seção em língua ronga e tornando-se diretor do período em 1934 (ZAMPARONI, 1998, p. 410), corroborou as palavras de Bernardo Dias, mas se expressando de forma menos agressiva:

Quanto à simplicidade, José Albasini é a personificação da modéstia, nunca se preocupou nem com o luxo nem com o seu bem estar, e assim soube atrair a si todo o elemento africano que andava disperso pelos suburbios da cidade de mistura com indígenas semi-civilizados, fundando um Grémio onde pudesse divertir-se dentro dos preceitos da boa educação e da civilização, acompanhando assim a evolução e o progresso da sociedade civilizada pela leitura de obras e jornais (CANTINE. In: *O Brado Africano*, 1934).⁹

Dentre as políticas de assimilação, José parecia ser o menos “civilizado” da família. A forma como Bernardo Dias se refere ao corpo de Albasini, bem como aos seus modos, traduz-se no preconceito intrínseco do período, a “meia dose” que buscava civilidade, mas preservando algumas características reprovadas pela elite moçambicana. O que não muito difere das palavras de Cantine, demonstrando que o jornalista partilhava de dois mundos, o da “civilização” junto à “mistura” da “não civilidade”.

À procura de Moçambique: o *corpus* de um tuberculoso

Na página principal de *O Brado Africano*, em 03 de março de 1934, uma pequena nota informava que José Albasini chegava de Incomati, mas que partiria novamente, com o objetivo de curar uma grave doença. Posteriormente, outra nota, com o título “À procura de saúde”, trazia a seguinte informação:

Iniciamos hoje a publicação de umas crónicas do nosso Director escritos de Incomati, onde se encontra. Pensa ele em abordar varios assuntos não só respeitantes a Incomati como tambem a Ressano Garcia, Moamba, Missão de S. Jerónimo, Missão de Antioka, Xinavane, Manhiça, Escola de Preparação de Professores etc., etc. Nestas crónicas procurará o nosso Director, contar tudo

8 Mantive a grafia exatamente como está no jornal, a exemplo de “civilização”.

9 Mantive, também, os erros de datilografia, como em “jarnais”.

o que sabe e aquilo que outros sabem, lendas e superstições indígenas, contos reg'onaes, usos e costumes etc. (*O Brado Africano*, 1934).

O jornalista que, nos últimos números do jornal, assinava apenas a sua direção, publica uma série de doze crônicas, sob o título de “À procura de saúde. Crônicas de um doente” (ALBASINI. In: *O Brado Africano*, 1934).

Os textos foram construídos a partir de uma estratégia discursiva encadeada, sem títulos, mas com algarismos romanos que demarcam a sua sequência, retratando as viagens feitas pelo cronista, em diversos territórios moçambicanos, à procura de um melhor lugar para a cura de sua doença, a tuberculose.

As datas de publicação também aludem a um complexo período, não apenas para Moçambique, como aos outros territórios africanos. O “Ato Colonial”, uma lei constitucional aprovada em 1930, redefinía as relações entre Portugal e os territórios africanos do “ultramar”. Dessa maneira, as dificuldades aos assimilados ligados à imprensa e às Associações eram caracterizadas pelas proibições a esses grupos, com os fechamentos de seus espaços e as censuras aos periódicos. Nas palavras de César Braga-Pinto (2015),

É necessário ter em mente tal estado de desilusão em que se encontrava José Albasini e seus pares, diante da tensão que se tornava cada vez mais acirrada com a instauração do Estado Novo de Salazar. É neste momento de ascendente clima de racismo, com a segregação racial nas escolas e nas salas de cinema, o recrudescimento da censura, a divisão entre negros e mulatos, a inevitável cooptação dos assimilados, e a atitude de negação da herança africana por boa parte das novas gerações que o “assimilado de meia dose” José Albasini publica (...) (BRAGA-PINTO, 2015, p. 20).

O corpo de José Albasini, marcado pelo preconceito de um assimilado que estava entre a “civilização” e a “não civilidade”, traz ao *corpus* de sua escrita uma chaga, a tuberculose. O título da série, “Em busca de saúde. Crônica de um doente”, com a primeira publicação em 03 de março de 1934, já apresenta este universo.

Nos estudos da *illness narrative*, os antropólogos Veena e Ranen Das afirmam que, em muitos casos, a história de uma doença estaria ligada às relações de parentesco de um indivíduo (DAS & DAS, 2007, p.68). Todavia, a família Albasini estava ligada não a um universo doméstico facilitador do alastramento da tuberculose, mas sim, nos planos afetivo e metafísico, à doença como elo entre o vivo enfermo, José, e os mortos, seu irmão João e outros membros do grupo que, também, sucumbiram¹⁰. É possível observar essa ligação, a partir do excerto da crônica VII:

10 Dados incertos sobre a possível morte de uma filha (BRAGA-PINTO, 2015, p. 20).

Mas ainda que um homem faça o bastante para se não ralar, para viver em paz, não o pode fazer se ralações vêm ter conosco, ora quando nos morre o pai e a mãe, que tanto amamos e que nos deram o ser, ora quando nos morrem os filhos, que são a carne da nossa carne ou, ainda, quando desaparecem dia a dia os nossos amigos queridos. O coração sofre então por mais esforço que um homem faça para o tornar calmo. Dai as doenças que atormentam, maçam e nos arrebetam (ALBASINI. In: *O Brado Africano*, 12 de maio de 1934).

Susan Sontag (1984), discutindo o alastramento da tuberculose epidêmica na Europa, no século XIX, afirma que a doença era encarada como um “mal não compreendido” (SONTAG, 1984, p. 5). No território moçambicano de Albasini, diferentemente, a tuberculose seria o resultado de uma superstição, como exposto no excerto de sua primeira crônica: “(...) historiando uma superstição nativa a meu respeito e da minha família. Trata-se de uma fera à solta, que já deu cabo de algumas pessoas, entre elas João Albasini e Guilherme Bruheim” (ALBASINI, In: *O Brado Africano*, 03 de março de 1934).

A “terrível doença que me condenou” (Idem) possibilitou ao cronista um percurso por vários locais, de Lourenço Marques para Intimane, sua aldeia de origem, além de Ressano Garcia, Marracuene, Magudo, Manhiça, Incomati, Xinavane e Tanianga. Todavia, é interessante observar que o nome “tuberculose” nunca é exposto em seus textos. À vista disso, o silenciamento discursivo que Sontag discorre em seu estudo, como uma estratégia de enfrentamento da doença, na negação pela fala (SONTAG, 1984), também é característico nos textos de Albasini.

A degradação do corpo enfermo do cronista acompanha a trajetória da viagem, mas resultando em profundas reflexões sobre os problemas do território moçambicano, como mais uma estratégia discursiva para o enfrentamento da doença, na percepção do meio e do outro como forma de esquecimento de sua condição.

Contudo, enquanto o leitor prevê que, com este cenário, encontrará um conteúdo denso e trágico sobre a vida, engana-se. O ritmo acelerado das crônicas, enquanto uma narrativa despretensiosa, bem característica do gênero, demonstra um discurso solto, divertindo quem as lê. A escrita, dessa forma, torna-se um passatempo para retardar a morte, e Albasini se refere à tuberculose, muitas vezes, de forma jocosa: “Enfim médicos e medicamentos não me faltaram: a doença é que era de má qualidade.” (ALBASINI. In: *O Brado Africano*, 10 de março de 1934).

A ironia e o sarcasmo é frequente ao longo dos textos. Fundamentais para observar o rigor na construção discursiva, esses recursos estilísticos foram usados como crítica a respeito do conhecimento ocidental sobre a doença, bem como das relações econômicas e sociais dos colonos, no território moçambicano:

todas as noites, das 2 da madrugada à manhã clara, acordava a tossir, e isso durava horas e horas e não dormia mais. Depois já não era só à noite que tossia; mas de dia também. Eu não me descuidei com esta doença. Logo no dia seguinte consultei um amigo, que me aconselhou uma “*bebedeira de cognac com açúcar e leite quente*”. Como não bebo bebidas alcoólicas, resisti a tomar o cognac, mesmo como remédio. Um outro aconselhou-me “*Vinho muito açucarado e muito quente tomado já deitado*”; também não aceitei. Depois destes vieram centos e centos de receitas, umas da farmácia e outras caseiras; a maioria pendia para medicamentos confeccionados com bebidas, o que me fez compreender rapidamente o motivo da prosperidade das cantinas – é que vendem bebidas como bebidas e bebidas como remédios (ALBASINI. In: *O Brado Africano*, 10 de março de 1934).

A tuberculose, muitas vezes, é citada apenas no início ou em algumas breves passagens dos textos. A conversa com um médico, a descoberta de um novo tratamento, ou mesmo a condição corpórea que se degradava, são apenas o intróito para observar e aprofundar as reflexões sobre Moçambique.

Um interessante exemplo, em que é possível detectar as contradições dessa elite, está na discussão sobre as tradições e crenças das comunidades rurais, publicada na crônica de número II. A partir de um discurso de total distanciamento e descrença em relação aos saberes dos grupos do interior do território moçambicano, o cronista se mostra, ao mesmo tempo, contrário aos posicionamentos coloniais que os deslegitimam.

Nos excertos a seguir, é possível atentar a essa relação conflituosa. No primeiro, o posicionamento jocoso sobre o que o mesmo chama de “superstição indígena”; porém, no segundo, justifica os rituais tradicionais pela vinda da chuva, visto que a ciência do “civilizado” também não trazia benesses às suas comunidades:

Há também jacarés, o que não obsta que quase toda a gente vá ao rio banhar-se, com água pelo peito, como vi. É que, segundo a superstição indígena, só por feitiçaria é que alguém pode ser vítima de tal monstro. De modos que, volta e meia há uma desgraça; uma perna que se vai e algumas vezes com o dono dela também. Mas nem assim se convencem e continuam atirando culpa aos feiticeiros (ALBASINI. In: *O Brado Africano*, 10 de março de 1934).

A ciência tem, com muito trabalho e imensa canseira, conseguido descobertas importantes. Pois bem, todas elas são inferiores a fazer chover no tempo seco! A aflição do lavrador e do criador de gado é tão grande que aceita nesta altura a intervenção do homem que a troco de algumas libras promete regar a terra e fazer nascer não só o alimento para o homem, como o pasto para os gados. De resto, não há que rir do preto inculto e selvagem, porque nos centros civilizados os cristãos saem em procissão, pedindo chuva, que tanta falta faz (ALBASINI. In: *O Brado Africano*, 23 de junho de 1934).

O viajante traz em suas crônicas certo ceticismo a respeito das manifestações que pôde observar. Contudo, Albasini não deixa de expressar a sua própria fé, seja para compreender a causa de sua doença, como para legitimar os saberes “indígenas”, distanciando-se, dessa maneira, da “civilidade” de um assimilado.

Seu adoecimento, assim, possibilitou-o a uma viagem pelas histórias de diversos povos, demonstrando em seus textos um posicionamento contrário às políticas do Estado Colonial: “Os cientistas, os brancos, desprezam estas coisas todas e não procuram sequer estudar e aprofundá-las” (ALBASINI. In: *O Brado Africano*, 23 de junho de 1934).

Diferentemente de seu irmão, João, que foi procurar a cura de sua doença através da ciência ocidental, e no território colonial (Lisboa), José Albasini escolheu Moçambique como possibilidade de sua busca, inclusive através das sabedorias tradicionais.

Se o assimilado de “meia-dose” não encontrava a cura de sua doença no processo de assimilação, através da sabedoria ocidental, a busca pela cura nos espaços tradicionais não possibilitou ao mesmo a saúde que tanto almejava, porém, essas experiências trouxeram ao cronista a compreensão das complexidades desses povos, desierarquizando-os das categorias coloniais que os inferiorizavam.

As contradições dos textos de José Albasini representam os conflitos identitários que esses intelectuais experienciavam no assimilacionismo. O corpo enfermo do cronista, porém, trouxe novos olhares sobre o território moçambicano, valorizando alguns saberes tradicionais e tensionando as dualidades fixas, a exemplo do colono “civilizado” e do colonizado “indígena”.

Dessa maneira, sua busca foi além da cura de uma doença, mas se construiu como metáfora das novas perspectivas sobre a condição dos africanos, no colonialismo português. Não há dúvida que esses são discursos protonacionalistas, mas que o prefixo desta palavra não venha carregado de tantos significados contraproducentes.

REFERÊNCIAS

ALBASINI, João. **O livro da dor: cartas de amor**. Lourenço Marques: Tipografia Popular de Roque Ferreira, 1925.

ALBASINI, José. *À procura de saúde. Crônicas de um doente*. **O Brado Africano**. Lourenço Marques, 1934.

ALBUQUERQUE, Orlando de. & Motta, José F. **História da Literatura em Moçambique**. Braga: Edições APPACDM, 1998.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BRAGA-PINTO, César (Org.). **José Albasini. À procura de saúde. Crónicas de um doente (1935)**. Maputo: Alcance Editores, 2015.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler: crônicas**. Volume: 5. São Paulo: Ática, 2003, p.89-99.

CANTINE, José. José Albasini. Eminente figura da Sociedade Africana. **O Brado Africano**. Lourenço Marques, 9 de junho de 1934.

DAS, Veena & DAS, Ranen. How the body speaks: illness and the lifeworld among the urban poor. **Subjectivities: Ethnographic Investigations**. BIEHL, J; GOOD, B; KLEINMAM, A. (Orgs). California: University of California Press, 2007, p.66-97.

DIAS, Estácio Bernardo. José Albasini. **O Brado Africano**. Lourenço Marques, 9 de junho de 1934.

FERREIRA, Manuel. **O macebo e trovador Campos Oliveira**. Lisboa: IN-CM, 1985.

KNOPFLI, Rui. Breve relance sobre a actividade literária. **Boletim da Sonap e Sonarep de Moçambique**. Lourenço Marques, 1974.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. **Uma breve panorâmica da literatura moçambicana**. Coimbra: Almedina, 2005.

MENDES, Orlando. **Sobre Literatura Moçambicana**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1980.

MACEDO, Tânia. & MAQUÊA, Vera. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas - Moçambique**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MENDONÇA, FÁTIMA. **Literatura Moçambicana. A história e as escritas**. Faculdade de Letras. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

ROCHA, Ilídio. **A imprensa em Moçambique**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Raça”, nação e status: histórias de guerra e relações raciais em Moçambique. **Revista USP**. Número: 68. São Paulo, 2005/2006.

ZAMPARONI, Valdemir Donizette. A imprensa negra em Moçambique: A trajetória de “O africano” – 1908-1920. África. Revista do Centro de Estudos Africanos. Universidade de São Paulo. Número: 11. São Paulo, 1988, p.73-86.

_____. **Entre narros & Mulungus. Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques**. Tese na área de História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.



REPRESENTAÇÕES DO CORPO EM OBRAS DE MIA COUTO
REPRESENTATIONS OF THE BODY IN MIA COUTO'S WORKS
REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN OBRAS DE MIA COUTO

Shirley de Souza Gomes Carreira¹

RESUMO:

O modo de ver o corpo passou por transformações, desencadeadas por motivações de diferentes ordens: políticas, econômicas, sociais e religiosas. Foco do escrutínio do olhar, o corpo sempre foi lócus do conflito entre a esfera do controle e da norma e a esfera singular das pulsões e dos desejos. Esse embate, ao longo dos séculos, gerou diferentes representações na sociedade ocidental, registradas por meio das artes plásticas e da literatura. O propósito deste trabalho é analisar brevemente as figurações do corpo na literatura africana em português, mais especificamente em romances de Mia Couto, a saber: *Antes de nascer o mundo* (2009), *A confissão da leoa* (2012) e *O outro pé da sereia* (2006).

PALAVRAS-CHAVE: corpo; representação; Mia Couto.

ABSTRACT:

*The way of seeing the body has undergone transformations, triggered by the motivations of different orders: political, economic, social and religious ones. Focus of the scrutiny of the gaze, the body has always been the locus of conflict between the sphere of control and norm and the singular sphere of drives and desires. Over the centuries, this conflict has generated different representations in Western society, recorded through the arts and literature. The purpose of this work is to briefly review the body's figurations in African literature in Portuguese, more specifically in Mia Couto's novels, namely: *Antes de nascer o mundo* (2009), *A confissão da leoa* (2012) and *O outro pé da sereia* (2006).*

KEYWORDS: *body; representation; Mia Couto*

¹ Professora adjunta da Faculdade de Formação de Professores- UERJ e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas da UERJ- PPLIN.



RESUMEN:

El modo de ver el cuerpo pasó por transformaciones desencadenadas por motivaciones de diferentes órdenes: políticas, económicas, sociales y religiosas. Foco del escrutinio de la mirada, el cuerpo siempre fue el locus del conflicto entre la esfera del control y de la norma y la esfera singular de las pulsiones y de los deseos. Este embate, a lo largo de los siglos, generó diferentes representaciones en la sociedad occidental, registradas por medio de las artes plásticas y de la literatura. El propósito de este trabajo es examinar brevemente las figuraciones del cuerpo en la literatura africana en portugués, específicamente en las novelas de Mia Couto, concretamente: Antes de nascer o mundo (2009), A confissão da leoa (2012) y O outro pé da sereia (2006).

PALABRAS CLAVE: *cuerpo; representación; Mia Couto.*

Introdução

Em *A interpretação das culturas*, Clifford Geertz (2008) afirma que “o homem é um animal amarrado a teias de significação que ele mesmo tece” (p. 4) e, indubitavelmente, a mais forte dessas teias é o que denominamos cultura. A percepção humana de si e do outro, assim como do mundo ao redor, é culturalmente determinada e intimamente ligada a estruturas construídas no seio de um grupo social. Em *Les techniques du corps*, Marcel Mauss (1934) demonstra que as reações derivadas das impressões sobre o corpo são moldadas como resposta ao ambiente físico, cultural e social em cada período histórico.

O modo de ver o corpo passou por transformações, desencadeadas por motivações de diferentes ordens: políticas, econômicas, sociais e religiosas. Se na Idade Média o corpo foi reprimido, punido e castigado com base em uma visão religiosa, na Idade Moderna passou a ser considerado segundo uma ótica mais humanista e racional. Essa mudança, consequência da passagem do teocentrismo para o antropocentrismo, foi influenciada pelo surgimento da ciência moderna: “o corpo, agora sob um olhar ‘científico’, serviu de objecto de estudos e experiências” (GAYA, 2003). Entretanto, essa “humanização” do corpo não alcançou todas as etnias e classes sociais. O corpo das pessoas negras, por exemplo, foi animalizado², reificado, situação essa que perdurou até o final do colonialismo.

Foco do escrutínio do olhar, o corpo sempre foi lócus do conflito entre a esfera do controle e da norma e a esfera singular das pulsões e dos desejos. Esse embate, ao longo dos séculos, gerou diferentes representações na sociedade ocidental, registradas por meio das artes plásticas e da literatura.

2 Um caso notório foi o de Sara “Saartjie” Baartman, nativa da África do Sul, da tribo Khoisan, que, devido à esteatopígia, ou seja, à hipertrofia das nádegas, foi exibida em feiras e circos na Europa no século XIX, com o apelido de Vênus Hotentote. Hoje em dia, ela é considerada símbolo da exploração e do racismo colonial.

Em *Da literatura, do corpo e do corpo na literatura: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento* (2007), Pinto da Silva afirma que “um corpo [...] é corpo por uma questão de relações, diferenças nascidas das conexões e analogias produzindo uma identidade sempre diferida e diferente” (p. 24). Essa conexão entre corpo e identidade assume diferentes nuances, pois se projeta no campo literário como uma forma de individuação que opera não apenas no nível da arquitetura da narrativa, mas também como expressão de crenças e posições de sujeito.

O propósito deste trabalho é analisar brevemente as figurações do corpo na literatura africana em português, mais especificamente em romances de Mia Couto, a saber: *Antes de nascer o mundo* (2009), *A confissão da leoa* (2012) e *O outro pé da sereia* (2006). Em cada uma dessas obras, a figuração do corpo estará associada a personagens específicas, razão pela qual não nos aprofundaremos na temática dos romances.

1. O corpo cindido e o aprendizado de si

*Antes de nascer o mundo*³ narra a história de Silvestre Vitalício que, desejoso de esquecer o passado e de apagar as recordações de Dordalma, sua esposa já falecida, encerra-se com os filhos, Mwanito e Ntunzi, um empregado, Zacaria Kalash, o cunhado, Tio Aproximado, e a juventa Jezibela em um local isolado do restante da civilização, por ele denominado Jesusalém, onde passam a viver uma realidade moldada segundo a sua vontade. As crianças são orientadas a ignorar tudo o que diga respeito ao território que veem além do horizonte, o “Lado-de-Lá”. A fim de evitar a contaminação pelo mundo exterior, uma recomendação é feita: “– Vou dizer uma coisa, nunca mais vou repetir: vocês não podem lembrar nem sonhar nada meus filhos [...] Porque eu próprio não sonho, nem lembro” (COUTO, 2009, p. 18).

Aos poucos, os dois meninos descobrem que tudo o que lhes havia sido dito e ensinado era fruto da imaginação do pai. Isso fica mais evidente quando, a despeito de viver num microcosmo povoado por homens, em que qualquer referência ao sexo feminino era proibida, Mwanito, o mais jovem dos dois filhos de Silvestre, vê uma mulher pela primeira vez: “tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas” (COUTO, 2009, p. 11).

Silvestre interpreta a chegada da forasteira, a portuguesa Marta, como uma ameaça: uma única pessoa, mulher e branca, a desmoronar “a inteira nação de Jesusalém” (COUTO, 2009, p. 128). Assim, decide enviar Mwanito para espioná-la. Ao revirar seus papéis, o menino descobre que os escritos são textos endereçados a Marcelo, o marido de Marta, um fotógrafo que ela acredita estar perdido nos arredores de Jesusalém.

A mulher que escreve reconhece que, ao fazê-lo, inicia uma nova etapa de sua existência:

3 Em África e na Europa o romance recebeu o título de *Jesusalém*.

Nada é anterior a mim, estou inaugurando o mundo, as luzes, as sombras. Mais do que isso: estou fundando as palavras. Sou eu que as estreio, criadora do meu próprio idioma. Tudo isto, Marcelo, me faz recordar as nossas noites em Lisboa. Tu me olhavas enquanto, na cama, eu espalhava os cremes de beleza pelo corpo. Eram demasiados, queixavas-te: uma loção para o rosto, outra para o pescoço, uma para as mãos, outra ainda para o contorno dos olhos. Foram inventados como se cada porção de mim fosse um corpo em separado e sustentasse uma beleza própria. Para os vendedores de cosméticos já não basta que cada mulher tenha o seu corpo. Cada uma de nós tem vários corpos, existindo em autónoma federação. Era o que tu dizias tentando demover-me (COUTO, 2009, p. 87).

A passagem citada reflete uma representação do corpo que corresponde à construção social contemporânea do corpo feminino: um corpo que precisa ser perfeito, que não pode envelhecer; “o mais belo objeto de consumo” (BAUDRILLARD, 2007). A transição da sociedade de produção para a sociedade do consumo modificou o comportamento humano, criando uma associação entre a beleza física e a felicidade. Ao tentar adequar-se aos padrões de estética de seu grupo social, o indivíduo destitui-se de si, “enquanto encarnação de um ser único, diferente e especial, morada de sua subjetividade ímpar” (CRUZ, REIS, 2018, p. 174). O corpo associado ao ter e não ao ser (LE BRETON, 2012, p. 72) deixa de ser parte direta e identitária do sujeito, passando a ser apenas mais um dos seus atributos. Tardamente, Marta passa a ter consciência disso:

Perseguida pelo medo da velhice, deixei envelhecer a nossa relação. Ocupada em me fazer bela, deixei escapar a verdadeira beleza, que apenas mora no desnudar do olhar. O lençol esfriou, a cama se desaventurou. Esta é a diferença: a mulher que encontrei aí, em África, fica bela apenas para ti. Eu ficava bela para mim, que é um outro modo de dizer: para ninguém (COUTO, 2009, p. 87).

Em sua interpretação dos fatos, Marta acredita que o distanciamento de Marcelo deveu-se à dissociação entre corpo e identidade, à sua incapacidade de entregar-se por inteiro. Ela sabe que sua rival é de outra etnia e é detentora de outros valores e costumes:

É isso que essas negras têm que nunca podemos ter: elas são sempre o corpo inteiro. Elas moram em cada porção do corpo. Todo o seu corpo é mulher, todo o seu tempo é feminino. E nós, brancas, vivemos numa estranha transumância: ora somos alma, ora somos corpo. Acedemos ao pecado para fugir do inferno. Aspiramos à asa do desejo para, depois, tombarmos sob o peso da culpa (COUTO, 2009, p. 87).

A culpa é moldada como um elemento de controle do corpo social. O corpo de Marta é disciplinado, por um lado, pelo poder das práticas discursivo-midiáticas, por outro, pela ação reguladora das normas sociais e religiosas. A ida à África é uma forma de livrar-se desse corpo que, no momento, crê ser a barreira entre ela e o marido.

A busca por Marcelo a leva ao encontro com a rival, a africana Noci, que Marta julga ter o poder de inteireza que conquistara o seu homem. Para sua surpresa, a jovem também fora abandonada por ele e, naquele momento, estava entregue a outro relacionamento, com um homem de sua própria etnia, a quem servia como amante e como empregada:

Obtivera emprego demitindo-se de si mesma. No fundo, dentro dela se havia formado uma decisão. Ela se separaria em duas como um fruto que se esgarça: o seu corpo era a polpa; o caroço era a alma. Entregaria a polpa aos apetites deste e de outros patrões. A sua própria semente, porém, seria preservada. De noite, depois de ter sido comido, lambuzado e cuspidado, o corpo retornaria ao caroço e ela dormiria, enfim, inteira como um fruto. Mas esse sono reparador tardava a ponto de ela desesperar (COUTO, 2009, p. 108).

Ironicamente, ao se mostrar inteira, Noci fora insultada pelos de sua raça e até mesmo incitada pelos familiares a explorar o homem branco. Mantivera-se firme, mas, ainda assim, acabara por perdê-lo. Restou-lhe retornar ao papel de mulher-objeto. Em seu relacionamento com Orlando Macara, seu atual chefe e amante, ela se reduz à mesma “transumância” que Marta pensara ser atributo apenas da mulher branca: a dualidade entre corpo e alma. Em ambos os casos, o corpo socialmente “aceitável” é o corpo reificado, tornado objeto. Apesar de render-se à necessidade, Noci não se vê como uma prostituta, pois “uma puta aluga o corpo” e no caso dela era “o seu corpo que a alugava” (COUTO, 2009, p. 109). O encontro entre as duas personagens, que começara como confronto, termina emblematicamente em uma conversa sobre a posse do corpo:

A negra viu a dúvida no meu rosto. Como se pode ser feliz tendo um corpo que deixou de ser nosso? O sexo, disse ela, não se faz nem com o corpo nem com a alma. Faz-se com o corpo que está debaixo do corpo (COUTO, 2009, p. 109).

Ao dirigir-se à coutada, onde muitos dias antes Orlando Macara havia deixado Marcelo, Marta relembra a emergência dos corpos negros “no comércio do desejo socialmente aceitável”:

Mulheres e homens de pele escura assaltaram revistas, jornais, televisão, desfiles de modas. São corpos belos, esculpados com graça, balanço, erotismo. E me interrogo: como nunca os tínhamos visto antes? Como é que a mulher africana passou de assunto etnográfico para figurar nas capas das revistas de moda, nos anúncios de cosméticos, nas passarelas da alta-costura? Marcelo, eu bem notava, deleitava-se com a contemplação dessas imagens. Uma raiva funda fervia em mim. Era certo que a invasão da sensualidade negra era um sinal que os padrões de beleza se tornaram menos preconceituosos. A nudez da mulher negra, contudo, me conduzia ao meu próprio corpo. Pensando no modo como via o meu corpo concluí: eu não sabia estar nua. E dei conta: o que me cobria não era tanto o vestuário mas a vergonha. Era assim desde Eva, desde o pecado. Para mim, África não era um continente. Era o medo da minha própria sensualidade. Uma coisa parecia certa: se queria reconquistar Marcelo, precisava de deixar a África emergir dentro de mim. Precisava de fazer nascer, em mim, a minha nudez (COUTO, 2009, p. 109).

Para Marta, a viagem à África é uma forma de aprendizado de si; um aprendizado que só pode ser construído a partir da desconstrução do controle dos corpos, com o desfazimento do “corpo dócil e disciplinado” (FOUCAULT, 2007, p. 126) e a insurgência contra os micropoderes que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações.

2. Do corpo violado ao corpo abjeto

Em Moçambique, a opressão à mulher sobreviveu à transição de sistemas políticos e regimes, reproduzindo-se no período pós-colonial. Pode-se dizer que, dentro do quadro de valores patriarcais, a subalternidade feminina reproduz a lógica da dependência colonial. Em *A confissão da leoa*, Mia Couto dá voz a uma personagem feminina, Mariamar, que, em uma sociedade misógina, insurge-se contra a assimetria entre os gêneros.

A protagonista é uma jovem que vive em Kulumani, pequeno povoado no interior de Moçambique, onde, subitamente, algumas mulheres passam a ser atacadas e devoradas por leões. A história é narrada por meio de relatos intitulados “Versão de Mariamar”, que se alternam com a voz narrativa masculina de Arcanjo Baleiro, no “Diário do caçador”. Contratado para exterminar os leões assassinos, Arcanjo retorna ao povoado que visitara muitos anos antes. O relato de Mariamar revela ao leitor que Arcanjo a livrara de uma tentativa de estupro quando ela tinha dezesseis anos e que ela permanecera de algum modo ligada a ele.

Desde o nascimento, a história de Mariamar é permeada de circunstâncias atípicas. Dada como morta ao nascer, ela chegara a ser sepultada ainda viva:

No dia seguinte, porém, repararam que a terra se revolvia na minha recente campa. Um bicho subterrâneo tomava conta dos meus restos? Meu pai munuiu-se de catana para se defender da criatura que emergia do chão. Não chegou a usar a arma. Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as costelas, os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo. O mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos. Eu estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios. Dizem que a minha mãe, naquele momento, envelheceu tudo quanto havia de envelhecer [...] Foi então que uma luz estranha pousou sobre o meu pequeno rosto. E viu-se, naquele momento, como eram fundos os meus olhos, tão fundos como o remanso das águas do rio. Os presentes contemplavam o meu rosto e não suportavam o incêndio do meu olhar. Meu velho, receoso, titubeava:

— *Os olhos dela, esses olhos...*

Uma suspeita foi despontando em todos: eu era uma pessoa não humana (COUTO, 2012, p. 234-235).

Alvo de abusos sexuais recorrentes por parte do pai, Mariamar vê no esquecimento e na invisibilidade o único modo de suportar o fardo do seu sexo:

Hoje, sei: a história da minha infância não é senão uma meia verdade. Para desmentir uma meia verdade é preciso bem mais que a verdade inteira. Essa verdade enorme, tão vasta que me escapava, era apenas uma: não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. (...) Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. O inacreditável era que, no momento da violação, eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai. Um estranho processo me fazia esquecer, no instante seguinte, o que acabara de sofrer. Essa súbita amnésia tinha intenção: eu evitava ficar órfã. Tudo aquilo, afinal, sucedia, sem chegar nunca a acontecer: Genito Mpepe desertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente. Hanifa Assulua, minha mãe, sempre fez de conta que nada sabia. Que era invenção dos vizinhos, delírio de quem queria esconder as suas próprias mazelas (COUTO, 2012, p. 187).

As sucessivas violações sofridas por Mariamar resultaram em esterilidade e em uma paralisia dos membros inferiores – esta claramente de ordem psicológica – que a fez dependente de outros para poder se locomover. Sua condição, ao contrário do que era esperado, não a limitava. Os rapazes carregavam-na de bom grado, o que provocava críticas e rejeição das mulheres da aldeia:

O que para mim era um jogo inocente, para a aldeia era uma afronta. As mulheres viam-me às costas dos rapazes e, apoquentadas, viravam a cara. É nessa posição, às cavalitas, que as madrinhas, as chamadas «*mbwanas*», transportam para as cerimónias as meninas que se vão transmutar em mulheres. Era isso que as mulheres não me perdoavam: eu antecipava e desarrumava um momento que se queria recatado e sagrado. Filha e neta de assimilados, eu não cabia num mundo guiado por arcaicos mandamentos. O meu pecado tornava-se mais grave por causa dos tempos de crise que vivíamos. Quanto mais a guerra nos roubava certezas, mais carecíamos da segurança de um passado feito de ordem e obediência (COUTO, 2012, p. 123).

O poder masculino, concretizado por meio do estupro, era obliterado pelos membros da aldeia, apesar de comentado discretamente, enquanto os atos da jovem eram julgados segundo um parâmetro de comportamento ao qual não se ajustava. Mariamar passou a ser vista como transgressora. Para si mesma, o seu corpo era abjeto, degradado, violado; para os outros, era um corpo inútil, uma vez que era incapaz de produzir filhos.

No romance, a abjeção toma outra forma à medida que Mariamar rejeita o próprio corpo. Ela confronta a dominação masculina por meio de uma “identidade felina” que mais tarde há de manifestar-se de forma mais aguda:

Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu me distanciava de tudo o que era conhecido: andava de gatas, com destreza de um quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-me urrar e espumar. Para aplacar a minha raiva, Silência espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água. Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver lambendo água e mordendo os pratos. (COUTO, 2012, p. 122)

Após passar dois anos na Missão, Mariamar recupera a capacidade de andar, mas não a própria identidade, não o corpo de mulher com que nascera. Ao final do romance, silenciada pelo animal que a habita, Mariamar assume, em seus escritos, a morte das três irmãs:

E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana. (COUTO, 2012, p. 239).

Conforme Carreira (2017, p. 12) argumenta, a versão da personagem, metafórica ou real, é acompanhada da consciência de que, “no mundo em que [Mariamar] vive, as mulheres não existem como pessoas”. É a própria personagem quem o diz: “Porque, a bem da verdade, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viver se não podiam ser felizes?” (COUTO, 2012, p. 240).

Recorremos a Foucault para reforçar nossa leitura da identidade felina como desafio ao sistema: “governar uma mulher é exercer um poder ‘político’, no qual as relações são de permanente desigualdade” (FOUCAULT, 1998, p. 191). O corpo de Mariamar, transfigurado em corpo inumano – traço este preconizado pelas condições de nascimento da personagem – é transgressor, pois se desvia do papel destinado aos corpos femininos, ou seja, não é nem produtivo nem submisso (FOUCAULT, 2007, p. 28).

3. Corpos fantásticos, que queimam e mudam de cor

A história narrada em *O outro pé da sereia* se dá em dois planos, passado e presente, e, em ambos, há vários eventos insólitos. No plano do passado, em uma narrativa histórica sobre como a imagem de Nossa Senhora chegou a Moçambique, trazida pelo jesuíta D. Gonçalo da

Silveira em uma nau, em 1560, há duas personagens que apresentam figurações fantásticas⁴ do corpo: a indiana Dia Kumari, a aia de D. Filipa, e o sacerdote Manuel Antunes, ambos passageiros da nau.

Quando o marido de Dia morrera, assassinado pelos portugueses, ela cumprira o ritual que dela se esperava, ou seja, atirou-se ao fogo. Entretanto, as labaredas não a consumiram e, incólume, ela o atravessara, sendo, a partir desse dia, excluída do convívio com as pessoas da aldeia, que acreditavam que ela estava possuída por espíritos. Logo fora tornada escrava, mas ela “nem notou a diferença”, pois “no mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava” (COUTO, 2006, p. 108). Desde então, seu corpo incandescia sempre que tinha um contato sexual e incendiava aquele que tentava possuí-la, razão pela qual, ao relacionar-se com o escravo Nsundi, tivera de entrar na água.

Em *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2010) se reporta ao caso das viúvas sati, sentenciadas à morte pelo novo estado civil, ritual que era imposto às mulheres de modo que elas não herdassem as posses dos maridos falecidos que, assim, passariam a outros membros da família. Originariamente denominado *sahagamana*, o ritual foi proibido durante o período colonial, em 1829, por Lorde William Bentinck, na província de Bengala, depois seguida por outras províncias, mas ainda hoje a prática existe. Ao criar uma personagem que não morre na pira funerária, mas passa a “queimar” em atos de amor, Mia Couto transgredir a tradição e confere um certo grau de individualidade a um sujeito duplamente subalterno.

O Padre Manuel Antunes também sofre uma transformação fantástica, resultante de um processo de conscientização sobre o papel da igreja e, conseqüentemente, sobre o próprio papel, em África. Conforme Carreira sinaliza:

A visão de um porão abarrotado de cargas, a riqueza destinada aos comerciantes, ocupando o espaço da água destinada aos escravos que ali estavam confinados e a certeza de que estes, em sua maioria, não chegariam ao destino, mortos de sede e fome, fazem com que Antunes confronte D. Gonçalo, perguntando: “Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo?”(CARREIRA, 2007, p. 70)

O personagem é membro da expedição dos Padres Gonçalo da Silveira e André Fernandes e do Irmão André da Costa, que fora enviada em 1560 pelo Vice-Rei da Índia, D. Constantino de Bragança, com a finalidade de conversão do Monomotapa. A atuação missionária da Igreja Católica nas terras colonizadas sempre esteve relacionada às atividades políticas, econômicas,

4 Consideraremos a definição de fantástico que se reporta a eventos insólitos para os quais não há explicação lógica e que provocam hesitação tanto no universo ficcional quanto na percepção do leitor. Nossa leitura não exclui uma possibilidade de interpretação dos eventos insólitos como um deslocamento da fronteira entre a realidade e o fantástico que faz parte do imaginário rural de Moçambique.

sociais e religiosas da Metrópole, que se refletiam nos territórios e povos que a Santa Sé confiara a Portugal para evangelizar (REGO, 1971).

Graças à sua percepção da ausência de compatibilidade entre o discurso e a ação da Igreja, Padre Antunes se vê cada dia mais próximo da cultura e da tradição dos negros. A tal ponto que, gradualmente, percebe que muda de etnia:

Até 4 de janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um pequeno incêndio em seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro. – Estou transitando de raça, D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem (COUTO, 2006, p. 164)

A mutação, se verdadeira ou de ordem psicológica, não é explicada no romance, que contém várias situações insólitas, mas, a exemplo do que ocorre com Dia Kumari, faz parte de um processo de autoconhecimento.

Considerações finais

Esta breve análise da figuração do corpo em romances de Mia Couto visa a demonstrar que as personagens examinadas passam por um processo de autoconhecimento. Se, por um lado, são vistas como transgressoras, é apenas por desejarem romper as esferas de controle que subordinam o corpo a normas.

O aprendizado de si implica a transformação, seja física, seja atitudinal. Para Marta, desvencilhar-se de sua percepção do corpo como imagem para vivenciá-lo em seu potencial erótico equivale a um renascimento, à oportunidade de dar vazão ao próprio eu, à sensualidade reprimida.

No caso de Mariamar, a transmutação é simbólica. A leoa se insurge contra a subordinação das mulheres, que quase sempre resultava em atos sucessivos de violência. Se a hegemonia masculina não podia ser destruída em suas bases, que fosse minada aos poucos pela ausência do que necessitava para a sua sobrevivência: o corpo feminino.

Para o Padre Manuel Antunes e Dia Kumari, a transformação traz autoconhecimento e libertação. Dia não apenas se livrou da imolação no ritual, mas passou a ter a propriedade do seu corpo, que deixou de estar sob controle masculino. O sacerdote sofre uma mudança que o leva a abandonar a Igreja e adotar o modo de vida dos africanos. Da submissão compulsória às normas clericais à percepção de si como um homem comum, independentemente de raça ou credo, Padre Antunes empreende uma viagem para dentro de si.

REFERÊNCIAS:

CARREIRA, Shirley de S. G. O outro pé da sereia: o diálogo entre ficção e história na representação da África contemporânea. *Vertentes*, São João Del-Rei, n. 30, p. 67-77, 2007.

COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CRUZ, Maria Inês de Andrade; REIS, Haydéa Maria M. de Sant'Anna. Corpo disforme: ser em construção. In: FORTUNA, Daniele Ribeiro; SOBRINHO, Patrícia Jerônimo; MAIA DE SOUSA, Vanessa Nogueira. **Corpo e interdisciplinaridade: mídia, literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Autografia, 2018.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **A história da sexualidade II; o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GAYA, A. Será o corpo humano obsoleto? **Sociologias**. UFRGS, 13, 2005, p. 324-337.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LE BRETON, David. Individualização do corpo e tecnologias contemporâneas. In: COUTO, E. S.; GOELNNER S. V. (Orgs.) **O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. **Journal de Psychologie**. XXXII, ne, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de psychologie le 17 mai 1934.

PINTO DA SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo. **Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento**. Covilhã: Teses LUSO-SOFIA: PRESS, 2009.

REGO, António da Silva. Lições de Missionologia. *Estudos de Ciências Políticas e Sociais*,

Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar, Ministério do Ultramar, Lisboa, n. 56, p. 296-297, 1961.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



**NOTAS SOBRE DONZELAS-GUERREIRAS, GÊNERO E SEXUALIDADE
EM A RAINHA GINGA, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

*NOTES ABOUT MAIDEN-WARRIOR, GENDER AND SEXUALITY IN
'A RAINHA GINGA' BY JOSÉ EDUARDO AGUALUSA*

*NOTAS SOBRE DONCELLAS-GUERRERAS, GÊNERO Y SEXUALIDAD EN
'A RAINHA GINGA' DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA*

Helder Thiago Maia¹

RESUMO:

Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla, que venho desenvolvendo em estágio de pós-doutorado, sobre “donzelas-guerreiras” brasileiras e africanas através de treze textos literários. Neste texto, analiso o romance *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2015 [2014]), do angolano José Eduardo Agualusa. Após apresentar e problematizar o conceito e o uso do paradigma da donzela-guerreira, desdobro-o em quatro outras personagens paradigmáticas. Por fim, a partir da obra agualusiana, nos perguntamos se sob o ponto de vista das discussões de gênero e sexualidade estariam realmente os africanos inventando o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: donzela-guerreira; Nzinga Mbandi; Agualusa.

ABSTRACT:

*This article is part of a broader research, which I have been developing in a postdoctoral level, on Brazilian and African “maiden-warriors” through thirteen literary texts. In this article, I analyze the novel *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2015 [2014]), by the Angolan José Eduardo Agualusa. After presenting and problematizing the concept and the use of the paradigm of the maiden-warrior, I unfold it in four others paradigmatic*

¹ Pós-doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. Bolsista FAPESP.



characters. Finally, from de Agualusian work, we ask whether, from the point of view of gender and sexuality discussions, Africans are really inventing the world.

KEYWORDS: maiden-warrior; Nzinga Mbandi; Agualusa.

RESUMEN:

Este artículo es parte de una investigación mayor, que estoy desarrollando como parte de un postdoctorado sobre “doncellas-guerreras” brasileñas y africanas a través de trece textos literarios. En este texto, analizo la novela *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2015 [2014]), del angolano José Eduardo Agualusa. Después de presentar y problematizar el concepto y el uso del paradigma de la doncella-guerrera, lo desdoble en cuatro otros personajes paradigmáticos. Por último, a partir de la obra agualusiana, nos preguntamos si, desde el punto de vista de las discusiones de género y sexualidad, los africanos estarían realmente inventando el mundo.

PALABRAS CLAVE: doncella-guerrera; Nzinga Mbandi; Agualusa.

Neste artigo, que é parte de uma pesquisa mais ampla que venho desenvolvendo sobre donzelas-guerreiras brasileiras e africanas, analiso a personagem histórica e literária Ngola Nzinga Mbandi através do romance *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2015 [2014]), do angolano José Eduardo Agualusa. Em sua versão ampliada, analiso três outros textos que abordam a mesma personagem, são eles: *Nzinga Mbandi* (1975), do angolano Manuel Pacavira, e *Os primeiros passos da Rainha Njinga* (2011) e *O regresso da Rainha Njinga* (2012), ambos do angolano John Bella.

O nome dx² Ngola³ do Ndongo e Matamba tem sido grafado de diferentes formas, a depender, como afirma Selma Pantoja (2010, p. 317), das tendências historiográficas e políticas do escritor e/ou do pesquisador. Nesse sentido, encontramos principalmente os usos Jinga e Ginga, que são formas aportuguesadas do kimbundu e aparecem desde os primeiros textos de cronistas e biógrafos europeus, sendo a forma que se fixou no Brasil; Njinga e Nzinga, que são formas mais recentes que tentam se aproximar da fonética do kimbundu; além de Ana Sousa e Ana Nzinga, que se referem ao nome de batismo cristão da personagem.

2 Ao longo do texto, utilizarei em alguns momentos o “x” no lugar do artigo feminino ou masculino como uma forma de não determinar *a priori* o gênero dessa personagem histórica-literária. No entanto, o artigo masculino ou feminino também será utilizado seja para respeitar a expressão de gênero da personagem, seja para atender ao uso de um texto literário e/ou histórico.

3 De acordo com Joaquim Cordeiro da Matta (1893, p. 123), Ngola é uma palavra do kimbundu que significa aquele que detém a força, aquele que é poderoso; podemos dizer que através de um processo de transculturação o termo passou a significar primeiro Rei do Ndongo e em seguida Rei ou Rainha.

No livro de Agualusa, o narrador Francisco José da Santa Cruz, um padre pernambucano que se torna secretário e tradutor de Nzinga, usa no começo do texto o nome cristão de Ana de Sousa; como a narrativa mostra, ele a percebe inicialmente a partir de uma visão cristã e colonial. No entanto, ao longo do texto, o padre Francisco se afasta do cristianismo e do colonialismo português, em um processo de africanização que não só o torna um traidor, como também o faz chamar e perceber a personagem como Rainha Ginga. Assim sendo, a escolha que faço por grafar Nzinga vem do desejo de analisar a personagem a partir de uma perspectiva epistemológica decolonial.

Do ponto de vista histórico⁴, Nzinga (1582-1663) teve sua vida narrada através de pelo menos cinco testemunhos de pessoas que se relacionaram diretamente com ela. Estamos falando dos trabalhos: *Monumenta Missionária Africana* (1952), publicado somente em 1952, que reúne correspondências de jesuítas dos séculos XV ao XVII; *Relatorio du governador Fernão de Sousa* (1633), que descreve, do ponto de vista do governador português, as guerras contra Ngola Nzinga pelo controle de Mbaka; *La meravigliosa conversione alla Santa Fede di Cristo della Regina Singa e del suo Regno di Matamba nell’Africa meridionale* (1669), do padre capuchinho italiano António de Gaeta, que foi confessor de Nzinga e também participou da conversão ao cristianismo e do casamento dela; *Historia geral das guerras angolanas* (1680), que conta a história de Nzinga a partir do ponto de vista do cristão novo e militar português António de Cadornega, que só acredita na conversão dos africanos através da violência; e *Istorica descrizione de’ tre’ regni Congo, Matamba et Angola* (1687), do capuchinho italiano António de Cavazzi que, mesmo tendo vivido a maior parte da sua vida no território do rei fantoche Ngola Are, principal inimigo de Nzinga, substituiu Gaeta, após a morte deste, como confessor de Ngola do Ndongo e Matamba.

Do ponto de vista literário, os primeiros textos que têm Nzinga como personagem aparecem no século XVIII, todos sob forte influência dos relatos históricos de Gaeta, Cadornega e Cavazzi. Estamos falando dos textos *Notícia Memorável da vida e acçoens da Rainha Ginga Amena, natural do Reyno de Angola* (1749), do português Domingos Gonçalves; e *Zingha, Reine d’Angola: Historie Africaine en Deux Parties* (1769), do iluminista francês Jean-Louis Castilhon. Há também referências à Nzinga em três sonetos, que, visando a atacar inimigos pessoais dos poetas, atribuem a estes uma descendência da Ngola: *Um quinto neto da rainha Ginga* (1781), de autoria anônima, é, por exemplo, um ataque ao Marquês de Pombal, enquanto os outros dois sonetos (1790), do português Manuel Maria Barbosa du Bocage, visam atacar o poeta árcade brasileiro Domingos Caldas Barbosa. Ainda no século XVIII, há também referências a uma Nzinga selvagem e tirânica em dois livros do Marquês de Sade: *Aline e Valcour* (1793) e *A filosofia na alcova* (1795).

4 Sobre isto consultar Mariana Bracks Fonseca (2012) e Alberto Oliveira Pinto (2014).

No século XIX, são conhecidos os textos *Zingha, Reine de Matamba e d'Angola*, capítulo do livro *Les Femmes célèbres de tous les pays* (1834), de Laure Junot, a Duquesa de Abrantès, ainda muito influenciado pela narrativa de Gaeta, além de *A verdadeira história da rainha Jingga* (1860), de Joaquim Cordeiro da Matta, que atualmente está perdido. No século XX, temos o conto “Os filhos do mar” (1926), do livro *Ana a Kalunga*, de Hipólito Raposo; e o livro *Jinga, Rainha de Matamba* (1949), de João Mario Azevedo.

A partir dos anos 60, as obras literárias sobre Nzinga, sem deixar de dialogar com os textos de Gaeta, Cadornega e Cavazzi, passaram a representá-la como um símbolo nacionalista, um símbolo da resistência contra a dominação portuguesa. Nesse período aparecem *O Içar da Bandeira* (1960), de Agostinho Neto; *Nzinga Mbandi* (1975), de Manuel Pacavira; *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), de Pepetela; *O trono da Rainha Jinga* (1999), de Alberto Mussa; *Njango: contos em volta da fogueira* (2007), de Eurico Kandjilla; *Ginga, Rainha de Angola* (2008), de Manuel Ricardo Miranda; *Os primeiros passos da Rainha Njinga* (2011) e *O regresso da Rainha Njinga* (2012), de John Bella; e *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2014), de José Eduardo Agualusa.

De forma geral, podemos dizer que as narrativas literárias estão sempre em diálogo com as primeiras referências históricas sobre Nzinga, seja para repeti-las, romanceá-las ou desconstruí-las. Por conta disso, nesta análise levarei em consideração o diálogo que o autor e o narrador estabelecem com outros textos históricos, com especial interesse para as aproximações e rupturas entre os textos históricos e literários, coloniais e pós-coloniais.

Atualmente, em Angola, Nzinga Mbandi é percebida, segundo Oliveira Pinto (2014, p. 1) e Doris Wieser (2014, p. 2), como uma heroína nacional, como um símbolo de resistência africana em geral e do nacionalismo angolano em particular, como aquela que lutou durante quarenta anos contra a presença portuguesa em Angola. Essa percepção, no entanto, só ganhou força, como já vimos na literatura, a partir da década de 60, durante as lutas e a conquista da independência em 1975. Como argumenta Wieser:

A sua transformação em heroína nacional angolana começou na década de 1960 com as lutas pela independência. Depois da declaração da independência em 1975, durante a onda de renomeações toponímicas, o seu nome foi utilizado para ruas, escolas, praças, instituições, e também marcas de produtos alimentícios, como café. Conta também com várias estátuas em Angola, aparece como personagem em romances históricos - e recentemente no filme angolano *Njinga, Rainha de Angola* (2013), realizado pelo português Sergio Graciano (WIESER, 2017, p. 86).

Nzinga atualmente também é parte do imaginário da cultura pop angolana, através, por exemplo, conforme Mário Lugarinho (2016, p. 94), da música *Kalemba (Wegue Wegue)*, do grupo de kuduro luso-angolano Buraka Som Sistema. Como explica este pesquisador, através

da performance da cantora Pongolove, Ginga deixa o espaço mítico e passa a ser apropriada por uma memória dinâmica que lhe dá um novo sentido no presente.

No Brasil, como afirma Roy Glasgow (2013, p. 47), os negros do Ndongo, que foram brutalmente sequestrados e escravizados, assim como de outras regiões da África, se tornaram a energia da produção brasileira, foram seus corpos e vidas que movimentaram as economias brasileira e portuguesa. Apesar disso, esses sujeitos consumidos nas máquinas de moer gente dos engenhos de açúcar também criaram focos de resistência como os quilombos, além de produções culturais que ainda mantêm viva a memória de Nzinga no Brasil. Nesse sentido, Luís da Câmara Cascudo (1965, p. 32) diz que os escravos angolanos trouxeram consigo o imaginário da guerreira rainha negra de Matamba e fundaram quilombos como o de Palmares, enquanto Pantoja (2010, p. 318) diz que a forte presença da rainha Nzinga atravessou o Atlântico e formou parte do imaginário brasileiro, mantendo acesa entre nós a imagem da soberana Mbundu.

Hoje, a presença de Nzinga, além da literatura, o que inclui o livro de Mussa (1999), mas também o livro *Manual Prático do Ódio* (2003), do paulistano Ferréz, pode ser percebida principalmente nas Congadas, dança que celebra a coroação do Rei do Congo e da Rainha Nzinga, e nos sambas-enredo do carnaval carioca⁵.

A Rainha Ginga de José Eduardo Agualusa

No livro de José Eduardo Agualusa (2015), o diálogo entre história e literatura não se dá apenas pela recuperação da vida de Nzinga e da história do Ndongo e Matamba, ao contrário, esse diálogo se dá também através de fontes históricas e literárias que são incorporadas à própria narração. Nesse jogo de incorporações históricas à trama textual, o padre narrador vai recuperando textos históricos tanto para tecer críticas às narrativas europeias sobre África, como em “à minha frente, enquanto escrevo estas linhas, tenho o relato de Frei João dos Santos [...] no qual este descreve – com muitos equívocos grosseiros – o que julgo ser um manati” (*idem*, p. 14), quanto para descrever os livros em circulação e as proibições impostas pela Inquisição, como em “sim, vira livros, livros religiosos e cartas de viajantes, e até alguns romances de cavalaria” (*idem*, p. 16) e em “a mais grata surpresa daqueles dias foi encontrar tantos livros à venda, muitos dos quais proibidos pela Inquisição nos territórios sujeitos ao seu domínio, e que, por isso mesmo, ainda mais me interessavam” (*idem*, p. 75).

Fontes históricas também são elencadas pelo próprio autor ao final do livro. Essas informações não só apontam para os primeiros livros sobre Nzinga, como os do militar Cadornega e do capuchinho Cavazzi, o que demonstra uma generosidade do autor ao apresentar para um

5 Entre 1977 e 2019, oito sambas-enredo falam diretamente de Nzinga, enquanto outros doze abordam sua história lateralmente a partir de temas ligados à África. Sobre isto consultar *A ginga da Rainha: apoteose da Rainha Nzinga no carnaval carioca* (no prelo).

grande público dois importantes textos históricos, além do trabalho do historiador brasileiro Luís Mott, que segundo Agualusa foi utilizado “com poucas alterações” para reconstruir atuações da Inquisição em África e Brasil (*idem*, p. 110). Entretanto, estas informações também provocam um enfraquecimento no pacto narrativo, uma vez que o livro anteriormente apresentado pelo narrador como um testemunho histórico (*idem*, p. 109) é agora descrito pelo autor como um romance construído a partir de narrativas históricas (*idem*, p. 110).

Além disso, Ngola Nzinga também é uma personagem que aparece em romances anteriores de Agualusa. Em *Nação Crioula* (1997), a personagem Gabriela Santamarinha vem “recebendo os convidados sentada, segundo o exemplo da famosa Rainha Ginga, ou Nzinga Mbandi, nas costas de uma destas escravas” (*idem*, p. 31), o que parece ao narrador um “mau presságio”. Em *O vendedor de passados* (2004), o narrador ironiza a recuperação de figuras históricas heroicas na construção da identidade nacional angolana quando diz “naquela época precisávamos de heróis como de pão para a boca. Se você quiser [...] consigo documentos provando que você descende [...] até mesmo da Rainha Ginga. Prefere?” (*idem*, p. 66). Em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), a referência é à estátua de Nzinga, “apontou para a estátua de uma mulher, no centro do jardim: Aquela é a minha dama. Ela, a Rainha Ginga. Eu, o Rei Gingão” (*idem*, p. 333).

Em *A Rainha Ginga* (2015), a narração começa aproximadamente em 1620 com a chegada do padre-narrador à corte de Ngola Mbandi, onde vai servir, fugindo da Igreja, como secretário de Ginga, futurx Ngola, e termina aproximadamente em 1648 com a reconquista portuguesa de Luanda e a fuga do agora ex-padre-narrador, junto com seu filho Cristovão, para “Amesterdão”, onde ambos montam uma gráfica. Nesse intervalo de 28 anos, Francisco reconstrói literariamente importantes fatos históricos como a morte/assassinato de Ngola Mbandi e a assunção ao poder de Ngola Nzinga; a morte/assassinato dos filhos de Nzinga e de Mbandi; o batismo de Nzinga e o não batismo de Mbandi; as duas visitas de Nzinga a Luanda, como embaixadora e como rei, e o episódio da escrava-cadeira; os sequestros e resgates das irmãs dxs Ngolas; os reis fantoches impostos por Portugal; as guerras dxs Ngolas contra Portugal; as relações comerciais entre Portugal-Ndongo-Kongo-Brasil e o tráfico negreiro; a invasão holandesa e os acordos de Nzinga com os flamengos contra Portugal; a derrota de Nzinga e dos holandeses.

Esse diálogo com acontecimentos históricos está marcado, entretanto, por rupturas e desterritorializações na constelação histórica e literária colonial sobre Nzinga, que são produzidas não só pelo autor, mas também pelo narrador. Nesse sentido, a escolha de Agualusa por um religioso como narrador do seu romance coloca o texto em diálogo direto com as narrativas de Gaeta e Cavazzi. Entretanto, enquanto os dois capuchinhos, e toda uma tradição literária sobre Nzinga, constroem esses religiosos a partir da santidade dos seus atos e de uma convicção dos mesmos no projeto colonial cristão e europeu, Agualusa vai construir o seu padre como um religioso que não só se torna ateu, como também se torna um inimigo da cristandade e do estado colonial português. É esse religioso falhado, portanto, que ao se deixar africanizar se torna capaz

de denunciar a ganância dos padres católicos, mas também de reconstruir uma imagem de outros grupos étnicos que estiveram em conflito ou foram simplesmente perseguidos pelos portugueses.

Logo descobri que à maior parte destes religiosos apenas interessava o número de peças que podiam resgatar e enviar para o Brasil, encontrando-se ali mais na condição de comerciantes da pobre humanidade do que na de pastores de almas. Poucos agiam com verdadeira misericórdia e caridade para com aquele infeliz gentio que, afinal, nos cabia instruir e converter (*idem*, p. 15).

Nesse sentido, a voz do padre Francisco, ainda que não seja a de Nzinga, é uma voz que se coloca ao menos ao lado das lutas anticoloniais dx Ngola, ao invés de se utilizar de uma perspectiva colonial eurocêntrica e cristã como fizeram os padres capuchinhos. Por conta disso, o narrador não só deixa de chamar Nzinga de Dona Ana de Sousa e passa a chamá-la de Ginga, como também, ao contrário dos relatos coloniais de religiosos, para de olhar com terror para ciganos, mouros e judeus, ao mesmo tempo em que denuncia as perseguições a que estes grupos estão submetidos em vários lugares do mundo e descreve a participação desses grupos no tráfico de escravos, como podemos ver nos trechos abaixo sobre ciganos e judeus.

NAQUELA ÉPOCA LUANDA estava cheia de ciganos, ou egípcios, como lhes chamam os ingleses. É uma gente alegre, trocista, sem raízes em parte alguma. A paixão deles pela errância assusta a sociedade, do mesmo modo que a todos assusta a deriva dos jagas. Diz-se que foram condenados a viver assim, sem um chão ao qual possam chamar seu, por terem recusado agasalho a José, a Maria e ao Divino Infante quando estes peregrinavam pelo Egito. A Igreja sempre os condenou, acusando-os de mandriões, embusteiros, supersticiosos, dados à cartomancia e à magia. Também são acusados de terem parte com o Diabo e de se banquetear com carne humana. Nalguns países da Europa Central, os poderosos fizeram deles escravos e tratam-nos como no Brasil tratamos nós os negros. Noutros caçam-nos como animais, cortam-lhes as orelhas, usam das fêmeas a seu bel-prazer. Os ciganos portugueses e espanhóis têm sido degredados aos magotes para as Áfricas e as Américas. No Brasil alguns vêm acumulando certa fortuna, alcançando notoriedade e até mesmo o respeito geral através do comércio de escravos. Os que estão em Angola só pensam em cruzar o Atlântico e enriquecer (*idem*, p. 45).

Ainda em terra descobri entre os marinheiros um judeu português, Rafael Salem, que me confessou, sem pejo, ter-se juntado aos piratas de Ali na esperança de conseguir tirar a El-Rei Dom Filipe, o Quarto, o Terceiro de Portugal, um pouco do muito que El-Rei lhe roubara a ele e à família. Não tive como o contestar. Mesmo quando acreditava em Jesus com toda a minha alma, mesmo quando não me atrevia a contestar o comportamento dos príncipes da Igreja, não entendia a perseguição aos judeus. Nosso Senhor Jesus Cristo era judeu. Maria, a sua mãe, era judia. Odiar os judeus, todos os judeus, é odiar esse mesmo Jesus que veio para nos salvar. Menos entendia que andassem expulsando gente que tanta falta fazia a Portugal, como falta fizera a Espanha, físicos, diplomatas, astrónomos, músicos, calígrafos, alguns dos quais viriam a contribuir para a grandeza dos Países Baixos e de muitas outras nações (*idem*, p. 62-63).

Em uma virada decolonial, o narrador também vai rever a ideia de Portugal como nação civilizada e Ndongo/África como um espaço de barbárie. Assim, não só aparece a violência da Inquisição no Brasil e em África, como também é narrada a barbárie a que estão submetidos aqueles que resistem à dominação colonial e aqueles que são escravizados. Nesse sentido, ficamos sabendo que os narizes de guerreiros mbundos são arrancados como troféus de guerra, assim como são denunciados os casos de estupro de mulheres e crianças (*idem*, p. 54) e de tortura de homens, mulheres e crianças (*idem*, p. 53). Nesse mesmo sentido, a própria língua portuguesa é tomada como bárbara quando comparada com o “quimbundo”, como podemos ver nesse trecho:

Pedi a Domingos Vaz que me ensinasse quimbundo. As línguas de Angola sempre me soaram redondas e harmoniosas, muito mais do que as do velho mundo, mesmo se tantos sábios as têm por bárbaras. Como escreveu o céptico francês Montaigne, «cada qual chama de barbárie aquilo que não é o seu costume». [...] Confrontado com o quimbundo, até o nosso português, que eu amo tanto, me parece por vezes áspero e ríspido, mais próprio às rudes lides da guerra do que feito para cantar, ou afeito aos subtis jogos do amor (*idem*, p. 23).

No entanto, a desterritorialização mais recorrente em relação aos textos coloniais, mas também em relação aos textos literários pós anos 60, se refere a Nzinga. Nesse sentido, através de questões controversas, como o canibalismo, a participação no tráfico de escravos e a figura da escrava utilizada como cadeira, o narrador vai redesenhando um perfil mais complexo do que aqueles que a entendem unicamente como um símbolo nacional ou um símbolo de barbárie.

No romance *A Rainha Ginga* (2015), o narrador nos mostra que a acusação de canibalismo não recai apenas sobre os jagas e Nzinga, mas também sobre os ciganos, como em “também são acusados de terem parte com o Diabo e de se banquetear com carne humana” (*idem*, p. 45), e sobre os índios brasileiros, como em “índios e negros eram capazes das piores barbaridades, comendo os inimigos ainda vivos – comendo-lhes não só a carne mas também a alma” (*idem*, p. 69), ou seja, o texto nos mostra que todos aqueles que não eram considerados civilizados, de acordo com a perspectiva colonial europeia, eram automaticamente associados ao canibalismo; o que não exclui, entretanto, que este “insulto” tenha sido utilizado como uma estratégia de guerra, como podemos ver nesse trecho:

Muitos destes murmúrios eram falsos, como comprovei ao longo da minha estada entre os jagas. Suponho que o próprio Caza os ajudava a espalhar, pois nada favorece tanto um cabo de guerra quanto a lenda da sua crueldade (*idem*, p. 40).

Além disso, o narrador nos mostra também que se os portugueses não eram canibais, eram, ao menos, capazes de esquarterar aliados com “bexiga” e de jogar seus corpos em território inimigo com o objetivo de contagiá-los, o que descreve não só uma guerra biológica, mas

também o pouco apreço ao corpo dos seus próprios aliados (*idem*, p. 31), assim como também utilizavam, nas sessões de tortura, cães que chegavam a comer pedaços dos corpos vivos dos escravos, além de oferecerem escravos vivos a animais selvagens como forma de diversão (*idem*, p. 53-54). Isso faz com que a barbárie seja entendida antes como parte do projeto colonial português do que como uma característica das culturas africanas.

Sobre o canibalismo dos jagas e de Nzinga, o narrador dialoga com um texto histórico com o intuito de mais uma vez duvidar da verdade das informações apresentadas. Nesse sentido, o narrador diz que leu o testemunho do inglês Andrew Battel, que descreve os jagas como “os maiores devoradores de carne humana do mundo” (*idem*, p. 40). Como podemos ver no trecho abaixo, o narrador tendo vivido entre os jagas e Nzinga nunca presenciou cerimônias de canibalismo.

Battel afirma ter assistido a terríveis festas, nas quais os jagas dançavam, bebiam um fresco álcool indígena, feito da seiva das palmeiras, ao qual chamam marufo, e comiam carne humana. Eu só os vi beber marufo, que consomem aos litros – secando os palmares por onde passam –, nunca os vi praticar sacrifícios humanos e muito menos devorar carne de gente (*idem*, p. 40).

No entanto, sem descartar por completo a existência do canibalismo, o narrador afirma que, mesmo não tendo assistido a nenhuma dessas práticas nos cinco anos em que viveu entre os jagas na corte de Nzinga, essas cerimônias só eram possíveis dentro de uma ideia ritualística de que alimentar-se do corpo do outro era uma forma de fortalecer o próprio corpo e de melhor prepará-lo para o campo de batalha. Assim, cerimônias de canibalismo não estão completamente excluídas das práticas de Nzinga, mas estão relativizadas as informações sobre serem práticas corriqueiras, ao mesmo tempo em que se mostra também a barbárie do projeto colonial ibérico.

No que se refere ao tráfico de escravos, o narrador não só estabelece uma diferença entre a servidão que existia entre os povos africanos e a escravidão que foi praticada pelos portugueses, conforme o trecho a seguir, como também constrói Nzinga como uma rainha que dificultou o domínio e a escravidão portuguesa ao desarticular por mais de quarenta anos importantes entrepostos de venda de escravos.

De resto, os escravos recebiam no Reino do Dongo um tratamento muito mais compassivo do que aquele que lhes era reservado em Luanda ou no Brasil. Entre os africanos vigora uma lei segundo a qual só perde a liberdade quem cometeu crime que mereça a morte, sendo a pena comutada em escravidão. Além destes, somente os prisioneiros de guerra, cuja vida está por direito nas mãos dos vencedores, podem ser escravizados. Por nascimento, apenas os filhos das escravas são escravos; não os filhos dos escravos. É a regra do *partus sequitur ventrem*. Os portugueses não respeitam nenhuma destas leis, enviando para o Brasil não somente os escravos ou caxicos mas também os homens livres (murinda). Este desrespeito foi sempre uma das queixas da rainha contra os portugueses (*idem*, p. 57).

No entanto, diferentemente de uma leitura que toma Nzinga como um símbolo pouco complexo de resistência, a participação de Ngola no tráfico de escravos também é narrada, especialmente quando visa a um acordo de sobrevivência do Ndongo com os holandeses, como podemos ver no trecho abaixo.

Maurício de Nassau quis saber se a rainha Ginga tencionava facilitar o trânsito de escravos para o Brasil. Ingo explicou que a sua senhora não via com bons olhos que lhe tirassem os súbditos, que tanta falta lhe faziam nas lavras, para cuidar do gado e para combater. Os portugueses, com as suas razias, andavam despovoando os campos. A manter-se tal depredação em breve não restaria ninguém — ora o valor de um soberano mede-se não pela extensão do seu reino, mas pelo número dos seus vassallos. Contudo, devido às guerras com os povos vizinhos, que os portugueses também andavam fomentando, tinha ela muitos escravos de outras nações, os quais poderia comerciar com os flamengos. O governador concordou. A ele não importava a nação original dos escravos, conquanto estes fossem fortes, saudáveis, capazes de suportar o duro trabalho nos engenhos (*idem*, p. 76).

O romance, portanto, não exclui o tráfico de escravos dos jogos políticos de Nzinga, no entanto, o constrói através de práticas significativamente distintas não só sobre o tratamento, mas também sobre quem pode ser escravizado e em quais circunstâncias políticas.

Por fim, um outro tópico sobre Nzinga, que recorrentemente aparece nas narrativas literárias e históricas, coloniais e pós-coloniais, diz respeito a uma escrava da sua corte que foi utilizada como cadeira na primeira reunião de negociação de paz entre Nzinga, até então apenas embaixadora e irmã do Ngola Mbandi, e o governador português João Correia de Sousa. Nesse encontro, o governador foi surpreendido pela “soberba” de Nzinga ao se recusar a sentar em uma almofada, enquanto o mesmo estaria sentado em uma cadeira de onde a olharia e negociaria de cima. Nzinga, ao perceber a situação, ordenou que uma das mulheres da sua corte se ajoelhasse com o dorso para cima para que ela pudesse se sentar e estar em uma maior igualdade física e simbólica com o governador, como podemos ver nesse trecho:

Aquele extraordinário gesto marcou o tom do encontro, ou da maca, no dizer dos ambundos. Ainda que o governador João Correia de Sousa falasse a partir de cima, era como se o fizesse a partir de baixo, tal a soberba e a clareza de ideias da Ginga. Quando o governador lhe apresentou as condições para um tratado de paz, entre elas que o rei Ngola Mbandi deveria reconhecer-se vassalo do soberano português, pagando o devido tributo anual, logo a Ginga o contestou, lembrando que semelhante encargo só poderia impor-se a quem tivesse sido conquistado pelas armas, o que não era o caso (*idem*, p. 19).

Selado um acordo, que nunca foi completamente cumprido pelos portugueses, a embaixadora Nzinga deixou a escrava para trás afirmando que não tinha por hábito usar um mesmo assento mais de uma vez. Esse tópico foi repetidamente utilizado pelas narrativas coloniais como

uma demonstração tanto da “soberba” e da força quanto do desprezo de Nzinga pelos escravos. No romance de Agualusa, entretanto, esta escrava não só recebe um nome, e conseqüentemente uma história, como também parece ter sido propositalmente escolhida por Nzinga, uma vez que possuía habilidades que a faziam controlar boa parte dos portugueses. Dessa forma, a narrativa de Agualusa sem negar a “soberba” de Nzinga instaura uma dúvida sobre a escolha da escrava e sobre o abandono da mesma, como podemos ver no trecho abaixo.

- Dona Henda habita no Palácio. Vive aqui desde sempre. [...] Contou-me a senhora minha mãe que Henda chegou a Luanda na embaixada da Ginga. A Ginga sentou-se nela, por não lhe terem dado melhor assento, e depois abandonou-a. [...] Dizia-se dela que sabia reconhecer, no sussurro da brisa soprando sobre os palmares, no cantar de um pássaro ou na fugaz sombra do mesmo, a remota voz dos ancestrais. Talvez fosse capaz, como os quilambas, de conversar com as sereias. [...] Uma parte da cidade procurava tais alvitre e guiava-se por eles, embora nem sempre fossem claros. A outra parte troçava da primeira em público. Em privado, todavia, também eles entregavam os seus sonhos ao juízo da escrava. Não estarei exagerando muito se disser que Henda governava a cidade (*idem*, p. 90).

Isto posto, podemos dizer que nesse gesto de futurx Ngola não havia apenas soberba em relação ao governador e desprezo em relação aos escravos, mas parece também haver uma escolha política de infiltrar Henda no seio da administração portuguesa.

Nzinga, notas dissonantes entre donzelas-guerreiras

A donzela que vai à guerra, mais conhecida pela crítica literária em português como donzela-guerreira, é um paradigma da literatura que tem servido como base, padrão e modelo para a criação de textos em diferentes gêneros literários ao redor do mundo. Como argumenta Valdeci Oliveira (2001, p. 133), a donzela-guerreira é um “motivo literário” que possui um enredo com forte coesão interna e um *ethos* específico, o que não só permite que a personagem faça constantes reaparições literárias, garantindo uma presença marcante no imaginário da cultura ocidental, como também possibilita que seja facilmente reconhecível. Suas origens literárias, de acordo com a pesquisadora Edilene Batista (2012), remontam à balada chinesa Mulan/Fá Mok Lan (século VI), aos romances ibéricos (século XV) e às novelas italianas (século XVI), mas também há referências no teatro espanhol (século XVI e XVII), em autores sefarditas (século XVI), etc.

No entanto, não se trata apenas de um paradigma literário, as donzelas-guerreiras são muitas vezes figuras históricas, o que significa, conforme Vânia Vasconcelos (2010, p. 249), que donzelas-guerreiras “de carne e osso” circularam e são parte da história de diferentes países. Nesse sentido, permitindo-se algum exagero, Walnice Galvão (1998, p. 82) diz que a don-

zela-guerreira aparece com tal profusão na história e na literatura que talvez fosse difícil se ter notícia de uma guerra sem a participação de pelo menos uma donzela-guerreira.

Partindo primeiro dos textos literários e depois da crítica literária⁶, podemos assim resumir o paradigma da donzela-guerreira: uma personagem que é entendida e narrada como uma mulher se apresenta para a guerra como homem e vive assim durante um período geralmente longo, assumindo inclusive um nome masculino; exceto a família dessa personagem, nenhuma outra personagem sabe dessa transição entre gêneros, o segredo e a “descoberta” do trânsito entre gêneros são, portanto, dois pontos importantes da narrativa; a personagem vai para a guerra, em que é reconhecida pela bravura; sexualmente é construído como virgem ou assexuado, o que serve para tranquilizar o leitor de que a transgressão de gênero, cuja motivação é patriótica, não implica uma transgressão sexual; na guerra, após ser ferido ou morto, passa a ser entendido como uma mulher, o que normalmente serve como justificativa para a paixão de algum soldado pela personagem; a maioria daqueles que sobrevivem à guerra volta a viver como mulher, alguns, entretanto, continuam a viver e ser reconhecidos como homens, mesmo após ser conhecido o trânsito entre gêneros.

Muito próximo da leitura de Oliveira (2001, p. 21), que diz que as duas características fundamentais das donzelas-guerreiras são a ocultação da identidade feminina e a aventura, considero que dois são os traços fundamentais das donzelas-guerreiras literárias: a experiência de um corpo designado como feminino que passa, sem que as outras personagens saibam desse trânsito, a viver e ser reconhecido socialmente como homem, o que algumas pesquisadoras chamam de “travestimento” ou “androgenização”, e a experiência da guerra. Nesse sentido, apesar do nome donzela sugerir a virgindade/assexualidade dessas personagens, entendo, assim como Walnice Vilalva (2004, p. 173), que a virgindade/assexualidade, por conta das inúmeras variações da narrativa, não é mais uma característica que defina realmente as donzelas-guerreiras.

No entanto, apesar das características que compõem as donzelas-guerreiras serem bastante específicas, acreditamos que há na crítica literária brasileira um uso exagerado desse paradigma, que é muitas vezes tomado de modo metafórico e tem servido para ler diferentes personagens que fogem ao padrão de feminilidade, mas que não viveram como homens, nem foram à guerra, o que não só descaracteriza completamente o paradigma, mas também pouco acrescenta à análise crítica desses textos. Nesse sentido, por exemplo, Galvão (1998, p. 174) afirma que a personagem *Luzia-Homem* (OLIMPIO, 1993) é uma donzela-guerreira pela força descomunal que possui, ainda que nunca tenha vivido como homem ou tenha ido à guerra, assim como Flora Sussekind (1984, p. 122) não só considera *Luzia-Homem*, mas também *Dona Guidinha do Poço* (PAIVA, 2000), como donzelas-guerreiras, uma vez que ambas “fogem da

6 Estamos nos referindo aos estudos desenvolvidos por Edilene Batista (2006, 2010, 2012, 2016), Walnice Galvão (1998, 2002, 2016), Carmem García Surrallés (1989), Valdeci Oliveira (2001), Anabela Silva (2010), Vania Vasconcelos (1998, 2010), Louise Vasvári (2006) e Walnice Vilalva (2004).

vida do lar e da fragilidade feminina”, ainda que nenhuma delas tenha vivido a experiência da transitividade entre gêneros e da guerra.

Em nossa perspectiva, as donzelas-guerreiras devem ser distinguidas de outras personagens femininas que fogem das normatividades de sexo-gênero, sob o risco de perdermos a potência que essas narrativas possuem de borrar normatividades da cisgeneridade, assim como de silenciarmos não só sobre as representações de vidas que transitam entre os gêneros, mas também sobre construções de masculinidades guerreiras a partir de corpos cisheteronormativamente considerados sem falo. Como argumenta Oliveira (2001, p. 126), se fossemos recorrer ao comportamento fora das normas da feminilidade como um elemento definidor da donzela-guerreira, poderíamos caracterizar como donzelas-guerreiras a maior parte das heroínas dos romances brasileiros. O uso alargado do conceito, portanto, tem homogeneizado as personagens, ao mesmo tempo em que tem considerado a transitividade entre gêneros e as masculinidades de corpos cisheteronormativamente entendidos como femininos como algo menor, incompleto e patológico.

Assim sendo, além de propormos uma leitura restrita sobre o conceito de donzela-guerreira, propomos também, a partir de Louise Vasvária (2006), *queerizar* a leitura que a crítica literária tem feito sobre as donzelas-guerreiras. Entendemos que *queerizar* essa leitura pressupõe compreender que essas expressões de gênero não são uma imitação ou uma cópia de um gênero supostamente original que pertenceria exclusivamente aos corpos com falo, ao contrário, entendemos que a masculinidade é um dispositivo biopolítico que interpela a todos os corpos e que o trânsito entre gêneros é uma expressão da própria diversidade humana. Nesse sentido, a psiquiatrização que a crítica literária tem feito das donzelas-guerreiras, com base em um modelo edípico, não só tem reduzido o trânsito entre gêneros, as masculinidades não cisgêneras e as masculinidades femininas a um desenvolvimento incompleto e a uma patologia que a personagem precisa superar para amadurecer, como também tem entendido o trânsito entre gêneros como uma impossibilidade ontológica.

Os estudos literários sobre as donzelas-guerreiras, portanto, ao entenderem os gêneros de forma exclusivamente biológica e binária, reduzindo todas as diversas experiências das donzelas-guerreiras à lei paterna e às mulheres cisgêneras, têm trabalhado com uma ideia de masculinidade e feminilidade essenciais que tem mostrado pouca potência crítica diante das experiências de gêneros não normativos. Pretendemos, portanto, fazer fracassar a crítica literária sobre estas personagens exatamente naquilo que ela tem de autoritária, de colonizadora, de binária e de patologizante. Dessa forma, a partir dos textos literários que têm sido apontados pela crítica como narrativas de donzelas-guerreiras, assim como a partir das análises já realizadas na pesquisa mais ampla que venho desenvolvendo, acredito que o paradigma das donzelas-guerreiras pode ser desdobrado em quatro outros paradigmas significativamente diferentes.

A partir dessa constelação literária, que a crítica tem entendido como narrativas de donzelas-guerreiras, podemos dizer que há quatro expressões de gênero: “mulheres masculinas”, são personagens que não foram à guerra e nem viveram como homens; “mulheres guerreiras”, personagens que não viveram como homens, mas foram à guerra; “donzelas-guerreiras”, personagens que viveram como homens temporariamente, em segredo, e foram à guerra; “transgêneridades guerreiras”, personagens que viveram sempre que puderam como homens e que foram à guerra. Nesse sentido, a partir de Rudolf Dekker e Lotte Van de Pol (2006), acreditamos que a transitividade entre gêneros é não só um elemento significativo dessas personagens, como também é um dispositivo de leitura. Por isso, nossas análises estão organizadas em torno do tempo e do significado do trânsito entre gêneros para as personagens.

As “mulheres masculinas” têm sido lidas como donzelas-guerreiras exclusivamente por fugirem do padrão de feminilidade, expressando uma performatividade de gênero que transgribe o que se espera normativamente das mulheres cisgêneras. O paradigma da donzela-guerreira, portanto, é tomado aqui de modo amplo e metafórico, em que o “viver como homem” significa uma feminilidade masculina e a guerra significa as dificuldades da vida. As mulheres masculinas, portanto, experimentam a masculinidade sem viverem como homens, sem irem à guerra e durante um período indeterminado.

As “mulheres guerreiras” têm sido lidas como donzelas-guerreiras porque são corpos entendidos como femininos que vão à guerra, descarta-se, assim, o “viver como homens” como parte desse paradigma. É possível que algumas dessas personagens usem algum acessório do vestuário masculino, no entanto, não o fazem para ocultar a feminilidade, mas para facilitar a mobilidade e o conforto durante a guerra, como afirma Fernanda Ribeiro (2011, 2011b). Após a guerra, aquelas que não morrem retornam ao papel tradicional de gênero. As mulheres guerreiras, portanto, experimentam uma masculinidade guerreira durante um tempo determinado, o período da guerra, sem deixar, no entanto, de se apresentarem e serem reconhecidas como mulheres cisgêneras.

As “donzelas-guerreiras” são corpos entendidos cisnormativamente como femininos que vivem e são reconhecidos socialmente como homens que vão à guerra. Exceto pela família, o trânsito entre gêneros não é conhecido, ao contrário, as outras personagens só o conhecem após a guerra, quando aquelas que não morrem retornam ao papel tradicional de gênero. São personagens, portanto, que experimentam masculinidades guerreiras sendo reconhecidas como homens, ainda que durante um tempo determinado, o período da guerra. O trânsito entre gêneros, assim como o desconhecimento e a “descoberta” sobre ele, são partes importantes da narrativa dessas personagens.

As “transgêneridades guerreiras” são corpos entendidos cisnormativamente como femininos que vivem e são reconhecidos como homens que vão à guerra. O trânsito entre gêneros

pode ser conhecido ou não, mas quando “descoberto” as personagens mantêm a identidade masculina, se não de forma definitiva, ao menos sempre que seja possível ou enquanto lhes interesse. São personagens, portanto, que experimentam masculinidades guerreiras, sendo reconhecidas como homens para além do período da guerra. O trânsito entre gêneros, portanto, se aproxima mais de uma compreensão de si do que de uma prática provisória e circunstancial relativa à guerra.

Reformulando a historiadora Cathy Skidmore-Hess (PANTOJA, 2010, p. 323), podemos dizer que Nzinga incorporou “três identidades de gênero” ao longo de sua vida. Na primeira, até o começo da década de 1620, enquanto irmã do rei e embaixadora, ela rejeita o papel tradicional feminino, mas se apresenta e é reconhecida como uma mulher. No segundo momento, no final da década de 1620, ao incorporar a autoridade militar e religiosa do Ndongo, Nzinga vive e exige ser reconhecido como homem, capitão e rei. Na última fase, na década de 1650, Nzinga vive como uma mulher cristã no centro do poder do Estado.

Essa é a leitura que Agualusa parece ter feito para compor a sua personagem. Nesse sentido, antes de ser rainha, Nzinga é apresentada como uma mulher que rejeita, aos olhos do narrador, o papel de gênero ao qual as mulheres estavam destinadas, como podemos ver nos dois trechos a seguir, nos quais o narrador descreve a primeira impressão da então embaixadora e logo em seguida uma discussão entre Nzinga e o então rei do Ndongo.

Vestia ricos panos e estava ornada de belas joias de ouro ao pescoço e de sonoras malungas de prata e de cobre nos braços e calcanhares. Era uma mulher pequena, escorrida de carnes e, no geral, sem muita existência, não fosse pelo aparato com que trajava e pela larga corte de mucamas e de homens de armas a abraçá-la (AGUALUSA, 2015, p. 10).

Ginga discutia em alta voz com o irmão, como se com ele partilhasse a mesma vigorosa condição de macho e de potentado. Já na altura não admitia ser tratada como fêmea. E era ali tão homem que, com efeito, ninguém a tomava por mulher (*idem*, p. 12).

Após se tornar Ngola, com prováveis 40 anos, Nzinga não só exige ser tratado como homem, como rei, como também incorpora a figura masculina ao seu vestuário e à sua performatividade de gênero. Apesar disso, o narrador insiste em tratar Nzinga no feminino, o que não permite ao leitor inferir qual a real importância e a duração da identidade masculina para a personagem, assim como também mostra que para o narrador essa transição é uma impossibilidade ontológica. Além disso, o uso repetido do feminino parece forçar uma imagem acústica da personagem como mulher. Vejamos, então, dois trechos onde Nzinga se apresenta como homem e como o narrador insiste no feminino.

A Ginga, agora rainha Ginga, ou melhor rei Ginga, porque assim exigia ser tratada, queria ver-me. [...] Festejava-se por todo o quilombo a coroação da rainha. Ou do rei, segundo os termos da própria Ginga (*idem*, p. 47).

Encontrei-a vestida à maneira de um homem, como rei que se arvorava ser, tão macho quanto os demais, ou mesmo mais, e armada de arco e flechas. [...] Contei ao rei o que acabara de ocorrer. Disse-lhe que era necessário apartar aqueles que tivessem sido atingidos pelos humores emanados da carne doente. Ela — o rei — gritou algumas ordens em quimbundo, que não compreendi, e logo uma série de jagas saíram apressados (*idem*, p. 31).

Apesar disso, para conquistar o apoio político e militar do jaga Caza Cangola, Nzinga é capaz de se tornar, aos olhos do narrador, uma mulher e uma esposa, ainda que não abdique nunca da masculinidade. Nesse sentido, uma possível transição ao feminino pode ser mais uma percepção do autor, que insiste em falar de Nzinga no feminino, do que uma mudança efetivamente vivida pela personagem, como sugere esse trecho:

O que levou a rainha a casar-se com Caza Cangola? Já o disse antes: convinha-lhe o poder e a audácia dos jagas. O que levou o belicoso soba a aceitá-la como esposa é mais difícil de compreender: talvez o amor.

Creio que o velho jaga se deixou encantar por aquela mulher que se batia de armas na mão, tão viril quanto o homem mais macho. Uma mulher que nunca se vergava; que não tinha amo nem Deus. Uma mulher que conhecia as artes da guerra, as suas armadilhas e danações, e que ao debater com os seus macotas pensava melhor do que o melhor estrategista, pois, sabendo cogitar como um homem, possuía ainda a seu favor a subtil astúcia de Eva (*idem*, p. 40-41).

A performatividade de gênero de Nzinga, portanto, parece mais próxima de uma percepção de si mesmo, mais próxima de uma identidade, do que de uma circunstância de guerra. Isso pode ser inferido, apesar do narrador insistir no uso do feminino ao falar da personagem, porque na última guerra narrada contra os portugueses, Nzinga não só é um rei, mas é também um capitão, “achei-a trajada como um dos seus capitães, com todas as dívidas e aparato e as cores que os jagas usam quando vão combater” (*idem*, p. 102), mas, além disso, o trânsito à masculinidade do Ngola tem como consequência a imposição do trânsito entre gêneros àqueles que fazem parte do seu harém.

Em três momentos diferentes o narrador fala sobre o harém do Ngola. No primeiro deles, o narrador confirma a existência do harém, ao ouvir o relato de uma das esposas de Nzinga; entretanto, a incapacidade do narrador de entender essas transições como possibilidades da diversidade humana faz com que o mesmo não só desconsidere mais uma vez o gênero dos envolvidos, oscilando entre o feminino e o masculino, como também entenda o trânsito entre gêneros como engano, como equívoco.

Dei com uma mulher, postada à ombreira do cercado, imóvel e alheia. Aproximei-me. [...] Só quando estava a poucos passos percebi o engano. [...] O homem disse chamar-se Samba N’Zila e ser uma das esposas do rei. Tive um outro momento de perturbação, que logo ele compreendeu, pois, voltando a sorrir, acrescentou:

— O rei, a Ginga.

Domingos Vaz havia-me dito que a rainha mantinha um serralho, à maneira dos sultões turcos, colecionando fidalgos da sua corte, aos quais obrigava a trajar como se fossem fêmeas. Na altura não lhe dei crédito. Samba N’Zi-la confirmou tudo o que o tandala me confidenciara. Perguntei-lhe o que sucederia às esposas da Ginga agora que ela se casara com o soba dos jagas. Mostrou-se um pouco inquieto. Não sabia. Nada deveria mudar. O rei continuaria a dispor das suas mulheres. O jaga teria de aceitar isso (*idem*, p. 41).

Em um segundo momento, o narrador fala sobre Mariano Mendes Cardoso, cristão-novo do Rio de Janeiro, que apesar de gostar de viver no harém, não gostava de se ver como mulher. Na última parte, o narrador, ao falar de Samba N’Zila, também afirma que ele parece ter vergonha de ser visto como mulher em uma festa pública (*idem*, p. 93). No trecho sobre Mariano, é curioso perceber que o narrador demonstra com o carioca um respeito à sua “identidade” de gênero do qual Nzinga e as outras esposas não gozam, como podemos ver abaixo:

Costumava visitá-lo na banza da Ginga. Lembro-me dele, vestido de mulher, à europeia, sapatos, anágua, saia, espartilho, corpete e gola, suando em bica, mesmo à sombra, enquanto duas escravas sacudiam o ar com enormes leques feitos de folhas de palmeira. Vestido de mulher, penteado como uma mulher, Mariano parecia realmente mais fêmea do que macho e eu tinha de fazer um enorme esforço para não o tratar como tal, pois sabia quanto o magoava sujeitar-se a tão extravagante situação.

Apesar de tudo, Mariano não recriminava a rainha. O destino parecia-lhe afortunado, por comparação ao dos restantes cativos. Disse-me que a Ginga mostrara sempre grande cortesia para com ele e que só o importunava que teimasse em vesti-lo de mulher, para o que mandara até comprar-lhe roupas europeias, as mais dispendiosas e coloridas, mostrando-o nesses trajes a toda a gente (*idem*, p. 58).

Por fim, a terceira identidade de gênero vivida por Nzinga está apenas sugerida no Epílogo do romance de Agualusa, uma vez que a narrativa acaba com a fuga do narrador, logo após a vitória dos portugueses sobre os flamengos e sobre Nzinga, momento em que, segundo Skidmore-Hess (PANTOJA, 2010, p. 323), Nzinga, aos 67 anos, teria passado a viver como uma mulher cristã, o que faz com que o autor novamente volte a utilizar o nome cristão, como podemos ver nesse trecho do Epílogo: “Dona Ana de Sousa, a rainha Ginga, morreu a 17 de dezembro de 1663, aos oitenta anos, em paz com os portugueses e com a Igreja Católica Romana” (AGUALUSA, 2015, p. 109).

Isto posto, podemos dizer que a leitura de Nzinga como uma donzela-guerreira é feita, na verdade é mais sugerida do que realmente realizada, principalmente, por Walnice Galvão em três diferentes textos. Em *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*, Galvão (1998, p. 31) afirma que a donzela-guerreira deve ser distinguida de outras mulheres que compartilham o “furar-se ao destino padronizado do seu sexo”. Por conta disso, recorrendo aos textos de Câmara Cascudo (1965) e Pacavira (1975), sugere que a rainha Jinga seria uma mulher guerreira (1998, p. 50). De acordo com a autora (1998, p. 31), as mulheres guerreiras são diferentes das donzelas por terem maridos ou filho ou, como Nzinga, por aparecerem em bandos. No entanto, nos artigos *Metamorfoses da donzela-guerreira* (2002) e *De Frida Kahlo à Donzela Guerreira* (2016), ao propor uma genealogia das donzelas-guerreiras, Galvão não só diz que N’zinga Mbandi é uma das fontes africanas das donzelas-guerreiras (2002, p. 24), como também afirma que é uma donzela-guerreira histórica “que liderou a guerra contra o conquistador português” (2016).

A partir dessas pistas fornecidas por Galvão, assim como da proposta de leitura apresentada, pretendemos mostrar que Nzinga não só não é uma donzela-guerreira no sentido tradicional dado pela crítica literária, como também está mais próxima do paradigma das “transgeneridades guerreiras”. É preciso dizer que a análise que fazemos aqui está restrita ao texto de Aqualusa, no entanto há semelhanças entre o texto literário e diversos textos históricos.

Nesse sentido, o trânsito ao gênero masculino e o harém de Nzinga são apontados também por Gaeta, Cadornega e Cavazzi, mas, além disso, os historiadores também tentam explicar as motivações para as diferentes expressões de gênero dx Ngola. John Thorton, por exemplo, afirma que Nzinga teria se “transformado em homem” como uma forma de superar a ilegitimidade do seu sexo ao cargo de Ngola, prática que, na verdade, já contava com precedentes no Kongo (WIESER, 2014, p. 9).

Do ponto de vista da crítica literária, Nzinga não é uma donzela-guerreira não só porque o trânsito entre gêneros é conhecido por todas as outras personagens, não há, portanto, um segredo a ser mantido ou descoberto ao longo da narrativa, mas também porque o trânsito para a masculinidade é feito aos 40 anos de idade, o que torna frágil a hipótese de que se trata de uma mulher sem autonomia que age segundo uma lei paterna, a qual ela precisa superar para amadurecer: ao contrário, o trânsito entre gêneros é mantido sempre que possível. Por fim, Nzinga não é virgem e nem assexuada, ao contrário, o Ngola não só mantém um harém, como também tem várias esposas. Além disso, como já dissemos, conforme Galvão (1998, p. 31), Nzinga não seria uma donzela-guerreira porque anda em bando.

No entanto, o próprio narrador, desconsiderando as diferentes expressões de gênero vividas por Ngola, compara a história de Nzinga com a de outras mulheres que foram à guerra, exclusivamente por entender cisnormativamente que todas são mulheres. Para fazer essa comparação, Francisco recorre ao livro *Tratado em Louvor das Mulheres* (1592), do físico portu-

guês cabo-verdiano Cristóvão da Costa, conhecido como o Africano, em que o autor “exalta as filhas de Eva, lembrando as mais sábias e também as mais guerreiras, mulheres de armas que ao longo da história se bateram tão bem ou melhor que os homens mais valentes” (AGUALUSA, 2015, p. 43). Para o narrador, o nome de Nzinga não aparece na relação dessas mulheres porque o autor desconhecia a sua história.

A partir da proposta que apresentamos, a Rainha Ginga, de Agualusa, não seria nem uma “mulher masculina”, uma vez que a personagem vive parte significativa da sua vida como homem, além de ter ido à guerra; nem seria uma “mulher guerreira”, dado que a personagem é reconhecida como rei, capitão e homem, ainda que se possa dizer que a transição entre gêneros tenha facilitado sua experiência de liderança na guerra. Da mesma forma, não entendemos que Ginga seja uma “donzela-guerreira”, uma vez que o segredo e a descoberta da transição de gênero, que leva necessariamente ao retorno ao gênero feminino, são o *leitmotiv* principal dessas narrativas; ao contrário disso, no romance de Agualusa todos sabem dessa transição.

Assim sendo, Nzinga se encontra mais perto do paradigma de “transgeneridades guerreiras”, não só porque a vivência como homem é experimentada mesmo quando a transição é conhecida por todas as outras personagens, mas também porque ela não está restrita ao tempo da guerra. Além disso, a narrativa não nos esclarece em que momento o Ngola volta a viver como mulher e nem em quais condições isso acontece, ao contrário, ficamos apenas sabendo que ela morreu como uma mulher cristã, o que não significa muita coisa, já que o narrador poucas vezes respeitou o gênero da personagem, insistindo repetidamente, como já dissemos, no uso do feminino.

Gêneros e sexualidades dissidentes, estão os africanos inventando o mundo?

Antes de se tornar um símbolo nacional angolano, o olhar colonial e a colonialidade de gênero explicou e narrou a vida de Nzinga como rei, soldado e homem, seja através da história, seja da literatura ou da crítica literária, como engano, barbárie, perversão, revanchismo, desvio de caráter e compulsão sexual; mais recentemente se falou também em inveja do falo, desenvolvimento incompleto e parafilia. Entendemos, entretanto, que todas essas leituras são uma reafirmação do binarismo e da colonialidade de gênero, uma reafirmação de que a transitividade entre gêneros é não só uma impossibilidade ontológica, mas também epistemológica.

No entanto, não estamos afirmando que no mundo de Nzinga não havia um sistema hierárquico de gênero e sexualidade, mas estamos sugerindo que essa leitura biologicamente dimórfica que toma a genitália como limite e destino do que pode um corpo é antes de tudo uma projeção da colonialidade. Da mesma forma, não estamos afirmando que havia um livre trânsito entre gêneros, mas estamos sugerindo que a transitividade e a circulação entre diferentes

posições de gênero e sexualidade eram mais fluidas, conforme dados históricos e etnográficos (SEGATO, 2012, p. 117). Além disso, como pondera Wieser, é também preciso duvidar dessas categorias históricas:

Talvez não tenha sido tão extraordinário que uma mulher chegasse ao trono do Ndongo; talvez o título de ngola não predispuesse o gênero do seu possuidor; talvez o comportamento de Njinga não tenha sido considerado “viril” pelos nativos daquelas geografias; talvez os homens do seu harém não se sentissem humilhados pelas roupas que tinham que vestir; talvez fosse antes uma honra e talvez estas roupas nem sequer fossem consideradas femininas; talvez a própria categoria de “mulher” seja inadequada para falar de Njinga; talvez fosse mais apropriada a referência à sua identidade social em termos de linhagem e senioridade (WIESER, 2014, p. 12).

Assim sendo, antes de ser uma realidade do mundo de Nzinga, a intransitividade e a inflexibilidade das posições de gênero e sexualidade são uma realidade do mundo colonial que ocupa, narra, interpreta e coloniza o corpo e a história de Nzinga. Nesse sentido, podemos dizer que a proposta de leitura de Nzinga de Agualusa como parte das “transgeneridades guerreiras” é uma tentativa não só de se afastar da psiquiatrização das diferenças, mas principalmente de escapar da colonialidade de gênero, uma vez que através desta estamos reafirmando a transitividade entre gêneros como uma característica significativa da vida dessas personagens.

É preciso dizer também que a transitividade entre gêneros, no livro de Agualusa, não está restrita a Nzinga ou às esposas do seu harém, ao contrário, o livro também aborda em dois momentos as quimbandas, um grupo de sacerdotisas que, apesar de serem entendidas cisnormativamente em seu nascimento como homens, vivem e são reconhecidas socialmente como mulheres. No entanto, o narrador insiste em negar a expressão de gênero dessas personagens não só por insistir no uso do masculino ao se referir às mesmas, mas também por insistir que são homens que se fazem passar por mulheres, como podemos ver nesses dois trechos:

Entre estes quimbandas chamaram-me a atenção uns que se vestem e se comportam como mulheres, aos quais dão os ambundos o nome de nganga dia quimbanda, ou sacerdote do sacrifício. Trazem estes quimbandas cabelo comprido, muito enredado e descomposto, e a cara sempre bem raspada, que parecem capões. Deitam-se com homens, fazendo com eles o que na natureza fazem as fêmeas com os machos, e com tudo isto são muito respeitados e venerados por toda a gente (AGUALUSA, 2015, p. 30).

Era um sacerdote do sacrifício, desses que se fazem passar por mulheres, amando outros homens como se fossem fêmeas, e que gozam de grandíssimo prestígio entre os ambundos (*idem*, p. 97).

Assim sendo, do ponto de vista das questões de gênero e sexualidade, podemos dizer que somente sob uma perspectiva decolonial os africanos, mas também os latino-americanos,

seguirão inventando o mundo. Do contrário, inventaremos uma reafirmação, uma reinvenção, do projeto colonial de gênero e sexualidade. No livro de Agualusa, no entanto, a descolonização operada pelo narrador em questões como raça, religião, barbárie, língua, etc., não é acompanhada de uma descolonização das questões de gênero e sexualidade, uma vez que a feminilidade e o efeminamento são traços de subalternidade, além de ser o trânsito entre gêneros uma impossibilidade ontológica para o narrador.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação crioula**. Alfragide: Dom Quixote, 1997.

_____. **O vendedor de passados**. Alfragide: Dom Quixote, 2004.

_____. **Teoria geral do esquecimento**. Alfragide: Dom Quixote, 2012.

_____. **A Rainha Ginga**. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

BATISTA, Edilene. **Fragilidade e força: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira**. Brasília: Éclat, 2006.

_____. Do poema medieval anônimo da donzela que vai à guerra aos cordéis nordes-
tinos: um estudo da donzela guerreira. In: **Sexualidad y poder: tensiones y tentaciones desde
diferentes tiempos y perspectivas históricas**. México: Eumed, 2010.

_____. Diadorim, Maria Moura e Monja Alférez: faces diferenciadas do mito da don-
zela guerreira. In: **Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género**.
Sevilla: Editorial Madrid, 2012.

_____. Análise comparativa entre as donzelas guerreiras Diadorim e Monja Alférez.
Interdisciplinar, v. 25, 2016.

CÂMARA CASCUDO, Luís. **Made in Africa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CORDEIRO DA MATA, Joaquim. **Ensaio de Dicionario Kimbúndu-Portuguez**. Lisboa:
Casa Editora Antonio Maria Pereira, 1893.

DEKKER, Rudolf; VAN DE POL, Lotte. **La doncella quiso ser marinero: travestismo feme-
nino en Europa (siglos XVII-XVIII)**. Madrid: Siglo XXI, 2006.

FONSECA, Mariana Bracks. **Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola. Século XVII**. São Paulo, USP, 2012, 177f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **Ginga de Angola: Memórias e representações da rainha guerreira na Diáspora**. São Paulo, USP, 2018, 340f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, 2018.

GALVÃO, Walnice. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Senac, 1998.

_____. Metamorfoses da donzela-guerreira. **Dialogia**. São Paulo: Ed. UNINOVE, 2002.

_____. De Frida Kahlo à Donzela Guerreira. **Revista Cult**, 2016.

GARCÍA SURRALLÉS, Carmen. La doncella que fue a la guerra: romance y cuento. **Tavira**, n. 6, 1989.

GLASGOW, Roy. **Nzinga: resistência africana à investida do colonialismo Português em Angola 1582-1663**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LUGARINHO, Mário. A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola. **Cerrados**, Brasília, v. 25, n. 41, p. 88-96, 2016.

OLIMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Moderna, 1993.

OLIVEIRA, Valdeci. **Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço**. Campinas: UNICAMP, 2001. 154f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2001.

OLIVEIRA PINTO, Alberto. Representações culturais da Rainha Njinga Mbandi (c.1582-1663) no discurso colonial e no discurso nacionalista angolano, **Estudos Imagética**, 2014.

PAIVA, Manuel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ática, 2000.

PANTOJA, Selma. O ensino da história africana: metodologias e mitos – o estudo de caso da rainha Nzinga Mbandi. **Cerrados**, Brasília, v. 19, n. 30, p. 315-328, mar. 2010.

RIBEIRO, Fernanda. A donzela-guerreira de atos e palavra. In: **I Congresso Internacional de Pesquisa em Letras**, Cascavel, 2011.

_____. **Anita Garibaldi coberta por histórias.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011b.

SILVA, Anabela. **A donzela guerreira: confluências literárias.** 2010, 118f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras do Porto, Porto, 2010.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos ces**, n. 18, 2012.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?:** uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VASCONCELOS, Vania. **A donzela guerreira e a descostura irônica do novo romance histórico em Viva o povo brasileiro.** 1998. 194f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1998.

_____. A donzela guerreira na literatura brasileira. In: FIÚZA, Regina. **A mulher na literatura: criadora e criatura,** Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

VASVÁRI, Louise. Queering the donçella guerrera. **Calíope**, v. 12, n. 2, 2006.

VILALVA, Walnice. **Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro.** Campinas: UNICAMP, 2004. 193f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2004.

WIESER, Doris. A Rainha Njinga no diálogo sul-atlântico: gênero, raça e identidade. **Iberoamericana**, Lisboa, v. 17, n. 66, p. 32-53, 2014.

_____. Njinga, Rainha de Angola, de Sergio Graciano (2013): distorção fílmica ou resgate histórico. In: PINHEIRO, Teresa; SARTINGEN, Kathrin. **Teatro, literatura e cinema no mundo ibero-românico entre vida e arte.** Frankfurt: Peter Land Edition, 2017.



**MOÇAMBIQUE NO FEMININO: AS DIMENSÕES POÉTICAS DO
CORPO NA POESIA DE SÓNIA SULTUANE**

*MOZAMBIQUE IN THE FEMININE: THE POETIC DIMENSIONS OF THE
BODY IN THE POETRY OF SÓNIA SULTUANE*

*MOZAMBIQUE EN FEMENINO: LAS DIMENSIONES POÉTICAS DEL CU-
ERPO EN LA POESÍA DE SÓNIA DE SULTUANE*

Sávio Roberto Fonsêca de Freitas¹

RESUMO:

O objetivo deste estudo é desenvolver uma análise da poesia da escritora moçambicana Sónia Sultuane, mostrando como a metaforização do corpo feminino assume dimensões poéticas que problematizam as relações de raça, classe e gênero no sentido de atualizar discussões críticas sobre os posicionamentos político, literários e culturais da escrita de autoria feminina contemporânea em Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana; corpo feminino; Sónia Sultuane.

ABSTRACT:

The objective of this study is to develop an analysis of the poetry of the Mozambican writer Sónia Sultuane, showing how the metaphorization of the female body assumes poetic dimensions that problematize race, class and gender relations in order to update critical discussions about political, literary and cultural positionings of contemporary female authorship in Mozambique.

KEYWORDS: mozambican literature; female body; Sónia Sultuane.

¹ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa na UFRPE-Campus Garanhuns.



RESUMEN:

El objetivo de este estudio es desarrollar un análisis de la poesía de la escritora mozambiqueña Sónia Sultuane, mostrando cómo la metaforización del cuerpo femenino asume dimensiones poéticas que problematizan las relaciones de raza, clase y género en el sentido de actualizar discusiones críticas sobre los posicionamientos político, literario y cultural de la escritura de autoría femenina contemporánea en Mozambique.

PALABRAS CLAVE: *literatura mozambiqueña; cuerpo femenino; Sónia Sultuane.*

Primeiras colocações

A poesia de autoria feminina em Moçambique vem seguindo travessias discrepantes em relação às opções temáticas que motivam a escrita literária no país considerado “uma janela aberta para o Índico”, como bem metaforizou o poeta moçambicano Eduardo White. Se pensarmos nos modelos precursores de escrita nesta independente colônia portuguesa, vamos ouvir na poesia de José Craveirinha e de Noémia de Sousa um canto insatisfeito com as tantas invasões políticas e ideológicas causadas pelas estratégias de dominação territorial do colonizador português, o que nos permite observar uma sociedade moçambicana subdividida entre a assimilação e a resistência cultural, com as devidas proporções patrióticas que nos são dadas como possibilidade de entendimento através do texto literário. Fugindo à proposta de uma poesia de combate, eis que encontramos a produção poética de uma escritora moçambicana mística chamada Sónia Sultuane.

Sónia Abdul Jabar Sultuane nasceu em Maputo no dia 4 de março de 1971, época em que Moçambique ainda era colônia de Portugal. Viveu em Nacala Velha, província de Nampula, até os oito anos. Possui ensino médio completo, porém não chegou a cursar o nível superior, sendo esta uma de suas futuras ambições. Hoje, trabalha em um escritório de advogados como secretária.

A poetisa possui quatro livros publicados: *Sonhos* (2001), publicado pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) e prefaciado pelo renomado poeta moçambicano Eduardo White; *Imaginar o Poetizado* (2006), publicado pela Editora Ndjira e prefaciado pela ensaísta Ana Mafalda Leite, que pontua no referido prefácio os aspectos da voz feminina da então poetisa; *No colo da lua* (2009), editado pela própria escritora, e *Roda das Encarnações* (2016), publicado pela Fundação Fernando Leite Couto e também publicado pela Editora Kapulana em 2017.

Sónia Sultuane também possui livros dedicados ao público infantil, são eles: *A lua de N’weti* (2014) e *Celeste, a boneca com olhos cor de esperança* (2017). O primeiro livro trata

da história de N'weti, uma menina moçambicana que vivia na aldeia de Mapulanguene, na província de Maputo. Para além de todos os gostos de uma menina da sua idade, ela gostava especialmente da lua. Mas viveu longos anos sem poder olhar para ela, quando mais ela gostaria de olhar: nas noites de lua cheia! Dizia-se que a lua era uma feiticeira, e que, quando olhada diretamente, em noites de lua-cheia, lançava feitiços malignos, quebrantos e maldições. N'weti viveu com essa tradição durante muitos anos e também durante muitos anos com uma tristeza profunda. Só anos mais tarde, já a viver noutra país, percebeu que as estórias que lhe contavam na sua aldeia tinham a ver com superstições, crendices e tradições menos explicadas. N'weti descobrira, finalmente, que de fato havia uma conexão entre a Lua e alguns desenvolvimentos naturais, como as marés, o crescimento das plantas, o tempo, o comportamento dos seres vivos... mas que isso fazia parte dos ciclos da natureza, assim como o seu tamanho e o seu brilho. Descobriu ainda que a lua estivera sempre com ela, desde o dia em que os seus pais a batizaram com o nome N'weti, que significa Lua em changana, língua moçambicana. O segundo livro traz a história de Celeste, uma boneca que pertence a uma oftalmologista que presenteia a um padre que vai visitar Moçambique. Chegando lá, este padre dá a boneca de presente a uma menina cega, a qual logo se apega à boneca de olhos verdes, os quais vão fazer a menina Joana enxergar o mundo de forma esperançosa e poética.

A poetisa ainda possui um projeto intitulado *Walking Words*, que envolve poesia e fotografia. Sónia Sultuane também costuma publicar poemas inéditos através do Facebook. Os três primeiros livros foram custeados pela própria poetisa e dados de presente a leitores escolhidos a dedo, como ela mesma diz.

Sónia Sultuane: do corpo e da escrita de autoria feminina em Moçambique

Escrever em Moçambique, uma nação em que ainda predominam as ideologias machistas e patriarcais, não é uma tarefa fácil para as mulheres. Como afirma Paulina Chiziane:

Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade. Dentro de mim, qualquer coisa me faz pensar que a nossa sorte seria diferente se Deus fosse mulher. (CHIZIANE, 2013, p. 1)

Acrescido ao pensamento de Paulina Chiziane sobre as discrepâncias sociais movidas pelo sexo, o que se configura como um retardamento biológico e social, ainda há a categoria racial que é imposta pela cor da pele. Mulheres mestiças, como é o caso de Sónia Sultuane, sofrem muito preconceito por não serem negras e submissas às ordens das etnias a que pertencem. Nesse sentido, a metáforização do corpo feminino por meio da poesia funciona como um dispositivo de gênero que territorializa a militância na escrita de autoria feminina contemporânea em Moçambique.

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros, principalmente, da divisão social do trabalho. (BORDIEU, 2002, p. 10)

Nesse sentido, podemos afirmar que, apesar de situada no campo minado moçambicano, Sónia Sultuane opta por uma produção em verso que, ao contrário do cânone moçambicano feminino, nos mostra uma seleção temática crítica frente à discussão sobre a situação política do país, fazendo surgir uma voz poética que, revestida de lirismo e feminismo, acusa o reconhecimento e o pertencimento a um povo:

Africana

dizes que me querias sentir africana,
dizes e pensas que não o sou,
só porque não uso capulana,
porque não falo changana,
porque não uso missiri nem missangas,
deixe-me rir...
mas quem é que te disse?!
Só porque ando de “Levis, Gucci ou Diesel”,
não sou... será?
Será que o meu sentir passa pela indumentária?
Ou que o serei
pelo sangue que me corre nas veias,
negro, árabe, indiano
essa mistura exótica,
que me faz filha de um continente em tantos
onde todos se misturam,
e que me trazem esta profundidade,
mais forte que a indumentária ou a fala,
e sabes porquê?
Por que visto, falo, respiro, sinto e cheiro a África,
afinal o que é que tu saberás? O que é que sabes?
Deixa-me rir...
Deixa-me rir...

(SULTUANE, 2006, p. 15)

Moçambique, país africano de independência tardia, possui a língua portuguesa como oficial. No poema acima, percebemos que o eu-poético, através da posição do verbo em segunda pessoa, mantém um diálogo com um possível leitor ou com sua própria consciência identitária. O título do poema é pontual, pois ficam sugeridas noções de espaço e de gênero. O uso de capulanas, missiri e missangas deixa claro que o eu poético se refere às mulheres do norte de Moçambique, mulheres que preservam totalmente a tradição indumentária da região. O dialeto changana também marca o lado norte moçambicano.

A utilização de marcas industrializadas mostra a condição social e econômica da voz que ora se enuncia no poema, no sentido de desenvolver uma crítica em mão dupla no que diz respeito à questão da moçambicanidade: ser moçambicana é algo visceral, de corpo e alma, é algo extrapola os estereótipos tradicionais. O riso marcado pelo verso “deixa-me rir” é um registro da ironia, pois soa como um desdém em relação às tentativas deste interlocutor imaginário em incutir uma pureza identitária que é impossível para um continente totalmente misturado.

Ser consciente da mistura se torna importante porque provoca os leitores da contemporaneidade a perceber como uma visão eurocêntrica da cultura pode impedir o conhecimento de outras culturas que são basilares para entendimento de nós mesmos. Os povos africanos estão em plena luta por uma emancipação política que permita a construção de uma nova noção de identidade. A literatura se torna um bom veículo para esta discussão, pois a literatura muitas vezes antecipa o que realidade insiste em negar (ROSÁRIO, 2010). Vejamos o poema abaixo:

Tocarmo-nos

Quando nos tocávamos,
nem precisávamos de falar,
simplesmente sentíamos-nos,
tínhamos a paz das palavras,
os gestos, os corpos falavam sozinhos,
nessa linguagem muda de sentidos,
nessa alquimia profunda,
hoje...!
precisamos dizer em palavras, em falas,
hoje precisamos de ontem,
para sentirmo-nos,
porque o nosso futuro,
é o passado,
porque o nosso sentir precisa de ser lembrado e falado,
para nos podermos novamente tocar.

(SULTUANE, 2006, p. 55)

No poema acima, o verbo tocar assume uma conotação muito relevante para a nossa discussão sobre reconhecimento do valor da literatura. Tocar no sentido de mexer, provocar, incutir, mobilizar. Tocar no sentido de legitimar sentimentos que endossam a relação entre pares independente de questões de raça, classe e gênero. Tocar no sentido de humanizar o humano. A literatura possui o poder de humanizar, não é à toa que Antonio Candido considera a literatura um direito básico do ser humano (1995). A literatura liberta os poetas de sistemas e estereótipos. A voz poética de Sonia Sultuane enfatiza a liberdade:

Liberdade

Quero ser a areia que cobre
apressada o corpo desnudo do universo

quero assobiar aos pássaros
a música despida dos ventos

baloçar no luar despreocupado
fugir das mãos das árvores pregadas na terra
soprando meu nome escrito na areia quente do deserto
voar abraçada nos dedos dos pássaros para bem longe
sem deixar marcas ou arrependimentos

(SULTUANE: 2009, p. 13)

O título do poema se torna sugestivo uma vez que remete a um sentimento comum a todos os povos que passaram por um processo de colonização. No entanto, o eu-poético não mostra um discurso político de combate a este processo, vai mais além, a partir do momento que utiliza a metáfora da areia para sugerir como a voz poética pode ser escorregadia e livre “Quero ser a areia que cobre/ apressada o corpo desnudo do universo”. A liberdade aqui é a poética e, na sutileza da voz feminina, percebemos uma proposta ideológica para a escrita moçambicana que ainda está presa ao duelo da tradição e da modernidade “quero assobiar aos pássaros/ a música despida dos ventos”. Observamos neste verso a sugestão de uma poesia livre, pura, que nasce da inspiração e não da conspiração de valores sociais que cristalizam uma nação.

No verso “baloçar no luar despreocupado/fugir das mãos das árvores pregadas na terra”, através da iconografia das mãos da árvore, fica incutida a opção poética de Sultuane em relação à tradição, uma vez que a árvore está presa à terra e seus galhos submissos ao balanço do vento, ou às vozes ancestrais que por suas inconstâncias possam pousar e se fazer ouvir por meio dos mais velhos. A voz poética é livre e pode “voar abraçada nos dedos dos pássaros para bem longe/ sem deixar marcas ou arrependimentos”. Logo, podemos afirmar que Sonia Sultuane na

diplomacia subjetiva de sua linguagem, propõe uma poesia sem combate, amenizando assim o discurso anticolonial que ainda persiste na literatura moçambicana.

A escritora transgride em sua literatura justamente porque não agride, mostra Moçambique em seus versos a partir de um discurso feminista, humanizado pela necessidade de expor que uma identidade misturada não compromete o entendimento do território de origem de uma voz política que se constrói pela literatura. Sultuane nos provoca a entender que a literatura é um espaço para transformação e compreensão das diferenças:

Nasci poeta

Embriagaram-me os poetas invisíveis e imaginários
que me habitam quando durmo

levito na sala do pensamento amassado
as palavras dançam apressadas,
bebo e gosto dos versos adocicados,
nos meus lábios ainda guardo o gosto
do café amargo o último trago do cachimbo
do poeta desconhecido que me embalou,

na escuridão encontro a luz do arco-íris
para desenhar os poemas partilhados pelo cordão
umbilical.

(SULTUANE: 2009, p. 7)

Como se pode notar, “Nasci poeta” é mais um meta-poema que deixa pistas de seu projeto estético, uma vez que por meio da metalinguagem utiliza o poema para refletir sobre poesia. Na primeira estrofe, “Embriagaram-me os poetas invisíveis e imaginários/ que me habitam quando durmo”, o eu-poético nos declara que a sua voz é o eco de outras vozes, ou seja, a influência e a mistura, mesmo que na produção literária; é um fato do qual o ser poético nunca vai se libertar, a não ser pelo poder das palavras.

Na segunda estrofe, o verso “as palavras dançam amassadas” sugere uma imagem de digestão da poesia que vai se transformar no novo comando de voz selecionador de palavras para uma nova dança, palavras modificadas, portanto. Na última estrofe, o verso “na escuridão encontro a luz do arco-íris/ para desenhar os poemas partilhados pelo cordão/ umbilical”, o eu-poético deixa a sugestão de que as palavras se transformam ao bel prazer das vozes que as chamam; o cromatismo do arco-íris, neste sentido, só enfatiza a ideia de mistura, o que plurisignifica ainda mais seu projeto literário.

Sultuane, assim como as escritoras Lília Momplé e Paulina Chiziane, omite que discuta as relações de gênero em sua literatura:

Não acredito muito na questão do gênero. Tento que a minha arte seja universal. Qualquer sentimento num poema meu pode ser tanto de um homem como de uma mulher. Pode ser de uma mulher africana, europeia, asiática. Claro que há traços. Se eu escrevo “capulana”, automaticamente sabem que é de Moçambique. Há uma ou outra coisa que fazem parte da minha cultura, do meu gênero. (SULTUANE, 2013)

A omissão é uma mera estratégia. O gênero está marcado na produção literária de Sultuane, na autoria, no erotismo, nas sinestésias, nas metáforas, nas temáticas subjetivadas pela voz feminina, no discurso amoroso, nos relatos de experiência em verso, no discurso melancólico, na nostalgia, e em tantos outros recursos que ainda podem ser analisados na sua poesia.

A poesia de Sónia Sultuane compõe um cenário da contemporaneidade literária moçambicana, no qual os escritores e escritoras vivenciam contextos diferentes daqueles presenciados pelos escritores da geração da Literatura de Combate, como os poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa, precursores e primeiros militantes através da literatura. Em seus poemas, podemos encontrar uma linguagem mais individualista, preocupada em exprimir o eu e seus anseios. A poesia de autoria feminina produzida em Moçambique nos últimos anos procura se afastar das discussões mais políticas e identitárias, embora ainda seja possível encontrarmos textos que versem sobre isso ainda que com os olhares contemporâneos.

No que tange à escrita de autoria feminina, vemos, ao longo da formação da literatura moçambicana, uma ampliação do número de escritoras produzindo e publicando no país e, quanto às temáticas, o universo feminino, a liberdade de fala e sexual e os questionamentos sociais impostos à mulher permeiam essa escrita moçambicana no feminino, como pode ser observado na obra de escritoras como Hirondina Joshua, Tania Tomé e Rinkel. Dentre os poemas de Sónia Sultuane, cabe destacar aqueles em que o eu lírico trata do corpo e prazer feminino:

Beijo Negro

Beija-me profundamente com o teu gosto,
dá-me o teu gosto,
faz-me renascer,
para que no meu despertar sinta a fresca melodia dos pássaros
e a brisa me traga esse incenso místico... terra...
que os rios e os mares quentes,
me lavem a consciência e me aqueçam a alma,
o meu dia seja uma caça felina... a minha presa... a vida...
o mergulhar no entardecer da esperança ardente,
e esses tambores ao anoitecer, me embalem em sons embriagantes,
o fogo dos corpos mais forte que as chamas das fogueiras,
os gestos dos corpos suados,
uma dança feiticeira de beijo negro,
a minha entrega inteira,
beija-me profundamente com esse gosto,
porque só tu me beijas assim.

(SULTUANE, 2006, p. 09)

Enquanto mulher negra e mulçumana, Sónia transgride muitos padrões e interdições que permeiam o seu meio social. Devido às repressões que os corpos femininos sofrem e, em se tratando do corpo feminino negro que ainda recebe um olhar hiperssexualizado, este corpo teve que ser negado e escondido por muitos anos. É só com alguns avanços na luta feminina por igualdade de gênero que as questões ligadas ao corpo e prazer feminino começam a ser (re) pensadas, como afirma Michelle Perrot:

O corpo em geral, o corpo da mulher em particular, por ser estratégico no jogo demográfico, passa a ser um centro de saberes mais apurados, de poderes mais articulados e, conseqüentemente, lugar de discurso superabundante, às vezes até verborrágico. (PERROT, 2003, p. 22)

No poema “Beijo Negro”, temos um eu feminino que deixa os seus desejos explícitos, que ama sem pudores: “Beija-me profundamente com o teu gosto,/ dá-me o teu gosto,/ faz-me renascer”. Aqui percebemos que o sujeito feminino não tem mais seu amor oprimido, pelo contrário, é um amor que a faz renascer, que a sensibiliza para as pequenas coisas da vida, da

natureza: “para que no meu despertar sinta a fresca melodia dos pássaros” e ainda “que os rios e os mares quentes, / me lavem a consciência e me aqueçam a alma.”

Ao lermos esses versos, percebemos que se trata de um poema escrito em África, embora não apresente discussões raciais ou sobre identidade, pois encontramos alguns elementos da cultura tradicional metaforizados no poema: “e esses tambores ao anoitecer, me embalem em sons embriagantes, / o fogo dos corpos mais forte que as chamas das fogueiras”. Sabemos que o tambor é um elemento que marca a musicalidade africana e as fogueiras representam a ancestralidade, a sabedoria que é transmitida pelos mais-velhos através das histórias contadas em volta da fogueira.

O adjetivo “negro” dado ao beijo também marca a raça de quem fala e para quem o eu-lírico fala. A voz do poema não fala de um simples beijo, ela marca esse beijo com um gênero e uma raça: negro. O poema também apresenta um campo semântico que enfatiza o calor provocado pela paixão e que nos remete ao ato sexual: “quentes”, “aqueçam”, “ardente”, “fogo”, “chamas”, “fogueiras” e “suados” são palavras que causam efeito na erotização da linguagem empregada no poema. Como afirma Renata Quintella Oliveira:

As escolhas lexicais em todo o poema remetem ao campo semântico do calor, realçando o desejo, que aqui se mostra físico, carnal, mas sem amarras nem pudores. Palavras como “incenso”, “mares quentes”, “corpos suados”, “esperança ardente”, “chamas”, “fogueiras” [SULTUANE, 2006, p. 9] intensificam a expressão desse desejo urgente e intenso. O ato de amar liga-se a um renascimento, à vida e, portanto, a Eros. (OLIVEIRA, 2014, p. 63)

No poema “Nogat” encontramos ainda elementos eróticos. O eu lírico que, ao comer um doce torrado de amendoim, relembra o sabor de seu amor da adolescência, também oferece ao leitor o deleite que só o amor pode proporcionar:

Nogat

Nesta noite quente suada de sabor a África,
Corri-te docemente, encontrei em ti o gosto do amendoim,
Adocicado em açúcar,
“Nogat”
O sabor de criança inocente à porta da escola,
Lembras-te?
Deixavas-me trincar o teu doce,
e a cada mordidela
sentia os teus lábios de mansinho,
como podia esquecer-me desse sabor,
a torrado, de cor de canela,
cor desses teus lábios adocicados,
onde hoje trinco e mordo,
à procura desse néctar,
com o mesmo gosto a “Nogat”
da nossa adolescência!

(SULTUANE, 2006, p. 13)

Sónia Sultuane usa alguns termos recorrentes em sua poesia para denotar a linguagem erótica dos poemas. Nos primeiros versos de “Nogat”, encontramos as palavras “quente” e “suada” que já destacamos em “Beijo Negro”. Isso reforça que a poetisa busca associar a linguagem do poema às sensações que o sexo proporciona em nosso corpo. O termo “África” aparece explícito, logo já situamos o espaço no qual se encontra o eu lírico, o calor do desejo é remetido ao calor característico do continente, bem como ao sabor doce torrado de amendoim.

A linguagem poética empregada foi construída de modo que, para que o leitor chegue ao fim do poema, seja necessário que ele vá mordiscando as palavras, verso a verso. Aqui o paladar é quem determina as sensações de prazer.

As palavras que evidenciam a cor do doce também marcam a cor do amor do eu lírico: “torrado” e “cor de canela” nos levam a um sujeito negro e, assim como em “Beijo Negro”, evidenciam a raça negra, atribuindo a ela termos que a associam à doçura e à felicidade.

A relação que a poetisa estabelece entre linguagem e sentidos é uma marca em seus poemas, a fim de despertar o prazer à medida que lemos, como lembra Roland Barthes: “Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer” (BARTHES,

2008, p. 9). E, em se tratando do erótico, os termos que aguçam os sentidos do tato, do paladar exprimem o prazer provocado pelos prazeres das relações de amor e sexuais.

O amor e o desejo se personificam no ato e na dança dos corpos, nos movimentos silenciados de palavras. O grito do prazer é que ecoa, quebrando o silêncio da solidão e da distância que os conflitos dos relacionamentos podem ocasionar. Os corpos, que antes precisavam apenas estarem em sintonia através do sentir, no hoje, precisam fazer uso da memória, da palavra, para que as sensações prazerosas do amor possam uma vez mais acontecer.

A memória, por sua vez, se faz presente em outros poemas que, por meio de uma linguagem rememorativa, busca recordar os momentos de amor passados:

Recordar-te

Quando um dia já te recordo e já não te sinto,
quando recorde só os teus olhos, e não o teu olhar,
a tua sombra, não o teu corpo,
os teus beijos, não o teu gosto,
os teus ecos, não as tuas palavras,
quando todos os sentidos estiverem mortos,
e todas as sensações apagadas,
então passarão a deformações,
e quando tu já não fizeres parte da minha recordação,
então sim,
também passarás a ser uma deformação.

(SULTUANE, 2006, p. 31)

Nos versos de “Recordar-te”, o eu feminino sofre com a inquietação da perda do amor e com a constatação de que a lembrança se tornou o único lugar em que os momentos de amor passarão a existir. E para o eu lírico, a perda do amor acarreta a perda da cumplicidade, das trocas afetivas e de sensações que os corpos ávidos de paixão emanam. Assim, como também observamos em “Roubados”:

Roubados

Pior que ficar sem o amor
é sentir que nos roubaram,
todos os sentidos, os sonhos,
a ilusão do talvez...
e sentir que nos roubaram a incerteza,
da certeza que perdemos algo,
sem sabermos o quê ou o porquê!.

(SULTUANE, 2006, p. 37)

O amor se manifesta na troca de olhares, nos sabores do corpo do outro, nos seus cheiros; sem esse amor, conseqüentemente, o eu lírico perde estas sensações produzidas em sentimento.

Feminismo e erotização são características que conduzem a poesia de Sónia Sultuane, e por recorrer a tais temáticas, a poeta foi e ainda é muitas vezes considerada uma escritora menor, como ela mesma afirma na entrevista já citada anteriormente. Isto se deve ao fato de vivermos em um mundo em que predomina e são valorizados tudo aquilo que parte da criação masculina e, em se tratando de literatura, os textos de autoria feminina ainda permanecem à margem, sendo desvalorizados por uma fortuna crítica formada, predominantemente, por homens.

No entanto, a escrita de Sónia Sultuane já se destaca dentre a literatura moçambicana contemporânea e, apesar de críticas negativas, os elogios a sua obra se sobressaem, e têm possibilitado o surgimento de pesquisas tanto em Moçambique, quanto no Brasil e em Portugal. Parte das buscas por sua obra se dá, justamente, pelo fato de ela dedicar sua poesia a expressar o feminino e tudo aquilo que o cerca. Sobre sua poesia, afirma Ana Mafalda Leite, no prefácio do livro *Imaginar o poetizado*:

Feminina, por excelência, esta forma de implicação da escrita como corpo, erotiza letra/som, que se inscreve entre pele e pena e entre voz e verbo; há um arrebatamento e uma fisicidade da palavra que a torna concreta, sensível, palavra poética nascida dos sentidos, que renasce em amorosa vulnerabilidade, exibindo um corpo, que fala, diz, contradiz, esplende, vibra, linguagens não codificadas, na sua surpresa de acontecimentos, de dádiva e de entrega.
(LEITE, 2006, p. 06)

Em “Lembrança”, temos todo o lirismo e amor às palavras que dão o tom poético dos versos de Sónia Sultuane:

Lembrança

Ao acordar respiro ainda o teu cheiro impregnado em mim,
o teu corpo desnudo ainda sinto em mim!
mas é só a lembrança.
Sinto a tua falta, se sinto!
Condição ingrata, amarga esta!
Que a vida nos impõe...
e se amar não é isso tudo,
então, o que será? Somente lembrança?

(SULTUANE, 2006, p. 47)

A mistura de sensações ausentes marca cada verso do poema. O sentir é fundamental, sentir o que ficou marcado na lembrança e o sentir-lamentar pela ausência dos sentidos que o outro deixou. O eu feminino coloca em palavras todos os seus sentimentos mais íntimos à medida em que nos transmite também suas fragilidades, suas dores frente às perdas que a vida lhe proporciona.

Esse transmitir de emoções, traduzido em uma forma de aliviar as amarras, sejam elas quais forem, também parte dessa escrita no feminino que busca a liberdade de ser, de escrever, de sentir, sem se preocupar com tabus e preconceitos impostos. Nos versos de “Libertação”, vemos essa urgência do eu feminino de se desprender e transgredir os limites que lhe foram determinados:

Libertação

O meu corpo que pede,
a alma sufocada,
suplica esta libertação de emoções,
preciso de libertar,
como preciso de beber,
esta sede carnal mata-me aos pedaços,
ficando somente a vontade,
mas é a libertação destas emoções
... o corpo pede...

(SULTUANE, 2006, p. 61)

Pedir e suplicar são verbos que revelam o clamor feito pelo eu feminino para se livrar de tudo aquilo que a sufoca, a prende. É preciso estar liberta para se viver em plenitude, matar as sedes do corpo e da alma. Nos poemas “Negro” e “Escuridão”, observamos que o uso das palavras que intitulam os poemas é usado para se referir aos tons dos desejos eróticos, aos mistérios dos prazeres noturnos e ainda à cor negra com o intuito de valorizá-la:

Negro

Como o sangue que me alimenta, este desespero negro,
negro como o meu pensamento,
que me leva a desejos levianos,
à vontade carnal,
onde corre o negro dos delírios, das sufocações,
dos gritos profundos,
e esta carne que me palpita, ferve,
que me queima do ventre
e este corpo que já não me deixa ser meu,
queima... queima... profundamente queima.

(SULTUANE, 2006, p. 23)

O termo “negro”, sendo empregado no gênero masculino, denota que o eu lírico tem a intenção de marcar o possível sujeito para quem o poema se refere. O “negro” se apresenta como força vital que sustenta, alimenta, provoca no eu feminino as vontades sexuais. Quando falamos que o “negro” no poema busca ressignificar os estereótipos que estão ligados à raça, queremos dizer que, ao longo de todo o processo de dominação europeia, uma das facetas pela qual o sujeito negro africano sofreu inferiorização foi no que se refere a sua sexualidade, como afirma Fanon:

Para a maioria dos brancos, o negro representa o instinto sexual (não educado). O preto encarna a potência genital acima da moral e das interdições. As brancas, por uma verdadeira indução, sempre percebem o preto na porta impalpável do reino dos sabás, das bacanais, das sensações sexuais alucinantes... Mostramos que a realidade desmente todas essas crenças. Mas tudo isso se acha no plano do imaginário, ou, na pior das hipóteses, no do paralogismo (FANON, 2008, p. 152).

Os corpos negros, portanto, foram (e ainda são) objetificados, reduzidos apenas à função sexual. Devido a isso, é de suma importância essa escrita de autoria feminina que olha para essa sexualidade negra de uma outra forma, buscando mostrar o verdadeiro lado, que independe de raça. Ao abordar essa temática, Sónia Sultuane também coloca a sua escrita como ferramenta

de combate, assim como fizeram as gerações anteriores da literatura moçambicana, e mostra que ainda persistem alguns preconceitos que afugentam os sujeitos negros, sendo preciso que eles sejam postos ao fim.

É o corpo que queima, que deseja atos carnis, que necessita das sensações que o prazer possibilita, assim como também necessita dos toques e dos gostos do outro, são esses sentidos despertados que levam os corpos a buscar o prazer. Prazer esse que também pode ser encontrado no toque em:

Escuridão

O respirar acelerado na escuridão,
vontade carnal... vontade...
gestos amedrontados,
olho-me, sinto-me profundamente,
vontade, desejo,
toco-me, entrego-me a mim...
entrego-me a esta escuridão,
mete medo... neste medo...
mas esconde a solidão e a escuridão,
que me vem de dentro.

(SULTUANE, 2006, p. 59)

Nos versos de “Escuridão”, percebemos que o eu-poético está em um ato de masturbação. É ainda a primeira vez que notamos apreensão da voz poética em relação à sua sexualidade, isto decorre dos tabus que ainda persistem nas sociedades sobre os prazeres femininos e a masturbação feminina, em especial.

O corpo tem a necessidade de se estimular sexualmente, os desejos a rondam, assim como o medo, apesar de estar sozinha, tendo como única confidente a noite escura que traz os mistérios, a solidão e os desejos transgressores. Aliás, o ato de masturbação se torna um meio de prazer consigo mesma e também um refúgio para a solidão e multidão incompreensiva do lado de fora. Só rompendo com os nossos medos mais íntimos e nos empoderando enquanto sujeitos ativos, nos variados setores sociais, é que poderemos ir conquistando ainda mais espaços e a liberdade na sua totalidade. A escrita de autoria feminina na contemporaneidade tem sido arma para novas lutas que procuram trazer igualdade e emancipação do sujeito feminino, pois a cada dia surgem novas mudanças e com elas a urgência de se (re)pensar aquilo que foi e o que ainda não é. Observemos o poema:

Esta Noite

Esta noite dormi perdida, entrega nos teus braços,
saciada e exausta,
deter-me de ventre para baixo,
nua, deitada por cima de ti,
embriagada pelo teu cheiro, o calor do teu corpo,
as tuas entranhas, o teu abdómen,
as tuas mãos, nas minhas costas,
o teu abraço guardando-me profundamente,
para que não fugisse,
para que não quebrasse o nosso laço de cumplicidade,
adormecido estavas entregue a mim,
longe de tudo e todos,
queria chamar-te para que me possuísses novamente,
mas o teu sono era tão profundo,
em paz, que fiquei ali,
somente a contemplar-te como podias ser meu,
sem estares ali, mas mesmo assim,
fazendo parte deste meu sonho desperto.

(SULTUANE, 2006, p. 11)

Neste poema, percebemos a presença do erotismo feminino. Por erótico, cabe dizer que este “pode ser usado tanto na luta pessoal como política. Uma inabilidade de expressar facilmente vários aspectos de nossa sexualidade, através das palavras e imagens correntes, ilustra as possibilidades epistemológicas do erótico.” (O’NEILL, 1997, p. 81).

Por meio das palavras, Sónia Sultuane nos descreve um momento íntimo entre uma mulher, o eu-poético, e o seu homem. Ela nos apresenta uma mulher satisfeita com a sua relação amorosa, uma mulher “saciada” e “exausta” de prazer. O feminino ocupa uma posição de liberdade diante de seu relacionamento afetivo e demonstra-se seguro perante o homem, gozando até de uma certa superioridade a ele: “deitei-me de ventre para baixo, nua,/ deitada por cima de ti”; o “deitada por cima de ti” nos revela confiança e segurança da mulher face ao homem, ou seja, ela é quem domina aquele momento.

Nos versos “o teu abraço guardando-me profundamente,/ para que não fugisse,/ para que não quebrasse o nosso laço de cumplicidade,/ adormecido estavas entregue a mim”, observamos que, diferente da relação homem-mulher na qual a mulher sempre é submissa ao homem e

procura constantemente satisfazê-lo para não perdê-lo, o eu-feminino aqui nos mostra o inverso, o homem é quem aguarda para que ela não fuja, não o deixe, para que a mulher seja fiel aos votos de amor e fidelidade.

Outro momento do poema que nos assegura da confiança e da felicidade da mulher em estar em uma relação na qual se sente livre e respeitada é: “mas o teu sono era tão profundo, / em paz, que fiquei ali,/ somente a contemplar-te como podias ser meu”. O “meu” reforça a ideia de posse, de pertença do sujeito masculino ao feminino, que é apresentado como frágil e inseguro, ou seja, aparece com características antes atribuídas somente às mulheres. Também vemos uma afirmação que seria impossível nas relações poligâmicas, nas quais a mulher tem que dividir seus maridos com tantas outras mulheres.

Últimas Considerações

Não vamos encontrar na poesia de Sultuane um discurso de combate, de reivindicação identitária, um debate sobre poligamia, um delimitação geográfica definida, um posicionamento religioso cristalizado, mas sim uma defesa da liberdade estética e ideológica que estrategicamente se utiliza de uma amenidade em relação à condição política de Moçambique, a fim de tornar a literatura um espaço para discutir sobre a humanidade, fazendo assim com que os povos da nação moçambicana ou de qualquer outra aprendam a tolerar a naturalidade das diferenças de raça, classe e gênero. Desse modo, Sónia Sultuane vem se consolidando como um expoente na Literatura produzida em Moçambique. Seus versos louvam o amor, o prazer, o sexo e a feminilidade de formas doces e ao mesmo tempo vorazes, a essência feminina carregada de tudo aquilo que a torna mulher e a diferencia do mundo masculino. Porque há dizeres que só o imaginário territorializado no feminino é capaz de mimetizar.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacob Guinsburg. Editora Perspectiva, São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In:---. **Vários escritos**. 3ed revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo**. Revista do Núcleo de

Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, volume 5, nº 10, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra. Máscaras brancas.** Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

OLIVEIRA, Renata Quintella. O lugar de Sónia Sultuane na poesia contemporânea de Moçambique. Imaginar o Poetizado: uma escrita no feminino. **Revista Arredia**, Dourados, MS, Editora UFGD, v.3, n.4: 51-68 jan./jul. 2014.

PERROT, Michelle. **Os silêncios do corpo da mulher.** In: O corpo feminino em debate. Matos, Izilda S de & Shoiht, Rachel. Editora UNESP, São Paulo, 2003, p. 13-27.

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

SULTUANE, Sónia. **Sonhos.** Maputo: AEMO, 2001.

_____. **Imaginar o poetizado.** Maputo: Ndjira, 2006.

_____. **No colo da lua.** Maputo: s/e, 2009.

_____. **A Lua de N´wetí.** Santo Tirso: Editorial Novembro, 2014.

_____. **Roda das Encarnações.** São Paulo: Kapulana, 2017.

_____. **Celeste, a boneca com olhos cor de esperança.** Santo Tirso: Editorial Novembro, 2017.

_____. Entrevista a Cristiana Pereira em 27 de março de 2011. Disponível em < <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-viagem-das-palavras-entrevista-a-sonia-sultuane-artista-mocambicana> > ; Acesso em Maio de 2013



UM INFINITO PARA DESCANSAR¹ – A POESIA DE INEZ ANDRADE PAES

AN INFINITE TO REST - THE POETRY OF INEZ ANDRADE PAES

UN INFINITO PARA DESCANSAR - LA POESÍA DE INEZ ANDRADE PAES

Lais Naufel Fayer Cerri²

RESUMO:

O objetivo deste artigo é, por meio da análise de poemas de Inez Andrade Paes, apresentar, brevemente, a autora e sua obra, a fim de despertar, entre os leitores desta revista, o interesse pela leitura e pela pesquisa dessa autora contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Inez Andrade Paes, poesia contemporânea, Moçambique.

ABSTRACT:

The purpose of this article is, through the analysis of poems by Inez Andrade Paes, to briefly present the author and her work, in order to awaken, among the readers of this magazine, the interest in reading and researching this contemporary author.

KEYWORDS: *Inez Andrade Paes, contemporary poetry, Mozambique.*

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es, a través del análisis de poemas de Inez Andrade Paes, presentar brevemente a la autora y su obra, a fin de despertar, entre los lectores de esta revista, el interés por la lectura y por la investigación de esta autora contemporánea.

PALAVRAS CLAVE: *Inez Andrade Paes, poesia contemporânea, Mozambique.*

1 Verso original: “O infinito de que me obrigo para descansar” (PAES, 2011, p. 35).

2 Professora efetiva do colégio Pedro II. Mestra em Literaturas Portuguesa e Africanas pela UFRJ.



É preciso ter mãos abertas ao sol

(PAES, 2011, p. 64)

Ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor.

(BACHELARD, 1988, p. 10)

Inez nasceu em Pemba, Moçambique, e sua escrita é quase toda voltada para este espaço. Mesmo quando a autora não o nomeia, é possível saber que está a falar de Moçambique pelo sentimento de que é feito cada verso, pela musicalidade que emana das palavras, pela sintaxe madura de quem observa cuidadosamente cada detalhe de sua composição e pela proximidade íntima com a natureza. Inez é filha de Glória de Sant’Anna, poeta que nasceu em Portugal, mas compôs toda sua obra mais conhecida em Moçambique.

Além de escritora, Inez desenvolve atividades na área da pintura, da ilustração e da fotografia e coordena, desde 2012, o Prêmio Glória de Sant’Anna, cujo objetivo é divulgar a poesia lusófona contemporânea. Inez é, portanto, uma figura interessante não só pela qualidade de seus textos e pinturas, mas também pela iniciativa de valorizar novos poetas, resistindo na e pela poesia.

Após esta sucinta apresentação, passemos, portanto, à reflexão sobre a obra, que contempla um total de sete livros até agora. Devido à brevidade desse artigo, nossa intenção é tentar propor uma análise de dois poemas, a fim de motivar novos estudos e leituras sobre a autora.

Estudar poesia, se é que é possível usar uma palavra tão racional para algo tão subjetivo, é um ato de coragem. Numa leitura rasa, superficial, um livro de poemas é tão inofensivo quanto os animais ferozes de um zoológico. Contempla-se a beleza do animal/objeto e, em poucos segundos, dirige-se à próxima jaula, ao próximo rápido espetáculo da natureza artificializada para nos proteger.

Entretanto, a natureza do animal é ser livre, voraz, nisso também consiste sua beleza. O animal selvagem solto violenta, agride, ataca o sujeito desprotegido e desavisado. Assim como o animal só é belo a uma distância segura, a poesia também deve ser contemplada apenas, de longe, de fora, de cima, numa rápida troca de páginas, porque ela também devora.

A poesia desestabiliza, desorganiza, inquieta, abala, desassossega. Nas palavras de Alberto Pucheu:

A poesia é uma serva das intensidades de vida, tornando-se, assim, um caminho vital intensivo. E progressivo. A poesia é um caminho vital intensivo e progressivo de vida. Um dos caminhos, um caminho privilegiado. Por esse caminho, chega-se a vida, não como uma última paragem, estanque, a ser atingida, mas como o que já está, desde sempre, presente, em movimento, mas não conseguimos, habitualmente, vivenciar, não nos tornamos aptos a, cotidianamente, atualizar sua potência implícita na superfície explícita de nosso corpo rotineiro. Criando, no nosso, outros corpos, a poesia torna possível vivenciar vida, e, tornando vida vivível, a poesia torna vida real. (PUCHEU, 2007, p. 219)

A poesia torna vida real porque, tirando o indivíduo de suas mesmices, coloca-o em contato com seu interior, aquele eu mais complexo que ele tanto desconsidera. Ela o faz mergulhar em seu próprio infinito para, assim, torná-lo quem ele é. A poesia e a literatura de forma geral trazem à tona fraquezas, medos, receios, descobertas.

Mas nem todos estão prontos para esse contato tão direto com a vida. Há quem prefira a segurança da jaula fechada, da beleza da ilusão, do livro fácil, da página rapidamente virada, mal lida.

Roland Barthes, no conhecido texto *Aula*, diz que a língua é fascista, na medida em que “o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (BARTHES, 2002, p. 432). Ela apresenta, ao mesmo tempo em que impõe, suas possibilidades ao falante, num vínculo intrínseco com o poder. Para Barthes, é preciso, portanto, trapacear a língua, trapacear com a língua, e o único meio para se conseguir isso é a literatura, pois ela subverte tal relação de poder: “(...) Poesia = prática da sutileza em um mundo bárbaro. Daí, a necessidade, hoje, de se lutar pela Poesia: a Poesia deveria fazer parte dos ‘Direitos do Homem’, ela não é ‘decadente’, ela é subversiva: subversiva e vital.” (BARTHES, 2003, p. 82)

Sendo assim, não só é corajoso aquele que estuda a poesia/literatura, mas também o é aquele que a faz. Em *O prazer do texto*, Barthes afirma que o texto deve dar provas ao leitor de que deseja ser lido, estabelecendo uma relação erótica entre ele e quem o ler.

Sem perceber, seduzido pelo texto literário, o leitor abre a jaula, não para soltar a fera – poesia, mas para ali dentro ficar ao seu lado, ao lado da vida que, pouco a pouco, palavra por palavra, verso a verso, irá devorando suas certezas a tal ponto que ele, perdido e sozinho, encontrar-se-á com quem nunca soube que foi.

A obra de Inez Andrade Paes, poeta supracitada, já seduz o leitor pelos títulos dos livros, a saber: *O mar que toca em ti*; *Paredes abertas ao céu*; *Da estrada vermelha*; *Da eterna vontade*; *À margem de todos os rostos*; *Sobre a água dentro dela anda uma ponte*, publicados entre 2006 e 2018.

Sobressaltado diante das imagens que intempestivamente lhe foram apresentadas, o leitor, sem chance de voltar àquela vida costumeira, com suas dores e delícias, abre um dos livros de Inez e se depara com algo assim:

É preciso
ter mãos abertas ao sol

a imagem não se coordena com o gesto
quando as raízes do pensamento andam perto
tocam no imaginário aberto
ainda a noite deixou traços daquele deserto absoluto
em que corro a amparar o corpo
depois do vento erguer dunas

ao longe
lagos parados
quando a brisa se move lenta
a passar à superfície

a imagem não se coordena com o gesto
dois dedos se movem
mas
o vento os empurra e só no outro momento
os escuto o torpor

dois dedos
como duas colunas erguidas
a um céu aberto cheio de pássaros a voar para o sul

creio ser um sonho
quando os personagens pairam ao meu lado
e os olho como conhecidos
e de braço dado até nos aturamos
porque a imagem não se coordena com o gesto
e tu
e ele
e eu
somos três num deserto

somos três a andar no caminho certo

olham-me os outros de soslaio
a pensar na loucura adormecida
em que os três pássaros alados
se identificam com a vida

corro a ti meu corpo desamparado
entre o gesto largo e a imagem única
a que me apego e quase largo
para te sentir a ti outro
mais perto desta vida

(PAES, 2011, p. 64)

Embora o texto literário fale por si mesmo, sem que seja preciso recorrer a informações bibliográficas do autor para entendê-lo, há alguns detalhes sobre Inez Andrade Paes que, se conhecidos (reiterados, neste caso), permitem uma maior fruição da obra.

Inez é filha de Glória de Sant’Anna³, portuguesa de nascimento, mas moçambicana de poesia e afeto. O diálogo com a mãe não se faz apenas nas referências diretas, mas, sobretudo, em detalhes, como imagens e termos cuidadosamente escolhidos pela poeta. Em *Paredes abertas ao céu*, livro em que descansa o poema citado, há uma dedicatória aos Pais da autora, com letra maiúscula, e a todas as pessoas que vivem com a solidão.

O fazer literário é tão solitário quanto a leitura da obra, porém é exatamente no ato da leitura que leitor e poeta se encontram no fingimento das dores na poesia. Ao dedicar o livro às pessoas que vivem com a solidão, a autora lhes oferece uma voz poética igualmente solitária como companhia.

Após, lê-se um prefácio de Fernanda Angius, no qual a autora explica que o livro é uma homenagem de Inez aos pais, aponta a relação com Moçambique, fala de memórias e saudades que aparecerão como temas de vários poemas.

Tento em vista tais informações, passemos para a análise do texto.

O poema se inicia com uma afirmativa extremamente lírica: “é preciso/ ter mãos abertas ao sol”. Diz o eu lírico que imagem e ação não se conectam quando a origem do pensamento toca a imaginação. Em seguida, uma imagem onírica é apresentada: um deserto irrestrito, o

3 Glória de Sant’Anna é conhecida poeta moçambicana, nascida em Portugal.

sujeito poético correndo para proteger o corpo, depois de um vento erguer dunas, de um lago parado e uma brisa lenta.

Neste início já é possível perceber a importância que os elementos da natureza representam no poema. Mãos abertas ao “sol”, “raízes” do pensamento, “a noite” deixou traços e o “vento” que ergue dunas são os exemplos possíveis nesta primeira estrofe.

O vocábulo “dunas” aparece posicionado estrategicamente abaixo de “corpo”. É possível perceber, não só neste trecho, mas também em diversas outras partes do poema que natureza e eu lírico são indissociáveis, e essa é uma das características da poesia de Inez – uma enorme identificação com e necessidade dos elementos da natureza.

A imagem que não se coordena com os gestos mostra dois dedos, duas dunas, feitas, desfeitas e refeitas pelos ventos. Entre “os escuto” e “o torpor”, há um espaço, uma pausa, como a indicar o silêncio ouvido, o torpor, a indiferença das dunas, a paralisia, como duas colunas erguidas a um céu aberto. “Creio ser um sonho”, diz o eu lírico, e então entendemos o porquê de imagem e gesto não se interligarem.

O espaço do poema é como espaço do sonho, pois a poesia não obedece a uma lógica cartesiana, mas, sim, a uma lógica afetiva, à lógica da sensibilidade e da delicadeza, do “imaginário aberto”.

A memória traz ao poema personagens (tu, ele, eu) que se sustentam de braço dado em meio à imagem distorcida, os três no deserto a andar. Embora nada seja nítido, o caminho é “certo”.

Os três seres humanos no deserto, na poética do devaneio, tornam-se pássaros alados. Sol, céu, vento, deserto, pássaros, símbolos de movimento, amplitude e liberdade. Tudo cabe no imaginário, no sonho, na poesia.

A última estrofe retoma a primeira atualizando-a: “em que corro a amparar meu corpo”; “corro a ti meu corpo desamparado”. Ainda que a imagem de um corpo correndo permaneça, o gesto é outro. No primeiro verso, a ação é a de um corpo em movimento a se proteger num deserto absoluto. No segundo, um corpo corre desprotegido, desamparado, em direção a outro, num gesto largo, numa imagem única, nítida, à qual o eu lírico se apega para sentir o outro mais próximo, palpável, perto desta vida.

Por meio do sonho, o eu lírico recupera lembranças de duas pessoas amadas (pelo prefácio citado, podemos inferir que se trata dos pais da autora/eu lírico, neste caso) e as recria de modo poético, a fim de reencontrá-las, ainda que pela imaginação, a imagem única da memória, por meio de gestos longos, largos que, de alguma forma, tragam essas pessoas para a vida novamente.

Nesse poema, a ausência da pontuação acentua o ritmo acelerado da corrida e do pensamento, a confusão entre imagem e gesto. As palavras deslocadas marcam espaços simbólicos, como a separação entre “erguer” e “dunas”, que pode sugerir o deslocamento do vento e a lacuna entre “os escuto” e “o torpor”, já comentada.

O eu lírico dos poemas de Inez é todo corpo aberto ao sol, ao mar, ao ar, à natureza. É corpo que, pela poesia, pela imaginação, pelo devaneio, voa com pássaros, corre desertos, é todo movimento percorrendo silêncios e sons de Moçambique, é Travessia.

ONDE

quero encontrar umas balsas onde me sente
em cada uma delas um passo para a salvação
umas balsas de pedra que boiem encobertas
por névoas de tecidos leves que nos equilibrem
transparentes

quero encontrar umas balsas onde me deite
e olhe o céu estrelado a adivinhar o sol do dia seguinte
e a coruja-branca me leve a indicar o infinito
de que me obrigo
para descansar (PAES, 2011, p. 35)

No poema, o lugar a que o eu lírico deseja chegar é a poesia. Ele cria uma imagem poética que só pode existir dentro da imaginação, a de balsas de pedra boiando sob névoas de tecido leves. A contradição criada proporciona o equilíbrio e a transparência. O devaneio é necessário, é onde o poema acontece, é onde o equilíbrio pode acontecer.

A imagem seguinte, embora aparentemente mais provável dentro da realidade, caminha para o devaneio, na medida em que termina com uma coruja a indicar o infinito do qual o eu lírico se obriga (mas também se Abriga) para descansar. O último verso, que representa a finalidade da procura, aparece finalizando o poema, iniciando o descanso.

O infinito é o espaço em que o devaneio acontece, é onde o equilíbrio entre o ineqüilibrável se dá, é onde o eu lírico encontra o abrigo ao descanso necessário, o infinito é poético, é a própria poesia porque inalcançável, espaço de balsas de pedra flutuantes sob névoas, observado por corujas, símbolos de sabedoria.

Para Gaston Bachelard,

A poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e seu mundo. Enquanto o sonho noturno pode desorganizar uma alma (...), o bom devaneio ajuda verdadeiramente a alma a gozar do seu repouso. (...) O devaneio poetiza o sonhador. (BACHELARD, 1988, p. 16)

Ler os poemas de Inez é também encontrar infinitos para descansar. Em meio ao caos do dia a dia, a poesia é o tecido leve que abriga devaneio, obrigatório em tempos sempre bárbaros.

Inez Andrade Paes, além de grande escritora, é uma entusiasta da poesia. Em 2012, junto aos familiares e ao Grupo de Acção Cultural de Válega (GAC), criou o prêmio Glória de Sant'Anna de poesia em língua portuguesa⁴. Além do prêmio, Inez divulga a poesia da mãe e de diversos poetas contemporâneos em *blogs* na internet e eventos locais de poesia.

Enquanto editoras evitam publicar poesia porque percebem que o público leitor, em geral, não a procura, enquanto projetos culturais e educacionais são deixados de lado por não interessarem aos poderosos, Inez surge no cenário da poesia lusófona como uma sobrevivente ao descaso que a poesia tem sofrido. Não só escreve como procura garantir espaços para que poemas, os seus e os dos outros, circulem.

Vivemos um “tempo de homens partidos (...), tempo de divisas”, como já nos dissera Drummond noutro contexto⁵, lutando por um espaço de paz e delicadeza em meio à tempestade de violência e desrespeito que vem feito furacão. Encontramos na literatura um intervalo no tempo, um abrigo, um infinito para descansar de tudo o que nos empobrece e afasta do que é humano. Descansados, fortes, saímos da leitura revigorados, prontos para um tempo de luta, de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009). Fazer e estudar poesia é um ato de resistência num mundo tão partido em vaidades, desprezos e desigualdades.

Nosso objetivo ao escrever esse artigo foi contribuir, de alguma forma, para a divulgação da obra da autora porque acreditamos que é preciso ler poemas, viver a poesia, sonhar, buscar infinitos.

4 https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9mio_liter%C3%A1rio_Gl%C3%B3ria_de_Sant%27Anna

5 ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de p. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **Aula**.

_____. **O prazer do texto**.

PAES, Inez Andrade. *À margem de todos os rostos*. Coisas de ler: Vialonga, 2017.

_____. **Da estrada vermelha**. Edição do autor: Estarreja, 2015.

_____. **Da eterna vontade**. Labirinto: Fafe, 2015.

_____. **O mar que toca em ti**. Edição da autora: Estarreja, 2002.

_____. **Paredes abertas ao céu**. Edição da autora, 2011.

PUCHEU, Alberto. “Poesia, para que serve?”. In: **Pelo colorido, para além do cinzento**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.



TESTEMUNHO DE UM INVENTÁRIO

TESTIMONY OF AN INVENTORY

TESTIMONIO DE UN INVENTARIO

Lyza Brasil Herranz¹

RESUMO:

Em “Inventário de imóveis e jacentes”, inserido na coletânea de contos *Nós matámos o Cão-Tinhoso* (1964), único livro de Luís Bernardo Honwana, um narrador infantil insone decide inventariar os bens familiares. Mas esse inventário desmascara-se para o leitor atento como um exercício de invenção da realidade e de si mesmo pela criança que mistura realidade e ficção, ou melhor, que movimenta as categorias de real, fictício e imaginário, como propõe Wolfgang Iser. O jogo serve ainda para uma reflexão sobre o testemunho literário quando este conceito designa algo que se produz no próprio tecido da escrita, na forma artística assumida pelas palavras.

PALAVRAS-CHAVE: Honwana; literatura moçambicana; ficção; testemunho literário.

ABSTRACT:

In “Inventário de imóveis e jacentes”, tale that belongs to the collection of short stories Nós matámos o Cão-Tinhoso (1964), the only book of Luís Bernardo Honwana, an insomniac child narrator decides to inventory family assets. But this inventory exposes itself to the attentive reader as an exercise of invention of reality and of self by the child that mixes reality and fiction, or rather, moves the categories of real, fictitious and imaginary, as proposed by Wolfgang Iser. The game also serves as a reflection on literary testimony when this concept designates something that occurs in the very fabric of writing, in the artistic form assumed by words.

KEYWORDS: *Honwana; Mozambican literature; fiction; literary testimony.*

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



RESUMEN:

En “*Inventário de imóveis e jacentes*”, insertado en la colección de cuentos *Nós matámos o Cão-Tinhoso* (1964), único libro de Luis Bernardo Honwana, un narrador infantil insomne decide inventariar los bienes familiares. Pero este inventario se desenmascara para el lector atento como un ejercicio de invención de la realidad y de sí mismo por el niño que mezcla realidad y ficción, o mejor; que mueve las categorías de lo real, lo ficticio y lo imaginario, como propone Wolfgang Iser. El juego sirve aún para una reflexión sobre el testimonio literario cuando este concepto designa algo que se produce en el propio tejido de la escritura, en la forma artística asumida por las palabras.

PALABRAS CLAVE: Honwana; literatura mozambiqueña; ficción; testimonio literario.

Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas

Manoel de Barros, *Livro sobre nada*

No ensaio “Kafka: um realismo de linguagem?”, de *O arco-iris branco* (1997), Haroldo de Campos analisa juridicamente um pequenino conto do escritor tcheco, cujo protagonista é o objeto-signo, ou “signo-lei”, infantil Odradek, que se configura como “a tribulação de um pai de família”, título do conto. O pai de família é, para o ensaísta, o narrador que advoga em causa própria, utilizando uma linguagem protocolar, analítica, “vazada no jargão que distingue os requisitórios forenses” (CAMPOS, 1997, p. 132). Até essa interpretação original, cuja exegese burocrática desentranhou um novo sentido da narrativa literária, a jurisprudência do texto restringia-se ao testemunho inquiridor e inquietante do homem a respeito da existência ameaçadora da criatura:

Não se fazem naturalmente perguntas difíceis, ele é tratado – já o seu tamanho nos induz – como uma criança. Pergunta-se “qual é o teu nome?”. Ele responde “Odradek”. “E onde você mora?” Ele responde “residência indeterminada”, e ri; mas é uma risada como só sem pulmões se produz. Soa, quem sabe, como o cochicho de folhas caídas. De hábito, este é o fim da conversa. Mesmo estas respostas, aliás, não é sempre que se obtêm; com frequência ele fica mudo, por longo tempo, como a madeira que aparenta ser.

Inutilmente eu me pergunto – dele, o que será? É possível que ele morra? (...) Será então que no futuro, quem sabe se diante dos pés de meus filhos, e filhos de meus filhos, ele ainda rolará pelas escadas, arrastando os seus fiapos? Evidentemente ele não faz mal a ninguém; mas a ideia de que além de tudo me sobreviva, para mim é quase dolorosa (KAFKA *apud* SCHWARZ, 2008, p. 23).

Em sentido contrário ao percurso interpretativo adotado por Haroldo de Campos para a leitura desse conto, como tornar evidente o literário em um texto que se propõe inventário?

in.ven.tá.ri.o *sm.* **1** JUR Catálogo, registro, rol dos bens deixados por alguém que morreu ou dos bens de pessoa viva, em caso de sequestro etc. **2** JUR Documento em que se acham inscritos e descritos esses bens. **3** JUR Processo no qual são enumerados os herdeiros e relacionados os bens de pessoa falecida, a fim de se apurarem os encargos e proceder-se à avaliação e partilha da herança. **4** Elaboração minuciosa; registro, relação, rol. **5** Avaliação de mercadorias, balanço.

Os cinco significados de “inventário”, retirados do dicionário on-line *Michaelis*, demonstram sua inserção, quase majoritária, no âmbito jurídico, responsável pelas três primeiras definições. Como se sabe, um inventário não tem narração, apenas exposição e descrição objetivas; não possui parágrafos, somente linhas e colunas (de uma tabela); não tem narrador e personagens, nem enredo; só uma relação de objetos. Logo, fora do campo literário, o inventário sequer pode ser considerado um anticonto, mas é isso que acontece quando se torna um conto pelas mãos do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana.

Em “Inventário de imóveis e jacentes”, pertencente à coletânea *Nós matámos o Cão-Tinhoso* (1964), único livro do autor, um narrador infantil insone decide inventariar os bens familiares. Ficamos sabendo, então, que a casa em que vive com a família tem 4 divisões:

Além do quarto em que estamos e do outro em que está a Mamã, a nossa casa tem mais 2 divisões: a sala de visitas e a sala de jantar. Esta última (...) é ocupada por 1 mesa (...), rodeada por 7 cadeiras (...), um armário (...), e vários sacos no canto, atrás da porta (HONWANA, 1980, p. 37).

Já na sala de visitas, “sobre a mesa de centro, sobre o aparador, sobre a máquina de costura e na mesinha do rádio” (p. 37), ficam as revistas mais apresentáveis, já que as outras “estão distribuídas pelas 4 mesinhas de cabeceira dos dois quartos” (p. 37). Em relação aos 2 quartos:

Além do colchão de sumaúma e da cama que o contém, o quarto da Mamã tem 1 berço em que dormem o Joãozinho e a Carlinha, 1 cômoda, 1 guarda-fatos, 2 mesinhas de cabeceira, uma de cada lado do colchão de sumaúma, e 1 mala de cânfora sobre a qual estão várias malas de viagem (...). Em comparação, o quarto da Mamã é melhor do que o nosso, que além das 3 camas e 2 mesinhas de cabeceira, só tem 1 mala de cânfora (p. 37).

O uso reiterado de números, que designam tanto coisas quanto seres humanos – “dormem aqui, incluindo-me, 5 pessoas. Às vezes somos 6” (p. 36) – igualados pela linguagem matemática, cumpre os requisitos de uma listagem padrão do gênero. O que intriga é que, aos números, segue-se uma série de comentários, especulações, devaneios que fogem aos parâmetros estabelecidos por um inventário: “Esta última tem as paredes enegrecidas pelo fumo, porque dantes a Mamã tinha ali o fogão, a um canto. É ocupada por 1 mesa já despolida e sem estilo, rodeada por 7 cadeiras, uma de cada espécie, um armário em que alguém escreveu ‘Elvis’” (p. 37). Depois, ao falar das malas de viagem no quarto da mãe: “Sobre as malas de viagem deve estar o monte de roupa que a Mamã engomou durante a tarde de hoje” (p. 37).

Há, portanto, muitos índices que apontam para a fértil imaginação do narrador: a mesa rodeada por “uma [cadeira] de cada espécie”; o nome “Elvis” escrito num canto do armário, que o faz especular quem teria escrito e de que modo – “Naturalmente um dia uma delas [Gita ou Nelita] enjoou [da comida] e virando a cara pegou um lápis e escreveu ‘Elvis’ no armário. Acho que devia ter sido assim porque a inscrição está num ponto tal do armário que forçosamente foi feita por alguém sentado no nível do chão” (p. 37) –; e, sobretudo, o mistério das janelas e portas fechadas à noite, o que deixa o ar do quarto pesado e o faz questionar a atitude paterna, levando-nos a pensar que seu pai pode estar envolvido em algum movimento de libertação², já que em outro momento ele afirma que o pai esteve preso: “As portas e as janelas estão fechadas. O Papá não gosta de dormir com as portas e as janelas abertas não sei por quê. Pode-se pensar que é por causa da doença mas eu acho que ele foi sempre assim” (p. 36).

A verdade é que, desde o início, o inventário desmascara-se para o leitor atento como um exercício de invenção da realidade e de si mesmo pela criança. Não havendo uma morte que o justifique, esse inventário não tem uma função ou uma utilidade para além do desejo (re)criador do menino: é, antes de tudo, um “inutensílio” poético, como define o poeta Manoel de Barros. Sua descrição aparentemente detalhada da casa e dos bens cria algo como um hiperrealismo que provoca certa desconfiança, pois não se sabe se o que está sendo dito corresponde à “realidade” ou à ficção; provavelmente, às duas, numa mistura em que os limites de uma se entrecruzam com os da outra.

No ensaio “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, Iser (2002) propõe a substituição dessa relação opositiva usual – realidade *versus* ficção – pela tríade real, fictício e imaginário. Para ele, o texto ficcional contém elementos do real que, enquanto “atos de fingir”, servem para “a preparação de um imaginário” (p. 957). Ao escrever sua obra, o autor seleciona elementos do real e os insere no texto. A realidade repetida sofre uma transformação, pois, ao ser retirada do mundo a que pertence, torna-se signo de outra coisa. Ocorre então uma irrealização das realidades incluídas no texto. Logo, a seleção é o primeiro “ato de fingir”. O segundo é a combinação dos elementos intratextuais, quando ocorre a realização do imaginário, “que perde seu caráter difuso” e “ganha uma determinação que não lhe é própria” (*idem*, p. 959). Dessa ambivalência entre real e imaginário, o leitor pode compreender “ser a realidade um poder de sonho e o sonho uma realidade” (BACHELARD, 2001, p. 13).

Uma vez que a descrição da casa, de seus cômodos e pertences no conto do autor moçambicano sugere imagens nas quais se baseia a narrativa, dela sobressai um forte caráter cinema-

2 A coletânea em que está inserido o conto ocupa singular importância na produção literária de resistência à colonização no continente africano. Bem antes da conquista da independência política em Moçambique, oficialmente estabelecida em 1975, os poucos escritos de Honwana criticavam a violência da colonização e os desafios da descolonização, como a construção e afirmação da(s) identidade(s) africana(s). O próprio autor foi preso em 1964, permanecendo encarcerado por três anos por suas atividades como militante da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

tográfico ligado à combinação desses elementos intratextuais. Porém, o “filme” que se revela é de espécie bastante rara, pois “se centra no texto apesar do peso da documentação. Em tensão com esse peso: não se furtando ao documento, o filme ousa ser ficção” (CESAR, 2016, p. 70). É mais ou menos assim que poderíamos defini-lo, com as palavras da poeta Ana Cristina Cesar, que publicou como livro parte de sua dissertação de metrado em Comunicação na UFRJ. *Literatura não é documento* é uma análise de documentários brasileiros sobre escritores ou obras literárias com o objetivo de investigar a definição de literatura e visão de autor literário que eles veiculam. Para ela,

o documento fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro, excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções. Há que passar por esse fascínio. A passagem-padrão cola a presença do documento à imanência da verdade visível do mundo e à sua explicação sempre plausível. Passa pelo documento como prova. Já a passagem crítica mexe com o documento como personagem de uma trama talvez passional (CESAR, 2016, p. 70).

A pesquisa da poeta sobre literatura e cinema do tipo documental pode contribuir para uma reflexão acerca do testemunho literário quando este, tal como o documentário, opta por recuar da posição de naturalidade para a de criatividade: “Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, (...) assumir a parcialidade de toda leitura; (...) tornar consciente a intervenção” (*ibidem*). Assim, a literatura de testemunho torna-se testemunho da literatura, da materialidade de sua forma artística, e passa a ter por finalidade “desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões nesse jogo, e tensões que não ‘limpam’ a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior” (*ibidem*). A arquitetura impossível da casa descrita em “Inventário” é prova disso. A disposição dos ambientes desenha uma planta nitidamente criada e as especulações do garoto confundem-se com o que deveria ser corriqueiro para ele:

A sala de visitas tem uma parede comum com o quarto onde estamos e outra com o quarto onde está a Mamã. Além da porta que dá para a varanda, tem outra que dá para um quartito a que chamamos Corredor, para onde também dão a porta deste quarto, a da sala de jantar, a do quarto da Mamã e a da casa de banho. (...) Para se passar da sala jantar para a sala de estar tem-se forçosamente de passar pelo Corredor. *Acho* que por lá passamos sempre que vamos de uma divisão para outra (HONWANA, 1980, p. 38).³

3 Ocorre neste trecho algo similar ao que se dá em *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, desvendado pelo documentário *O labirinto de Kubrick [Room 237]*, dirigido por Rodney Ascher em 2012. Este filme mostra que o circuito executado por Danny, o personagem infantil, em seu triciclo no segundo andar do hotel em que a família está hospedada cria um formato diferente do realizado no andar logo abaixo, sendo o terceiro circuito um amálgama dos dois (ao virar a esquina, ele está repentinamente no andar superior), o que, para os envolvidos na interpretação do clássico de Kubrick, representaria a incursão do menino nos tortuosos labirintos das mentes de seus pais.

É ainda a ambivalência entre real e imaginário resultante dos “atos de fingir” que possibilita ao leitor o abandono de uma posição passiva frente ao texto que se desnuda diante dele no terceiro e último ato. Segundo Iser, o desnudamento do ficcional é o que transforma o mundo organizado no texto literário em um “como se” de tal maneira que o leitor toma consciência de que a desorientação a que é submetido durante a leitura faz parte de um projeto estético-literário bem formulado. Estratégias como o uso do verbo “achar”, na citação acima, causa conscientemente o efeito oposto ao sentido proposto pelo verbo: a crença do narrador se converte em descrença do leitor, o que produz uma desautomatização dos hábitos de leitura, forçando aquele que lê a adotar certa visada crítica em relação ao texto e ao seu conteúdo, o que se mostra especialmente importante no contexto africano.

Aliás, chave de leitura fundamental é a presença do narrador infantil. Dar voz a uma criança é profundamente simbólico, sobretudo em África, onde a perspectiva mais genuína da criança pode ser uma maneira de desarmar o contexto histórico. No clássico *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche (2011) anuncia as metamorfoses do espírito humano: o camelo, o leão e a criança. A criança não é o fim, como um resultado, ou a meta dessa transmutação alegórica; ela é o próprio devir, o movimento em sua máxima intensidade e potencialidade criativa. O devir-criança nietzschiano é a experimentação afirmativa da vida enquanto processo de transformação incessante e do homem como um participante ativo desse processo, que recusa se prender a um modo permanente, seja no passado ou no futuro. É, enfim, vir a ser o que ainda não se sabe e que só se pode saber na própria experimentação (poiética). Para o filósofo: “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (NIETZSCHE, 2011, p. 28-9). O devir-criança não é mais a postura de crítica ou resistência, o “não” libertador representado pelo leão; é o “sim” criador da criança. É também o anúncio de outro tempo, fenda aberta para todas as possibilidades, para uma liberdade sem fundamento e sem finalidade. Esquecer não se trata de apagar o passado ou renunciar a uma história, mas desaprender a olhar razoavelmente as coisas. Segundo Haroldo de Campos (1997), no citado ensaio sobre Odradek, “a pequenina criatura é o patrono frágil, mas obstinado de outra causa: a causa da liberdade criadora, tal como se expressa na arte, e que comunga com a da vontade humana no seu esforço por resgatar-se de seu destino social alienado” (p. 137).

Manoel de Barros deu à sua autobiografia poética o nome *Memórias inventadas* e pôs como epígrafe das três obras da série o conhecido verso do *Livro sobre nada*: “Tudo que não invento é falso” (BARROS, 2010, p. 345). No universo infantil manoelino tudo é, pode e deve ser inventado, pois que inventar significa criar o novo e não se referir ao que existiu ou existe⁴. Desse modo, a identificação do poeta com a criança ocorre pelo fato de que ambos usam a

4 A célebre diferença aristotélica entre o historiador e o poeta: “O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (...). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 2008, p. 54).

linguagem como meio de ampliar o vivido e o imaginado. Se a palavra é matéria-prima de que dispõe o poeta para sua criação, a criança a utiliza para transver a realidade e aumentá-la com sua “incompletude”.

Exercícios de ser criança

No aeroporto o menino perguntou:

– E se o avião tropicar num passarinho?

O pai ficou torto e não respondeu.

O menino perguntou de novo:

– E se o avião tropicar num passarinho triste?

A mãe teve ternuras e pensou:

Será que os absurdos não são as maiores virtudes
da poesia?

Será que os despropósitos não são mais carregados
de poesia do que o bom senso?

Ao sair do sufoco o pai refletiu:

Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com
as crianças.

E ficou sendo. (BARROS, 2010, p. 469)

Não é por acaso que em outro conto famoso da coletânea de Honwana, “As mãos dos pretos”, o narrador também seja um menino que inventa um interessante e modesto périplo inquisitorial acerca dos fundamentos do pensamento racial. Anônimo, tal como o narrador de “Inventário”, ele procura resposta para algo que não passa despercebido aos olhos curiosos da criança ou do adolescente e que se transforma numa questão: por que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o restante do corpo? Muitas respostas são apresentadas, de forma breve, por diversos interlocutores, até a mãe dar a sua explicação, momento em que o conto atinge o clímax.

A mãe tem um papel pedagógico primordial, pois ela é a detentora da sabedoria; é quem dirige, emocionalmente, inclusive, o processo de conhecimento do mundo. O jeito como ela debocha das falas precedentes⁵ promove um verdadeiro corte na lógica racista veiculada como base da arquitetura social em Moçambique. Suas risadas subvertem a ordem colonial, forne-

5 Antes de chegar à mãe, o menino conversa com um professor, um padre, Dona Dores, Senhor Antunes da Coca-Cola, Senhor Frias e Dona Estefânia, que representam o saber e a ciência (o professor, um livro), a religião (padre), o poder econômico (Coca-Cola); todas as falas, exceto a da mãe, são externas à cultura africana – os personagens, inclusive, parecem ser estrangeiros, a julgar pelos seus nomes – e aparentadas quanto às motivações e aos efeitos preconceituosos. Os discursos tentam explicar e justificar as diferenças de cor de pele, das quais derivam os desníveis sociais, econômicos, espirituais etc., de modo a reforçar a desqualificação e a submissão dos africanos.

cendo a quem compreende o pensamento que subjaz a essa ordem outra posição, orientada no sentido do redimensionamento humano (“o que os homens fazem é apenas obra dos homens”) e da igualdade (“o que os homens fazem é feito por mãos iguais”), que rompe a cadeia preconceituosa dos discursos alheios.

No inventário em questão, torna-se curiosa a grande quantidade de livros que há na casa. Elementos do real intencionalmente selecionados pelo autor, eles sugerem um contato do narrador, desde a infância, com a leitura, além de mostrar que sua família é escolarizada ou, pelo menos, que os pais o são. Os livros aparecem associados ao pai – “Há ainda mais 3 caixotes com livros. Debaixo da cama em que está o Papá há mais caixotes com livros” (HONWANA, 1980, p. 39) –, que rejeita as revistas estrangeiras da mãe, das quais vem o tom de desprezo repetido pelo menino:

as ‘Lifes’, as ‘Times’ e as ‘Cruzeiros’ mais recentes. Na mesa de centro está também o ‘Reader’s’, mas talvez nem lhe tocasse porque parece que não é grande coisa. O Papá diz que é uma porcaria. Bem, mas para ele todas as revistas que a Mamã costuma pôr na sala de visitas são uma porcaria” (p. 39).

Entretanto, os livros da estante estão cobertos, alguns estão guardados em caixotes de madeira. Vinculados aos outros objetos, principalmente às várias malas de viagem, eles indicam uma boa condição financeira da família no contexto de Moçambique. Por isso, o menino possui seu próprio material de desenho e pintura – “Debaixo desta cama está guardado o meu material de desenho e pintura, contido em dois caixotes de madeira” (p. 39) –, com o qual, provavelmente, aprendeu a recriar o espaço em traços e cores (antes ou depois de fazê-lo com palavras?).

É importante observar ainda que, ao se propor fazer um inventário de imóveis e jacentes quando estão todos da casa dormindo, portanto, *imóveis* ou *jacentes* – **ja.cen.te adjm +f1** Que jaz. **2** Localizado em determinado lugar. **3**_{JUR} Diz-se da herança que, por falta de herdeiros, passa para o Estado. **4**_{JUR} Diz-se do que permanece em abandono, por falta de quem legitimamente lhe assuma posse –, o menino cria uma confusão – ou uma inversão? – entre as pessoas e os *móveis* da casa, incluindo-se nesse processo – o único movimento é do Nandito, que “deve estar a sonhar” (p. 36), diz o narrador; dentre todos, o pai é o mais imobilizado, já que paira sobre ele uma suposta doença. Porém, a aparente prostração ou apatia dessa criança, que passa suas férias deitada no colchão dos pais, é diferente da imobilidade que o cerca, cuja ressonância dos vivos é a única coisa que denuncia a (sub)existência dos parentes. Sua imobilidade é ativa, criadora, dá-se no jogo através da imaginação. A esse respeito, Hans-Georg Gadamer diz que “todo jogar é um ser-jogado. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador” (1998, p. 181). Então, se ele não tem vontade de sair da cama para ler uma revista é porque “a inércia é seu ato principal” (BARROS, 2010, p. 346); o abandono é o que lhe permite reivindicar a herança familiar em outro nível, agindo como um testamenteiro ficcional.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. “Kafka: um realismo de linguagem?”. In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 129-138.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1998.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matámos o Cão-Tinhoso**. São Paulo: Ática, 1980.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-985.

NIETZSHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



RESENHA

MATA, Inocência & SILVA, Agnaldo Rodrigues da (Org.). *Trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe*. São Paulo: Editora Pontes, 2018. 460 páginas.

DUMA PONTA À OUTRA: TRAJECTÓRIAS CULTURAIS E LITERÁRIAS DAS ILHAS DO EQUADOR.

Vera Lucia da Rocha Maquêa¹

*Eu queria falar convosco no nosso crioulo cantante
Queria levar até vós, a mensagem das nossas vidas
Na língua maternal, bebida com o leite dos nossos primeiros dias
Mas irmãs, vou buscar um idioma emprestado
Para mostrar-vos a nossa terra
O nosso grande continente,
Duma ponta a outra.*

(ALDA ESPÍRITO SANTO)

A literatura de São Tomé e Príncipe tem nomes já conhecidos, como é o caso de Conceição Lima, Alda Espírito Santo, Francisco José Tenreiro e Maria Manuela Margarido, com uma importante referência de estudos de suas obras. Mas, caminhando em linha tortuosa para não repetir o mesmo, digo que faltava, no Brasil, uma obra crítica da literatura são-tomense que tivesse como assunto, do princípio ao fim, em cinco dimensões, São Tomé e Príncipe. Não falta mais.

No livro *Trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe* (Editora Pontes, 2018), organizado por Inocência Mata, da Universidade Nova de Lisboa, e Agnaldo Rodrigues da Silva, da Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT), o leitor mais leigo da literatura são-tomense pode entrar em contato com a riqueza e a diversidade das letras de São Tomé e Príncipe, ao passo que o mais convivente pode ampliar suas perspectivas de estudos.

¹ UNEMAT - Universidade do Estado do Mato Grosso.



Nesse volume generoso (contam-se 460 páginas), múltiplo de colaboradores, o que não falta é variação: de forma, de temas, de perspectivas críticas, o que confere ao livro um eco musical, tão afeito ao espírito criativo sempre em busca de inovação experimental.

Já a “Introdução” é uma aula, naquele sentido amplo que inteligências distintas, como Paulo Freire, nos ensinaram: como um tempo de diálogo, interação, tensão, discordância e de estabelecimento de um campo de conhecimento que resiste à fragmentação. Os organizadores nos presenteiam com essa aula sobre cultura e literatura das ilhas equatorianas, uma introdução que oscila entre apresentação, prefácio, resumo expandido, preciosidades teóricas e recortes críticos, propondo ao leitor refletir sobre o que vai encontrar adiante. Nesse percurso dos organizadores, encontramos a complexidade de suas escolhas:

Articular os debates sobre a cultura na vertente que decorre do complexo eixo do conhecimento das ciências, artes, crenças, preceitos éticos e morais, costumes, hábitos, aptidões individuais e coletivas ao conjunto de ideias, comportamentos, símbolos e práticas sociais requer cautela, tendo em vista que entram em campo saberes historicamente produzidos, bem como as tensões geradas com a rápida transformação sociocultural vivida pela humanidade: são metamorfoses que geram mecanismos cumulativos que se enriquecem à medida que passam de geração para geração (MATA; SILVA, 2018, p. 10).

O trecho acumula, com a abordagem de tópicos, de forma vertiginosa, a própria natureza da coletânea, consolidando sua orientação para o plural e o diverso, expressa no título por meio de suas “trajetórias”. Tal mobilidade empenhada resulta na abertura coerente de tratar de aspectos culturais e literários das ilhas são-tomenses sem se isolar; ao contrário, articulando a região insular ao mundo da sociedade global.

Estruturado em seis seções, divididas por temas que permitem ao leitor um roteiro de leitura bastante produtivo e instigante, o volume expõe seis textos sobre o eixo histórico-cultural das ilhas de São Tomé e Príncipe.

Assim, nesse primeiro segmento, Albertino Bragança trata das mudanças ocorridas em São Tomé e Príncipe, num recorte temporal que vai de 1990 a 2000, em que apresenta novas organizações da família e da escola, da economia e da sociedade e o impacto de tais alterações no tecido social das ilhas. Suas páginas são uma verdadeira viagem que conduz o leitor à percepção dos avanços e desafios do país, gerando no final uma espécie de alerta sobre o uso do crioulo, considerando a língua como um elemento privilegiado de comunicação que, caso não tenha a sua importância comprometida em face da exclusão dos santomenses, Bragança afirma que se corre o risco de “uma perda irreparável de parte de si próprios” (MATA; SILVA, 2018, p. 44).

Entre mitos, fábulas e lendas, conduz-nos Francisco Costa Alegre pela *amôlé pédasu* da mitologia são-tomense em que personagens de outras histórias, como Samora Machel, Martin

Luther King e muitos outros desfilam no imaginário da nação. Transitando entre o cotidiano da vida e o mundo mítico que a codifica, o autor conduz o leitor a uma conclusão: “não há Nação, não existe País, nem Povo, sem exploração de mitos e Lendas na sua trajetória de vida que se reporta em verdade, ou melhor, na explicação da realidade histórica” (MATA; SILVA, 2018, p. 68).

O mundo fugidio, do mito e da história, encontra no mar fluido e móvel, entre povos e continentes, o interesse do texto de Inocência Mata. Aqui, a matéria é uma biblioteca de poetas, escritores, geógrafos, sociólogos, que a professora e crítica destaca com primor no país em permanente deslocamento, em “invenção contínua de uma nação” (MATA; SILVA, 2018, p. 75), questionando, convidando o leitor a refletir “com” ela: “Como tem vindo o ilhéu são-tomense a assimilar as marcas da (nova) errância que o seu novo estatuto de emigrante lhe proporciona?” (MATA; SILVA, 2018, p. 75).

Francisco José Tenreiro é tema de Iolanda Aguiar para discutir questões de nacionalidade e pertencimento, já que o poeta aparece entre Portugal e São Tomé e Príncipe, o que ela questiona, ao analisar defesas de sua lusitania, como sendo uma visão essencialista de identidade. Abordando-o, o homem e a obra, a pesquisadora afirma que Tenreiro

foi um homem que olhou para São Tomé com ‘os olhos do mundo’, considerou ‘outros mundos’ possíveis e deixou-nos a percepção que ‘esses mundos’ se imbricam uns nos outros para dar coerência significativa ao espaço que hoje tem o nome de São Tomé e Príncipe (MATA; SILVA, 2018, p. 115).

Para a estudiosa, essa perspectiva compósita e de abertura para outras culturas foi o grande legado do poeta para o país. A emigração está com frequência no horizonte de uma visada sobre São Tomé e Príncipe; os que migram e os que ficam compõem o contato e a interação com o mundo. Jéssica Falconi apresenta uma leitura de textos literários e de um documentário em que aparece a figura do contratado. Questões de emigração e de alteridade se reúnem na condição do contratado, quase sempre, conflituosas. Conhecido pelo poema do angolano António Jacinto, o contratado aparece consignado tanto a esse país quanto a Cabo Verde, outro país insular. A estudiosa demonstra que esse dispositivo violento da empresa colonial baseado no trabalho escravo criou uma categoria de pessoas isoladas, representadas como desenraizadas, “cada um no seu isolamento e na sua solidão” (MATA; SILVA, 2018, p. 129) e, na obra de vários autores, na literatura e no referido documentário, o contratado tem sido definido como um sujeito de dupla ou múltiplas pertenças. Cabo-verdianos e são-tomenses são, de todo modo, sujeitos em trânsito, derivação de um processo histórico crivado pelo império colonial.

Fechando esta primeira seção da coletânea, encontra-se João-Manuel Neves que, pela narrativa de viagem, analisa a história pelos diários e relatos dos viajantes. Ao modo de muitos dos viajantes do século XIX (lembre-se *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre),

os jornalistas Muralha e Quintinha nunca estiveram em África, o que contribuiu para uma amplitude imaginária sobre os povos e culturas africanos. Segundo ele, “exprimiram visões coloniais do mundo distintas, representativas das duas principais correntes do imperialismo português” (MATA; SILVA, 2018, p. 169) mas, ao final, coincidiam no elogio da violência colonial para os propósitos do trabalho no sistema de plantação à época.

O segundo segmento da coletânea abre-se para a dramaturgia são-tomense, parte constituída de dois textos. O primeiro, de Luciana Morteo Éboli, mergulha na cultura popular e mostra a relação dos autos medievais, que remanescem do século XVI, com a cultura popular de São Tomé e Príncipe, sendo o Tchiloli seu principal veículo. De acordo com a pesquisadora

A teatralidade do Tchiloli evidencia-se através da base textual europeia com a junção dos elementos africanos de encenação, dados pelas coreografias, pela musicalidade, pelos cânticos, além de uma estética que prima pelo mágico, pelas cores dos figurinos e concepção cenográfica (MATA; SILVA, 2018, p. 184).

O ciclo carolíngio, releitura que foi se modificando no decorrer dos tempos, presentifica-se na cultura são-tomense como mais uma marca da Europa “conquistadora”. Segundo Éboli, as releituras e apropriações funcionam como uma “crítica ritualizada às classes dominantes e injustiças sociais” (MATA; SILVA, 2018, p. 185). Assumem, assim, um sentido completamente distinto das narrativas do período medieval europeu.

O segundo texto, de Agnaldo Rodrigues da Silva, ao abordar a dramaturgia são-tomense, traz uma importante discussão sobre *A berlinização da partilha de África*, de Aíto de Jesus Bonfim, que dedica a sua peça “aos desgraçados africanos”. O estudioso percorre uma trajetória entre livros, mitos e histórias, conduzindo o leitor a refletir, junto com o dramaturgo, “sobre a dicotomia entre o bem e o mal, observando-se que para a África todo europeu era nocivo” (MATA; SILVA, 2018, p. 209), incluindo-se o mito do Bom selvagem.

A terceira seção da coletânea comunica um fenômeno que vem sendo observado pelos estudiosos das literaturas de São Tomé e Príncipe: a presença de mulheres nas letras. Se as mulheres ganham a cena literária, são também as mulheres que leem essa poética feminina. Do total de críticos, nesta parte do livro há dez mulheres pesquisadoras e três homens. Se colocarmos em proporção, poucos países dos chamados desenvolvidos terão tantas mulheres na sua literatura. Veja-se o caso da literatura brasileira, ainda dominada por escritores, como demonstra Regina Dalcastagnè em estudo sobre o perfil do escritor brasileiro atualmente (2005).

Se a questão de gênero se nos apresenta como um fato digno de ser destacado, não é nele que vamos nos deter, no entanto. Os dez textos apresentam aspectos da poesia de mulheres, que trazem vozes femininas, feministas, negritudinistas, memorialistas, diaspóricas, identitárias, decolonizadas, demonstrando que não há territórios demarcados que mulheres não possam frequentar.

A seção traz o título “Inscrever o feminino: a literatura de autoria feminina são-tomense” e, de forma clara e objetiva, traça a participação das mulheres na vida pública, na expressão de seu papel político e de suas subjetividades. Vozes de várias gerações, preocupadas com questões diferentes, confluem na construção de um espaço de alargamento da democracia e da cidadania.

Essas mulheres, dentro e fora da literatura, são representações invertidas (vistas pelo outro lado) de mulheres que, pela transculturação, transitam outras nacionalidades: Nazaré Fonseca, Clariane Crippa, Jane Tutikian, Carmen Tindó Secco, Laura Padilha, Tania Lima, Inara Rodrigues, Rita de Souza, Zuleide Francisca de Souza, Deolinda Adão. Com elas, homens corajosos como Amarino Queiroz, Pires Laranjeira e Kleyton Pereira, trazem a leitura que as são-tomenses merecem: fronteiras, memórias e vozes, todas, muito visíveis.

O quarto segmento desta coletânea é um sopro de luz sobre dois autores: Caetano Costa Alegre e Francisco José Tenreiro, lidos por Adriana Elisabete Bayer e Mário César Lugarinho. Marcando um traço entre o nativismo e a poesia insular, Bayer lê a transculturação e destaca: “Se a Francisco José Tenreiro coube o lugar cimeiro como poeta da Negritude em língua portuguesa e de precursor da são-tomensidade, ele não foi o primeiro são-tomense a tratar da problemática gerada pela cor da pele” (MATA; SILVA, 2018, p. 377) . Segundo a estudiosa, Caetano Costa Alegre inaugura o tema e, ainda que sejam “duas perspectivas”, o problema é o mesmo. Lugarinho aborda o tema por outro viés: o da emergência do sujeito negro na literatura, estabelecendo negociações entre a cultura europeia e a africana em que, segundo ele

de Picasso em diante, a arte e a literatura não poderiam mais desprezar a cultura africana que lhe dera forma; sua citação, indicação e apropriação determinaria, sem dúvida a condição de eliminação das formas tradicionais de se entender e conceituar a arte (MATA; SILVA, 2018, p. 392).

E quando pensávamos em parar, no final da leitura de mais de quatrocentas páginas, encontramos prosas e versos. Mas estes, deixaremos que cada um encontre e prove. Não há frase e não há verso que possamos escolher para dizer dessas peças leves e brutas, de graça e arranjo formal de valer a pena, que enfrentam um leitor ao fim de tantas informações e discussões sobre São Tomé e Príncipe.

Por fim, para os veteranos, a obra permite ampliar os conhecimentos das línguas, das culturas e da literatura lá produzida e, para os iniciantes, se traduz em uma excelente chave para entrar num universo fabuloso e produtivo de criação literária das ilhas. A obra, pela sua abordagem diversa e flexível, atende a todos os gostos e permite demonstrar a variedade de formas literárias produzidas no país.

Como dissemos no início desta resenha: *Trajetórias culturais e literárias das ilhas do Equador* são para leitores iniciados, mas também para leitores iniciantes. A diferença entre os primeiros e os segundos está nas páginas plenas de história e de cultura, na voz de estudiosos,

seus olhares multifocais, suas perspectivas críticas. Como pássaros a nos guiarem pela floresta, esses pesquisadores nos conduzem a uma visão ampla e vertical sobre as ilhas, sobre um aparente *petit pays*, mas, sobretudo, sobre a condição de uma nação livre, suas liberdades de escolhas e suas possibilidades reais de fazer escolhas.

Escolhas poéticas. Escolhas políticas.



RESENHA

MATA, Inocência (coord.). *Discursos memorialistas africanos e a construção da História*. Lisboa, Macau: Colibri, Universidade de Macau, 2017.

MEMÓRIA E COLONIALISMO

Mário César Lugarinho¹

Em 2013, formou-se, por iniciativa de Inocência Mata e sob o abrigo do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, o grupo de estudos e investigação “O discurso memorialista e a construção da História”, cujo objetivo principal é questionar as memórias dos atores políticos nos processos históricos dos países africanos de língua portuguesa, durante os períodos colonial e pós-colonial, como “locais de construção da nação”. Com certo atraso, estudiosos das culturas, história e literaturas dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa debruçavam-se sobre uma forma discursiva que tomou a cena acadêmica desde os anos setenta e oitenta e que ainda subsiste em seu interior, já que a memória não se encontra assegurada de todo. Num mundo em que mídias diversas expõem e propagam continuamente as *fake news*, nunca foi tão importante e urgente a segurança da memória, a sua fixação, a sua propagação e a sua conservação. Das formas de fixação, propagação e conservação de memória, a escrita, certamente, foi a mais eficaz e duradoura.

No *Fedro*, Platão criticou severamente a escrita como forma de fixação da memória. Ele observou que a descaracterização do registro primitivo abria caminhos variantes para o enunciado do que se queria fixar, possibilitando uma interpretação particular de cada documento. A criação de sociedades baseadas na escrita não foi pacífica, já que, renunciando-se à presença física do sujeito da enunciação, acarretar-se-ia a degradação do enunciado – à introdução do recurso da escrita equivaleria perder a memória e a própria identidade, o que a civilização da polis exigia. O recurso da escrita, entretanto, solidificou a manutenção do Estado grego de forma que a civilização que com ela nasceu apoiou-se sobre bases, até então, pouco usuais e que consolidaram formas específicas de organização do poder. A conservação do texto escrito estabeleceu,

¹ USP - Universidade de São Paulo.



através de uma descontinuidade com a civilização que a antecedeu, uma nova temporalidade que dissolve a experiência anterior, de base oral, substitui a noção de integração do homem com seus mitos fundadores para uma integração deste homem ao seu texto escrito fundador. Em civilizações ágrafas, a identidade do homem é dada pelo texto da oralidade e se encontra viva no discurso dos indivíduos que guardam a Memória; na civilização da escrita, o que sucede é que o texto escrito é a rememoração de uma instância abstrata, um narrador, que exige de seu leitor a crença nos fatos enunciados pelo texto; desta forma, passa a haver não mais uma identificação, mas, sobretudo, um distanciamento, o primórdio da diferença, que dá condições para a enumeração de fatos e textos através da compreensão de um tempo que se apresenta linear e que, por fim, virá a fundar uma História.

Com a fundação da História, a Memória é excluída do tempo, converte-se em permanência, dada pelos arquivos físicos que estabelece. Exaltar a rememoração é não manifestar o interesse pelo passado, nem por uma exploração do tempo humano. Lá, entre os gregos, por exemplo, pouco antes da Grécia clássica, foi quando a memória deixou de organizar o Cosmos para se constituir na identidade do indivíduo, dando-lhe meios de escapar do tempo e sobreviver à destruição da morte.

O distanciamento entre a coisa narrada e o ouvinte/leitor, proporcionado pelo advento da escrita, sugere que se delegaria ao texto escrito um poder inédito, uma autoridade superior à oralidade que se decompunha por efeito do tempo. O texto escrito ganhará, portanto, o estatuto de permanência. Sua característica principal será a imposição da dupla origem do texto: nele haverá que se perseguir tanto o sujeito da enunciação quanto o sujeito do enunciado. Quando Walter Benjamin se referiu à decadência da narrativa e à assunção do romance, identificava a emergência de um sujeito instituído por uma individualidade descolada da comunidade e da cadeia de tradições, elementos fundamentais para uma memória coletiva. A emergência de memórias e autobiografias, de cunho literário, ao longo do século XIX, definem sobretudo a tentativa do sujeito, identificado como representação do indivíduo, de se instituir, ou se autorizar, como herói da sua própria narrativa, da sua vida pessoal, justificando suas ações e contradições pelo império de valores, tratados como morais e/ou superiores, mas que se submetem a uma lógica individual baseada em suas escolhas e decisões pessoais.

Essa reflexão é necessária quando a atenção se volta para a produção de escrita memorialística em sociedades cujas tradições se preservaram até muito recentemente por meio da oralidade, seja frente à descontinuidade que foi a intervenção colonial seja pela continuidade com suas tradições como instrumento de resistência ao colonialismo. Acrescente-se o fato de que são sociedades que foram abruptamente inseridas historicamente na modernidade. É preciso, então, que nos perguntemos se a emergência do memorialismo em países africanos derivaria da constituição de uma subjetividade moderna ou a emergência de uma subjetividade moderna impôs o surgimento desse tipo de escrita? A resposta a essas perguntas, certamente, será a mes-

ma, porque, em ambos os casos, a modernidade comparece, violentamente, impondo suas tecnologias que se sobrepõem a quaisquer tradições. Narrar a si, registrar a vivência, transformá-la em memória, é sobretudo um processo de afastamento da cadeia de tradições, por definição. A pergunta sobre a permanência da oralidade ou de uma reinvenção da função griótica deve, em suma, ser respondida pela observação da subjetividade que emerge nestes textos, não apenas pela imitação de técnicas, sob a pena de estarmos revendo apenas as lições sobre poesia e mascaramento de Ezra Pound.

Uma ressalva, ainda, deve-se ter em vista que a tradição crítica a respeito das culturas dos PALOPs insiste em estabelecer uma linha de continuidade entre o passado das sociedades tradicionais e o presente histórico, como se a instauração do estado nacional significasse uma restauração de formas anteriores ao colonialismo. Como se as discontinuidades históricas, aspecto caro a Michel Foucault, amparada pela longa duração que significou a profunda intervenção colonial, tivesse sido superada e efetivamente apagada pela independência, (re) constituindo um estado “edênico” anterior.

O conjunto de textos que se apresentam neste volume, organizado por Inocência Mata, é resultado de um seminário daquele grupo de estudos, ocorrido em 2016, na Universidade de Macau, e de atividades de investigação que não abriram mão de reconhecer o colonialismo como polo de atração de sentidos e como ruptura profunda e incontornável daquelas sociedades. Se por um lado, por exemplo, temos a memória do tráfico de escravos no espaço atlântico, trazido por Wladimir Zamparoni, temos, por outro, a memória de mulheres que lutaram na guerra de independência angolana, apresentada por Margarida Paredes. O primeiro trata de uma memória que se inscreve no cotidiano brasileiro, de forma visível, mas cujas raízes se perderam por efeito de um projeto de nação ainda calcado nas perspectivas coloniais; a proposta da segunda reconfigura o feminino num espaço bélico, tradicionalmente masculino, dado por uma modernidade que ultrapassa o colonialismo e que encontra raízes nos mitos e narrativas que envolvem Nzinga Mbandi, multifacetando o feminino em Angola. Para aqueles que se dedicam aos estudos africanos, sobretudo, esse volume impõe novas reflexões, novos objetos e novas perspectivas, ao propor não apenas um novo olhar para o passado, mas um outro olhar sobre o passado, um olhar que problematiza, sobretudo, a si mesmo.