



# MULEMBA

Revista Científica - ISSN: 2176-381X



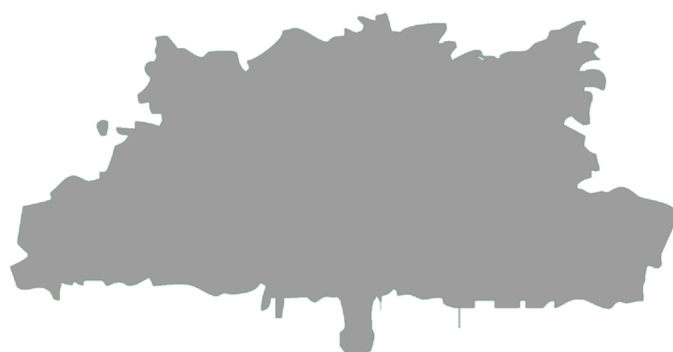
23  
VOLUME 12  
2020



Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ

Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 12, n. 23, ano 2020. Semestral(julho-dezembro), p. 125

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), 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)

### **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 - UNIGRANRIO  
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - UFRJ (doutorando)  
Marlon Augusto Barbosa - UFRJ (doutorando)

### **Organizadores da Mulemba volume 12, nº. 23 de 2020:**

Vanessa Ribeiro Teixeira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)  
Francisco Topa (Universidade do Porto)  
Inara Oliveira Rodrigues (Universidade Estadual de Santa Cruz)  
Erica Cristina Bispo (Instituto Federal do Rio de Janeiro)  
Camila de Toledo Piza Costa Machado (Universidade Federal 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**

Dra. Maria Eugenia Lammoglia Duarte

### **Substituta Eventual**

Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira

## **DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS**

### **Chefe do Departamento**

Dra. Ana Paula Victoriano Belchor

### **Substituta Eventual**

Dra. Beatriz Protti Christino

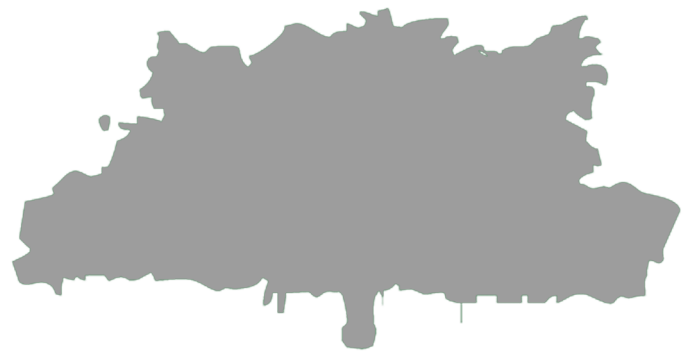
## **SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

### **Supervisor**

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira



<b>Correspondência:</b>	<b>Dados para catalogação:</b>
<p><b>Revista Mulemba</b> Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Letras - UFRJ Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária - Ilha do Fundão <b>CEP:</b> 21941-590 - Rio de Janeiro, RJ <b>Email:</b> <a href="mailto:revistamulemba@letras.ufrj.br">revistamulemba@letras.ufrj.br</a></p> <p><b>Design e Diagramação</b> Rafael Laplace   Agoobook   Endereço eletrônico: <a href="http://agoodigital.com">http://agoodigital.com</a></p> <p>A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: <a href="http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba">http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba</a></p>	<p><b>Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.</b> Rio de Janeiro: UFRJ, vol.12, nº23, jul-dez de 2020. Semestral, p.125 Disponível em: <a href="http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba">http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba</a> Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático <b>ISSN 2176-381X</b></p>



MULEMBA



# Mulemba

Volume 12 | Número 23 | jul.-dez. 2020

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

#### 10 Da arca à escrita: o bestiário nas literaturas africanas

*Vanessa Ribeiro Teixeira, Francisco Topa, Inara Oliveira Rodrigues, Erica Cristina Bispo & Camila de Toledo Piza Costa Machado*

### DOSSIÊ

#### 16 Um “pós-colonial” perdido nos limites do colonialismo: Henrique Galvão e Os Bichos do Mato

*Sandra Sousa*

#### 34 Contra o exílio de si mesmo: liberdade e individualidade em “Dragão e Eu”, de Teixeira de Sousa

*Hêmille Raquel Santos Perdigão*

#### 46 Olhares outros: o animal e a infância em Honwana e Ondjaki

*Marlúcia Nogueira do Nascimento*

#### 56 A Osga e o Vendedor de Passados

*Vera Lucia da Rocha Maquêa*

#### 70 Sobre uma águia chamada Mutola

*Sávio Roberto Fonsêca de Freitas*





## TEMAS LIVRES

### 80 **Mayombe: útero da revolução**

*Gustavo Henrique Rückert*

### 90 **O fim da guerra não é o fim da guerra: a independência de Angola e os buracos negros da literatura**

*Zoraide Portela Silva e Humberto José Fonsêca*

### 108 **O animismo como elemento de resistência contra o machismo**

*Michelle Aranda Facchin*

## RESENHA

### 121 **CARLOS, Albino. Caça às Bruxas. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2018. p. 198. Caça às bruxas: a tragédia da superstição**

*Greicy Bellin e Larissa Bonacin*



**DA ARCA À ESCRITA: O BESTIÁRIO NAS LITERATURAS  
AFRICANAS**

*FROM THE ARK TO WRITING: BESTIARY IN AFRICAN LITERATURES*

*DEL ARCA A LA ESCRITURA: EL BESTIARIO EN LAS LITERATURAS AFRICANAS*

*Vanessa Ribeiro Teixeira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)*

*Francisco Topa (Universidade do Porto)*

*Inara Oliveira Rodrigues (Universidade Estadual de Santa Cruz)*

*Erica Cristina Bispo (Instituto Federal do Rio de Janeiro)*

*Camila de Toledo Piza Costa Machado (Universidade Federal do Rio de Janeiro)*

Onde cairá o orvalho se as pedras perderam dono  
e história  
e só as coisas torpes e destruídas  
cobriram os campos e tornaram cinza o verde?

Maria Alexandra Dáskalos

borboletas de luz  
esvoaçando  
de cadáver em cadáver  
colhem  
o fedor dos mortos em  
vão  
(...)

Arlindo Barbeitos



2019, 2020, 2021... e o orvalho ainda se perde no caminho, o cinza ainda impera sobre o verde, as borboletas colorem paradoxalmente o cenário de morte e a terra, incessantemente revolvida e vermelha, abraça a todos, inclusive os poetas. Este número da revista *Mulemba* é dedicado à memória da poetisa Maria Alexandre Dáskalos e do poeta Arlindo Barbeitos, arrancados de nosso convívio pela pandemia que revela a força de um vírus e a permanência da desumanidade.

\*

O galo. A galinha. O cão. O porco. A cobra. O leão. O cágado. A osga. Os abutres... No universo das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, encontramos diversas figurações, simbólicas e alegóricas, de animais tornados personagens centrais das narrativas. Bichos-mito. Bichos-resistência. Bichos-esperança. Bichos-ironia. Bichos-reinvenção. Seja em meio à cena discursiva anticolonial, seja às margens das independências, seja nas releituras pós-coloniais, deparamo-nos com a crítica do bicho-homem por meio das semelhanças e diferenças com outras espécies animais.

Na “Nota do Autor” do romance *Entre as memórias silenciadas* (2013), Ungulani Ba Ka Khosa revela e indaga:

O que encanta nas noites africanas são os pirilampos, animais de brilho intermitente, descontínuo, fugaz. Por entre as árvores deslustradas, eles adquirem a plenitude do brilho por segundos. A luz ténue dá outra cor à savana. São momentos fascinantes nas noites, segundos que ficam nas retinas da memória. Depois, ao de súbito, vem a escuridão, as trevas. Momentos de incerteza, de receio. E de repente a luz, a vida. Inconstância. O viver intermitente entre a graça e a aflição.

Quantos de nós não assistimos, apavorados, ao acender e apagar de luzes das nossas independências? (KHOSA, 2013, p. 3)

A imagem dos pirilampos surge, logo na abertura da obra, como uma construção alegórica que centraliza as reflexões descortinadas ao longo da trama: o clarão da liberdade é fugaz, quase uma ilusão, constantemente ameaçado pelas trevas trazidas pelo insidioso estado de exceção. Os fascinantes pirilampos – do grego *pyrilampís*, junção de “pyros” (fogo) e “lampis” (luz) –, carregam, na sua “pleonástica” condição luminescente, a potencialidade da gênese, da criação, algo que se impõe em meio ao caos, imagem bastante cara à escrita khoseana.

Na cultura chinesa, que, por índicas travessias, deságua também em solo moçambicano, “o pirilampo é tradicionalmente o companheiro dos estudantes pobres, aos quais fornece a luz para seus trabalhos noturnos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 721). Não seriam, então, esses pequenos seres iluminados os arautos da revolução, da criação a partir da diversidade, das vozes marginalizadas? A luz possível sobre a “história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994,

p. 225)? Poderíamos ler os intermitentes insetos, inclusive, como uma alegoria do próprio fazer artístico em meio à escuridão do cerceamento das liberdades. Onde tudo é treva, brilhar é uma maneira de dizer “não”.

Em *Antes de nascer o mundo* (2016), de Mia Couto, a figura de Jezibela fascina e acende desejos. Nesse cenário, a “besta bela” metaforiza a solidão em Jerusalém, um território marcado pela misoginia:

A jumenta se dobrava para trás, com um indecifrável olhar cheio de pestanas, e o meu pai aguardava, mãos cruzadas à frente do ventre, à espera de um sinal. Que sinal seria esse, nunca soubemos. A verdade é que, num dado momento, Silvestre anunciava a sua gratidão:

— Muito agradecido, Jezibela, trouxe estas modestas flores...

Ainda víamos a burra mastigando o ramo de flores. Depois, meu pai desaparecia no interior do curral. E nada mais se sabia. (COUTO, 2016, p. 100)

Na comunidade composta por homens, as existências fêmeas/femininas inauguram um contradiscurso, seja através da singular figura da jumenta, seja por meio das recordações e intervenções de outras personagens do passado-presente. Desse modo, em meio à sinfonia de vozes masculinas fraturadas, as citações epigráficas que abrem os capítulos da obra são de autoria feminina e desvelam uma crítica a esse novo mundo que estava sendo anunciado por Silvestre Vitalício — são palavras de Adélia Prado, Sophia de Mello Breyner Andresen, Hilda Hilst e Alejandra Pizarnik.

O destaque concedido à Jezibela, essa figura feminina bestializada na obra — “animal-objeto” capaz de transcender os meros prazeres carnavais de Silvestre —, vai ao encontro do espaço legado às personagens espectrais da narrativa que galgam importância e se revelam fundamentais, mesmo nesse microcosmos majoritariamente masculino. É imperioso, portanto, que nossos olhares estejam atentos a essas figuras bestiais e, muitas vezes, bestializadas no cenário literário africano. Frequentemente, elas recontam histórias e, mesmo em contextos quase apocalípticos, tornam-se fulcrais para repensar seus (nossos) lugares na sociedade.

Diante da urgência de, em tempos desumanos, dizer algo para além das perspectivas do humano, a revista *Mulemba*, em seu 23º número (volume 12), apresenta ao público o dossiê intitulado “O bestiário nas literaturas africanas”, composto por artigos que investigam o devir de personagens animais, personagens-bichos, no bojo das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. Os textos aqui reunidos, nascidos das mais diversas análises e abordagens teóricas, evidenciam a condição desses personagens enquanto elementos críticos e problematizadores da realidade vivida pelos humanos nas narrativas investigadas. Poderíamos dizer que, em muitas das obras evocadas, os bichos são os “nãos” da história. Não à toa, a construção desses

personagens como instâncias questionadoras do *status quo* social têm grande importância para as literaturas produzidas por escritores africanos.

Sandra Sousa, abrindo o dossiê com o artigo “Um ‘pós-colonial’ perdido nos limites do colonialismo: Henrique Galvão e os bichos do mato”, abeira-se das margens da literatura colonial e encontra no romance *Kurika* (1944), de Henrique Galvão, indícios germinais de discussões muito caras à literatura pós-colonial, entre elas, aquelas concernentes aos Estudos Animais. Evocando os postulados de Chagani (2016) e Derrida (1995), entre outros, o texto logra problematizar a condição humana como limiar da ética e da moral, a partir da narrativa de Galvão. Comportamentos considerados desumanos vitimam não só os humanos indesejáveis a determinadas estruturas de poder, mas também animais não humanos que sucumbem diante da bruta hierarquização entre as espécies, hierarquização essa ditada pela Humanidade.

Na sequência, Hêmille Raquel Santos Perdigão investiga, no conto “Dragão e eu” (1945), do caboverdiano Teixeira de Sousa, a aventura iniciática de um jovem personagem-narrador rumo ao conhecimento de si, inspirado pelo comportamento de seu companheiro canino. Em “Contra o exílio de si mesmo: liberdade e individualidade em ‘Dragão e eu’, de Teixeira de Sousa”, a pesquisadora problematiza o confronto entre o desejo de pertencimento a uma comunidade maior e a urgência do autoconhecimento e da defesa da individualidade. De Sófocles a Mudimbe, passando por Sartre e Appiah, o texto analisa as tensões entre as existências individual e coletiva, ao passo que nos revela o cão “Dragão” como símbolo da resistência e da liberdade frente às humanas vontades.

Em “Olhares outros: o animal e a infância em Honwana e Ondjaki”, Marlúcia Nogueira do Nascimento aborda as relações entre a infância e os animais não humanos, refletindo sobre como essas relações poderão fomentar o aprendizado de novos comportamentos éticos para a convivência entre animais humanos e não humanos, assim como entre humanos. A partir das leituras dos contos “Nós matamos o Cão-Tinhoso” (1964), de Luís Bernardo Honwana, e “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” (2007) e “O Kazukuta” (2007), a centralidade concedida ao olhar infantil revela possibilidades de uma existência humana mais empática e inclusiva.

Vera Lucia da Rocha Maquêa, no artigo “A osga e o vendedor de passados”, analisa criticamente o desenrolar do romance *O vendedor de passados* (2004), de José Eduardo Agualusa. As já aclamadas singularidades da narrativa, que vão desde a insurgência de um narrador-observador animal até as peculiaridades identitárias do personagem-protagonista, passando por surpreendentes revelações diegéticas, dignas de uma trama policial, são investigadas por Maquêa à luz das provocações de epistemologias pós-coloniais que logram desestabilizar as certezas sobre o humanismo. A osga que narra, interroga e, assim, reinventa o humano.

Fechando o dossiê, eis que uma águia levanta voo, alçando a outros patamares figurações simbólicas e/ou alegóricas de personagens animais. O artigo “Sobre uma águia chamada Mutola”,

de Sávio Roberto Fonsêca de Freitas, aborda o conto “Mutola” (2013), de Paulina Chiziane, que ficcionaliza a saga de Maria de Lourdes Mutola, velocista moçambicana, medalhista olímpica, desacreditada pela estrutura de uma sociedade machista patriarcal. A águia, personagem-protagonista da breve narrativa que precede o conto, é simbolicamente associada às grandes conquistas e, na narrativa de Chiziane, alegoriza a resistência e a (re)existência de uma grande mulher frente às barreiras do *status quo* social.

Outros três artigos, reunidos na seção de temática livre, compõem o presente número da revista *Mulemba*. Abrindo a seção, Gustavo Henrique Rückert, em seu texto “Mayombe: útero da revolução”, apresenta uma abordagem crítica pouco usual do romance inaugural de Pepetela, *Mayombe* (1980). O trabalho lê a própria floresta como personagem centralizador da diegese, a partir dos pressupostos teóricos do realismo animista. Das linhas do artigo, surge a compreensão de que a floresta gestou a liberdade.

Zoraide Portela Silva e Humberto José Fonsêca mantêm nosso foco sobre o deslindar da guerra pela libertação em Angola, tempo da narrativa anteriormente analisada por Rückert. “O fim da guerra não é o fim da guerra: a independência de Angola e os buracos negros da literatura”, título do artigo da dupla de pesquisadores, problematiza os “pontos cegos”, os “não ditos” da guerra anticolonial, partindo da análise da obra de José Luandino Vieira. A conclusão alcançada é a de que, ao contrário da guerra pela autonomia política, o combate travado pela literatura enquanto discurso de resistência a sistemas de opressão está longe de acabar.

A literatura como lugar de resistência também é o foco do trabalho de Michelle Aranda Facchin, intitulado “O animismo como elementos de resistência contra o machismo”. Analisando criticamente textos de Mia Couto, com destaque para o conto “Caçador de ausências” (2009), Facchin lê, na recorrência ao realismo animista praticado nas narrativas miacoutianas, uma relação íntima entre essa vertente do realismo ficcional e as estratégias de sobrevivência e resistência das personagens femininas.

Finalizando o número, a resenha de Greicy Bellin e Larissa Bonacin sobre o romance *Caça às bruxas* (2018), do escritor angolano Carlos Albino, apresenta uma narrativa que tem por cenário a guerra civil em Angola e a saga de homens e mulheres na busca da resolução de suas necessidades “financeiras, emocionais, existenciais e sexuais” cerceadas pela vivência do estado de exceção. A solução encontrada está no inexplicável. A crueldade humana está cheia de explicações.

O fim dessa breve apresentação aponta para o seu começo. A resistência às práticas desumanas, genocidas, encontra especial abrigo em experiências não humanas: da realidade animal à existência sobrenatural. Entre uma e outra, diversos exemplares das literaturas africanas insistem em seguir os passos da águia, pois “como as andorinhas, são filhas da liberdade.” (CHIZIANE, 2013, p. 90).

Nesse, como em muitos outros aspetos, as literaturas africanas de língua portuguesa não estão, pois, afastadas da prática do continente como um todo: lembremos *Djouma, chien de brousse*, de René Maran, publicado em 1927, que é – curiosamente – a única obra do autor vertida para português, graças a uma tradução brasileira de 1934. Lembremos também o intenso trabalho que, um pouco por toda a África, tem vindo a ser desenvolvido a partir de fontes diversas da riquíssima literatura oral tradicional, à semelhança do que tem feito, por exemplo, o angolano José Luandino Vieira com algumas fábulas. Resta, assim, esperar que este número de *Mulemba* seja um primeiro passo para que, dentro de alguns anos, possamos ter, para o universo das literaturas africanas em português, um volume equivalente ao que o nigeriano Evan Maina Mwangi publicou em 2019: *The Postcolonial Animal: African Literature and Posthuman Ethics*.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHIZIANE, Paulina. **As andorinhas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Entre as memórias silenciadas**. Maputo: Alcance, 2013.



## UM “PÓS-COLONIAL”<sup>1</sup> PERDIDO NOS LIMITES DO COLONIALISMO: HENRIQUE GALVÃO E OS BICHOS DO MATO

A “POSTCOLONIAL” LOST IN THE LIMITS OF COLONIALISM:  
HENRIQUE GALVÃO AND THE BUSH ANIMALS

UN “POSCOLONIAL” PERDIDO EN LOS LÍMITES DEL COLONIALISMO:  
HENRIQUE GALVÃO Y LOS ANIMALES SALVAGES

Sandra Sousa<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo tem como intenção analisar como o romance *Kurika* (1944) de Henrique Galvão poderá ser entendido como uma das primeiras obras de literatura colonial sobre Angola precursoras de um pensamento pós-colonial, materializado posteriormente no campo dos Estudos Animais (EA). Enfatizo o termo literatura colonial, pois na literatura portuguesa outros antes de Galvão já tinham incursado na proposta de “novas maneiras de pensar as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos” (SILVA, 2018, p. 187), como é o caso de Vitorino Nemésio em *O Bicho Harmonioso* e em *Cavalo Encantado*. Nas literaturas de língua portuguesa, em geral, outros nomes podem ser mencionados como produtores dos seus bestiários literários, tais como Miguel Torga, Herberto Helder, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Aquilino Ribeiro e Mia Couto. O *Kurika* revela-se, no entanto, como obra literária relativamente negligenciada pela crítica, embora tivesse sido leitura obrigatória no ensino preparatório português depois da queda do regime ditatorial. É, deste modo, aqui intuito resgatar este “romance dos bichos do mato” dada a relevância que ele proporciona à compreensão de um campo de investigação quando este ainda não se tinha sequer formado, o dos EA, e para o entendimento de uma vertente da literatura colonial portuguesa ainda não explorada e da complexa relação que esta pode ter com os estudos pós-coloniais e a sua vertente dos Estudos Animais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos Animais, Literatura Colonial, Henrique Galvão.

### ABSTRACT

*This article intends to analyze how Henrique Galvão’s novel Kurika (1944) can be understood as one of the first works of colonial literature about Angola and, at the same time, a pioneer of a post-colonial thought, later materialized in the field of Animal Studies [AS]. I emphasize the term colonial literature since in Portuguese literature others prior to Galvão had already delve in the proposal of “new ways of thinking the complex and controversial relations between humans and non-human animals” (SILVA, 2018, p. 187), as is the case of Vitorino Nemésio’s O Bicho Harmonioso and Cavalo Encantado. In the literatures of Portuguese language, in general, other names can be mentioned as producers of their literary bestiaries, such as Miguel Torga, Herberto Helder, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Aquilino Ribeiro and Mia Couto. Kurika, nonetheless, has been a literary work relatively neglected by literary criticism, even though it was a required reading in the Portuguese preparatory education system after the fall of the dictatorship. We intend to rescue here this “novel of the wild animals” given the relevance that it affords to the understanding of a research field, that of the Animal Studies, when it was not yet formed, and for the insight it gives to a component of Portuguese colonial literature so far not researched, and the complex relationship that it could have with post-colonial studies and its Animal Studies strand.*

**KEYWORDS:** Animal Studies, Colonial Literature, Henrique Galvão

1 “Pós-colonial” aponta aqui para a ironia do termo na obra de Galvão.

2 University of Central Florida.





## RESUMEN

*Este artículo pretende analizar cómo la novela Kurika (1944) de Henrique Galvão puede ser interpretada como una de las primeras obras de la literatura colonial sobre Angola que fueron precursoras de un pensamiento postcolonial, materializado posteriormente en el campo de los Estudios Animales (EA). Destaco la expresión literatura colonial, porque en la literatura portuguesa, otros antes de Galvão ya habían propuesto “nuevas formas de pensar sobre las complejas y controvertidas relaciones entre hombres y animales no humanos” (SILVA, 2018, p. 187), como es el caso de Vitorino Nemésio en O Bicho Harmonioso y en Cavalo Encantado. En la literatura lusófona, en general, se pueden mencionar otros nombres como productores de sus bestiarios literarios, como Miguel Torga, Herberto Helder, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Aquilino Ribeiro y Mia Couto. Kurika es, sin embargo, una obra literaria relativamente olvidada por la crítica, aunque haya sido lectura obligatoria en la enseñanza preparatoria portuguesa después de la caída del régimen dictatorial. Se busca, por lo tanto, rescatar esta “novela de los animales del matorral”, dada proporción su relevancia para la comprensión de un campo de investigación que entonces no se había aún formado, el de los EA, y para la comprensión de un aspecto de la literatura colonial portuguesa aún no explorado, así como la compleja relación que puede existir entre los estudios postcoloniales y los Estudios Animales.*

**PALABRAS CLAVE:** *Estudios animales, Literatura colonial, Henrique Galvão.*

*It is a lovely thing that we have  
It is a lovely thing that we  
It is a lovely thing, the animal  
The animal instinct*

The Cranberries, “The Animal Instinct”

Recentemente temos vindo a assistir a um desenvolvimento do campo de investigação dos chamados Estudos Animais. Esta nova área de pesquisa contribui para aquilo que Neel Ahuja define como uma transformação no campo da crítica pós-colonial contemporânea, assinalando “vários projectos que ampliam o seu escopo geográfico, histórico e metodológico”<sup>3</sup> (AHUJA, 2009, p. 556, nossa tradução). Nos Estudos Animais existem também ramificações resultantes de uma inconsistência teórica inerente ao próprio campo e à teoria pós-colonial. A título de exemplo, pode referir-se o livro de 2014, *The Rise of Critical Animal Studies*, em que os editores, Nik Taylor e Richard Twine, se distanciam dos Estudos Animais per se, adicionando-lhes o termo “critical” no sentido de evidenciar a urgência dos nossos tempos no contexto de uma crise ecológica. Deste modo, os *Estudos Animais Críticos* estão preocupados “com a ligação entre activismo, academia e sofrimento e maus-tratos animais”<sup>4</sup> (TAYLOR e TWINE, 2014, p. 2, tradução nossa). Isto faz com que os Estudos Animais Críticos (EAC) sejam mais abertamente políticos que os designadamente mais académicos Estudos Animais. Como referem Taylor e Twine, “os Estudos Animais Críticos assumem uma postura normativa contra a exploração animal e, portanto, “crítica” também denota uma postura contra um status quo antropocêntrico

<sup>3</sup> “various projects that broaden its geographic, historical, and methodological scope” (AHUJA, 2009, p. 556)

<sup>4</sup> “with the nexus of activism, academia and animal suffering and maltreatment” (TAYLOR e TWINE, 2014, p. 2)

nas relações entre humanos e animais, como demonstrado nas práticas e normas sociais atuais”<sup>5</sup> (TAYLOR e TWINE, 2014, p. 2, nossa tradução). Além do mais, os EAC procuram romper com as percepções normativas da própria academia, “bem como ter críticas disciplinares específicas e, em comum com muitas ciências sociais críticas (e também com chamadas convencionais para o envolvimento acadêmico com públicos e comunidades)”<sup>6</sup> (TAYLOR e TWINE, 2014, p. 2, nossa tradução), na intenção de incentivar a sociedade civil a trabalhar no sentido de mudanças sociais progressistas. Os iniciadores dos EAC sentem este campo como análogo à emergência dos estudos feministas na Academia, devido às suas ligações ao ativismo político.

A proliferação de novos campos de investigação emergentes dos Estudos Animais não pára por aqui. Em 2017, um novo livro, *Animals, Race, And Multiculturalism*, editado por Luís Cordeiro-Rodrigues e Les Mitchell, anuncia uma nova expansão, a do campo da Ética Animal. De acordo com os editores gerais da nova série da Palgrave Macmillan, “*Ética Animal é o novo termo para a exploração acadêmica do estado moral do não-humano—uma exploração que envolve explicitamente o foco no que devemos moralmente aos animais e que também nos ajuda a compreender as influências—sociais, legais, culturais, religiosas e políticas—que legitimam o abuso animais*”<sup>7</sup> (CORDEIRO-RODRIGUES e MITCHELL, 2017, p. vi, nossa tradução). Apenas estes dois breves exemplos indiciam que os Estudos Animais, qualquer seja a linha de investigação em que se têm vindo a expandir—e abrangem já uma vasta interdisciplinaridade, desde a antropologia, à geografia, à história, aos estudos ambientais, à literatura, aos estudos de mulheres, etc.—, estão em proliferação e, ao que tudo indica, para ficar. Como refere o volume *Making Animals Meaning*, no fundo, o que se pretende é “abraçar simultaneamente os focos dos estudos animais tradicionais, como agência, identidade e animalização, e ao mesmo tempo enfatizar até que ponto os animais podem ser entendidos como autores de significado (...)”<sup>8</sup> (KALOF e MONTGOMERY, 2011, p. xiii, nossa tradução).

Apontado este resumido contexto sobre os Estudos Animais, que mais adiante será expandido, é minha intenção aqui analisar como o romance *Kurika* (1944) de Henrique Galvão poderá ser entendido como uma das primeiras obras de literatura colonial sobre Angola precursoras de um pensamento pós-colonial, materializado posteriormente no campo dos

5 “CAS [Critical Animal Studies] takes a normative stance against animal exploitation and so ‘critical’ also denotes a stance against an anthropocentric status quo in human-animal relations, as demonstrated in current mainstream practices and social norms” (TAYLOR e TWINE, 2014, p. 2)

6 “as well as having specific disciplinary critiques and, in common with much critical social science (and also with mainstream calls for academic engagement with publics and communities)” (TAYLOR e TWINE, 2014, p. 2)

7 “Animal Ethics is the new term for the academic exploration of the moral status of the non-human—an exploration that explicitly involves a focus on what we owe animals morally, and which also helps us to understand the influences—social, legal, cultural, religious, and political—that legitimate animal abuse” (CORDEIRO-RODRIGUES e MITCHELL, 2017, p. vi).

8 “simultaneously embracing traditional animal studies foci, such as animal agency, identity, and animalization, while emphasizing the extent to which animals can be revealed as authors of meaning (...)” (KALOF e MONTGOMERY, 2011, p. xiii).

Estudos Animais (EA). Enfatizo o termo literatura colonial, pois na literatura portuguesa outros antes de Galvão já tinham incursado na proposta de “novas maneiras de pensar as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos” (SILVA, 2018, p. 187), como é o caso de Vitorino Nemésio em *O Bicho Harmonioso* e em *Cavalo Encantado*. Nas literaturas de língua portuguesa, em geral, outros nomes podem ser mencionados como produtores dos seus bestiários literários, tais como Miguel Torga, Herberto Helder, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Aquilino Ribeiro e Mia Couto. *Kurika* revela-se, no entanto, como obra literária relativamente negligenciada pela crítica, embora tivesse sido leitura obrigatória no ensino preparatório português depois da queda do regime ditatorial, como aponta Leonoreta Leitão: “Os professores do Ciclo Preparatório usufruíam de uma publicação do M. E. intitulada: Documentação do Professor de Português, publicada nos anos 60 e reeditada em Janeiro de 1976. Nesta reedição indicam-se algumas obras que poderão figurar na biblioteca de turma” (LEITÃO, 2005, p. 222). Na lista de reedições apontada por Leitão figura *Kurika* de Henrique Galvão. Mas porventura essa negligência seja devido à impossibilidade de se encontrar um único texto de análise crítica da obra, ou por nunca ter existido ou por não ter chegado a nenhuma base de dados virtual do nosso século XXI. É, deste modo, aqui intuito resgatar este “romance dos bichos do mato” dada a relevância que ele proporciona à compreensão de um campo de investigação, o dos EA, quando este ainda não se tinha sequer formado e para o entendimento de uma vertente da literatura colonial portuguesa ainda não explorada e da complexa relação que esta pode ter com os estudos pós-coloniais e a sua vertente dos Estudos Animais.

Henrique Galvão é uma das “personagens” históricas que quase dispensa apresentação. No entanto, é no seu papel como actor histórico e político que a maior parte dos estudos se concentram. Como refere José Barreto num artigo sobre a vida de Galvão, este

(...) é apontado como o maior divulgador da África portuguesa do século XX. Esta paixão, determinante da sua vida, exprimiu-se através de um posicionamento político evolutivo e não isento de contradições. Pecando porventura por tardios à luz da história da África contemporânea, os seus projectos não deixavam de estar simultaneamente em avanço sobre a realidade colonial portuguesa do seu tempo. Nunca cedeu no respeitante à manutenção em África duma forte presença portuguesa, que ele queria conciliar com o princípio da autodeterminação dos povos—plano que o salazar-caetanismo tinha na conta de inviável e o 25 de Abril, numa primeira fase, liquidaria. É sem dúvida paradoxal que Henrique Galvão, pelo seu papel no episódio do Santa Maria, tenha sido considerado por James Duffy como o arauto do ‘princípio do fim de Portugal em África.’ (BARRETO, 1999, p. 86)

As contradições políticas e ideológicas expressas por Barreto e igualmente reafirmadas por João de Pina-Cabral<sup>9</sup> ao referir que “a obra de Galvão (...) é (...) um modelo de um complexo

<sup>9</sup> Pina-Cabral assinala igualmente a marca ideológica exercida pela extensa obra de Galvão nos seus conterrâneos: “His novels about African safaris and wild beasts and his travel books—always edited with

ideológico que foi muito além da sua influência pessoal”<sup>10</sup> (PINA-CABRAL, 2001, p. 488, nossa tradução), não parecem, no entanto, manifestar-se *tão* contundentemente no romance *Kurika*, o que nos levaria a perguntar se não teria sido através da arte, ou seja, da sua obra literária, que as suas convicções mais profundas se expressaram? Como refere o já citado antropólogo Pina-Cabral, “Em muitos aspectos, Galvão foi um produto de sua época. Ele era-o, no entanto, de uma forma singularmente enérgica e, por mais intrigante que nos pareça hoje, com uma profunda preocupação humanitária”<sup>11</sup> (PINA-CABRAL, 2001, p. 488, tradução nossa). Assim sendo e, paradoxalmente, como lhe era inerente, não terá Galvão criado através do romance colonial *Kurika* um caminho que antevia o futuro pós-colonial<sup>12</sup>? É significativo, contudo, que a publicação de *Kurika* em 1944 coincida com um período de transição do seu pensamento e consciência políticos tornando-o progressivamente pessoa não grata no seio do regime salazarista. Como referem Nelson Moreira Antão e Célia Gonçalves Tavares, “(...), Galvão apresenta em Janeiro de 1947, em sessão secreta da Comissão das Colónias, um Aviso Prévio em que expõe, de forma dura e sistemática, as miseráveis condições de trabalho da população indígena, a falta de serviços de assistência, e o completo despovoamento de uma vasta zona de Moçambique (Galvão, 1973: 81-99)” (ANTÃO e TAVARES, 2008, p. 90). Este relatório “e a forma como fora apresentado (sem prévio apuramento do ministro das Colónias) desqualificaram-no definitivamente junto das figuras gradas do regime e do próprio Presidente do Conselho” (ANTÃO e TAVARES, 2008, p. 90). Mas, como alerta Barreto, tal não significa que apoiasse movimentos anticolonialistas pois continua a advogar “um regresso aos princípios coloniais vigentes no início do século XX e que ele descreve, idilicamente, como sendo de respeito pelos direitos dos indígenas e de elevação política, económica e social dos mesmos” (BARRETO, 1999, p. 83).

Antes de me deter na análise da obra de Galvão, é essencial embarcar em mais detalhe nos limites da teoria pós-colonial em relação ao seu antropocentrismo e à forma como continua

---

the greatest care paid to graphic design—became the central ideological mark of a whole generation of colonialists” (PINA-CABRAL, 2001, p. 488).

10 “Galvão’s oeuvre (...) is (...) an exemplar of an ideology complex that went far beyond his own personal influence” (PINA-CABRAL, 2001, p. 488)

11 “In many regards, Galvão was a product of his period. He was that, however, in a singularly energetic fashion and, puzzling though it may seem to us today, with a deep humanitarian concern” (PINA-CABRAL, 2001, p. 488)

12 Uso o termo aqui num sentido estritamente literal e, porventura, até irónico, na tentativa de contextualizar este estudo no campo tão hoje em voga e, que, no seguimento da minha exposição, tentarei desconstruir. No entanto, situo-me na linha de pensamento defendida por Pina-Cabral, e outros, em que o antropólogo afirma que “(...) the semantic traps laid out by the concept of colonialism have not simply vanished, which turns out to have potentially disturbing implications. For example, by choosing to define a present condition by reference to a past colonialism (as in ‘post-colonial’) we run the risk of obscuring present-day neo-colonialism. This would contribute toward the naturalization of the already faceless (nationless) appearance of contemporary globalized capital” (PINA-CABRAL, 2001, p. 510).

ainda a reproduzir um humanismo convencional. Para tal, apoiar-me-ei no revelador texto crítico de Fayaz Chagani, “Can the Postcolonial Animal Speak?”, em que o autor afirma a falha dos estudos pós-coloniais em reconhecer a subjectividade dos animais não-humanos, continuando a aceitar, talvez perversamente, a sua exclusão do universo moral reservado aos humanos. Este equívoco da crítica pós-colonial leva a que esta não seja imune às consequências da sua própria proposta crítica, ou seja, que participe, porventura inconscientemente, na violência simbólica e física cometida contra os animais. A percepção das contradições da teoria pós-colonial conduzir-nos-ão a um entendimento mais profundo do aspecto vanguardista de uma obra como *Kurika*. Deste modo, Chagani afirma que o campo dos estudos pós-coloniais

Se tem preocupado com questões de diferença e agência, mas até agora não incluiu outros seres sencientes em seu campo de ação. Também não está aberto às “nossas” semelhanças, à vulnerabilidade que os humanos compartilham com os animais não humanos. Parte da razão de tal (...) é a prática (pós) colonial de ligar animais e grupos racializados. Mas se uma resistência às comparações entre espécies é até certo ponto garantida, também é verdade (...) que em seu fracasso em confrontar o sofrimento e a subjectividade dos animais não humanos, a crítica pós-colonial perpetua a violência epistémica e corporal contra eles. Ao fazê-lo, excluiu a possibilidade de uma forma mais ampla de comunidade afetiva e política que transcende as fronteiras de espécie.<sup>13</sup> (CHAGANI, 2016, p. 620, tradução nossa)

Chagani delinea três momentos, que aqui resumirei, da genealogia do encontro do pós-colonialismo com o humanismo. O primeiro, designado de “new humanist moment,” representado por Frantz Fanon; o segundo, o “momento anti-humanista,” representado por Homi Bhabha; e o terceiro, o momento pós-humanista, representado por Dipesh Chakrabarty. Através destas três “etapas” do pós-colonialismo, o crítico demonstra como o pensamento pós-colonial reinscreveu, em vez de transcender, uma forma antropocêntrica e, deste modo, excludente, do humanismo.

Partindo de um entendimento comumente aceite das características do humanismo, i.e., que entre as diferenças entre os seres humanos, existe uma natureza humana que os une, e de uma ideia de humanidade universal ligada à racionalidade que marca a linha divisória entre os seres humanos e as outras espécies, confirmada a partir de Descartes, em que o sujeito humano é a base de todo o conhecimento, produzindo, assim, a impressão de que o “homem” é separado e superior ao mundo “fora” de si mesmo, Chagani afirma que, “Longe de encapsular todas as

---

13 has been preoccupied with questions of difference and agency but has not thus far included other sentient beings in its purview. It also has not been open to ‘our’ similarities, to the vulnerability that humans share with nonhuman animals. Part of the reason for this (...) is the (post)colonial practice of linking animals and racialized groups. But if a resistance to cross-species comparisons is to some extent warranted, it is also true (...) that in its failure to confront the suffering and subjectivity of nonhuman animals, postcolonial criticism perpetuates both epistemic and corporeal violence against them. In doing so, it has foreclosed on the possibility of a broader form of affective and political community that transcends the species boundary. (CHAGANI, 2016, p. 620)

formas de ser humano ou de descobrir o sinal comum sob o qual todos os povos do mundo estão unidos, as afirmações confiantes do *cogito* tornaram-se uma estratégia de policiamento da natureza humana, um mecanismo insidioso para tornar alguns seres humanos mais humanos que outros”<sup>14</sup> (CHAGANI, 2016, p. 622, tradução nossa). Reconhecendo ainda a preocupação do pensamento pós-colonial com a hipocrisia e os limites do iluminismo humanista, uma vez que como premissa universal, o humanismo pode proporcionar uma visão dos *outros* não-ocidentais como inferiores e inumanos, revelando-se como uma ferramenta impeditiva da liberação da opressão e um acessório conveniente ao colonialismo e imperialismo, Chagani aponta, contudo, as deficiências do mesmo pensamento pós-colonial em superar as falhas do humanismo. Referindo-se ao primeiro momento do “novo humanismo,” o crítico assinala que:

Ao expor o jugo de pessoas e animais no seio dos processos de racialização e da própria relação colonial, Fanon contribui para o difícil trabalho de superação dessa forma de injustiça. No entanto, uma simples rejeição da afinidade entre animais e humanos, se uma resposta compreensível, tem um custo enorme. Desprezar as práticas “desumanizantes” que acompanham o (neo) colonialismo preserva e fortalece o domínio do resto da vida. Como base para as críticas à injustiça, a desumanização define a categoria do “humano” como um limiar de consideração ética e política.<sup>15</sup> (CHAGANI, 2016, p. 623)

Chagani quer com isto dizer que a desumanização toma como garantida a ascendência humana sobre o mundo não-humano e, implícita e explicitamente, consente a violência para com os animais pois os humanos não devem ser tratados como animais, mas acima—ou melhor que—(d)estes. O crítico conclui em relação ao pensamento de Fanon que neste caso, “(...) a libertação do colonialismo e a “elevação” ao estatuto humano realmente vêm às custas não apenas da animalidade do sujeito (pós)colonial, mas também dos (outros) animais”<sup>16</sup> (CHAGANI, 2016, p. 624, tradução nossa). A falta de simpatia pelo sofrimento animal é uma casualidade aceitável e talvez mesmo uma medida da liberação nacional. Deste modo, “Em vez de apelar para a animalidade em todos nós, a visão de Fanon para uma nova forma de coletividade depende da mais-que-animalidade do colonizado. Os movimentos pelos quais ele

14 “Far from encapsulating every way of being human or discovering the common sign under which all the world’s peoples are united, the confident claims of the *cogito* became a strategy for policing human nature, an insidious mechanism for making some human beings more human than others” (CHAGANI, 2016, p. 622).

15 “By exposing the yoking of people and animals at the heart of processes of racialization and the colonial relation itself, Fanon contributes to the difficult work of overcoming this form of injustice. However, a simple rejection of the affinity between animals and humans, if an understandable response, comes with a tremendous cost. Decrying the “dehumanizing” practices that accompany (neo-)colonialism preserves and entrenches the domination of the rest of the living. As a basis for critiques of injustice, dehumanization sets the category of the ‘human’ as a threshold of ethical and political considerability” (CHAGANI, 2016, p. 623).

16 “(...) liberation from colonialism and ‘elevation’ to human status do indeed come at the expense not only of the animality of the (post)colonial subject, but also of (other) animals themselves” (CHAGANI, 2016, p. 624)

prepara a entrada no coletivo para os colonizados são feitos com base em fechar a porta atrás de si para outros não humanos”<sup>17</sup> (CHAGANI, 2016, p. 624, nossa tradução).

Em relação ao segundo momento, o anti-humanista, representado por Homi Bhabha e em que este afirma que as limitações do(s) humanismo(s) são irredutíveis, refere Chagani que “Rejeitar o humanismo indiscriminadamente ignora que não se pode simplesmente suspender os princípios humanísticos no processo de criticá-los. Uma pressuposição desses princípios é necessária para explicar a razão pela qual—ou pelo menos que—eles devem ser resistidos”<sup>18</sup> (CHAGANI, 2016, p. 625, nossa tradução). Assim sendo, ao manter um sujeito humano com desejos, mesmo que heterogêneo, Bhabha preserva a noção do “homem pensante” como um sujeito soberano. A sua alternativa da ambivalência à autonomia do “eu” nega o “outro” animal, ou seja, “gera um sentido de “toda a verdade,” exatamente o que é difícil evitar”<sup>19</sup> (CHAGANI, 2016, p. 626). Em poucas palavras, “O anti-humanismo de Bhabha continua a ser humanismo na medida em que inadvertidamente, mas ainda assim, definitivamente, circunscreve as fronteiras do ser e pertencimento coletivos. (...) depois de Bhabha ninguém é perturbado pela pureza radical do abismo que separa os humanos dos (outros) animais”<sup>20</sup> (CHAGANI, 2016, p. 626, nossa tradução).

No momento pós-humanista cuja figura central é Dipesh Chakrabarty, a ambivalência não é apenas um instrumento conceptual para ler a estrutura da subjectividade (humana), mas também uma postura necessária em relação ao próprio humanismo. De acordo com Chagani,

A abordagem de Chakrabarty é pós-humanista em seu reconhecimento de que as pessoas não são as únicas a serem excluídas pelo humanismo, assim como na sua tentativa de lidar com o problema da agência não humana. É também, em sua recusa da “chantagem” do racionalismo iluminista, um esforço sofisticado para enfrentar a força imperializadora do cogito. Mas se sua formulação é, por essas razões, indispensável para uma reavaliação das preocupações e convenções do campo, ela é inadequada em outros aspectos.<sup>21</sup> (CHAGANI, 2016, p. 627, tradução nossa)

---

17 “Instead of appealing to the animality in us all, Fanon’s vision for a new form of collectivity hinges on the more-than-animality of the colonized. The moves by which he prepares entry into the collective for the colonized are made on the basis of shutting the door behind him to nonhuman others” (CHAGANI, 2016, p. 624).

18 “Rejecting humanism wholesale ignores that one cannot simply suspend humanistic principles in the process of criticizing them. A presupposition of these principles is necessary in order to explain why—or at least that—they ought to be resisted” (CHAGANI, 2016, p. 625).

19 “[i]t generates a sense of the ‘whole truth,’ the very thing it is at pain to avoid” (CHAGANI, 2016, p. 626).

20 “Bhabha’s antinumanism continues to be humanism inasmuch as it inadvertently, but nonetheless definitively, circumscribes the boundaries of collective being and belonging. (...) after Bhabha one is left untroubled by the radical purity of the chasm that separates humans from (other) animals” (CHAGANI, 2016, p. 626).

21 Chakrabarty’s approach is posthumanist in its acknowledgement that people are not the only ones to be excluded by humanism as well as its attempt to grapple with the problem of nonhuman agency. It is also, in his refusal of the ‘blackmail’ of Enlightenment rationalism, a sophisticated effort to confront the imperializing force of the cogito. But if his formulation is for these reasons indispensable for a reassessment of the field’s preoccupations and conventions, it is in other respects inadequate. (CHAGANI, 2016, p. 627)

O problema aqui é a falta de preocupação de Chakrabarty com a intervenção do “humano” nas suas reflexões sobre agência não-humana, ou seja, o seu trabalho continua o padrão pós-colonial de ignorar a agência e as experiências subjectivas dos animais não-humanos, apesar do potencial do seu significado para os sujeitos “(pós) coloniais (humanos)” cujas mundivivências se comprometeu a examinar. O crítico conclui na linha do pensamento de Derrida que,

mesmo para Chakrabarty, a questão do “quem” está ligada à questão do sacrifício. E não apenas o sacrifício de outros humanos, mas também, acima de tudo, a exclusão ‘carnofalocêntrica’ dos animais não humanos do reino da preocupação ética, do reino da subjectividade—uma condição que os deixa vulneráveis a uma ‘morte não criminosa’ (Derrida, 1995, pp. 278-280). Na medida em que mantém “nossa” violência e o “seu” sofrimento fora de vista, o projeto de provincializar a Europa—e o dos estudos pós-coloniais de maneira mais geral— participa da normalização de ambos.<sup>22</sup> (CHAGANI, 2016, p. 628-29, tradução nossa)

Na perspectiva de Chagani, com a qual me identifico, a pressuposta morte do humanismo e da sua lógica constitutiva do sacrificial têm sido por demais exacerbadas.

A saída oferecida por Chagani é uma em que se apela para a necessidade de sustentar a tensão entre o humano e o extra-humano, entre o problema do etnocentrismo e o do antropocentrismo. Para tal é essencial que o pensamento pós-colonial se expanda, assim como as suas fronteiras ético-políticas. Nas palavras do crítico, “A renovação dos estudos pós-coloniais ampliaria ainda mais nossas simpatias. Imaginaria um futuro em que as “limitações” do animal não humano não impedissem o “nós” de imaginar “seus” mundos perceptuais ou de proporcionar-lhes alguma medida de subjectividade ética e política e, por sua vez, pertencer a uma forma de comunidade que cruza a barreira das espécies”<sup>23</sup> (CHAGANI, 2016, p. 634, tradução nossa). Tal não significa, contudo, nivelar as diferenças entre humanos e outros animais, mas sim exigir uma abertura para a questão do animal como uma questão de justiça (social). Esta nova proposta ou trajetória terá, conseqüentemente e de acordo com Chagani, de visar o enfrentamento de questões difíceis, mas o certo é que os teóricos pós-coloniais não podem continuar a ignorar o até agora não interrogado campo do humanismo antropocentrista e a violência física e representativa que legitima.

22 (...) even for Chakrabarty, the question of the ‘who’ is linked to the question of sacrifice. And not only the sacrifice of human others but also, above all, the ‘carnofallogocentric’ exclusion of nonhuman animals from the realm of ethical concern, from the realm of subjectivity—a condition which leaves them vulnerable to a ‘non-criminal putting to death’ (Derrida, 1995, pp. 278-280). Insofar as it keeps ‘our’ violence and ‘their’ suffering out of sight, the project of Provincializing Europe—and that of postcolonial studies more generally—participates in normalizing both. (CHAGANI, 2016, p. 628-29)

23 “A renewed postcolonial studies would broaden our sympathies even further. It would envision a future in which the ‘limitations’ of nonhuman animal do not prevent ‘us’ from imagining ‘their’ perceptual worlds or from affording them with some measure of ethical and political subjecthood and, in turn, membership in a form of community which crosses the species barrier” (CHAGANI, 2016, p. 634).



Em 1944, Henrique Galvão publica *Kurika. Romance dos Bichos do Mato* que, como veremos, apela para a interrogação do antropocentrismo e para a violência que os humanos exercem, ou podem exercer, sobre os animais não humanos. Como refere Yves Clavaron, “Retratar um animal é uma forma original e não convencional de representar o subalterno descrito extensamente por G. Spivak, e dá claramente voz a seres que não a possuem”<sup>24</sup> (CLAVARON, 2012, p. 557, tradução nossa). Em *Kurika*, a personagem central da narrativa é um pequeno leão órfão, de nome gentio Kurika, recolhido por um colono e “adoptado” por um cão e uma macaca. Narrativa centrada num contexto português em África, mais especificamente nos matos dos Luchazes—município localizado na província do Moxico, em Angola— e, por isso, deixando entrever uma ordem colonial exploradora e virulenta, construída sobre hierarquias sociais e raciais, nela Galvão vai mais além de uma mera exposição dessas hierarquias construídas pelo colonialismo, apontando para a desconstrução das mesmas através de uma análise do mundo animal. Se, como afirma Clavaron, “O desejo dos europeus de reconfigurar o mundo colonizado de uma maneira divina se reflete no comportamento dos homens em relação aos animais”<sup>25</sup> (CLAVARON, 2012, p. 557, tradução nossa), em *Kurika* o comportamento dos homens aponta para outras possibilidades, incomuns para a época e necessárias para a reflexão do mundo actual.

O livro abre com um prefácio em que o autor faz questão de alertar para a verosimilhança da história que vai contar, fazendo acompanhar as suas palavras de uma fotografia em que se vê um pequeno leão preso por uma coleira e uma macaca a ser segurada por um homem:

As minhas personagens existiram, como o provam os documentos fotográficos juntos, obtidos nas terras em que viveram e se desenvolve o romance. E os acontecimentos em que intervêm, onde não são verdadeiros são verosímeis— porque a parte da história que foi imaginada apenas cuidou de preencher espaços em branco, abertos entre os factos, sem transpor os limites da História Natural nem as fronteiras de realidades sertanejas. (GALVÃO, 1984, s/p)

No dito documento fotográfico, um pouco afastado do trio homem-animais, um outro homem (Galvão?) observa de cócoras a cena de aproximação entre os três. Nós, os leitores/observadores, ao “lermos” a fotografia não podemos deixar de nos colocar no lugar do olhar do observador da cena idílica entre homem e animais, o que implica, desde o início, que o pacto entre leitor e narrador está estabelecido em termos de confiança naquilo que nos vai ser contado. Esta é uma técnica usual nas obras africanistas de Galvão que, como afirma Pina-Cabral, “são recheadas de narrativas vivas e localizadas (...), supostamente comprovadas empiricamente, cheias de detalhes íntimos. Estas são acompanhadas por fotografias dos culpados e também por reconstituições dramáticas (...), em forma de desenhos e pinturas que encomendou aos

24 “Portraying an animal is an original and unconventional way of representing the subaltern described at length by G. Spivak, and gives a clear voice to beings who do not have one” (CLAVARON, 2012, p. 557).

25 “The Europeans’ wish to reconfigure the colonized world in some god-like manner is reflected through men’s behavior towards animals” (CLAVARON, 2012, p. 557).

seus amigos artistas, nomeadamente Fausto Sampayo e José da Moura”<sup>26</sup> (PINA-CABRAL, 2001, p. 492, tradução nossa). Além do mais, Galvão apela ainda para a suspensão voluntária da descrença do leitor ao afirmar que:

Por isso é um livro para crianças—as grandes e as pequenas—porque só as crianças gozam com as verdades da Natureza e acreditam no que é simplesmente verdadeiro.

Das semelhanças que venham a notar-se entre o comportamento dos homens e dos bichos, na ordem das suas acções e dos seus sentimentos—não é o autor o responsável. (GALVÃO, 1984, s/p)

Ao estabelecer nas páginas de abertura do livro uma polarização entre homens e animais e suas “apenas aparentes” semelhanças, Galvão alerta, desde o início, para as suas continuidades.

A narrativa abre com o Kurika já em casa do colono Conceição depois de por ele ter sido resgatado. Descreve-se uma noite de insónia para o pequeno leão, nesta altura já acorrentado, em que o narrador enuncia a amizade entre os animais de diferentes espécies, pois o cão Janota e a macaca Paulina, “(...) dormiam, como justos, muito enroscados um no outro, o Janota estiraçado ao comprido, a Paulina abraçada a ele, com a cabeça assente no seu pescoço” (GALVÃO, 1984, p. 10), acompanhada de uma valorização das características animais em relação às humanas, algo que permeará todo o tom do romance:

[o Kurika] deixou-se estar, de cabeça erguida, narinas trémulas, os olhos reflectindo as claridades de todas as estrelas e ferrados no grande véu negro que encobria as formas distantes—tão imóvel que, se alguém, de repente, ali o descobrisse julgaria estar em presença de um leão de pedra, antigo, histórico, desses que se guarnecem como símbolos as estátuas dos heróis—e os portais dos palácios—e os portais dos palácios de alguns homens ricos, que nem com leões à porta conseguiriam ganhar a fama de heróis. (GALVÃO, 1984, p. 10)

Como refere Jean-Pierre Mangin, “Mais do que qualquer outro animal o Leão é admirado pelo homem. Desde tempos imemoriais ele é considerado como um símbolo da justiça e da bravura” (MANGIN, 2002, p. 24). O respeito dos africanos por este animal é descrito por Galvão na sua história dando azo a uma comparação com o mundo ocidental a que o narrador ironicamente se refere como civilizado: “Os leões têm outro prestígio entre as gentes do mato. Nem maior nem menor do que o prestígio que fruem entre as gentes dos mundos chamados civilizados—mas diferente” (GALVÃO, 1984, p. 24). Os que pertencem a esses chamados mundos civilizados “admiram o leão como personagem de lenda, e o que dele sabem aprenderam-no tão indirectamente, que é sempre a distância que os separa da fera” (GALVÃO, 1984,

<sup>26</sup> “are filled with lively and localized narratives (...), supposedly empirically proven, full of intimate detail. These are accompanied by photographs of the culprits as well as by dramatic reconstitutions (...), in the form of drawings and paintings that he commissioned from his artists friends, notably Fausto Sampayo and José da Moura” (PINA-CABRAL, 2001, p. 492).

p. 25). Por outro lado, “(...) a gente do mato teme-o mais do que o admira. As histórias que ouve contar, sempre movimentadas, quase sempre terríveis, não são adoçadas pela distância nem pela lenda: engendram-se nos mesmos lugares em que habita e trabalha e com pessoas que geralmente conhece. O prestígio do leão torna-se, assim, muito mais comunicativo e penetrante” (GALVÃO, 1984, p. 25). Fazendo novamente uso das palavras de Pina-Cabral acerca do posterior romance do autor, *Antropófagos*, a marca literária de Galvão, se assim lhe quisermos chamar, é baseada num discurso sobre moralidade, ou seja, “Galvão também involuntariamente nos lembra que ‘civilização’ não é apenas uma questão intelectual (...). Como todas as formas de comportamento que estão potencialmente sujeitas a preconceito moral, não é suficiente para a “civilização” ocorrer, ela tem que se mostrar abertamente— para ser vista como existindo”<sup>27</sup> (PINA-CABRAL, 2002, p. 486, tradução nossa). Os termos civilizacionais em *Kurika* andam, por conseguinte, de mãos dadas com o mundo animal não humano.

A entrada do *Kurika* na casa do *funante* vem, no entanto, destabilizar, pela positiva, a ordem (colonial) vigente revelando que existe, como refere Wendy Woodward, um “continuum entre humanos e animais”<sup>28</sup> (GALVÃO, 1984, p. 300, tradução nossa): “Antes da entrada do *Kurika* a moradia do *funante* era sempre igual e mecânica em todos os dias do ano. (...) Depois de o bicho ter chegado (...) já vibrava nela um pouco dessa alegria de viver, que se traduz nas mudanças dos ritmos e vem sempre de ângulos imprevistos da vida” (GALVÃO, 1984, p. 24). A influência do leão é tal que “[o] próprio comerciante, habitualmente severo e brusco no trato, andava mudado: mostrava-se tolerante e brando—e sentia-se acariciado no seu orgulho, quando deitava o leão no colo e bispava em redor a curiosidade e pasmo das gentes” (GALVÃO, 1984, p. 26).

Para o historiador ambiental, Alfred Crosby, os colonizadores europeus foram capazes de se estabelecerem com tanto sucesso em África e estabelecer tal domínio demográfico porque levaram com eles “animais domesticados, pragas, patógenos e ervas daninhas”<sup>29</sup> (CROSBY, 1992, p. 2, tradução nossa). Crosby argumenta que estes aspectos, alguns dos quais poderão ter sido “consciously nurtured and martialled,” constituem um aspecto ecológico do imperialismo que exige mais atenção. A situação que se apresenta no romance de Galvão parece indicar uma exceção no modo de procedimento. É, por conseguinte, um animal dito selvagem que é trazido para o seio da casa do colono, sendo a sua eventual domesticação fruto do contexto em que vive. Existe, assim, uma inversão do que seria a ordem natural colonial. Embora o narrador tenha uma visão do mundo humano e animal não humano baseada num sistema hierárquico resultante da criação bíblica, o que o leva a comentar que, “Só os homens se revoltam contra

<sup>27</sup> “Galvão is also unwittingly reminding us that ‘civilization’ is not merely an intellectual matter (...). Like all forms of behavior that are potentially subject to moral prejudice, it is not enough for ‘civilization’ to occur, it has to show itself openly—to be seen to exist” (PINA-CABRAL, 2002, p. 486).

<sup>28</sup> “continuum between humans and animals” (GALVÃO, 1984, p. 300).

<sup>29</sup> “domesticated animals, pests, pathogens and weeds” (CROSBY, 1992, p. 2).

estes desígnios de Deus e tentam alterar o sentido hierárquico da criação. E por isso Deus castiga os homens com as guerras—e por isso os homens matam sem ter fome” (GALVÃO, 1984, p. 28), a sua visão é mais favorável em relação ao mundo animal não humano do que aos humanos, pois afirma a modo conclusivo que “(...) Deus concedeu também aos bichos—como a certos homens—(...)—os sentimentos” (GALVÃO, 1984, p. 28). E é, deste modo, que neste micro-espço colonial a vida e a sociedade se reorganizam de uma forma diferente, “estranha” (Galvão 30), nas palavras do narrador. Embora a organização social tenha ainda como figura central a figura do colono Conceição, ela é formada “(...) por gentes e bichos de raças e espécies diferentes [em que] o sistema, abalado pela entrada do Kurika, tinha ajustados as suas peças e encontrado um novo equilíbrio” (GALVÃO, 1984, p. 30). A harmonia entre homens e animais não humanos parece consumir-se:

O Conceição trabalhava como antes—mas era mais feliz; os rapazes cresciam e traquinavam como sempre—mas gozavam de mais um motivo para despender entusiasmo. Os pretos viviam o acontecimento como uma grande época da sua vida. O Janota tinha mais um amigo. E a Paulina—a egoísta, madraça e gozadora—sentia a situação como se tivera um filho (...). (GALVÃO, 1984, p. 30)

O romance revela igualmente a solidariedade entre animais não humanos de diferentes espécies. Quando o Kurika começou a precisar de mais comida do que apenas o leite ou as sopas com que o Conceição o alimentava, tanto o Janota com a Paulina lhe trazem as galinhas do dono para satisfazer a sua necessidade de carne, uma vez que por esta altura já o Conceição lhe tinha posto uma coleira para que este não lhe comesse todas as galinhas. A corrente de ferro e a coleira, não resolveram, por conseguinte, o problema do Conceição, pois tais coisas são apenas invenções do “homem para valorizar a liberdade [que] lançaram na alma do leão germes de ideias e sentimentos que não eram próprios de um leão” (GALVÃO, 1984, p. 36).

Em várias instâncias do romance, Galvão procede a uma comparação entre homens e animais não humanos. Os exemplos que se seguem servem de demonstração da forma como o narrador problematiza o dualismo e as hierarquias que ainda hoje persistem entre humanos e animais não humanos, recuperando a agência dos últimos e colocando os animais numa instância de superioridade, se assim quisermos:

Há bons e maus leões, como há bons e maus homens.

O Kurika era um bom leão, com excelentes qualidades de mansidão e generosidade. (...) A sua generosidade ia a ponto de deixar-se derrubar por eles [Janota e Paulina], dando-lhes uma ilusão de força e superioridades, que ambos adoravam; (...). (GALVÃO, 1984, p. 40)

Como nas sociedades humanas, os carnívoros encontravam-se em volta das postas de carne, atraídos pelo odor indisputável de que a Natureza se serve, como um dos meios de provocar o grande conflito da distribuição dos bens—os mais fortes com os direitos da sua força os mais débeis com o engenho e a paciência próprios das suas debilidades. (GALVÃO, 1984, p. 103)

Também ele fora informado pelos abutres—e, embora com poder e manhas para caçar por si, mas já bastante orgulhoso para consentir em juntar-se a comitivas sórdidas de hienas e chacais—viera dar fé. Não caçava por prazer como os homens—mas para se alimentar. (GALVÃO, 1984, p. 106)

A questão da liberdade torna-se também ela um aspecto central da obra. A certa altura, Kurika começa a sentir “que lhe faltava espaço e que a corrente de ferro, sempre a mesma, tilintando e rangendo com todos os seus movimentos, se tornava cada vez mais pesada” (GALVÃO, 1984, p. 41). Em consequência, deixa de querer brincar com o cão e a macaca, tornando-se cada vez mais triste e ansioso, bramindo as suas mágoas em berros nocturnos. Paulina, apercebendo-se da causa do desinteresse de Kurika pela vida, decide libertá-lo das amarras e incentiva-o à liberdade. O discurso da macaca é significativo de uma continuidade entre o mundo humano e animal não-humano: “[c]omo todos os grandes, como os maiores de todos nós—os homens—não és feliz com a Felicidade. Precisas da guerra, do movimento, do sangue, da dor! Só nos, os plebeus do sertão, nos contentamos com prato de sopa abundante e certo. Porque esperas?” (GALVÃO, 1984, p. 47). O desconhecimento desse sentimento de liberdade e do mundo lá fora, provoca a hesitação no pequeno leão, mas a confirmação de que a Paulina, afinal não tão conformada, o acompanharia, leva-o rumo ao desconhecido.

A adaptação ao mundo que deveria ser o seu torna-se numa jornada mais difícil do que seria de prever, pois Kurika era um animal domesticado, não habituado a ter de se defender nem se alimentar sozinho. As palavras de incentivo de Paulina, demonstram como o entendimento entre os dois mundos—humano e animal—só é possível quando se experienciam os dois ou quando há uma tentativa de compreensão do mundo do outro. Afinal, nas palavras de Paulina, não existem assim tantas diferenças entre os dois e entre as espécies que neles habitam:

—Tem paciência, meu filho. A liberdade é assim. Só é bonita enquanto não a temos ou quando a perdemos. Como é jóia de custo e muito cobiçadas, é preciso merecê-la e saber usá-la. Tu merece-la certamente porque és um amor de leão, mas ainda não sabes servir-te dela porque és uma criança. Quando cresceres e souberes talvez deixes de a merecer. Com os homens acontece assim. Foi com eles que eu aprendi estas coisas da vida dos bichos. (GALVÃO, 1984, p. 56)

Quando o Kurika lhe responde que tem saudades do Janota e que o Conceição não era má pessoa, Paulina insiste na ideia de liberdade: “—Eles estão juntos em casa, como nós estamos juntos aqui. Mas eles são prisioneiros e nós somos livres. Quando nós soubermos ser livres como eles sabem ser prisioneiros...” (GALVÃO, 1984, p. 57). A conclusão da frase fica em suspenso indicando um leque de possibilidades que poderão levar à construção de um sistema verdadeiramente humanista e inclusivo. No desenvolvimento do enredo, em que o pequeno Kurika aprende a seu tempo a tornar-se num verdadeiro leão, alguns momentos são centrais, como o da morte de Paulina por um leopardo. É um dos momentos mais simbólicos de descrição dos sentimentos animais não humanos em que se encontra subentendida uma semelhança afectiva entre os apenas pressupostos sentimentos humanos.

Só depois de cansar o furor se abeirou da pobre Paulina, inerte e esfarrapada—ainda sem acreditar que ela se não movesse mais.

Parecia idiota. Também ele não sabia o que fazer perante a Morte. Apenas em seus olhos principiava a arder o desespero que lhe ia na alma.

Cheirou o cadáver demoradamente, empurrou-o com o focinho, como a incitá-lo a levantar-se e a viver outra vez, com os seus gestos maternos, o seu olhar triste, os seus esgares.

(...) E quando, finalmente, se convenceu de que a Paulina, cumprindo o seu destino de vegetariana entre carnívoros em bulha, tinha perdido, no sangue que lhe escorria das feridas, toda a graça que era a sua vida (...), deitou-se ao lado do cadáver, a miar como um gato, tal como miava quando era pequenito e ia do mato para casa do Conceição, ao colo do Simbolino. (GALVÃO, 1984, p. 109-110)

Aliás, o narrador comenta explicitamente que “não se imagina o que seja o desgosto dos bichos do mato, quando a alma lhes dói” (110), sendo este,

[u]m desgosto sem regras nem fórmulas, que não tem de conter-se dentro de expressões convencionais nem representar—um desgosto que é explosão espontânea da razão e dos instintos contra os desmandos com que a Natureza às vezes cumpre os seus desígnios—e que tem por cenário e ambiente impassíveis os espaços da terra onde mais indiferentemente se juntam a morte e a vida, a dor e a alegria, a mocidade e a velhice, o optimismo dos seres que nascem e o pessimismo das existências que findam. (GALVÃO, 1984, p. 110)

É no âmago da sua dor que Kurika conhece uma leoa mais velha que se tornará a sua companheira durante o seu percurso de maturação. É com ela que aprende os desígnios da sua posição no mato, que aprende a matar apenas “para alimentar a vida ou para a defender” (GALVÃO, 1984, p. 163), e também que “o respeito pelos que vivem—é a [sua] dignidade” (GALVÃO, 1984, p. 163). É ela que o desperta para as relações amorosas e com quem tem filhos. No entanto, a sua relação com a sua nova companheira também se torna para o Kurika uma amarra pois, “[a] experiência da leoa, lançada assim contra os seus ímpetos de adolescente, pesava-lhe como antes a coleira e a corrente de ferro do Conceição. Sentia na verdade que ela o prendia” (GALVÃO, 1984, p. 163). Uma vez mais, descrições de sentimentos comuns aos humanos. Aliás, toda a narrativa da evolução do Kurika no seu meio natural é comparável aos estágios do crescimento e desenvolvimento humano, com a vantagem de a “Natureza não erra[r] e castiga[r] todos os erros” (GALVÃO, 1984, p. 177).

Discutivelmente, um dos momentos em que a teoria de Galvão mais se torna explícita configura-se no momento em que Kurika, inebriado pelas sensações causadas nele pela leoa, acaba por comer a sua amiga Paulina. O leão fica sem saber como explicar ou compreender os acontecimentos, mas a explicação é-nos dada num parêntesis pelo narrador que servirá, talvez, como o mote implícito do romance, ou seja, que o antropocentrismo é algo mais complexo do que o que humanismo tem pretendido enfatizar:

(Os homens, que dizem ser muito mais inteligentes que os leões e se reservaram o privilégio de ‘pensar conceptualmente’—também não entenderiam em casos tais. Procurariam, talvez, acalmar-se, explicando, à sua maneira, o inexplicável, e usando o entendimento falso, como muitos usam abafos contra o frio: só até o calor voltar. Por isso os homens, ao contrário dos leões—e essa é a sua mais expressiva superioridades como indivíduo e a mais grave inferioridade da sua espécie—têm a possibilidade de servir-se das coisas grandes com almas pequenas, e até de expurgar as almas grandes das tarefas grandiosas). (GALVÃO, 1984, p. 119-120)

O romance termina com o reencontro do Kurika com o Janota e o Conceição, um encontro mal-entendido pela sua companheira leoa que desconfia dos homens, principalmente dos brancos, e que o abandona na suspeita de que ele foi enfeitiçado: “—Tem feitiço!... Anda com os homens! Aí estava desvendado o mistério—a razão, os motivos da sua ignorância quando o encontrara, das suas surpresas na caça e no amor. Vinha dos homens!” (GALVÃO, 1984, p. 213). No entanto, a cena do reencontro aponta para a possibilidade de convivência e respeito mútuo entre homens e animais não humanos: “E nunca o sertão viu cena como aquela: o leão a marrar nas pernas do *funante* com ‘ronrons’ de alegria, o Conceição a enfiar-lhe as mãos na juba numa carícia—e o Janota radiante, aos saltos, a latir de felicidade” (GALVÃO, 1984, p. 211).

O Kurika, denunciado pelas vozes do mato, como bicho enfeitiçado pelos homens, passa a viver numa solidão apenas aplacada pelas suas visitas ao Janota, na tentação de voltar a casa do Conceição; movendo-se na quietude das madrugadas “como se fosse o único vivente num mundo petrificado de sombras” (GALVÃO, 1984, p. 215). Ele é assim o símbolo de um futuro em que “as “limitações” dos animais não humanos não impedem o ‘nós’ de imaginar ‘seus’ mundos perceptivos ou de proporcionar-lhes alguma medida de subjetividade ética e política e, por sua vez, pertencer a uma forma de comunidade”<sup>30</sup> (CHAGANI, 2016, p. 634, tradução nossa). Um futuro imaginado por Henrique Galvão muito antes dos chamados Estudos Animais e que abre as portas para a questão do animal como uma questão de justiça social. Em *Kurika*, Galvão demonstra o seu lado verdadeiramente humanista—e antropocentricamente descentrado—, de preocupação não apenas pelas desigualdades humanas impostas pelo sistema colonial, como também pelo mundo dos animais não humanos com o qual os homens deveriam aprender, não apenas a conviver, mas a respeitar. Neste romance dos bichos do mato, a perspectiva de Galvão é, se assim o podemos colocar, visionária, pois aponta ainda para um período pós-independência em que as elites nacionais africanas “impediram a reconstrução orgânica da sociedade africana”<sup>31</sup> (PINA-CABRAL, 2001, p. 510, tradução nossa) e com ela a possibilidade de uma interação também ela mais orgânica com o mundo animal não humano

30 “the ‘limitations’ of nonhuman animals do not prevent ‘us’ from imagining ‘their’ perceptual worlds or from affording them with some measure of ethical and political subjecthood and, in turn, membership in a form of community” (CHAGANI, 2016, p. 634).

31 “have prevented the organic reconstruction of African society” (PINA-CABRAL, 2001, p. 510)

que a rodeia. Um romance, em conclusão, que, embora colonial, vem complexificar os estudos pós-coloniais e chamar a atenção para as suas limitações. No entanto, e complexificando talvez ainda mais, ter-se-á que ter em consideração a tendência do escritor colonial em simpatizar mais com os animais do que com os humanos da terra colonizada, uma vez que os seres humanos africanos não acompanham o ritmo de inclusão dos animais.

## Referências

AHUJA, Neel. Postcolonial Critique in a Multispecies World. *PMLA*, vol. 124, n. 2 March 2009: p. 556–563.

ANTÃO, Nelson Moreira e Célia Gonçalves Tavares. Henrique Galvão e o Assalto ao *Santa Maria*. Percurso de uma Dissidência do Estado Novo e Suas Repercussões Interacionais. *Revisita Sapiens*, n. 0, 2008: p. 84-110.

BARRETO, José. Henrique Galvão (1895-1970). *Dicionário de História de Portugal—Suplemento*. A. Barreto e F. Mónica (eds.). vol III. Porto: Figueirinhas, 1999, p. 81-88.

CHAGANI, Fayaz. Can the Postcolonial Animal Speak? *Society & Animals*. n. 24, 2016: p. 619-637.

CLAVARON, Yves. Writing the Postcolonial Animal: Patrice Nganang's *Temps de Chien*. *Contemporary French and Francophone Studies*. vol. 16, n. 4, 2012: p. 553-561.

CORDEIRO-RODRIGUES and Les Mitchell (eds.). *Animals, Race, And Multiculturalism*. London: Palgrave Mcmillan, 2017.

CROSBY, Alfred W. *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GALVÃO, Henrique. *Kurika. Romance dos Bichos do Mato*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco, 1984.

KALOF, Linda and Georgina M. Montgomery (eds.). *Making Animal Meaning*. Michigan: Michigan State University, 2011.

LEITÃO, Leonoreta. A Escola e a Literatura para Crianças. No Branco do Sul as Cores dos Livros. *Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens. Actas 2001-2002*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 219-250.



MANGIN, Jean-Pierre. O Leão e a Sua Simbólica. *Revista Filatélica*. vol. 111, n. 11, 2002: p. 24-30.

PINA-CABRAL, João de. Galvão among the Cannibals: The Emotional Constitution of Colonial Power. *Identities*. vol. 8, n. 4, 2001: p. 483-515.

SILVA, Anna. O Bestiário de Nemésio ou como escrever uma Zoopoética açoriana. *Scriptorium*. vol. 4, n. 2, 2018: p. 186-203.

TAYLOR, Nick and Richard Twine (eds.). *The Rise of Critical Animal Studies. From the margins to the centre*. London and NY: Routledge, 2014.

WOODWARD, Wendy. Postcolonial Ecologies and the Gaze of Animals: Reading Some Contemporary Southern African Narratives. *JLS/TLW*, vol. 19, n. 3-4, 2003: p. 290-315.



**CONTRA O EXÍLIO DE SI MESMO: LIBERDADE E INDIVIDUALIDADE EM “DRAGÃO E EU”, DE TEIXEIRA DE SOUSA.**

*AGAINST THE EXILE OF ONESELF: FREEDOM AND INDIVIDUALITY IN TEIXEIRA DE SOUSA’S “DRAGÃO E EU”*

*CONTRA EL EXILIO DE SI MÍSMO: LIBERTAD Y INDIVIDUALIDAD EN “DRAGÃO E EU”, DE TEIXEIRA DE SOUSA*

*Hêmille Raquel Santos Perdigão<sup>1</sup>*

**RESUMO**

O presente trabalho apresenta e refuta as ideias de que há um desejo, por parte dos africanos, de pertencimento a uma comunidade maior. Para isso, é apresentado o texto *Orfeu Negro*, de Sartre, e explanada a menção que o autor faz à tragédia de Sófocles, *Filoctetes*, como exemplo de exílio de si mesmo. Por fim, tem-se uma leitura do conto “Dragão e eu”, do cabo-verdiano Teixeira de Sousa elucidando a temática do exílio de si mesmo. A conclusão é que o que move os seres não é um desejo de pertencimento a uma comunidade maior, mas sim um desejo de conhecimento de si.

**PALAVRAS-CHAVE:** exílio de si mesmo, liberdade, individualidade.

**ABSTRACT**

*This work presents and objects to the idea of that there is a desire, by the African people, to belong to a bigger community. In order to do that, it is presented Sartre’s text Black Orpheus and it is explained the mention of Sófocles’s tragedy Filoctetes as an example of the exile of oneself. Finally, there is a reading of the tale “Dragão e eu”, of the Cape Verdean Teixeira de Sousa, highlighting the theme of the exile of oneself. The conclusion is that what moves the human beings is not the desire of belonging to a larger community but the desire of knowing oneself.*

**KEYWORDS:** exile of oneself, freedom, individuality.

**RESUMEN**

*El trabajo presenta y rechaza las ideas de que hay un deseo de los africanos de pertenecer a una comunidad más grande. Para confirmar esta hipótesis, el trabajo presenta el texto Orfeo Negro, de Sartre y explica la referencia que el autor hace a Filoctetes, de Sófocles, como ejemplo de exilio de si mismo. Por fin, se hará una lectura del cuento “Dragão e eu”, del caboverdiano Teixeira de Sousa, señalando el tema del exilio de si mismo. La conclusión es que no hay un deseo de pertenecer a una comunidad más grande, sino un deseo de conocimiento de si mismo.*

**PALABRAS-CLAVE:** exilio de si mismo, libertad, individualidad.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos da Linguagem) da Universidade Federal de Ouro Preto.



Em seu livro *A invenção de África*, Valentin-Yves Mudimbe discorre sobre as conversões ao cristianismo e ao islamismo pelos africanos. Ao tratar do tema, apresenta a seguinte citação do livro *Teologia não burguesa*, de Donders:

David Barret acredita que uma das principais razões para os africanos serem tão atraídos pelo cristianismo (e pelo islã) é a comunidade que ele oferece. Sua opinião é que o movimento de conversão no nível popular se deve ao fato de os africanos se afastarem de suas religiões tribais locais porque não enxergam mais nenhuma “salvação” nessas organizações. Eles querem pertencer a uma comunidade humana e religiosa maior (DONDEERS *apud* MUDIMBE, 2019, p. 102)

Oras, se o desejo de pertencimento a uma grande comunidade existe, nada mais lógico do que o fortalecimento da ideia de uma grande comunidade africana. Tem-se, então, a propagação da unidade do continente África, com as teorias de Idowu e Mulago sobre a existência de um “fator comum de culturas e crenças religiosas africanas” (MUDIMBE, 2019, p. 139). Mudimbe explica que o resultado dessas teorias foi que “[mesmo] as realidades sociais como a arte, as linguagens ou a literatura oral, que poderiam ter constituído uma introdução à alteridade, foram reprimidas em apoio às teorias da mesmidade” (MUDIMBE, 2019, p. 145).

Kwame Appiah, em seu livro *Na casa de meu pai*, apresenta uma crítica ao fato de a ideia de unidade da África de Crummel ter sido pautada simplesmente na questão racial:

No cerne da visão de Crummell há um só conceito norteador: a raça. [...] Para ele, o que tornava a África unitária era ela ser a pátria dos negros assim como a Inglaterra era a pátria dos anglo-saxões, ou a Alemanha, a dos teutões. Crummel foi uma das primeiras pessoas a falar *como* negro na África, e pensava no povo da África ( em termos que o nacionalismo do século XIX tornava naturais) como sendo um único povo, a ser concebido, à semelhança dos italianos ou anglo-saxões, em certo sentido, como uma unidade política natural. Esse é o pressuposto fundamental do pan-africanismo. [...]Uma vez que conceberam os africanos em termos raciais, sua opinião negativa sobre a África não foi fácil de distinguir de uma opinião negativa sobre os negros; através da vinculação da raça ao pan-africanismo, eles nos deixaram um legado incômodo (APPIAH, 1997, p. 22)

A defesa de Appiah é que é errôneo um pan-africanismo que se baseia na raça, uma vez que há negros em outros países com culturas distintas das dos africanos.

As numerosas tribos que habitam o vasto continente da África são tão pouco passíveis de ser consideradas iguais em todos os aspectos quanto o são os numerosos povos da Ásia ou da Europa. Há entre os africanos as mesmas variedades tribais ou familiares que entre os europeus. [...]Ora, há de ser evidente que nenhuma descrição sucinta pode incluir todos esses povos, nenhuma definição isolada, por mais abrangente que seja, por abarcá-los a todos. (BLYDEN *apud* APPIAH, 1997, p. 49)

Para além dos filósofos que dissertaram sobre pan-africanismo e nacionalismo, há outros movimentos com os mesmos ideais de homogeneidade. É o caso da *Négritude*, movimento desenvolvido por literatos negros, nascidos em países africanos colonizados pela França. Têm destaque os nomes de Aimé Césaire e Leopold Senghor.

A tradição em que se pautavam os intelectuais francófonos da era do pós-guerra, fosse ela articulada por Aimé Césaire, do Novo Mundo, ou Leopold Senghor, do Velho, partilhava da visão europeia e norte-americana da raça. Tal como o pan-africanismo, a *négritude* começa pela suposição da solidariedade racial dos negros (APPIAH, 1997, p. 23)

Em 1948, Leopold Senghor elaborou a *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, uma antologia com as poesias dos membros do movimento *Négritude*, que foi prefaciada por Jean Paul Sartre. Em seu prefácio, intitulado *Orfeu Negro*, Sartre defende, sobre os poetas: “Optando por ver aquilo que é, desdobrou-se, não mais coincide consigo mesmo. E, reciprocamente, por já estar exilado de si próprio é que se incumbiu desse dever de manifestá-la” (SARTRE, 1963, p. 96). Com essas duas frases, Sartre defende o seu ponto de vista de que o movimento dos poetas está associado ao exílio de si. Dessarte, identificar-se com os outros simplesmente pela raça, torna-se um sinônimo de exílio de si para pertencer a um grupo. Sartre, então, questiona: “Mas podemos ainda, depois disto, crer na homogeneidade interior na *Négritude*? E como dizer o que ela é?” (SARTRE, 1963, p. 121). Percebe-se que há, primeiro, um questionamento da homogeneidade do grupo, e, em seguida, da identidade dos que a ele pertencem. Isso leva o leitor a pensar na relação entre homogeneidade e identidade que, em tantos casos, é uma relação de anulação, ou seja, a homogeneidade anula a identidade.

Adiante no prefácio, Sartre menciona o pesar que convive com a vontade de união:

sob a sua vontade de união transparece um amargo pesar. Estranho caminho: humilhados, ofendidos, os negros escavam no âmago de si próprios para reencontrar o mais secreto orgulho, e quando afinal o encontram, este orgulho contesta-se a si mesmo: por uma generosidade suprema, abandonam-no, como Filocteto abandonou a Neoptólemo seu arco e flechas (SARTRE, 1963, p. 123)

Sartre se utiliza de uma alegoria para tratar da homogeneidade da *négritude*. Etimologicamente, alegoria significa dizer *b* para significar *a*: “A alegoria (gregos *allós* = outro; *agourein* = falar)” (HANSEN, 2006, p. 7). Walter Benjamin explica, sobre as alegorias, que a “função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens.” (BENJAMIN, 2011, p. 199). Lausberg define que:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento. (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006, p. 7)

Panofsky explica que a alegoria pode ser transmitida por uma estória:

Assim, alegorias [...] podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. [...]Uma estória pode comunicar, também, uma ideia alegórica [...] ou pode ser concebida como a prefiguração de uma outra. (PANOFSKY, 1979, p. 51)

O que Sartre fez, em *Orfeu Negro*, foi utilizar da estória de Filoctetes, narrada na tragédia de Sófocles, para vestir de personagem o tema que ele trata, para comunicar a sua ideia alegórica. A escolha se justifica se pensarmos em *Filoctetes* como uma tragédia que chega ao fim com um aparente final feliz, porém o fim trágico é justamente a união do herói trágico aos seus semelhantes. Passemos à leitura de alguns excertos da peça.

Filoctetes foi um guerreiro grego que recebeu uma punição divina por ter violado um local sagrado. Sua punição foi uma ferida pútrida na perna cujo mal cheiro fez com que seus compatriotas optassem por o abandonar na ilha de Lemnos, onde ele viveu por muito tempo isolado, em uma gruta, sobrevivendo sozinho, utilizando seu arco para obter alimentos. Eis que surgiu uma profecia de que o arco de Filoctetes, outrora pertencente a Hércules, seria indispensável para a destruição de Troia. Assim sendo, Odisseu, que estava entre os que outrora abandonaram Filoctetes, tem a ideia de tentar obter a arma do antigo amigo através de uma farsa, uma vez que estava ciente de que Filoctetes teria, por ele, mágoas. Sua ideia envolve usar o filho de Aquiles, Neoptólemo, que se aproximaria do homem ferido falando grego. Dessa forma, a saudade de sua língua faria com que ele se afeiçoasse ao jovem. De fato, ao ouvir a sua própria língua, Filoctetes se encanta: “Que som sutil! Depois de tanto tempo, / ouvir desse rapaz a doce música!” (SÓFOCLES, 2009, p. 39) Neoptólemo, então, finge ter tido suas armas roubadas por Odisseu, outra estratégia de ganhar a confiança de Filoctetes através da exposição de uma semelhança entre eles. Além disso, Neoptólemo dá, a Filoctetes, notícias de guerreiros que ele conhecera, como Ajax, Nestor e Pátroclo. Em seguida, após tê-lo alegrado com notícias dos gregos, Neoptólemo finge que partirá, o que faz com Filoctetes, saudoso, implore para que o jovem o leve junto: “Aceito um canto,/ sentina, proa, popa, onde eu estorve/ ao mínimo a equipagem nas manobras./ [...] Não me sequestres do convívio humano!” (SÓFOCLES, 2009, p. 63). O pedido de Filoctetes é justamente de alguém que não quer mais permanecer na solidão, de alguém que, ao ouvir tantas notícias dos gregos, teve vontade de se juntar novamente a eles. Porém, o esforço de sair da gruta e se locomover até o barco lhe causa tanta dor que ele deseja que Neoptólemo fique com suas armas e que o mate:

Se tiveres, menino, espada à mão,/ mira meu pé. Pelos deuses, amputa-o logo, todo ele, dá fim à vida (SÓFOCLES, 2009, p. 89)

(...) empunha o arco! Não era o que há pouco / solicitavas? Dele toma conta / com máximo cuidado (SÓFOCLES, 2009, p. 93)

É exatamente este o momento da tragédia que Sartre menciona em *Orfeu negro*. Quando Filoctetes se esforça para se juntar aos seus, o que ele faz é o exílio de si mesmo e tal ato é assaz doloroso. A dor de Filoctetes alegoriza a dor de qualquer ser que se exila de si para pertencer e se identificar com um grupo maior e homogêneo. O desprendimento das armas, por Filoctetes, representa como esse processo de homogeneização envolve se desfazer do que lhe é mais precioso. Além do que, no caso do herói trágico, significou uma humilhação, por ele assumir que seria apenas um estorvo na viagem.

Ouvindo o discurso sentido do herói abandonado, Neoptólemo hesita em prosseguir com o plano, mas Odisseu intervém e leva o arco, deixando Filoctetes ferido, traído e sem armas. O arco era o que garantia, a ele, a sobrevivência através de caça. Neoptólemo, porém, enfrenta Odisseu, pega o arco e se dirige à gruta novamente, tentando novo contato com Filoctetes, ao que ele responde: “Receio, pois quando escutei as tuas belas / palavras, só agravei o que era ruim” (SÓFOCLES, 2009, p. 149). Percebe-se que Filoctetes já pensa que ter se encantando pela língua semelhante à sua foi um erro, visto que foi vítima de uma traição. A proposta de Neoptólemo, porém, é que Filoctetes se junte à embarcação e volte a Troia, onde ele poderá ser curado e até mesmo participar da guerra ao lado dos seus. Filoctetes resiste, pois aprendeu que o encanto pelos seus semelhantes lhe trouxe apenas males até então, mas acaba por mudar de ideia por um motivo maior: um *deus ex machina*, Hércules, aparece e diz ao herói ferido que deve voltar a Troia. Sendo Hércules justamente o antigo dono de seu arco, Filoctetes, então, resolve partir.

O fim trágico da peça de Sófocles é justamente o exílio definitivo de si mesmo, que Filoctetes foi forçado a realizar. Assim, a aparição dos gregos marcou, para o herói, o momento de deixar uma ilha em que ele podia se conhecer, ter contato consigo, para se juntar a pessoas que, embora gregos como ele, tinham personalidades distintas. Fica claro isso no discurso final de Filoctetes:

Despeço-me daqui antes de ir/Adeus acolhedora moradia, / adeus, ninfeias d'água e dos prados / adeus, regougo oceânico e escolho/ de onde provinha o vendaval do Noto/ para banhar-me a testa em plena gruta - /e o monte Hermeu mandava-me cortante / o lamento de minha própria voz/ ecoando em mim, frente à tormenta. /Deixamo-vos agora, mananciais/ e fontes lícias, sim!, nós vos deixamos, / na contramão do que antes esperávamos. / Adeus, região circumsalina, Lemnos, / concede-me o favor da brisa amiga / aonde a manga Moira nos conduz /e o parecer de amigos e o pan-magno / divino que decide tudo isso! (SÓFOCLES, 2009, p. 173)

É importante destacar que o herói lembra a ilha de Lemnos como um local em que ele podia ouvir a própria voz, embora fosse um lamento. Saindo desse exílio, ele passaria a ouvir não mais o lamento de sua própria voz, mas o lamento de uma causa comum, a saber, a guerra de Troia. A tragédia chega ao fim com a fala do coro que começa com a frase: “Formemos

na partida um bloco único” (SÓFOCLES, 2009, p. 173). Isso confirma a ideia de uma perda de individualidade, visto que, para formar um bloco único, Filoctetes teria de abrir mão das diferenças entre ele e os demais gregos, o que inclui até mesmo seu traidor Odisseu. A alegoria escolhida por Sartre para se referir à *négritude* mostra como o exílio de si para se sentir parte de um bloco único não é nada libertador.

De fato, o pan-africanismo não foi bem visto por muitos em função da questão da anulação das particularidades de cada povo e, mais, da anulação da individualidade de cada ser. Também outro autor utiliza de uma estória alegórica para se posicionar contra o exílio de si mesmo. É o que se tem no conto “Dragão e eu”, de Teixeira de Sousa. Teixeira de Sousa é um escritor de Cabo Verde, nascido em 1919, na Ilha do Fogo, e falecido em 2006 em Oeiras, Portugal. O conto se encaixa no conceito de Panofsky de uso de uma estória como forma alegórica, visto que se trata de uma alegoria do desejo de liberdade e tem, como símbolo de coragem e liberdade, um cachorro chamado Dragão. A narrativa tem um crescendo do exílio do narrador que, primeiramente, observa o cachorro e, posteriormente, segue os passos dele, se libertando da comunidade familiar e, por fim, do próprio país. Durante todo o conto, o cachorro é representado como estando um passo à frente do narrador.

O conto tem início com a ida do narrador e de seu primo à casa de Nhã Felismina para escolher os cachorros que adotariam:

Era ainda menino mas chegara à idade de já poder ter um cão. [...] Fomos ver mas só restavam dois cachorros. Os outros morreram logo assim que nasceram, disse-nos nhã Felismina por andar a cadela com o sangue fraco. Os sobreviventes mal se podiam arrastar para sugar as tetas da mãe. Ela, muito magra e escanzelada, também pouco se mexia. No entanto, o olhar escoava-se cheio de ternura das órbitas ossudas. A história dela era negra, negra como por vezes a dos homens. (SOUSA, 2009, p. 44)

O cachorro, quando recém-nascido e ainda dependente da mãe, não se movia. A falta de movimento aparece, então, relacionada à dependência e à fragilidade. Nhã Felismina, então, deu sugestão de que eles esperassem os cachorros ficarem mais fortes, antes de levá-los. Enquanto isso, eles ficaram ansiosos: “Fazíamos projetos, eu e o meu primo. O meu havia de chamar-se Dragão e o dele Pirolito. O meu daria o cão mais valente da vila. O dele seria o rei dos animais” (SOUSA, 2009, p. 45). Percebe-se que a expectativa do primo do narrador era relacionada ao papel do cachorro em uma comunidade, uma vez que ele seria o rei dos animais. Já o narrador esperava apenas que seu cão fosse valente; até mesmo o nome escolhido remete à coragem. Infelizmente, quando os meninos finalmente têm os cães em casa, Pirolito, o cachorro do primo, morre, mas, felizmente, Dragão permanece vivo. Porém, os planos da família para o cachorro não são agradáveis ao narrador: planejam castrá-lo.

Veio um dia, meu pai disse à mesa que era melhor mandar castrar o bicho. Que havia depois de engordar e ficar bonito. Minha avó saltou do lugar para dizer simplesmente que conhecia um bom capador de animais. Eu perdi a fala. Atravessou-se-me um nó na garganta, de raiva, de revolta e de pena, de profunda pena de Dragão. Queria-o o cão mais valente da vila, capaz de derrubar a todos dum só golpe. Não disse nada nem pude. Mas fiquei-lhes com uma gana, que até me senti pequeno demais para tamanha ira. À tarde, na escola, não brinquei à roda da palmeira, a pensar na maneira de salvar Dragão das mãos do capador (SOUSA, 2009, p. 45)

Geralmente a castração dos animais é uma medida que objetiva mantê-los imóveis em casa, sem as fugas e os passeios. A decisão da sua família causou raiva ao narrador, tanto que ele ficou pensando nisso na escola, lhe impedindo de brincar. O menino já começa a se espelhar no cão. Com a ameaça de castração e a possibilidade de o animal permanecer mais quieto, o narrador também já se aquieta, ficando de fora das brincadeiras.

Estando em casa, o narrador conta a chegada do capador, o Pinoti- Capador.

Dragão brincava descuidado, correndo atrás das galinhas.

Quando vi aparecer a família para assistir ao ato, senti o peso do momento, sozinho em campo, meio desesperado.

Tinham todos ar de coniventes e eu esperava pelo momento fatal. Mal podia ainda discorrer sobre a situação e pensei então em tocar o cão para fora do quintal. (SOUSA, 2009, p. 46)

O momento em que a família se torna conivente com a castração do cão, o narrador se sente sozinho, embora em meio à família, visto que seus parentes não compartilham da mesma ideia de liberdade que o narrador, assistindo o acontecimento sem compaixão. Ciente disso, o narrador tenta ir em direção ao animal, para libertá-lo, porém, é impedido:

agarram-me uns braços enormes, grossos, cabeludos. Atirei pontapés, praguejei, fiz o diabo.

Tinham segurado o cão pelo focinho e preparavam-se para o amarrar. Dragão agitou-se doidamente. (SOUSA, 2009, p. 46)

Dragão e o narrador têm seus movimentos impedidos pelos familiares simultaneamente e de modo similar. Porém, Dragão tem mais sucesso do que o menino e consegue se desvencilhar do que lhe impede de se mover:

Nisto, Pinoti-Capador afastou-se bruscamente com um dedo mordido. Quando reparei em Dragão, que pulara já para o muro do quintal, nem sei o que senti de alívio e de alegria. E assim se livrou de ser castrado.

Fomos crescendo os dois, mas ele mais do que eu (SOUSA, 2009, p. 47)



O cachorro tem sucesso de se soltar antes do narrador. Isso marca o que acontecerá ao longo de todo o conto: o cão precedendo o narrador em sua libertação e, assim, servindo de exemplo para o menino em seu crescimento, estando sempre à frente dele, lhe servindo de modelo para o seu próximo passo na vida.

Adiante na narrativa, Dragão se envolve em uma briga com um cachorro chamado Vulcão. Não há um ganhador, então ambos são considerados como cães valentes. Coincidentemente, o dono de Vulcão, Frank, aparece na história em uma competição com o narrador, assim como o cachorro dele, Vulcão, estava em competição com Dragão. A competição dos meninos ocorre após a briga entre os animais, o que comprova a hipótese de que o cachorro serve de modelo para o menino. O resultado foi aparentemente vitorioso para o narrador: “Frank foi também examinado no mesmo dia. Eu fiquei Bom e ele Suficiente” (SOUSA, 2009, p. 47) Todavia, apesar de o narrador ter se saído melhor no exame, ele sentiu que, na prática, Frank venceu, pois deu continuidade aos seus estudos em um colégio de Lisboa.

A Escola! Tudo se fora. Queria estudar mais. Queria continuar a aprender os oceanos e as capitais da Europa. Frank era bem mais feliz do que eu. Lá seguira para o tal colégio de Lisboa./

[...]

Fui pedir à minha professora para me deixar continuar a estudar. Ela achou muito bem e disse-me que fosse todos os dias para ajudar a lecionar os meninos mais atrasados. Voltei radiante para casa e contei à minha mãe.

Mas meu pai não concordou. Não, senhor. Já tinha idade de começar a trabalhar a sério. Que lhe fazia falta na loja, pois precisava dum ajudante de confiança. (SOUSA, 2009, p. 48-9)

Quando acabou seu tempo de escola, ele pediu à professora para continuar frequentando o local com o pretexto de ajudar a lecionar para os outros alunos, mas o pai impediu. Mais uma vez, a vontade familiar não coincide com a do narrador. Relembrando da cena da tragédia de Sófocles em que Filoctetes abandona as armas e sente dor ao tentar se juntar aos seus, também o narrador do conto de Teixeira de Sousa teve que dolorosamente abrir mão de algo que lhe era precioso para se identificar com os seus semelhantes.

Apesar de não ser o seu sonho, o narrador inicia sua vida de trabalho para a família. O fato coincide com algo semelhante na vida do cachorro: o registro de Dragão, para evitar que fosse confundido com cão vadio: “Nessa manhã, à sombra da acácia, havia para aí uns seis cães à solta, satisfeitos vida. Mas só Dragão trazia a chapa do registo” (SOUSA, 2009, p. 49). A chapa do registo pode ser comparada ao crachá de um funcionário, o que mostra a coincidência dos fatos na vida do cachorro e do narrador, sendo o animal sempre admirado pelo dono, que se espelhava nele: “Dragão era altivo, orgulhoso, soberbo na sua força. Nunca dava o braço a

torcer por maior que lhe fosse a desgraça. Para mim, não era apenas um animal de estimação, era um amigo mais velho que admirava, apesar de mais novo.” (SOUSA, 2009, p. 50)

Em certo momento do conto, a prima do narrador, Olívia, por quem ele é apaixonado, adoece e é enviada para ser operada em um hospital. “Dragão andou cabisbaixo, pensativo mesmo, no dia em que embarcou Olívia. À noite não preguei o olho e ouvi-o uivar na escuridão. Nem luar havia” (SOUSA, 2009, p. 50). Infelizmente, a prima não retorna; ficam todos sem ter mais notícias dela. O narrador mostra que Dragão também participa dos sofrimentos, não só das vitórias: “Dragão pareceu-me não ter feito nada que não fosse comer e dormir. O mundo para ele parara e para nós também.” (SOUSA, 2009, p. 50)

O narrador então completa quinze anos e se sente mais adulto e, conseqüentemente, mais parecido com Dragão na característica que ele mais admira, a independência:

Com quinze anos, já podia tomar conta do negócio e meu pai ficava assim com o tempo livre para tratar da propriedade do Norte. [...] Recebi a notícia com alvoroço pois brevemente ia fazer-me homem, independente como Dragão. A voz tornara-se-me grossa e notei que o cão me era então mais submisso quando chamava por ele (SOUSA, 2009, p. 50-1)

No dia em que vão à festa de Nossa Senhora do Socorro para comemorar a decisão do pai de tornar o narrador mais independente, Dragão some. O narrador se desespera, não consegue se dedicar ao trabalho e se lembra do sumiço da prima.

Comparei o desaparecimento do cão com o horrível caso do veleiro de que nunca mais se soubera a nova. Pobre Olívia!

Felizmente não tardou que a minha vida retomasse o rumo normal. Numa bela manhã, quando a criada se levantou para pilar o cuscuz, deu com o Dragão estirado à porta da cozinha. Pulei dum gole da cama. Mal se mexia de cansado, cheio de sede e de fome. Olhou para mim com insistência. Não se podia ter em pé. Lembrei-me de quando ele era pequeno e a custo se arrastava para chupar o leite da mãe. Só no fim de três dias recuperou as forças. Assim que se pôs bom, procurou a cadela da nossa vizinha para andar algum tempo na má vida. Minha avó disse que Dragão se parecia com o marido dela, que Deus tinha (SOUSA, 2009, p. 51)

Mais uma vez, Dragão está um passo à frente, no quesito liberdade. O que para o narrador parecia ser algo que o assemelharia ao cachorro – a autonomia nos negócios da família – faz com que ele veja que o cachorro tem mais liberdade, pois sai da casa, enquanto a evolução da vida do narrador significou apenas estar mais preso à família. O cachorro reafirma a decisão que teve quando não se permitiu ser castrado e marcou a sua decisão de ter uma vida de liberdade. Em uma vontade de se igualar de fato a Dragão, o narrador, então, também afirma sua decisão de uma vida de liberdade. O episódio se dá quando o pai o chama para fazer o balanço das atividades dele na loja.

Aprontei a papelada com toda a paz de espírito. Trabalhámos para aí umas três horas. No fim foi o diabo. Que não zelava pelos interesses da casa, que era assim, que era assado. Que tinha sido informado das minhas passeatas à noite. E se supunha que era já homem, andava muito mal enganado.

Sereno tentei explicar com pormenores todo o movimento desse ano. Meu pai, foribundo, não atendia a nada. Repeti a tentativa de falar sei lá quantas vezes. Finalmente, gritei a plenos pulmões que não precisava de ninguém. Que me considerava homem e tinha confiança nos meus braços. E saí pela porta fora que nem um furacão. Só me lembro que nos primeiros minutos tive medo de ter enlouquecido. À tarde, quando voltou a calma, cheguei à conclusão de que eu é que tinha razão. Abandonei a casa tal que às vezes fazia dragão. (SOUSA, 2009, p. 52)

“Dragão fugiu também e veio morar comigo. Deu-lhe para acompanhar-me para toda parte. Parecia que tinha criado juízo” (SOUSA, 2009, p. 52)

De fato, o cachorro antecipou a ação do dono de se emancipar do grupo familiar. Viver sozinho, sem os familiares com os quais não se identificava, é narrado como um período de sofrimento, porém de grandes transformações e conhecimento de si mesmo: “Em três anos que me achei entregue a mim mesmo, sofri uma destas transformações que só Deus sabe. [...] Passei a contar comigo e só comigo. [...] Em pouco tempo, me equiparei ao meu cão, em desenvoltura, em altivez e em atos de independência” (SOUSA, 2009, p. 54). Foi através da solidão que o narrador se tornou mais parecido com o seu animal de estimação, ou seja, que realizou seus sonhos de ser valente e independente.

Tendo deixado os negócios da família, o narrador, então, começa a trabalhar com avaliações de prédios no interior, tendo, ao seu lado, o fiel animal: “Eu e o Dragão fomos companheiros inseparáveis nas jornadas para o interior.” (SOUSA, 2009, p. 57)

Nesses locais, o que lhe espanta é a pobreza:

A Vila enchia-se de gente que abandonava os campos sem água. Vinha esfarrapados, magros, com chagas enormes fedendo a podridão. As mães traziam os filhos pequenos à cabeça, em grandes balaios. Paravam à porta dos sobrados e mostravam os cestos de carriço onde se viam olhos gulosos emergindo de carinhas murchas de fraqueza. Deambulavam pelas ruas num cortejo de tristeza e desespero.

Pinoti-Capador morreu inchado, a brincar com uma pedra. Perdiam o juízo e ficavam que nem umas crianças. (SOUSA, 2009, p. 57)

É válido notar a figura do Pinoti-Capador como alguém que permaneceu no local onde nasceu e que tem um processo inverso ao do cachorro e do narrador. Ao invés de um desenvolvimento, o capador teve um retrocesso, visto que morre parecido com uma criança, sofrendo com a fome, a tristeza e o desespero.

Diante da situação, o narrador opta por trabalhar com a assistência dos pobres da sua terra:

Foi um tempo terrível aquele, para as gentes da ilha.

Para mim também. Empreguei-me na Assistência e corria para baixo e para cima dando ordens e tomando medidas. Mas as coisas podiam mais do que eu. Emagreci, sentia-me estafado e preocupado com o que via. Pessoas que conhecera robustas, vendendo saúde, quando me diziam os seus nomes, ficava de lápis parado a olhar para elas, esforçando-me por as reconhecer. (SOUSA, 2009, p. 58)

A dedicação ao seu povo é mostrada como algo que o consome, que tira parte da constituição do seu corpo. O cachorro, porém, ao invés de ser retratado como um animal que se unia aos demais da vila, é dito ser um animal que brigava com os esfomeados e depois se isolava:

Dragão tinha brigas tremendas com os cães esfomeados da matilha por causa da cadela que queria só para ele. Era a primeira vez que o via atirar-se aos companheiros miseráveis. Mesmo velho, era um animal temível. Punha tudo em debandada e ficava sozinho, possuidor da fêmea que os outros cobiçavam.. (SOUSA, 2009, p. 59)

Até que, um dia, Dragão desaparece:

Depois deixei de o ver no grupo que deambulava pela Vila. Procurei-o por todos os cantos. [...] Ninguém tirava isto da cabeça, que o meu cão tinha sido tragado por aquela gente que percorria as ruas da Vila. E não me tranquilizei enquanto não tive a confirmação (SOUSA, 2009, p. 59)

Como durante todo o conto, o cachorro está sempre um passo à frente do narrador. Dessa forma, como o narrador estava emagrecendo, perdendo parte do seu corpo na dedicação aos seus, Dragão, ao invés de ter apenas o emagrecimento, perde de vez o corpo para aqueles que o narrador assistia. Até mesmo a morte de Dragão ensina algo: ele percebe que renunciar a si mesmo pelo local seria o mesmo que dar sua vida, seu corpo, e ainda assim não resolveria a situação dos seus semelhantes. A morte do seu animal estimado causou um novo desejo de se libertar do bloco único que formava com seu povo. Sair de casa já havia sido uma libertação, mas seria necessário ir mais longe: sair de seu país, ir para a América.

No quarto, fiz dois minutos de silêncio em memória daquele que fora um amigo durante nove anos. Nove anos de vida ziguezagueante e não menos ruidosa do que a minha. Mais tarde, eu embarcava num navio que seguia para a América. Mas fico-me por aqui. Já não conto mais. Soube depois que minha mãe morreu de saudades. Só então me convenci que se pode também morrer de saudades. (SOUSA, 2009, p. 60)

O movimento do narrador tendeu sempre para o isolamento, para o afastamento do grupo e não para o pertencimento a um grupo maior, como defendido por muitos. O último movimento foi, inclusive, em direção ao mar. Turano explica que:

Para o habitante da Ilha do Fogo para a sua cultura e história, o mar é realmente um lugar antropológico, no sentido que é um espaço concreto e simbólico, com ações e contradições da vida social, e a este espaço se referem os actores sociais e nele se reconhecem: espaço gerador de identidade, de relações e de história. (TURANO, 2000, p. 231)

De fato, percebe-se, pelo conto de Teixeira de Sousa que o movimento de afastamento do local de origem não está necessariamente ligado ao desejo de pertencimento a uma comunidade maior, como defenderam David Barret, e que não há necessariamente um fator comum que liga os povos nascidos no mesmo continente, com defenderam Idowu e Mulago. Tampouco há o pan-africanismo de Crummel e a união pela raça, de Senghor e Césaire, visto que, como mostra o conto “Dragão e eu”, nem mesmo em uma família e em uma mesma ilha há esse fator comum que une a todos. O conto de Teixeira de Sousa mostra, assim como a tragédia de Sófocles, que o que move o ser é o desejo de encontrar esse “espaço gerador de identidade” a que Turano se refere. Dessa forma, o movimento que se tem é espontâneo movimento de exílio dos seus semelhantes para evitar a ausência de movimento que é o exílio de si mesmo.

## Referências

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão.** Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora.** Campinas: Hedra, 2006.

MUDIMBE, V.Y. **A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento.** Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SARTRE, Jean. Paul. **Reflexões sobre o racismo.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

SÓFOCLES. **Filoctetes.** Tradução de Trajano Vieira. São Paulo Editora 34, 2009.

SOUSA, Teixeira de. **Dragão e eu.** In: CHAVES, Rita (Org.) **Contos Africanos dos países de língua portuguesa.** São Paulo: Ática, 2009.

TURANO, Maria R. **Memória e identidade nos contos de Teixeira de Sousa para uma antropologia da literatura.** *Via Atlantica.* n.4, p. 224-236, out., 2000.



## OLHARES OUTROS:

### O ANIMAL E A INFÂNCIA EM HONWANA E ONDJAKI

*OTHER LOOKS: ANIMAL AND CHILDHOOD IN HONWANA AND ONDJAKI*

*OTRAS MIRADAS: ANIMAL E INFANCIA EN HONWANA Y ONDJAKI*

*Marlúcia Nogueira do Nascimento<sup>1</sup>*

## RESUMO

Este artigo propõe uma leitura interpretativa das figurações do animal em “Nós matamos o Cão-Tinhoso”, de Luís Bernardo Honwana, e “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” e “O Kazukuta”, de Ondjaki. Considerando-se a perspectiva da proximidade entre as personagens não humanas – notadamente, os cães – e as personagens infantis, busca-se discutir como a literatura pode contribuir para a formação de uma nova ética do convívio entre humanidade e animalidade e, em consequência, para uma revisão da complexa semântica dessa outridade. Essa perspectiva, aliada à invenção literária, pode revelar meandros que passam despercebidos ao olhar racionalista adultocêntrico sobre o outro animal e, de modo suplementar, sobre o outro infantil.

**PALAVRAS-CHAVE:** literaturas africanas em português, outridade, infância, ética.

## ABSTRACT

*This article proposes an interpretative reading of the animal's figurations in “Nós matamos o Cão-Tinhoso”, by Luis Bernardo Honwana, and “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” and “O Kazukuta”, by Ondjaki. Considering the perspective of proximity between non-human characters - notably dogs - and children's characters, it seeks to discuss how literature can contribute to the formation of a new ethics of coexistence between humanity and animality and, consequently, for a review of the complex semantics of that otherness. Perspective that, combined with literary invention, can reveal intricacies that go unnoticed by the adult-centric rationalist look at the other animal and, in a supplementary way, on the other child.*

**KEYWORDS:** African literature, animal otherness, childhood.

## RESUMEN

*Este artículo propone una lectura interpretativa sobre la figuración del animal en “Nós matamos o Cão-Tinhoso”, de Luís Bernardo Honwana, y “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” y “O Kazukuta”, de Ondjaki. Considerando la perspectiva de proximidad entre los personajes no humanos, especialmente los perros, y los personajes infantiles, buscamos discutir cómo la literatura puede contribuir a la formación de una nueva ética de convivencia entre la humanidad y la animalidad y, en consecuencia, para una revisión de la compleja semántica de este tipo de otredad. Dicha perspectiva, combinada con la invención literaria, puede revelar elementos que pasan desapercibidas por la mirada racionalista, centrada en el universo adulto, que observa el otro animal y, de manera complementaria, el otro infantil.*

**PALABRAS CLAVE:** literatura africana, otredad animal, infancia.

<sup>1</sup> Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará. Professora vinculada à SEDUC - Secretaria da Educação do Estado do Ceará.



Na extensa variedade de formas assumidas pela literatura, os animais assinalam sua presença, na condição de partícipes secundários ou de protagonistas antropomorfizados, em geral moldados por uma configuração de inferioridade e dependência em relação ao indivíduo humano, o qual determina esse papel. A justificativa para essa hierarquização de valor entre os viventes, lembra-nos Jacques Derrida (2002), vem da pretensão de se considerar que os comportamentos “próprios do homem”, a exemplo do sistema de linguagem, bastariam como critério para demarcar a supremacia da humanidade sobre a animalidade.

Entretanto, tal critério vem sendo questionado por pesquisas e saberes associados à etologia, que chegaram a ser delineados já no século XIX, por Michel de Montaigne, com quem Derrida estabelece um interessante diálogo quanto ao tema. Na “Apologia de Raymond Sebond”, Montaigne (2006) questiona a visão antropocêntrica, que se coloca como possibilidade exclusiva de racionalidade, enquanto há inúmeros outros modos de raciocínio e pontos de vista sobre o mundo. Nesse sentido, os animais também seriam dotados de formas outras de razão, de sentimento e de percepção da realidade.

Não obstante, mostrou-se conveniente para uma defesa da humanidade *contra* a animalidade o estabelecimento de condutas e modos “próprios do homem” que o colocam no topo das relações entre os viventes. Essa mensuração hierárquica aplica-se ainda à delimitação das fronteiras que separam o adulto da criança, tida também como um outro, sobre o qual se exerce o controle da autoridade adultocêntrica.

A revisão do lugar marginal a que se tem relegado historicamente o outro não humano, de igual modo ao outro infantil, encontra considerável ressonância na literatura, campo privilegiado no que se refere à recriação de subjetividades múltiplas e complexas como já se sabe ser a da criança e como se especula que pode ser a dos animais. No universo africano, notável pela força mítica e pela ancestralidade de diversas formas de vida, os animais compõem um bestiário<sup>2</sup> multifacetado, seja por simbologias totêmicas, seja por significações sociais construídas na pós-colonialidade, como se pode dizer do cão e do porco, respectivamente, em “Nós matamos o Cão Tinhoso”, do moçambicano Luís Bernardo Honwana, e *Quem me dera ser onda*<sup>3</sup>, do angolano Manuel Rui.

Nesses textos, as criaturas não humanas são objetivadas a partir da dinâmica do contexto político e social que circunscreve a intervenção portuguesa no território africano. São narrativas centrais na interpretação desse contexto pelas metáforas que cifram a problemática da colonização e da descolonização em Moçambique e Angola e, por extensão, de toda a África ocupada por Portugal.

---

<sup>2</sup> No que concerne ao literário, Maciel (2016) argumenta que o termo *zooliteratura* consiste em uma alternativa ao termo *bestiário*, cujas origens medievais vêm da palavra *besta*, expressão que remete à noção negativa de bestialidade, ou seja, do que é brutal, monstruoso, maligno.

<sup>3</sup> Uma das personagens desse romance é o Carnaval da Vitória, nome politicamente sugestivo dado ao porco que vai habitar a casa dos protagonistas infantis, Zeca e Ruca.

Contudo, uma outra temática se faz notar nesses textos: a proximidade entre os animais e as crianças, elas também confrontadas com o dilema ético de respeitar ou hostilizar as criaturas não humanas. Sob esse aspecto, é pertinente se pensar como construir com os infantes uma outra perspectiva para a relação com os animais, a despeito da indiferença e mesmo da maldade dos adultos e, não raro, das próprias crianças. E ainda: como a literatura pode contribuir para a formação de uma nova ética do convívio entre humanidade e animalidade e, em consequência, para uma revisão da complexa semântica da outridade animal.

Da narrativa comovente de Honwana, chegamos a “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, do escritor angolano Ondjaki, conto no qual a identificação temática que se mostra já no título é aprofundada por meio de um criativo jogo de intertextualidade na medida em que as crianças personagens do enredo de Ondjaki encontram, por meio da ficção, os protagonistas infantis do escritor moçambicano. Unidas por sentimentos contraditórios de compaixão e repulsa, os pequenos precisam lidar com o suplício da personagem não humana que constitui a motivação central das estórias.

O conto de Ondjaki faz parte do livro *Os da minha rua* (2007), composto de 22 narrativas relativamente curtas em que o autor recria o universo de sua infância na Luanda dos anos 80, período que coincide com a ocorrência da guerra civil angolana. Na mesma coletânea, encontra-se “O Kazukuta”, nome do melancólico cão para o qual se volta o olhar sensível do narrador menino.

Isto posto, empreendemos uma leitura interpretativa das figurações do animal na narrativa de Honwana e nas de Ondjaki considerando a perspectiva da proximidade entre as personagens não humanas e as personagens infantis. Perspectiva que, aliada à invenção literária, pode revelar meandros que passam despercebidos ao olhar racionalista adultocêntrico sobre o outro não humano e, de modo suplementar, sobre o outro infantil.

Os três enredos procuram apreender significações do animal a partir do olhar da criança, considerada também um outro, para a tradição cultural racionalista. Como nos mostra a vida e as mais variadas facetas da arte, essas duas categorias de *outros* se aproximam de diversas maneiras, em especial por serem definidos como seres incompletos porque desprovidos da razão.

“Nós matamos o Cão Tinhoso” centra-se na figura de um cão, cujos olhos estão “sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho”. (HONWANA, 1980, p. 5). Habitualmente, ele vaga pelo pátio da escola onde estudam Isaura e Ginho. É esse personagem quem conta a trajetória do animal, apresentando-o como um ser de fisionomia asquerosa e triste, enfeitado por todos, inclusive por outros animais. Apenas Isaura, que também sofre discriminação dos colegas e mesmo da professora, por entenderem que ela “não regulava lá muito bem” (HONWANA, 1980, p. 8), costuma aproximar-se dele e tocá-lo:



O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas. Ninguém gostava de lhe passar a mão pelas costas como aos outros cães. Bem, a Isaura era a única que fazia isso. [...]

A Isaura era a única que gostava do Cão-Tinhoso e passava o tempo todo com ele, a dar-lhe o lanche dela para ele comer e a fazer-lhe festinhas [...]. (HONWANA, 1980, p. 8).

O afeto que se desenvolve entre Isaura e Tinhoso, além de sinalizar a identificação e o amparo mútuo entre dois seres não quistos em seu círculo de convivência, remete ao pensamento de Montaigne, quando o filósofo francês adverte para a necessidade de uma relação ética entre os humanos e os demais viventes, a qual deve ser pautada por “um certo respeito e um dever geral de humanidade”. (MONTAIGNE, 2006, p. 155). Como a estória vem mostrar, é justamente o oposto desse dever moral nas atitudes dos humanos adultos o que condiciona a sorte do cão.

Considerado um incômodo pelo Senhor Administrador da cidade, a desdita do animal se agrava e tanto não é bem-vinda sua presença que o Doutor da Veterinária determina à “malta” – da qual Ginho participa – o seu sacrifício. Uma complicação se impõe, no entanto: diante do gesto extremo para o qual é convocado, Ginho vai-se afeiçoando ao bicho e, no momento em que o grupo se prepara para a execução, o menino confessa seu medo e sua solidariedade a ele, apesar de sofrer a dura recriminação dos colegas, eufóricos pela oportunidade de atirar com as armas de seus pais, apanhadas às escondidas.

A crueldade que se exerce a partir da ordem do Doutor torna-se mais impactante pelo fato de ser atribuída a crianças, seres que, via de regra, deveriam ser resguardados de qualquer gesto de violência ou de quem se espera uma cumplicidade com aqueles animais afeiçoados à convivência entre os humanos. Entretanto, considerando-se o conflito armado pela libertação em Moçambique na contextualização do enredo, não se pode esquecer que a violência se fazia uma linguagem comum entre os indivíduos, inclusive entre os mais novos. Frantz Fanon, ao analisar fatores relacionados às lutas descolonizadoras, afirma que, em tais situações, “o povo está decidido a só depositar confiança nos meios violentos.” (FANON, 1968, p. 65)

Outra face dessa crueldade é a divergência que se estabelece na assembleia de crianças a partir da resistência de Ginho em atender à incumbência de desferir o primeiro tiro contra o cão, o que ocasiona uma forte tensão no plano narrativo e também na expectativa do leitor, já envolto pelo desígnio dessa sentença. Ginho passa a vivenciar, além da violência da condenação de Tinhoso, a violência do confronto entre seu olhar compassivo para com o animal e a pressão manifestada pelos companheiros para que executasse sua tarefa com prontidão.

A dramaticidade desse impasse, aliás, concentra-se no jogo de olhares entre o cão e as crianças. A significação dos olhos e do olhar é notada já na abertura do conto, em que Honwana apresenta a seguinte descrição da personagem animal:

O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes [...]. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. (HONWANA, 1980, p. 5).

Também pelo olhar a menina Isaura expressa sua dor perante a morte iminente do cão, quando surpreende os rapazes no momento em que se preparam para disparar suas armas de uma só vez. Naquele momento, os dois se associam pela impotência de modificarem o estado de opressão que vivenciam. O cão é rejeitado por seu aspecto asqueroso, enquanto a menina Isaura é hostilizada também pelo gênero: “– Ó tipinha, não te disseram que nós não queremos fêmea a esta hora?” (HONWANA, 1980, p. 29).

É o olhar, portanto, que aproxima o humano e o não humano, pois, além de estar associado ao *ponto de vista* pelo qual cada personagem enxerga o mundo, denota a conexão intersubjetiva entre elas. Impossibilitados de se comunicarem verbalmente, ambos encontram no olhar um canal em comum.

A propósito, a força que emana do olhar de um animal constitui a motivação de Derrida para se interrogar a respeito de sua própria humanidade, bem como sobre a outridade animal. Ao ser olhado por sua gata enquanto estava nu, ele se dá conta de que sente pudor: “Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* - e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo.” (DERRIDA, 2002, p. 15).

Para o filósofo franco-argelino, o sentimento de pudor ao ser visto nu por um animal sinaliza que o bicho não é uma coisa que nada vê ou nada sabe, embora tais sentidos não sejam mensuráveis ao humano. As complexidades desse saber animal indicam que não é possível delimitar uma fronteira única e absoluta entre homem e bicho, pois o que há é uma fronteira múltipla que colocaria em xeque a definição do não humano como um ser inferior. Tendo como base a perspectiva de Derrida (2002), podemos dizer que Isaura ultrapassa um nível nessa fronteira, fundindo-se ao cão no seu sofrimento, de maneira que o narrador já não sabe se vem do cão ou da menina o grito de dor e medo em reação ao primeiro disparo da arma. O que ocorre aí não é uma antropomorfização do bicho ou uma animalização da criança pela via do sentimento, mas um encontro que desvela a existência de semelhanças não hierárquicas e de modos inespecíficos de se apreender o não humano.

Mais ainda, a súplica silenciosa nos olhos azuis do Cão-Tinhoso e sua resistência em aceitar a caminhada para o matadouro ilustram o questionamento de Montaigne (2006),

retomado por Derrida (2002), acerca dos comportamentos e sentimentos que, segundo a visão antropocêntrica, legitimariam a supremacia humana por meio dos “próprios do homem”, como é o caso da consciência da morte. Por conseguinte, os dois filósofos condenam a violência contra os animais e reconhecem que, assim como para os humanos, a crueldade para com o outro não humano é injustificável.

O infortúnio do Cão-Tinhoso rompe o espaço das páginas de Honwana para adentrar o espaço ficcional de um outro escritor africano, o angolano Ondjaki, notadamente em “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”. Trata-se de uma espécie de depoimento poético que narra a leitura realizada pela turma da “oitava classe, na aula de português” de “um texto muito conhecido em Luanda”. (ONDJAKI, 2007, p. 131).

Enquanto leitor do medo das personagens e protagonista do próprio medo, o narrador Ndalú identifica-se e experimenta os mesmos sentimentos do Ginho, forçado pelos colegas a atirar no cão, fato que torna aquele um texto “duro de ler”:

Na sexta classe eu também tinha gostado bué dele e eu sabia que aquele texto era duro de ler. Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão pesadas dentro duma pessoa. Se calhar é porque uma pessoa na oitava classe já cresceu um bocadinho mais, [...]. se calhar é isso, eu estava mais crescido na maneira de ler o texto, porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto. (ONDJAKI, 2007, p. 132-133).

O fardo de Ginho é, dessa forma, compartilhado por Ndalú ao enfrentar a leitura daquele enredo sem deixar caírem as lágrimas diante de toda a turma, principalmente porque um dos alunos, o Olavo, havia avisado: “Quem chorar é maricas então!” (ONDJAKI, 2007, p. 134). Entrecruzam-se, assim, os planos narrativos e as emoções das duas personagens. Ndalú não se identifica com a “malta”, eufórica por dar cabo à vida do cão. Ao contrário, solidariza-se com o pobre bicho e sofre junto a Ginho e Isaura, como se a ficção de Honwana passasse a ser a sua realidade imediata.

No jogo de equivalências entre as personagens – humanas e não humanas – e entre as duas histórias, a ordem dada pelo veterinário equivale à ordem repassada pela professora, que seleciona “uns tantos para a leitura integral do texto” (ONDJAKI, 2007, p. 131). A consequência desse encargo é o receio do narrador de trazer à tona o sofrimento do cão. Ndalú compreende que reler aquele texto seria presentificar as dores do Cão-Tinhoso e as da Isaura. A carga emotiva desencadeada pela história confirma-se na reação demonstrada pela turma ao passo que avança na leitura:

[...] quando a Scubidú leu a segunda parte do texto, os que tinham começado a rir só para estigar os outros começaram a sentir o peso do texto. As palavras já não eram lidas com rapidez de dizer quem era o mais rápido da turma a despachar um parágrafo. Não. Uma pessoa afinal e de repente tinha medo do próximo parágrafo, escolhia bem a voz dos personagens, olhava para a porta da sala como se alguém fosse disparar uma pressão de ar a qualquer momento. (ONDJAKI, 2007, p. 134).

Ao repercutir o efeito das desgraças do cão, a narrativa de Ondjaki estrutura-se como um desdobramento da estória de Honwana, a partir da leitura compartilhada em sala de aula. Na sua vez de ler o texto, o narrador registra que os olhos da turma estavam “pendurados” nele. Ao final, assim como o olhar do Cão-Tinhoso aflige o coração do Ginho, o olhar dos dois e o da Isaura afligem o do narrador Ndalú. Nesse sentido, o olhar e os olhos, por onde correm as lágrimas, são elementos significativos que enfatizam a dramaticidade também no conto de Ondjaki e constituem o ponto de contato entre os dois enredos.

A construção desse confronto é relevante porque enceta uma nova *visão* sobre o vivente não humano: ao interpretar o enredo de Honwana mais pelo coração do que pela razão, o prosador luandense põe em causa uma reaprendizagem da sensibilidade das crianças para com o *páthos* do outro animal.

Para Marisa Gama-Khalil, o fato de, no primeiro conto, as crianças matarem o cão e, no segundo, as outras chorarem por ele pode ser entendido como “uma revisão do mundo levada a efeito pelo ato da leitura e, sendo assim, a literatura é representada como um espaço de deslocamentos sobre o ‘real’ e como um espaço de construção de subjetividades e de identidades.” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 194). Desse modo, o que ocorre no conto é um autêntico testemunho de como a literatura pode desempenhar papel crucial na visão racionalista antropocêntrica que ainda predomina sobre a questão animal.

Se há uma divisão hierárquica entre os animais, uma verdadeira linhagem de cães enfeitados se faz notar também na literatura. A figura inquietante do Cão-Tinhoso compõe, com outros de sua espécie, um conjunto lastimável de seres que habitam narrativas variadas, ficcionais ou não, as quais revelam a urgência de um reposicionamento da humanidade acerca da animalidade.

Por essa via, o cão surge como tema e personagem em mais um conto de *Os da minha rua*. Em “O Kazukuta”, a personagem homônima é um cão triste, “como se fosse uma criança quieta com inveja de vir brincar conosco” (ONDJAKI, 2007, p. 29), e cheio de feridas. Tais características o aproximam do cão de Honwana, embora não chegue a receber, como o Tinhoso, a atenção de nenhuma das crianças que frequentam a casa do tio Joaquim: “Não lhe ligávamos nenhuma. Ninguém brincava com ele, nem já os mais velhos lhe faziam só uma festinha de vez em quando.” (ONDJAKI, 2007, p. 28).

Essa figura envelhecida e indesejável parece incômoda ainda mais porque se opõe à alegria e à efusividade das crianças. Tocado por essa presença repulsiva, Ndalú envereda em divagações que ultrapassam a mera percepção da imagem de um cão, atribuindo-lhe a possibilidade de um universo de atitudes e sentimentos que deslocam o animal para o campo de uma subjetivação. Ao concluir que o cão leva uma vida aparentemente vazia e repetitiva, ele se pergunta se o animal teria consciência de si mesmo e qual seria o sentido da sua existência:

[...] eu pensava que, se calhar, o Kazukuta naquele olhar dele de ramelas e moscas, às vezes, ele podia estar a pensar. Mesmo se a vida dele era estar só ali na casota, sair e entrar, tomar banho de mangueira com água fraca, apanhar nêspas podres e voltar a entrar na casota dele, talvez ele estivesse a pensar nas tristezas da vida dele. (ONDJAKI, 2007, p. 27).

Ao contrário do Tinhoso, o Kazukuta não é um cão de rua. Contudo, a domesticação não necessariamente é sinônimo de uma vida digna e plena para os bichos. Dentre aqueles que mantêm certo convívio com o homem, os cães parecem ser os mais próximos, no entanto, isso não é suficiente para lhes assegurar o bem-estar. Quanto a essa instabilidade, Maria Esther Maciel observa: “Quando amados, recebem toda gama de afetos, mas, quando rejeitados e descartados, passam a representar a escória e, na condição de vira-latas, a ser associados aos humanos que também vivem à margem da vida social e política.” (MACIEL, 2016, p. 60).

Surge, portanto, o debate acerca do valor da vida do outro animal. Como aponta Maciel (2016), Elizabeth Costello, personagem de J. M. Coetzee, responde a essa questão com o seguinte argumento: “quem diz que a vida importa menos para os animais do que para nós nunca segurou nas mãos um animal que luta pela própria vida; todo o seu ser está na carne viva.” (COETZEE, 2002, p. 78).

As afirmações de Costello encontram ressonância no pensamento de Dominique Lestel, para quem o postulado cartesiano, que reduz o animal a uma máquina, deve ser considerado absurdo: “Os animais são, ao contrário, ‘sujeitos’ que interpretam sentidos. Um animal, seja qual for, interpreta o mundo em que vive, interpreta o que os outros fazem e o que são, além de interpretar a si mesmo.” (LESTEL, 2016, p. 134).

Segue nesse sentido a descrição do banho demorado dado ao Kazukuta pelo tio Joaquim. Um “banho sincero”, durante o qual o tio falava ao cão frases carinhosas, em kimbundu, o idioma da sua meninice. A candura daquela cena afetuosa entre o animal e o humano permanece na memória do menino Ndalú, sobretudo pela percepção de que aquele foi um momento agradável para o cachorro. Ao relembrar e recriar esse acontecimento, é ao próprio cão que Ondjaki se dirige, em palavras ternas e poéticas: “Kazukuta: lembro bem os teus olhos doces a brilhar tipo um mar de sonhos só porque o tio Joaquim – o tio Joaquim silencioso – veio te dar banho de mangueira e te falou palavras tranquilas num kimbundu assim com cheiros da infância dele.” (ONDJAKI, 2007, p. 28).

A poeticidade da linguagem de Ondjaki e também da de Honwana acaba por constituir uma visão poética dos animais, sendo o poético aí entendido como perspectiva discursiva que propõe uma nova configuração do outro absoluto, o qual pode ser pensado não apenas pela via do conhecimento técnico e filosófico, mas também pela via afetiva e sensível da arte. Nesse espaço, conforme as palavras precisas de Fernanda Coutinho: “palmilha-se um terreno outro, uma vez que nele é razoável valorizar a vida dos sentidos e essa pode ser ensinada às crianças pelos animais.” (COUTINHO, 2016, p. 76).

É legítimo, pois, concluir que o exame da animalidade sob a perspectiva de suas aproximações com a infância no território da literatura contribui para a sondagem do radicalmente outro que é o animal, cujo entendimento se defronta sempre com os limites da crença racionalista em uma supremacia comprovadamente desvantajosa para todos os viventes, mas, sobretudo, para os animais.

A esse respeito, é válido ainda recordar a afirmação de Lestel (2016, p. 140) de que “a literatura tem um grande papel a desempenhar” na transformação dessa mentalidade porque ela agrega outros saberes, como a imaginação, às abordagens do não humano.

## Referências

COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Fernanda. Os animais que todos somos: ou a vida dos bichos na literatura infantil contemporânea. *In: Revista Estação Literária*. v. 17. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, jul. 2016. p. 73-85. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL-17-Art5.pdf> (Acesso em: 30 jul. 2020).

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1968.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o Cão-Tinhoso**. São Paulo: Ática, 1980. (Autores Africanos, 4).

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Memória e espacialidades reais e ficcionais em “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki. *In: Revista Cerrados*. v. 21, n. 34. Universidade de

Brasília/Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2012. p. 191-206. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25778/22655> (Acesso em: 29 jul. 2020).

LESTEL, Dominique. Entrevista com Dominique Lestel. [Entrevista a] Maria Esther Maciel. *In*: MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Organização Evando Nascimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Organização Evando Nascimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes)

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. Livro II. Tradução Rosemary Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.



## A OSGA E O VENDEDOR DE PASSADOS

*THE GEKHO AND THE PAST SELLER*

*EL GECO Y EL VENDEDOR DE PASADOS*

*Vera Lucia da Rocha Maquêa<sup>1</sup>*

### RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura da obra *O vendedor de passados*, do angolano José Eduardo Agualusa, na composição de um bestiário das literaturas africanas de língua portuguesa que, ao privilegiar relações entre o humano e o animal, demanda deslocamentos epistemológicos para a abordagem da literatura pós-colonial. A investigação sobre os limites do humano e de suas premissas é submetida à ironia do narrador que inverte, desvia e fratura os paradigmas do pensamento cartesiano, funcionando com um operador desconstrucionista do humanismo tal como tem sido edificado pelo ocidente. Neste romance, percursos e traumas problematizam a divisão da realidade animal, numa poética em que a metáfora animal se dirige a dimensões múltiplas da linguagem como invenção de novos mundos, cujo abrigo encontra-se na própria literatura, numa biblioteca que constitui imaginários, do narrador e das personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** O vendedor de passados, Agualusa, pós-colonial, bestiário, humanismo.

### ABSTRACT

*This article presents a reading of the work *O vendedor de passados*, by Angolan José Eduardo Agualusa, in the composition of a bestiary of African literatures on Portuguese language that, with privileges of relations between the human and the animal, the epistemological changes for an approach of the post-colonial. An investigation into human limits and their premises is subjected to the irony of the narrator who inverts, deviates and breaks the paradigms of cartesian thought, working with a deconstructionist operator of humanism as it was edited by the occidental centers. In this novel, courses and traumas cause problems in the division of animal reality, in a poetics in which an animal addresses multiple dimensions of language such as the creation of new worlds, in which it is found in literature itself, in a library like imaginaries, in the narrator and in the characters.*

**KEYWORDS:** *O vendedor de passados*, Agualusa, postcolonial; bestiary, humanism.

### RESUMEN

*Este artículo presenta una lectura de la obra *El vendedor de pasados*, del angoleño José Eduardo Agualusa, y el presupuesto de que la composición de un bestiario de literaturas africanas en lengua portuguesa que, al privilegiar las relaciones entre lo humano y lo animal, exige cambios epistemológicos para abordar la literatura poscolonial. La investigación de los límites de lo humano y de sus premisas se encuentra al servicio de la ironía del narrador que operando la desconstrucción del humanismo tal y como lo ha concebido el Occidente invierte, desvía y fractura los paradigmas del pensamiento cartesiano. En esta novela, caminos y traumas problematizan la división de la realidad animal, en una poética en la que la metáfora animal aborda múltiples dimensiones del lenguaje como invención de nuevos mundos, cuyo refugio se encuentra en la propia literatura, en una biblioteca que constituye el imaginario, del narrador. y los personajes.*

**PALABRAS-CLAVE:** *El vendedor de passados*, Agualusa, poscolonial, bestiário, humanismo.

---

<sup>1</sup> UNEMAT - Universidade do Estado do Mato Grosso. Professora dos cursos de Licenciatura em Letras, de pós-graduação stricto sensu Mestrado Profissional (PROFLeTRAS-UNEMAT) e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL-UNEMAT).





Seremos capazes de redescobrir a nossa pertença à mesma espécie e o nosso inquebrável vínculo à totalidade do vivo?

*O direito universal à respiração (Achille Mbembe)*

Os assassinos quiseram apagar até suas lembranças, mas no caderno escolar que nunca me deixa, registro seus nomes, e não tenho pelos meus e por todos aqueles que pereceram em Nyamata, nada além deste túmulo do papel.

*Baratas (Scholastique Mukasonga)*

Como humanista por excelência, a literatura sempre foi um lugar privilegiado para fazer falar os animais, emprestando-lhes uma voz que é, a um só tempo, a possibilidade para falar de si e a distância necessária para estigmatizar, redimir ou acessar o outro do próprio humano. Em parceria ou em confronto, o animal alimenta a história, a política, a filosofia, as artes. No pensamento ocidental, o homem – como categoria humana – tem sido na maior parte do tempo apartado do mundo da natureza e destacado a si mesmo como ser superior ao animal – pelo riso, pelo pudor, pela razão, pela linguagem –, enquanto o animal restaria fechado na sua chave genética, reproduzindo os comandos de sua espécie, incapaz de construir os caminhos de sua ação.

Ao problematizar a premissa de Heidegger, do animal como “pobre de mundo”, e empenhado em reflexões sobre o contemporâneo, Giorgio Agamben (2013) propõe abandonar um sistema de pensamento alicerçado em dicotomias como natureza/cultura, vida nua/vida qualificada, homem/animal, transcendendo para um pensar pós-humanista. Com o pós-humanismo, no entanto, a relação entre o homem e o animal permanece sendo um desafio, pois que ambos continuam a reclamar uma definição ontológica em que um não pode prescindir do outro.

Compreender o tempo presente passa pelo esforço de visitar criticamente as formas como o homem e o animal são percebidos e de que maneira coabitam as modalidades interpretativas que orientam modos de vida atuais. Uma das marcas mais comuns atribuídas aos animais, com relação ao humano, repousa sobre uma suposta falta: a falta da fala, da linguagem, da consciência moral, ética e da morte. Se a literatura sempre foi e prossegue sendo um território possível de supressão de qualquer falta – ou dizendo de outro modo, de preenchimento de uma carência –, fazer o animal falar seria uma de suas importantes funções, seja por atribuir ao animal um lugar diferente do que teve no passado, seja para conceber um viés crítico sobre a ação humana. Mas, ainda assim, não seria a literatura um instrumento antropológico, por meio do qual o “animal-máquina” cartesiano poderia reproduzir-se indefinidamente? Como seria possível pensar o animal e, na ubiquidade de sua condição no universo representante da literatura, a pertença humana ao mesmo mundo, que Mbembe interroga como a capacidade de

recuperar nossa pertença à “totalidade do vivo”?

Papagaios que repetem a fala humana, macacos que imitam gestos humanos, no entanto, ainda não deixaram totalmente de ser vistos como seres fechados em sua consistência biológica – a vida nua –, devendo sua natureza permanecer submetida ao homem. Quando os animais tomam a fala na ficção, sobretudo na literatura endereçada a crianças, e se tornam soberanos, donos de seus destinos, é comum que se desviem para uma função educativa ligada a valores morais, éticos, exemplares, com o objetivo de formação dos pequenos. La Fontaine segue como o grande mestre da arte de educar pela capacidade comunicativa, ética e afetiva que seus animais representam.

Ao dar voz aos animais, a literatura fratura a visão da carência de mundo do animal e emparelha-se à observação de Agamben de que qualquer falta atribuída ao animal é “uma projeção do mundo humano sobre o mundo animal” (2013, p. 98), realizando uma operação invertida em que a falta é do humano que faz falar os animais como se não fosse jamais suficiente que os homens falassem e pensassem sobre si mesmos, por si mesmos. A literatura, no entanto, nem sempre dá voz aos animais, às vezes, os representa como avatares do humano. Um debate sobre o apartheid na África do Sul ou sobre o genocídio em Ruanda dificilmente poderia nos desviar de Coetzee ou de Mukasonga, quando na obra destes autores o animal ocupa um lugar central e a discussão ética e moral encontra sua força em suas presenças ou alusões.

No limiar dessas reflexões, no entanto, encontramos o romance *O vendedor de passados*, do escritor angolano, Eduardo Agualusa. Difícil seria o leitor passar ao largo de uma discussão sobre a memória, não fosse o narrador – um ser dado a filosofias, que observa o mundo vivo – transportá-lo a um outro interesse para além das artimanhas tecidas pela memória, ao reconhecer que:

Os homens ignoram quase tudo sobre os pequenos seres com os quais partilham o lar. Ratos, morcegos, baratas, formigas, ácaros, pulgas, moscas, mosquitos, aranhas, minhocas, traças, térmitas, percevejos, bichos do arroz, caracóis, escaravelhos” (AGUALUSA, 2015, p.20).

Esse simpático bestiário de pequenos seres – muitos deles são mesmo minúsculos –, poderia passar despercebido se o narrador não fosse uma osga, que se alimenta de alguns animais desta lista, mas que, também, está na cadeia alimentar de outros deles. A osga, no entanto, às vezes, filosofa, mostrando-se distante do seu mundo prático e objetivo: “morcegos dormem nas paredes, de cabeça para baixo, embrulhados nas suas capas negras. Ignoro se as osgas fazem parte da dieta dos morcegos. Prefiro continuar sem saber” (AGUALUSA, 2015, p.10).

Esse narrador-osga – que já foi um homem – narra a história de Félix Ventura, um albino, que é angolano e que ganha a vida vendendo passados a homens bem sucedidos, “empresários, ministros, camanguistas, gerais, gente, enfim, com o futuro assegurado” (AGUALUSA, 2015

p.17), a quem falta um bom passado. No seu ofício de genealogista, Félix Ventura se defronta com um evento que é, em tudo, inusitado: a ocorrência da chegada de um estrangeiro, branco, que busca uma identidade angolana.

Publicado em 2004, o romance é uma sátira sobre a sociedade angolana atual, mas também uma discussão sobre o humanismo, as relações entre humanos e animais, culturas e línguas, poder e política, realidade e criação literária, verdadeiro e falso, duplos e alteridades, o estatuto da memória e seus deslizamentos. Não se trata de uma narrativa estruturada sobre pares opositivos ou dualidades reprováveis e simplificadoras do real. Ao contrário, o narrador, com a visão de cima, das frestas, das lacunas e dos entre-lugares – pois que é uma osga –, vê, observa e narra, construindo, junto com Félix Ventura, um espaço de negociações identitárias e desestabilizador das verdades estabelecidas.

Seu universo ficcional porta uma constante escrita metaficcional, em que jornalistas e escritores partilham o ofício de escrever. Agualusa, ele mesmo, atuou como jornalista – uma profissão detetivesca – e esse fato impactou sua atividade de escritor ao ponto de encontrarmos variações da profissão em toda sua obra, como se pode verificar em *Teoria geral do esquecimento*, *A sociedade dos sonhadores involuntários* e *A rainha Ginga*. O alicerce móvel e impreciso do passado mediado pelo trabalho com a memória se apresenta, no entanto, insuficiente para abordar os tempos. A recorrência ao mundo animal é, pois, uma de suas estratégias mais evidentes.

Um despretenso e assistemático olhar sobre as literaturas africanas é suficiente para constatar o lugar do animal como espaço de discussão da colonização e de seus desdobramentos. Além disso, observar as relações entre o humano e o animal, em uma perspectiva pós-colonial no âmbito dessas literaturas, é uma inscrição crítica que permite apreender um debate sobre o humanismo atualmente, que se apresenta como fuga de um mundo cindido e que já vinha sendo problematizado por importantes pensadores há algum tempo, como mostram as organizadoras de *Nação e narrativa pós-colonial I – Angola e Moçambique*, Ana Mafalda Leite et al., publicado em 2012, com uma série de excelentes resenhas verticais dos principais autores, conceitos e debates sobre o assunto.

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, personagens e narradores animais revezam-se na tradução de um mundo brutalizado por violência, guerras, opressão, autoritarismo, resultando na composição de uma zoopoética, em que o humano se faz representar na crueldade. Nesse universo não é raro que a ternura dos animais exceda, como se pudesse ser compensatória da falta de humanidade dos humanos.

A tentativa de construir um bestiário no âmbito deste texto leva-nos, irremediavelmente, a uma lista incompleta e reconhece sua limitação e falta de rigor no levantamento da produção e na aferição de sua natureza. O universo dessas obras é plural e multiforme, cobre vários gêneros literários e expressa-se em linguagens e temas bastante particulares e diferentes entre si como

podemos verificar em *O último voo do flamingo*, *O gato e o escuro*, *A confissão da leoa*, de Mia Couto; *No reino dos abutres*, de Ungulani Ba Ka Khosa; *Nós matamos o cão tihoso*, de Luís Bernardo Honwana; *Babalaze das hienas*, de José Craveirinha; *O alegre canto da perdiz*, *As andorinhas*, de Paulinha Chiziane; *O cão e os caluandas*, *Parábola do cágado velho*, de Pepetela; *O cabrito*, de Manuel Rui; *A girafa que comia estrelas*, *Teoria geral do esquecimento*, *O vendedor de passados*, de Agualusa; *O leão e o coelho saltitão*, *O voo do golfinho*, de Ondjaki; *O galo que cantou na baía e outros contos*, de Manuel Lopes; *O silêncio das gaivotas*, de Francisco Conduto de Pina.

Ao adentrar tal universo ficcional e lançar a atenção sobre o conjunto de personagens e narradores que encarnam animais ou de animais que se revestem do humano, verificamos que há uma fauna muito mais extensa do que é dado a conhecer apenas pelos títulos das obras, de romances, contos e poemas.

Nas literaturas africanas contemporâneas, de diversas línguas, é possível visualizar preocupações éticas e acontecimentos temáticos semelhantes aos que são encontrados nas literaturas de língua portuguesa. Um espaço que abrigasse toda essa produção excederia largamente as margens muito estreitas das presentes reflexões e só seria possível mediante trabalho sistemático de uma rede de pesquisadores que pudesse navegar pela diversidade cultural do continente e de sua história, interligados pelo interesse comum de definir um verbo novo e original, como empenham-se em realizar os escritores e poetas em suas criações.

Lembre-se da importância de Jezibela no romance *Antes de nascer o mundo*, ou do boi do conto *O dia em que explodiu Mabata-bata*, ambos de Mia Couto. Jezibela é tão humana quanto a cachorra Baleia, de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; Azarias tão fraterno de Tiãozinho de *Conversa de bois*, de Guimarães Rosa, mas chegar a seus sentidos exige da investigação um método para a aproximação elucidadora.

Já o narrador de *O vendedor de passados*, sendo uma osga, comanda seu universo semântico trazendo para a sua narrativa um bestiário de fazer inveja à *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, publicada em 1865, que desfila mais de quarenta espécies animais. No romance de Agualusa encontram-se animais, em geral, pequenos, como pássaros – que compõem a maioria das espécies citadas, abrindo-se numa pródiga decantação da alegria da vida natural. Mas há também os grandes, como o elefante, o javali e o rinoceronte que, quanto maiores, mais se aproximam da metáfora animal a serviço de desvendar sentidos do humano.

Com os nomes desses animais dispostos sem nenhuma hierarquia e de forma cumulativa, como nos sugere a própria narrativa da osga, encontra-se uma poética, ao modo do bestiário de Guimarães Rosa, sendo que em algumas obras a disposição dos nomes dos animais conta uma história, apenas com a substantiva propriedade semântica dos nomes. Essa relação produz vertigem e também o ponto de vista da Osga que, em seu universo, se relaciona com o mundo

de maneira diferente dos humanos.

Poderíamos organizar assim, sem preocupação com a ordem de sequência da narrativa, os animais de *O vendedor de passados*: periquitos, bicos-de-lacre, viuvinhas, peitos-celestes, anduas, rolas, abelharucos, pássaros, galinhas, cigarras, tigre, baratas, cabra, gato, peixes, pardal, cachorro, patos, elefante, sapo, gazela, ratos, cães, camaleão, borboletas, camelos, javali, serpente, lacrau, gafanhotos, formigas, pombos, salalés, borboletas, osga, flamingos, lagarto, crocodilo, rolas, crisálidas, araras azuis, pirilampos, perdigueiro, bagre, rinoceronte, lagartixas, mosquitos, macaco, osga-tigre, morcegos, baratas, ácaros, pulgas, moscas, aranhas, minhocas, traças, térmitas, percevejos, bichos do arroz, caracóis, escaravelhos. Há de ter escapado algum, paciência! pássaros voam.

Sendo animais de companhia, animais para o trabalho, animais para alimento, animais de caça, insetos, todos encontram-se envoltos na cadeia da natureza, cada qual com sua função. Além disso, coletivos e animais adjetivados tornam ainda mais fértil a zoopoética de Eduardo Agualusa, sendo cachorrinhos minúsculos, o cavalo do jogo de xadrez, as quissondes (ou bissondes), formigas guerreiras, peixes tropicais, papagaios (impressos na camisa de José Buchamnn), gaiolas sem pássaros, galinhas ciscando, perdigueiro magro, peixe pardo, cardumes, o velho Bezerra, aves de rapina, borboletas verdes etc.

Há narradores, que povoam a literatura de modo geral, que são improváveis e colocam em questão a verossimilhança da narrativa. O verossímil é uma das grandes preocupações de Félix Ventura que afirma não ser um falsário, apenas fabrica sonhos. Se se incluem os narradores das histórias para crianças – constatamos que os improváveis se encontram prodigamente na literatura de todos os tempos e em todos os gêneros.

*Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *A gloriosa família*, de Pepetela são apenas dois exemplos nas literaturas de língua portuguesa que problematizaram a voz de uma história que se pretendia racional para contar outras possibilidades, atravessadas pela ironia e pela crítica social, no contexto de suas épocas e culturas, por meio de narradores improváveis.

É de se notar que um defunto-narrador e um narrador-mudo ocupem um assento tão determinante na diegese, assumindo os destinos dos que são vivos e dos que possuem a faculdade da fala e que, por alguma razão, ultrapassam o caráter derrisório do enredo. Em ambos os casos, a subversão da figura clássica do narrador reitera o papel de invenção e de intervenção na lógica de um mundo dado, modificando noções como a de indivíduo e a de autoridade credível.

Nesse sentido, a literatura pós-colonial aprofundou as rasuras da voz narrativa, em que os espaços são partilhados – e mesmo, presididos – por narradores não-humanos. Encontramos esse narrador, como uma das trilhas discursivas do pós-colonialismo, em *Temps de chien*,

do camaronês Alain Patrice Nganang. Espécie de autobiografia, a narrativa traz um cão que reivindica sua “canicidade”, sua condição animal: “Je suis un chien”. De outro modo, a osga, de *O vendedor de passados*, é um narrador ensimesmado, cuja vida se justifica pela amizade com o albino, Félix Ventura: “Nasci nesta casa e criei-me nela”, mas não reivindica seu passado humano.

Nessas obras, o animal é uma fenda discursiva por onde escritores e poetas escapam para um novo espaço político, apartando-se da lógica eurocêntrica e renunciando à uma filiação antropológica. Desse modo, há um elenco de obras que, no horizonte das literaturas pós-coloniais, surge trazendo uma radicalização do que seriam esses narradores improváveis, que assim são localizados numa alternativa contra-ocidental.

Na extensa maioria, não se trata da presença de animais que falam, como os animais das fábulas e dos livros clássicos destinados ao público infantil, como *O gato de botas*, de Charles Perrault, mas de animais que contam uma história e que faz o leitor experimentar seu ponto de vista e sua condição. *A metamorfose*, de Franz Kafka, é narrada em terceira pessoa, sendo Gregor Samsa uma personagem, não um narrador. No conto de Guimarães Rosa, *Conversa de bois*, a perspectiva é dos bois, mas o narrador também é em terceira pessoa.

A mudança de ponto de vista é fundamental para o estabelecimento do deslocamento da urdidura diegética. Em *O vendedor de passado*, o fato de o narrador ser uma osga é determinante para o ponto de vista cambiante que a narrativa demanda, já que o animal vive pendurado no teto, nas fendas, buracos, espalhado pelas paredes e movendo-se entre coisas e pessoas, podendo assim tudo observar, ver, ouvir, descrever e narrar. Mas, sendo improvável, motivo de dúvidas e desconfiança, esse narrador oferece sua voz para que o leitor possa acessar os acontecimentos. Nesse sentido, os significados de seu caráter e o nome que agencia são princípios fundadores do universo ficcional.

Entretanto, ainda que faça parte de um grupo de narradores improváveis, o fato de ser uma osga em nenhum momento a desqualifica para ser o narrador. Ao contrário, sua consistência animal possibilita pontos de vista bastante moldáveis à necessidade da matéria narrada, além de ocupar a posição privilegiada pela invisibilidade do animal no âmbito da vida cotidiana das personagens. O ponto de vista, lembra Lodge, é a escolha mais importante que o romancista precisa considerar para contar uma história (LODGE, 2009, p36).

Outro fator importante para o edifício narrativo é o gesto de nomear como um princípio inaugural. A osga não tem nome e somente quase na metade do romance é batizada por Félix Ventura como Eulálio, “porque tem o verbo fácil” (AGUALUSA, 2015, p. 87). Ao nomear o narrador que conta sua história, Félix Ventura o coloca mais uma vez a seu serviço, de sua vida e de seu ofício de criador de passados, operador de memórias, sempre inventadas.

Nomeia a osga, ao modo como Adão nomeia os animais no Éden e, com isso, enfrenta o destino da queda humana, contrariada pelo próprio nome, Félix Ventura. Quem tem o poder de criar um passado para as pessoas, porque não poderia simplesmente nomear alguém que se metamorfoseou, um ex-humano? Ele próprio, Félix Ventura – que significa feliz, sortudo, bem-aventurado, numa construção pleonástica, pois que Félix e Ventura habitam o mesmo campo semântico.

Como sói acontecer na criação literária, as personagens têm nomes relacionados aos seus respectivos caracteres, como é o caso de José Buchmann. *Buch* em alemão significa livro, além do que *Mann* é conhecida referência ao autor de *A montanha mágica*. Há ecos de Jorge Luís Borges em *O vendedor de passados*, pistas já dadas desde a epígrafe alocada no início. Dessa leitura, ouvimos o Borges e sua forte atenção dada aos animais até o limite máximo de *O livro dos seres imaginários*; sua paixão por bibliotecas como uma coleção, coleção esta aleatória que reúne interesses muito diferentes.

O gosto de Borges pela coleção e pelo mundo humano representado pelo animal é que o levará à relação de obras excluídas, que o narrador de *Pierre Menard, autor de Quixote* reclama como a principal substância do que teria de fato importância. Essa estratégia borgeana será utilizada, sem nenhum esforço de disfarce, quatro vezes no romance, compondo, justamente, um quadro de traços de composição da narrativa, da pesquisa realizada por um escritor na construção de sua obra.

Edmundo Barata dos Reis, cujo comunismo está impregnado em sua alma e que resta colado ao corpo, sendo impossível retirar a camisa velha e antiga com a imagem da foice e do martelo, como a crença de que o camponês e o operário poderiam mudar a rota de suas vidas. O nome dessa personagem traz uma contradição inconciliável, seu conteúdo e sua nuance trágica. Entre a barata, inseto percebido de modo geral como asqueroso – lembre-se mais uma vez Gregor Samsa – e reis – estatuto nobre de governantes em tempos monárquicos, Edmundo é atualmente um mendigo, maltrapilho que vive na sarjeta.

Que outro nome poderia colocar em tensão o resultado da empresa colonial, dos ideais utópicos que impulsionaram as lutas de independência e as distopias que foram sendo produzidas a partir de 1975 com o rumo que as coisas foram tomando? Edmundo Barata dos Reis é essa figura remanescente de um mundo em desalinho, em falência de sentidos e em abandono de si mesmo, definido na pele de sua contradição: Edmundo, do anglo-saxão, significa o protetor da riqueza; no romance é tido como um louco, ou como ele mesmo se define: “Ex-cidadão exemplar. Exponente dos excluídos, excremento existencial, excrescência exígua e explosiva” (AGUALUSA, 2015, p.157), o que de fato ele era ao encontrarmos o desfecho da história.

Os nomes das mulheres do romance aparecem como uma espécie de variação do mesmo, a mulher como ser diáfano, quase invisível, transparente, enredada nos braços de um homem,

ou fotografando nuvens: Dagmar, Alba, Aurora, Stela, Ângela Lúcia, a Velha Esperança. Há uma profusão conjugada de imagens da natureza, em que o amanhecer, a luz, a madrugada, a estrela, em geral numa perspectiva contemplativa como se justificasse a existência feminina numa visão cósmica e a projetasse como acontecimento do devir. Esses espectros femininos entram, pela mão de Felix Ventura, em seu apartamento num desfile de musas, cuja beleza encantam a osga, que tudo observa.

Há, nesse sentido, uma comunhão entre essas figuras femininas e a osga, cujas existências passam despercebidas, confundidas com arquétipos e invenções generalizantes. Na narrativa, não há preocupação com a osga, com sua presença. Falam dela como senão estivesse ali.

Ficaram muito tempo discutindo sobre mim, o que me incomodou, porque o faziam como se eu não estivesse presente. Ao mesmo tempo sentia que falavam não de mim, mas de um ser alienígena, de uma vaga e remota anomalia biológica (AGUALUSA, 2015, p.19)

A osga não se reconhece naquilo que dizem dela. E como se passa quando o homem se vê sendo visto por um animal? Podemos encontrar o reverso do olhar da osga, que olha o homem esquecido de que pode estar sendo observado por um animal, na questão instigante de Derrida em face de um gato:

Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo (DERRIDA, 2002, p.15).

O ponto de vista, expandido nessa metáfora do olhar animal, é determinante ao se conceber um mundo habitado pelo homem e pelo animal. O incômodo de Derrida se dá pelo entendimento de que o gato possui consciência do que vê. Essa dimensão moral do animal, no entanto, não existe em Félix Ventura com relação à osga.

Numa noite, quando a osga “só queria uma fenda fresca onde mergulhar” (AGUALUSA, 2015, p. 169), num acalorado encontro amoroso com Ângela Lúcia, Félix Ventura nem se lembra de que partilha o apartamento com o amigo. Pendurada no teto ou em alguma fresta do apartamento, assiste “não sem espanto” ao embate sexual dos dois, sem que sejam tocados por qualquer constrangimento. Na perspectiva de Derrida, nesse caso, poderíamos afirmar que o homem é quem está esvaziado de consciência moral. Além disso, essa noite de amor será seguida pela madrugada do crime. “Matar um homem é coisa de homem” (AGUALUSA, 2015, p.178), mas é Ângela Lúcia que “atravessa a cozinha, (...) aponta ao peito de Edmundo e dispara” (p.178).

E o animal é um verbo, uma palavra, um *animot*, esse neologismo poético de Derrida, se não, de que outra matéria seriam construídos personagens e narradores do mundo animal na



literatura? Ao acompanhar Félix Ventura, o leitor pode encontrá-lo como uma traça, habitando uma enorme biblioteca, pois esta personagem busca nas mais diferentes fontes, os materiais e os recursos para coser suas criaturas, até o ponto de haver, entre as mais convincentes, a produção de José Buckmann, um homem feito de livros.

À maneira borgeana, várias referências, indicadoras de trilhas e caminhos para o tecido da narrativa, vão se desenhando aos olhos do leitor, filtradas e destacadas pelo olhar atento da osga. Há um afã enciclopédico, catalizador e taxonômico que forma os andaimes da narrativa, não havendo intenção de os esconder por parte de Félix Ventura. Como em um jogo, essa zoopoética demanda atenção para que não se caia na cilada da citação objetiva, pois há mais inversões e corrupção da origem, do que referências confiáveis.

Textos e homens são citados, como a terra fértil de suas invenções identitárias, reunindo em metonímias, contingências políticas à consistência das personagens, tais como a leitura de Bakunini (AGUALUSA, 2015, p.11), anarquista russo, com a sugestão da Velha Esperança de que Félix seria um anarquista; o retrato a óleo de Frederick Douglass (p. 16), abolicionista, estadista e escritor estadunidense do século XIX, que no romance, porém, é um dos ancestrais de Félix Ventura, traficante de escravos para o Brasil e que vivera no Rio de Janeiro (p.53); a biografia de Bruce Chatwin, de Nicolas Shakespeare (p.23), produzida com base em seu caderno de notas privado, diários, cartas e entrevistas; ao modo como Félix Ventura escreve a biografia de José Buchmann e de seus outros clientes; o livro de Rodrigues Miguel, *Operação quissonde – Angola 65-67*, romance de Rodrigues Miguel citado indiretamente pela referências a formigas descritas como de ferro, guerreiras; a referência a David Livingstone (p.109), missionário britânico e explorador que se tornou famoso por ter sido um dos primeiros a ter explorado o interior da África; a teoria dos seis graus de separação (p. 109), do estadunidense Stanley Milgran; a referência a Alexandre Torres dos Santos Correia de Sá e Benevides, descendente de Salvador Correia de Sá e Benevides, “ilustre carioca que em 1648 libertou Luanda do domínio holandês”; para justificar a importância de ter uma descendência nobre na constituição de sua nova identidade. Referências a Mutu ya Kevela, de N’Gola Quiluanje, até mesmo da rainha Ginga (p.120), mais uma deriva, pois esse é também o título de uma obra do autor; para justificar a descendência dos que resistiram aos portugueses.

Essas fontes, como podemos referir, constituem um acervo de colecionador. Félix Ventura é pródigo em informar as bases de suas criações por meio de citação de pessoas, empresas, livros, jornais, fotografias, lugares etc. Assim, encontram-se Orlando Sérgio, ator angolano; *A vida verdadeira de um combatente* (AGUALUSA, 2015, p.142) é quase uma cola rasurada de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira. Coronel Tapioca, empresa espanhola que produz calçados e têxteis (p.146); *O livro do desassossego*, de Fernando pessoa (p. 154); David Hockney, com seus polaroides (p. 182); Jornal de Joanesburgo, *O século* (p. 190); Mercado Roque Santeiro, de Luanda (p. 193); escritores como Machado de Assis, Cruz

e Sousa, Alexandre Dumas (p.17); Eça de Queiroz (p.25); Fernando pessoa, Camilo Castello Branco, John M. Coetzee (p. 101); Ricardo Reis, Montaigne (p.132); Jorge Amado (p. 168); Huxley (p.194) e termina a narrativa, com referência ao conhecido discurso pronunciado por Martin Luther king (p.199), “Eu tive um sonho”.

O último capítulo do romance, (*Félix Ventura começa a escrever um diário*), é mais uma das inúmeras duplicações operadas pela lógica do genealogista, embaralhada em fotografias, relatórios, espelhos, identidades. Pode ser que ele próprio seja auto-invenção, revelando-se a osga que narra sua história. Essa frase final, *Eu fiz um sonho*, resgatada do discurso de Martin Luther King, concorre a nosso ver para essa interpretação, já que Félix é um vendedor de passados e que a osga foi um homem no passado. Sendo a osga caracterizada como um animal esbranquiçado, e Félix Ventura sendo um albino (nenhum dos dois suportam o sol), há que se compreender que o sonhos da osga, os seis, sejam finalmente a confirmação da teoria dos seis graus de separação e que Félix Ventura tenha finalmente encontrado a sua voz. A escrita do diário seria, então, apenas a retomada de uma história desse duplo, de produção do outro de si mesmo.

A organização do livro é calculada dentro de uma racionalidade perceptível a olhos nus. No romance, a osga narra seus sonhos que, ao total, são seis e, ao mesmo tempo, há uma ordem estrutural do texto relacionada com a Teoria dos seis graus de separação. Essa teoria é explicada por uma personagem, o José Buchmann inventado por Félix Ventura que, em uma mensagem eletrônica de Buchmann endereçada ao seu criador, que mostra sua gênese pelo domínio e pesquisa ancorados em documentos disponíveis na internet, de domínio público: “Em mil novecentos e sessenta e sete, um sociólogo americano, Stanley Milgran, da Universidade de Harvard propôs um curioso desafio a trezentas pessoas, residentes nos estados do Kansas e Nebraska” (AGUALUSA, 2015, p. 109).

Assim, de acordo com essa teoria, seis laços de amizade seriam suficientes para que duas pessoas quaisquer estejam ligadas. Tendo sido criado, José Buchmann acredita tanto que é verdade sua nova identidade, que começa a buscar novos elementos que alicercem ainda mais a verdade de sua existência atual: “Se a tese estiver correcta, encontro-me apenas, neste momento, à distância de duas pessoas da minha mãe” (AGUALUSA, 2015, p. 110). Os seis sonhos serão uma espécie de itinerário dessas possibilidades de encontros, responsável por concretizar ao final, parte do desenlace da narrativa. Entra em cena um conjunto de acontecimentos que desmente o acaso, mas não consegue negar coincidências planejadas, ratificando a teoria dos seis graus de separação.

Se os sonhos narrados são do próprio narrador, a estratégia de aproximação dos humanos lhe permite contar suas histórias, em que os sonhos são dele, osga, mas raramente ele é a personagem mais importante do sonho. Como animal, também sonha o seu outro, o humano.

Desde o primeiro sonho, o narrador caminha numa cidade alheia, em que vê uma multidão aleatória, e “carecas passeando pela trela cães assassinos” (AGUALUSA, 2015, p.31). Quando, no segundo sonho, a osga se afasta da cidade e encontra um menino acompanhado de um perdigueiro magro, o menino trazia “as mãos cheias de um lume verde, furtivo, uma matéria encantada que rapidamente se dispersou na escuridão”, “eram pirilampos” (p.49). Ao acordar em sobressalto, a osga percebe que “estava numa fenda úmida. Formigas pastavam entre os meus dedos” (p.50).

Vê-se nesses sonhos que a osga sonha como osga e, na sua linguagem, até o rio ganha movimento animal: “o rio veio lambe-me as mãos” (AGUALUSA, 2015, p. 49). Tanto no primeiro quanto no segundo sonho, a osga tem uma espécie de pesadelo, de angústia, acorda com a boca seca, em sobressalto. Mas no terceiro sonho, a cidade muda completamente. O ambiente aparece com referentes europeus em que, tendo encontrado seu amigo Félix Ventura, conversavam, comiam torradas e tomavam chá, como se estivessem na Inglaterra: “sucedia isso num salão amplo, ao estilo art nouveau, com as paredes cobertas por austeros espelhos emoldurados a jacarandá” (p. 73). Desse mundo de uma civilização construída, o narrador expressa seu desejo de retorno à natureza: “Gostaria de reger uma orquestra de pássaros enquanto no céu se fossem abrindo, um por um, os arco-iris.” (p. 76).

No encontro com Félix Ventura, o narrador ouve o amigo confessar que aquilo que faz “é uma forma avançada de literatura”, pois também cria enredos, inventa personagens, “mas em vez de os deixar presos dentro de um livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade” (AGUALUSA, 2015, p. 75). E ainda lembra que “existem dezenas de profissões nas quais saber mentir é uma virtude. Estou a pensar nos diplomatas, nos estadistas, nos advogados, nos actores, nos escritores, nos jogadores de xadrez” (p.132-3).

A criatura de Félix Ventura, José Buchmann, fez curso de fotografia, foi para Paris, Berlin, fotografando a guerra. Em Lisboa, ao encontrar um velho camarada, fica sabendo que sua filha foi torturada, mas não morreu. Esta cena é seguramente uma arte da descrição do terror e da tortura em que o estatuto do humano é colocado em questão. Somente uma osga poderia narrar algo assim, num mundo em que o animal é percebido como sendo o lado obscuro do humano.

Embora haja um capítulo denominado (anticlímax), há um clímax, por assim dizer, que é a narrativa da tortura de uma bebê, em que foi queimada nos pés e nas costas. A osga vê as cicatrizes após a noite de amor em que Ângela Lúcia se recusa a tirar a camisa. No sonho da osga, Buchmann, ex-Gouveia, volta para Angola para matar Edmundo. Não há, pois, coincidências. O pai procura e filha e a filha procura o pai. A fotografia é um elemento que os unirá. Será, no entanto, Ângela Lúcia, hoje namorada de Félix Ventura, que cumprirá a vingança de por fim à vida de Edmundo Barata dos Reis, uma vez que o pai, Buchamann/Gouveia, falhou nesse propósito.

Ao fechar o cerco, os fios soltos da narrativa encontram suas pontas, desatam seus nós e confirma-se a lógica, pelo menos parcialmente, da teoria dos seis graus de separação, estruturante dos sonhos da osga-narrador.

O diário de Félix Ventura, último capítulo do romance, abre-se sobre a morte da osga – do narrador, se preferirmos –, sendo um dos raros momentos em que o narrador é referido pelo nome com o qual, ele mesmo, Félix Ventura, o batizou. Eulálio morre em combate com um lacrau, em que a dimensão animal é fatal para ambos, mas, sobretudo para Félix Ventura que só encontrará redenção de sua existência solitária mediante a escrita. Pelo diário, inventará a si mesmo, como inventou aos outros, admitindo no limiar de sua condição que Eulálio fará muita falta.

Desse modo, poderíamos perguntar: como escrever sem o outro de si mesmo, representado pela osga que tudo via, mas que não podia falar – e que era, paradoxalmente –, o narrador de suas aventuras como genealogista? Félix Ventura será, finalmente, uma criatura de linguagem, cuja memória é a principal matéria articulada na linguagem, também deslizante e plástica “para persistir na ilusão de que alguém me escuta” (AGUALUSA, 2015, p. 197).

A osga é, em uma palavra, o espelho possível da escrita para o reconhecimento e a busca de um sentido para a vida: “nunca mais terei um ouvinte como ele. Acho que era o meu melhor amigo” (p.197). Félix Ventura não permite que Eulálio narre a própria morte, o que o fará em seu diário, como uma fuga de sua própria condição. Com isso, confere a ele a sua humanidade, aquilo que o poeta Erich Fried escreveu: “Um cão que morre e sabe que morre como um cão e pode dizer que sabe que morre como um cão é um homem”<sup>2</sup> (tradução nossa).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: O homem e o animal**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó - SC: Argos, 2009.

AGUALUSA. J.E. **A sociedade dos sonhadores involuntários**. Lisboa. Quetzal Editores, 2017.

\_\_\_\_\_. **O vendedor de passados**. 3.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

<sup>2</sup> “Un chien qui meurt et qui sait qu’il meurt comme un chien et qui peut dire qu’il sait qu’il meurt comme un chien est un homme” (apud FONTENAY, 2010, p. 39).

\_\_\_\_. **Teoria geral do esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz Editora, 2012.

BORGES, Jorge Luis (Avec la collaboration de Margarita Guerrero). **Le livre des êtres imaginaires**. Paris : Gallimard, 2011.

COETZEE, J.M. **A vida dos animais**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

\_\_\_\_. **Desonra**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

\_\_\_\_. **Elizabeth Costello**: oito palestras. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

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

\_\_\_\_. **Vozes anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FONTENAY, Elisabeth de. « Un abécédaire ». In : BIRNBAUM, Jean (org.). **Qui sont les animaux?** Paris: Gallimard, 2010.

LEITE, A. M.; OWEN, H.; CHAVES, R.; APA, L. **Nação e narrativa pós-colonial I** : Angola e Moçambique – ensaios. Lisboa: Colibri, 2012.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

MBEMBE, Achille. “O direito universal à respiração”. In: **Buala.org**. Acessado em 30/07/2020 <https://www.buala.org/pt/etiquetas/respirar>

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. Trad. Elisa Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018.



## **SOBRE UMA ÁGUIA CHAMADA MUTOLA**

*ABOUT AN EAGLE CALLED MUTOLA*

*SOBRE UN ÁGUILA LLAMADA MUTOLA*

*Sávio Roberto Fonsêca de Freitas<sup>1</sup>*

### **RESUMO**

O objetivo deste estudo é analisar o conto “Mutola”, da escritora moçambicana Paulina Chiziane. A ficção curta de autoria feminina moçambicana explora várias subjetividades poéticas, uma delas é a figuração simbólica e alegórica de animais que se antropomorfizam para melhor representar as tensões da realidade das mulheres. No conto em tela, a águia surge como uma metáfora para resistência feminina contra o machismo patriarcal moçambicano. As análises empreendidas foram conduzidas pela orientação crítica de CHIZIANE (2013), BOURDIEU (2002), ECKMAN (2011), ZANELLO (2018), entre outras.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficção curta, autoria feminina, antropomorfização, Paulina Chiziane.

### **ABSTRACT**

The purpose of this study is to analyze the short story “Mutola”, by Mozambican writer Paulina Chiziane. The short fiction by Mozambican female authors explores several poetic subjectivities, one of which is the symbolic and allegorical figuration of animals that anthropomorphize themselves to better represent the tensions of women’s reality. In the short story, the eagle appears as a metaphor for female resistance against Mozambican patriarchal machismo. The analyzes undertaken were conducted by the critical orientation of (CHIZIANE: 2013, p. 12), (BOURDIEU: 2002, p.10), (ECKMAN, 2011, p.31), (ZANELLO, 2018, p.177) among others.

**KEYWORDS:** short fiction, female authorship, Anthropomorphization, Paulina Chiziane.

### **RESUMEN**

El objetivo de este estudio es analizar el cuento “Mutola”, de la escritora mozambiqueña Paulina Chiziane. La ficción corta de autoras mozambiqueñas explora varias subjetividades poéticas, una de las cuales es la figuración simbólica y alegórica de animales que se antropomorfizan para mejor representar las tensiones de la realidad de las mujeres. En el cuento, el águila aparece como una metáfora de la resistencia femenina contra el machismo patriarcal de Mozambique. Los análisis realizados tienen la orientación crítica de CHIZIANE (2013), BOURDIEU (2002), ECKMAN (2011), ZANELLO (2018), entre otros.

**PALABRAS-CLAVE:** ficción corta, escritura femenina, antropomorfismo, Paulina Chiziane.

---

<sup>1</sup> Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras do Centro de Ciências Aplicadas à Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.



## Primeiras colocações



Figura 1: Maria de Lurdes Mutola

Fonte: <https://www.flmutola.org.mz/index.php/galeria?97>

De família humilde, filha de um operário e de uma doméstica, Maria de Lurdes Mutola<sup>2</sup> nasceu no bairro de Chamanculo, em Maputo, em 27 de Outubro de 1972. É reconhecida por sua nação como a menina de ouro. Uma atleta premiadíssima que mantém insuperado o recorde africano dos 1000 m em pista coberta e em pista aberta. Desde a infância, Lurdes Mutola é ligada aos esportes, principalmente ao futebol. Desde os 14 anos, buscou no atletismo a superação contra o machismo moçambicano que a impediu de jogar futebol. Em sua carreira como atleta, coleciona muitas vitórias recompensadas com ouro. Criou em 2001 a Fundação Lurdes Mutola, a qual atende a cinco províncias moçambicanas. Um projeto social que alimenta e realiza o sonho de muitas crianças que, como Mutola, acreditam em um caminho de sucesso permitido pelas práticas esportivas.

É nos contando mais esta estória que Paulina Chiziane nos presenteia com o conto *Mutola*, o qual faz parte da coletânea de contos intitulada *As Andorinhas* (2013). Trazer esta mulher transgressora para a ficção é um exercício que comprova mais uma vez o modo como Chiziane exercita e contribui para o projeto de moçambicanidade no sentido de mostrar ao mundo que uma nação só se territorializa identitariamente quando reconhece os grandes feitos de seu povo. Assim como Mutola, Paulina Chiziane se supera quando faz a palavra literária transgredir na medida em que vence as páginas em branco, preenchendo-as com as estórias que migram da sua mente e tomam forma literária:

Ainda hoje a sociedade moderna considera os artistas como seus membros marginais. Ser mulher e ser artista torna-se um verdadeiro escândalo. Escândalo que tive que arriscar e suportar. Nesta sociedade a mulher só pode falar de amor e sexo com outras mulheres e também em segredo. Falar em voz alta é tabu, é imoral, é feio. No meu livro falo da vida, do amor e do sexo.

---

<sup>2</sup> As informações aqui expostas foram consultadas no site da Fundação Lurdes Mutola: <https://www.flmutola.org.mz/index.php>

Com minhas mãos accionei uma bomba em minha cabeça. Uma boa parte das pessoas pensa que escrevi o amor porque o pratico em demasia. Outros consideram-me uma pessoa bastante entendida em matéria de amor e de sexo e com vontade de contar experiências. As pessoas evitam minha linguagem e o meu contacto, que consideram nocivo e comprometedor. (CHIZIANE: 2013, p. 12)

O relato de Paulina Chiziane nos mostra como o machismo é nocivo para as mulheres moçambicanas que veem na arte a possibilidade de transgredir as expectativas repressoras do patriarcado. Falar de sexo e de amor sempre será um tabu para o machismo porque a mulher, quando inserida em um território patriarcal, sofre com os estereótipos de uma tradição cultural que a considera inferior ao homem. Quando a escritora menciona que acionou uma bomba na cabeça, fica claro que as crises ideológicas começam a gerar vários conflitos na ordem do pensamento. Quando uma mulher moçambicana escreve, se instaura uma sábia estratégia de guerra intelectual em vários aspectos: a escrita não é só um exercício dos homens; a colonização de gênero sempre desvalorizou o lugar das mulheres; a casa não é só um espaço doméstico, mas um território de constante conflito social; quando o sexo é a pauta de uma discussão, vem à tona toda uma reflexão em torno das relações de gênero; se o amor constitui o interseco para um contrato social de união, tem-se que pensar em uma moçambicanidade monogâmica e poligâmica. Se o discurso é considerado nocivo e comprometedor, certamente atinge um alvo permanente em sociedades colonizadas sob uma ordem eurocentrada: a vaidade biológica dos homens.

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. (BOURDIEU: 2002, p.10)

Esta divisão gerada, baseada na diferença entre os sexos, fica evidenciada até os dias atuais e é como se existisse uma naturalidade ao lidar com isto. Levando em consideração os aspectos físicos pertencentes ao corpo humano, o homem e a mulher, naturalmente, têm suas diferenças, mas o que observamos é como isto toma outras proporções e servem para segregar os dois gêneros para além dos essencialismos.

O homem, que é o que possui o pênis, tem a força e exerce o poder; já a mulher é aquela que possui o útero, sendo a responsável pela procriação, pelo cuidado com a família e com a casa, é considerada mais fraca. O machismo moçambicano faz permanecer esta ideologia patriarcal sinalizada por Bordieu (2002, p.10). Porém, Paulina Chiziane reage, por meio do ofício da escrita, aos machismos repressores.



Sou mulher comprometida com diversas ocupações. Tenho emprego, principal fonte de sustento. Tenho a casa e a família. E tenho o sonho da escrita por realizar. O trabalho da escrita é mais árduo e solitário. Para escrever, é preciso planificar, arquitectar as ideias, investigar, ler e conversar. Como posso eu harmonizar todas estas ocupações? Falta-me tempo para tudo, é verdade. Mas o que devo fazer? Desistir dos meus sonhos? Quando trabalho me aperta e as energias se esgotam, por vezes perco o ânimo, sim. Mas é nesses momentos que sinto uma mensagem dentro do peito, reclamando uma publicação urgente. Também sinto que, quando escrevo, uma nova vida me invade. Viajo embalada na emoção do mundo que construo no pedaço de papel. A escrita consola-me, estimula-me, é a herança mais bela que Deus me legou, não, não posso desistir. (CHIZIANE, 2013, p.13)

Como escritora, Paulina Chiziane mostra uma forma sábia de reagir contra um mundo que a tenta calar. A voz literária é o combustível fortalecedor e movente que a faz caminhar em um mundo construído sob a ordem de uma verossimilhança ficcional astuciosa e subjetiva. Um mundo enigmático dominado pelas mulheres em suas mais diversas possibilidades de memórias introspectivas e denunciadoras de uma insatisfação permanente sobre a conduta dos homens. As narrativas de Chiziane são verdadeiros tratados feministas, uma vez que as personagens criadas por ela possuem um discurso político e reivindicador de um território que só pode ser dominado pelas mulheres, mesmo que seja construído por palavras e emoções.

As palavras são representações das emoções e não as próprias emoções. A emoção é um processo, um tipo específico de avaliação automática, influenciado por nosso passado evolucionista e pessoal, em que sentimos que algo importante para nosso bem estar está acontecendo e um conjunto de mudanças fisiológicas e comportamentos emocionais influenciam a situação. As palavras são uma maneira de lidar com as emoções. (ECKMAN, 2011, p.31)

A representação das emoções é uma estratégia presente em todas as produções literárias de Paulina Chiziane. Concordamos com Paul Eckman (2001, p.31) quando ele mostra a emoção como um processo de avaliação automática, principalmente sendo a palavra, a matéria prima para a construção deste processo. A literatura é um território em que as mulheres moçambicanas avaliam as emoções e também maliciosamente invadem e invertem os valores sociais, mostrando aos homens que elas não são reféns da virilidade machista e do amor eurocentrado.

A coletânea *As andorinhas* (2013) é composta por três contos: “Quem manda aqui?”, “Maundlane, o criador” e “Mutola”, conto que será aqui analisado por tratar de personagem feminina construída sob a ordem das emoções de uma estória real com valores moralizantes para as mulheres moçambicanas. Lourdes Mutola é um exemplo de várias superações para as mulheres moçambicanas, é uma águia de ouro com asas blindadas pelo constante exercício de humanização e aprimoramento social, desvinculado de qualquer repressão de raça, classe e gênero.

## Uma águia chamada Mutola

Para trazer a estória de Mutola ao mundo da ficção, Paulina Chiziane se apropria da técnica da antropomorfização. Mutola é associada a uma águia, ave que voa alto e é soberana sobre suas vontades. A águia vem representar a transgressão feminina de Mutola no que tange ao machismo moçambicano, repressor da evolução das mulheres. Chiziane, mais uma vez, constrói uma narrativa moçambicana orientada pela ancestralidade das estórias contadas em volta da fogueira:

Era uma vez...

Um homem que apanhou uma águia pequenina. Levou-a para casa e pô-la na capoeira. Educada como uma galinha, a águia até comia a comida dos patos. Comportava-se como uma verdadeira galinha. (CHIZIANE, 2013, p. 89)

O fragmento acima já nos mostra a marca da oralidade fabular moçambicana do *karingana*. A figura do homem pretencioso se anuncia quando o mesmo, ao tentar mudar a ordem natural, diminui as classes das aves, limitando uma águia a viver em um galinheiro, fazendo-a acreditar ser uma galinha. Águia e galinha surgem como metáforas para o feminino, sendo a águia a representação da transgressão e a galinha a permanência da submissão do feminino. Não se pode também deixar de perceber que esta ordem de gênero aqui exposta também funciona de forma muito sutil como uma crítica direta ao patriarcado. A metáfora bestial é um mecanismo literário de elegância e sabedoria da voz narradora para tratar de um tema tão caro para as mulheres: a dominação masculina.

Os homens continuaram a ocupar um patamar hierárquico superior ao das mulheres. Se antes a diferença era uma questão de graus (sendo o homem a possibilidade de realização completa do ser humano e a mulher um homem em falta, subdesenvolvido), agora se compreendia que eram dois seres completamente diferentes. Os sentidos relacionados ao gênero também se enrijeceram e foram, em função da naturalização, compreendidos como sendo “essenciais”. (ZANELLO, 2018, p.177) (Grifos da autora)

Valeska Zanello defende que a soberania masculina se ancora primeiramente na ordem biológica e depois se apropria do essencialismo natural para estabelecer hierarquias em função das relações de gênero. Se observamos no conto em análise, é nítida esta hierarquização especular feita através da figura do homem quando coloca uma águia no galinheiro. O uso do artigo indefinido “um” deixa escapar da voz narradora a generalização natural em relação ao gênero masculino, o que não pode ser visto como uma atitude de representação inocente por parte de uma narrativa criada por Paulina Chiziane, uma vez que conta sempre as suas estórias do ponto visto feminino. Mais ainda, surge no conto a figura do biólogo:

Um biólogo passou por ali e exclamou:

- Uma águia na capoeira das galinhas?

- Era uma águia, mas transformei-a em galinha apesar de todo o seu tamanho – respondeu o dono da capoeira, muito vaidoso.

- Não, responde o biólogo. Uma águia é uma águia. Nasceu para governar o mais alto dos céus.

- Esta? Nunca mais voará! (CHIZIANE, 2013, p.89)

O biólogo é colocado na narrativa como uma estratégia de mostrar a crítica ao machismo. Claramente, se enumera uma rede de ações que amplifica uma ideologia patriarcal naturalizada na figura do homem: *transformei-a em galinha, dono da capoeira, muito vaidoso, nunca mais voará*. O biológico vem confrontar paradoxalmente o posicionamento incoerente do homem em relação à natureza da águia: *Uma águia é uma águia. Nasceu para governar o mais alto dos céus*. Ora, a narrativa critica metaforicamente o engessamento essencialista da diferença natural dos gêneros. O homem, além de se achar dono do galinheiro, comporta-se com um galo pretensioso e vaidoso capaz de reprimir uma águia. O biólogo representa a crítica feminista, porta pela qual se insere a voz de Paulina Chiziane, trazendo esta estória da tradição oral para ensinar que Moçambique é um país machista muito necessitado de evoluir e de aprender com as mulheres, as verdadeiras águias, as quais jamais vão reprimir a própria natureza feminina de transgredir e procriar a humanização do mundo com os mais altos voos.

Nos tempos antigos, os contos tradicionais fizeram parte da dinâmica cultural das sociedades africanas. Ouvir os mais velhos contadores de estórias, sentar à sombra das árvores sagradas e se embevecer com narrativas, cujos enredos e temáticas não separavam os homens da natureza, eram práticas fundamentais que, entretanto, hoje, estão se perdendo. (SECCO, 2007, p. 9)

Apropriando-se da tradição oral, Paulina Chiziane empodera a voz da mulher no conto “Mutola”. Concordamos com Carmen Tindó Secco (2007, p.9) quando a pesquisadora mostra a indissociabilidade entre homem e natureza como uma estratégia ancestral de contação de estórias, acrescentando que este modo de narrar é muito preservado pela autoria feminina moçambicana. Este projeto de escrita da tradição oral e ancestral perpassa toda a produção literária de Paulina Chiziane, a ponto de nos permitir considerar a escrita desta autora como uma consolidação da narrativa longa moçambicana que inscreve culturalmente toda uma moçambicanidade feita no feminino e projetada no exercício político de libertação da colonização de gênero, ainda tão insistente em tempos modernos.

A colonização consistiu em uma verdadeira cruzada espiritual que tinha como objetivo regulamentar o cotidiano das pessoas pela orientação ética, pela educação espiritual, além de exercer severa vigilância doutrinal e de costumes pela confissão, pelo sermão dominical e pelas devassas da Inquisição... (DEL PRIORE, 2011, p.22)

Reagir à colonização do pensamento, do comportamento e da existência é o foco da escrita de Paulina Chiziane. Como nos afirma Mary Del Priore, a colonização regulamenta, dita normas, estabelece a ordem da diferença, impõe costumes, obriga estereótipos sempre incompatíveis com as pluralidades culturais dos territórios invadidos. Quando, no conto “Mutola”, observamos o biólogo desafiar a ordem do dono do galinheiro, exaltando a natureza soberana da águia em relação à galinha, confirmamos que o feminino vence por meio da teimosia de existir.

O biólogo teimou.

Fizeram a experiência mais de três vezes e nada! A águia era mesmo galinha. Na quinta tentativa, o biólogo obrigou a ave a confrontar o sol enquanto implorava:

- Águia, águia, abre tuas asas e voa!

A ave real abriu as asas e lançou-se no voo, subiu, subiu, até desaparecer no horizonte.

As águias, como as andorinhas, são filhas da liberdade.

(CHIZIANE, 2013, p. 90)

O fragmento acima nos comprova o domínio de Paulina Chiziane sobre a astúcia do feminino. O biólogo, uma aparente personagem masculina, carrega um discurso de resistência plenamente feminino e preocupado com o lugar da águia; um ser que domina os céus com toda a realeza não pode viver limitado a uma existência opressora e divergente da sua natureza. O sol aparece como uma metáfora iluminante para quem a consciência crítica personificada no biólogo apela sobre o voo da águia, a qual atende o clamor e se dirige aos céus cumprindo da liberdade concedida pelas asas. A pureza e a naturalidade do voo rememoram o pensamento platônico sobre a força natural e ativa da alma universal.

A alma universal reage a matéria inanimada e se manifesta no universo de múltiplas formas. Quando é perfeita e alada, paira nas esperas e governa a ordem do cosmos. Mas quando perde as suas, decai através de espaços infinitos até consorciar a um sólido qualquer, e aí estabelece o seu pouso. Quando reveste a forma de corpo terrestre, este começa, graças a força que lhe comunica a alma, a mover-se. É a este conjunto de alma e de corpo que chamamos de ser vivo e mortal. (PLATÃO, 2003, p.83)

Não podemos esquecer que no conto “Mutola”, o homem se apossa de uma águia pequenina, coloca-a no galinheiro e a transforma em galinha. O que o homem em sua empáfia existencial não percebe é a natureza da existência interna da águia e o poder de suas asas. As asas platônicas referendam uma forma de existência da alma universal. Por isso que insistimos em afirmar a “malícia” de Paulina Chiziane em construir um conto sobre uma personalidade feminina como Mutola e alegorizar as virtudes da mesma através do comportamento da águia. O corpo de Mutola é habitado pela realeza soberana da águia, a qual imortaliza a transgressão feminina desta esportista.

Ninguém conseguiu entender muito bem como é que ela conseguiu entrar num clube de futebol masculino. Devem tê-la aceite por curiosidade ou para experimentar. Ou para perseguir com fidelidade o postulado constitucional, no que toca a igualdade entre homens e mulheres. Talvez porque, nas leis do futebol, se esqueceram que este desporto era santuário exclusivo dos homens. Ou simplesmente por lapso, nunca ninguém imaginara tal embaraço!... (CHIZIANE, 2013, p. 91-92)

Neste fragmento, podemos constatar a ordem machista que perpassa as travessias da narrativa. Mutola surpreende seu povo, quando entra para um time de futebol masculino. Contrariando as condutas das mulheres moçambicanas, Mutola não quer arrumar cabelos, usar saltos, vestidos, maquiagem, ou seja, preparar o corpo e disponibilizar para os homens. Mutola domina o santuário dos homens e os surpreende por meio do alvo que mais os fere: a força física, tão cara à virilidade masculina. Mutola, em uma partida de futebol, faz um gol e deixa atônitos todos os jogadores, os quais não sabem nem como comemorar, causando um mal estar nefasto para a masculinidade da equipe, o que faz o treinador, sensibilizado pela força do voo da águia chamada Mutola, demitir-se, admitindo o fracasso de uma equipe de homens incapazes de superar o valor da força de uma mulher.

– Gastei o meu melhor tempo, a minha melhor energia, a treinar uma equipa carcarejante. Se ao menos fossem galinhas poedeiras, poderiam, pelo menos, pôr um golo. Como homens, deviam ser superiores a ela. Ela sim, tem muito valor. É uma águia numa capoeira de galinhas macho. Não posso suportar semelhante humilhação, demito-me! (CHIZIANE, 2013, p.92-93)

Consolida-se no fragmento acima a metáfora bestial como uma estratégia literária de representação da problematização das relações de gênero expostas na estória de Mutola. Uma mulher que habita em seu corpo o espírito real de uma águia. O fracasso dos homens, personificados pelos jogadores de futebol e do treinador, é representado pela metáfora bestial da galinha, a qual vive sua submissão em um território limitado e naturalmente não trai as expectativas para as quais existe: bicar o chão e por ovos. Mutola não permanece na equipe por ser mulher e sofre os dilemas de ser superior às forças dos homens, os quais a expulsam de um santuário convencionalmente dominado por eles. As mulheres submissas se felicitam com a temporária exclusão de Mutola em relação à realização dos seus sonhos, só que a vontade de voar extrapola os limites do próprio corpo da atleta.

Um dia, passou um homem que viu, no meio da equipa, uma jogadora de estatura fenomenal. Aproximou-se dela e disse:

– Menina, tu és um monumento. O teu lugar é entre os deuses.

Na altura ela não percebe nada.

Então, o homem a levou para longe da equipa e disse:

– Menina, tu és uma águia! Tu pertences ao céu e não à terra. Abre tuas asas e voa! (CHIZIANE, 2013, p. 93)

Fechando o ciclo da narrativa, sabiamente, Paulina Chiziane mostra como Mutola, associada à águia, supera a repressão machista e, ouvindo a voz da consciência, se apodera das asas de ouro e voa para a liberdade e para o sucesso, sem mais temer ou sofrer pelos preconceitos patriarcais alimentados por um machismo sobrevivente ao olhar colonizado de homens e mulheres que são incapazes de se permitir voar em igual latitude e longitude.

### Últimas considerações

Paulina Chiziane nos chama a atenção para os verbos “ser” e “ter” em fala de agradecimento à homenagem recebida – e merecida – na Feira do Livro de Maputo, no período de 22 a 24 de Outubro de 2020. A escritora afirma que exercita a humanidade por meio das palavras, as quais são minimizadoras de quaisquer fronteiras. Quando nos conta a estória de Mutola, Chiziane reforça o poder dos verbos “ser” e “ter”. Maria de Lurdes Mutola é uma mulher transgressora e tem o espírito de perseverança. O clube de futebol Águia de Ouro perdeu a verdadeira águia quando por decreto a afastou do time de futebol. A vontade de voar alto fez Mutola torna-se atleta e não uma galinha, como nos conta Paulina Chiziane. As pessoas são e têm o poder de voar como águias.

O conto de Paulina Chiziane se moçambicaniza no feminino, quando a referida escrita recupera a tradição oral dos ancestrais e a transforma em uma narrativa moderna totalmente discrepante dos moldes estéticos e ideológicos propostos por uma cultura ocidental imposta como forma de escrita. Para além disso, Chiziane faz de sua literatura um espaço colecionador de mensagens de esperança, de liberdade e de perseverança. A metáfora bestial da águia e da galinha funciona como uma crítica direta ao bicho-homem, o qual ainda precisa muito se humanizar para melhor se entender.

Maria de Lurdes Mutola e Paulina Chiziane são mulheres que mapeiam Moçambique pela força de superação das mulheres. Aquela usa o corpo como armadura alada de superação; esta, com a pena na mão, constrói um mundo possível onde o respeito às diferenças de raça, classe e gênero se agregam pela soma da multiplicidade cultural que colore a existência humana.

## **Referências**

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

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

\_\_\_\_\_. **As andorinhas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

ECKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

PLATÃO. **Fedro**. *São Paulo*: Martin Claret, 2003.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Entre fábulas e alegorias: ensaios sobre Literatura Infantil em Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Curitiba: Appris, 2018.



## MAYOMBE: ÚTERO DA REVOLUÇÃO

*MAYOMBE: UTERUS OF THE REVOLUTION*

*MAYOMBE: ÚTERO DE LA REVOLUCIÓN*

*Gustavo Henrique Rückert<sup>1</sup>*

### RESUMO

Neste artigo, revisitamos o romance *Mayombe*, clássico literário angolano escrito por Pepetela no início dos anos 1970 e publicado em 1980. Desde então, boa parte da crítica literária se debruçou sobre essa obra para a análise de temas como a relação entre literatura e história; os aspectos autobiográficos do texto; a estrutura fragmentada e polifônica da narrativa; o tribalismo como obstáculo à revolução; o protagonista Sem Medo como “novo homem angolano”; a crítica ao autoritarismo nas estruturas internas do MPLA. Propomos, no entanto, uma análise tendo como foco a Floresta do Mayombe. Para tanto, utilizamos os pressupostos teóricos do realismo animista – corrente estética africana defendida pelo próprio Pepetela e por Henrique Abranches, também escritor angolano. A partir dessa perspectiva de leitura, pode-se compreender a floresta como personagem da narrativa, sendo agente responsável pelos principais acontecimentos do enredo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura angolana, Pepetela, realismo animista, Mayombe.*

### ABSTRACT

*This article aims to revisit the novel Mayombe, an Angolan literary classic written by Pepetela in the early 1970s and published in 1980. Thereafter, much of the literary criticism focused on the novel for the analysis of topics such as: the relationship between literature and history; the autobiographical aspects of the text; the fragmented and polyphonic structure of the narrative; the tribalism as an obstacle to revolution; the protagonist Fearless as “new Angolan man”; the criticism of authoritarianism in internal structures of the MPLA (People’s Movement for the Liberation of Angola). However, we propose an alternative approach to this work: an analysis focusing on the Mayombe Forest. For this, we use theoretical assumptions of animist realism - aesthetic current defended by Pepetela himself and Henrique Abranches, also an Angolan writer. From this reading perspective, the forest can be understood as a character of the narrative, being responsible for the main events of the plot from this reading perspective.*

**KEYWORDS:** *Angolan literature, Pepetela, animist realism, Mayombe.*

### RESUMEN

*Este artículo pretende visitar la novela Mayombe, clásico literario angoleño escrito por Pepetela al inicio de los años 1970 y publicado en 1980. Desde entonces, una buena parte de la crítica literaria privilegió en el análisis de esta novela temas como la relación entre literatura e historia; los aspectos autobiográficos del texto; la estructura fragmentada y polifónica de la narrativa; el tribalismo como obstáculo a la revolución; el protagonista Sin Miedo y su condición de “nuevo hombre angoleño”; la crítica al autoritarismo en las estructuras internas del MPLA (Movimiento Popular por la Liberación de Angola). Proponemos, sin embargo, planteamiento distinto de la obra: un análisis teniendo como objeto la selva de Mayombe. Para ello, utilizamos la base teórica del realismo animista – corriente estética africana defendida por el propio Pepetela y por Henrique Abranches, también escritor angoleño. A partir de esa perspectiva de lectura, se puede comprender la selva como un personaje de la narrativa, siendo agente responsable por los principales sucesos de la trama.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Literatura angoleña, Pepetela, realismo animista, Mayombe.*

---

<sup>1</sup> Professor de Literaturas em Língua Portuguesa na Faculdade Interdisciplinar em Humanidades da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM).





*Este texto foi concebido em agosto de 2019. Na ocasião, a Amazônia ardia nas chamas de incêndios criminosos provocados por pessoas ligadas ao setor do agronegócio. Tudo isso sob o olhar conivente do presidente da república, que em declarações minimizava os efeitos devastadores do fogo e dirigia ataques àqueles que lutavam pela preservação do meio ambiente. Dedico, portanto, este estudo à floresta irmã do Mayombe.*

O romance *Mayombe*, de autoria de Pepetela, publicado inicialmente em 1980, é uma das obras mais aclamadas da literatura angolana. Hoje, já no fim da segunda década do século XXI, podemos considerar que é uma das obras canônicas do país. Dada a relevância do romance e de seu autor, inúmeros têm sido os estudos sobre essa narrativa, publicados em artigos, livros e teses em países como Angola, Moçambique, Cabo Verde, Brasil e Portugal.

A gênese desse romance está em um método criativo bastante singular. Entre as décadas de 1960 e 1970, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (nome civil do escritor) integrava as frentes de guerrilha do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola). Entre 1970 e 1971, instalado na fronteira da República do Congo com a província angolana de Cabinda, precisava escrever um comunicado de guerra. Ao desenvolvê-lo, a objetividade parecia insuficiente para dar conta do contexto vivido. Assim, foi reunindo diferentes anotações, cada uma delas com diferentes narradores, focos narrativos e personagens. A reunião dessas anotações durante o conflito gerou o romance, que seria publicado apenas em 1980, em uma Angola já independente

As abordagens da crítica literária mais frequentes sobre *Mayombe* apontam para temas como a relação entre ficção e história; os aspectos autobiográficos do texto; a estrutura fragmentada e polifônica da narrativa; o tribalismo como obstáculo à revolução; o protagonista Sem Medo como uma representação daquilo que seria “o novo homem angolano”; a crítica ao autoritarismo nas estruturas internas do MPLA, que se tornaria visível com o regime pós-independência. A essas leituras já consagradas, propomos uma nova interpretação da obra, tomando a própria floresta do Mayombe como protagonista do romance a partir da vertente estética do realismo animista.

### **O realismo animista como descentramento epistêmico da crítica literária**

Um dos lugares comuns da crítica literária, sobretudo brasileira e portuguesa, a respeito das literaturas africanas, está nos conceitos de fantástico, mágico ou maravilhoso. Assim, a visão de mundo europeia enquadra a produção literária dos países africanos em visões culturais marcadas pelo estranhamento. Muitas vezes acabam se reproduzindo estereótipos coloniais a respeito dessa produção literária, expressos em categorias como o *místico*, o *exótico*, o *absurdo*, o *ininteligível*, entre outros. Nesse sentido, a crítica literária santomense Inocência Mata alerta para os perigos de um pós-colonialismo centrado na episteme europeia, que tende a buscar a

reprodução dos modelos ocidentais na cultura dos “orientes” – reduzida à condição de simulacro. Para a pesquisadora:

Hoje cada vez mais as críticas à crítica pós-colonial, sobretudo aquelas que vêm dos ex-impérios, convergem para a consideração de que, não obstante a consciência da necessidade de dialogar com as “epistemologias do sul” na construção do saber, os atuais estudos culturais têm-se reorganizado em outros alicerces, diferentes dos tradicionais, de antagonismos lineares e duais, que continuam a perpetuar a supremacia de uma estrutura ideológica e histórica espaço-temporal. (MATA, 2014, p. 31).

Dessa forma, a celebração da diversidade nos atuais estudos culturais, e em particular caso, pós-coloniais, encobre, muitas vezes, uma “tendência hierarquizante da diferença”. Se o intuito inicial dessa teoria é a análise crítica das relações de *colonialidade*, é imprescindível à sua renovação um *descentramento epistêmico* (para isso, Mata refere-se ao conceito de “epistemologias do sul”, de Boaventura de Sousa Santos, 2010). É por meio da crítica política ao próprio saber, buscando geografias outras do conhecimento (para valorizarmos, de fato, a diferença), que podemos almejar esse descentramento:

Uma geocrítica do eurocentrismo pressupõe a instituição de um *desvio em direção* a uma gramática alternativa com categorias e perspectivas que neutralizem – ou, pelo menos, façam desvanecer – o peso das *mediações metropolitanas* da crítica das produções culturais dos “países periféricos”, de espaços perifêrizados, relegados a um lugar subalterno na produção contemporânea de conhecimento, pois o eurocentrismo é uma reconstrução mitológica recente (da época moderna) da história da Europa e do mundo [...]. (MATA, 2014, p. 32 – grifos da autora)

Na literatura, essa renovação se faz por um olhar que não privilegie os estereótipos referidos anteriormente. Com esse intuito, o próprio Pepetela, juntamente com Henrique Abranches, também escritor angolano, propôs o conceito de *realismo animista* como uma estética propícia às artes africanas. Inicialmente, a ideia foi exposta por meio da ficção, sendo defendida pelos personagens Lu e Jaime, do romance *Lueji: o nascimento de um império*, publicado em 1990:

- [...] Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...*
- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
- É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. (PEPETELA, 1997, p. 451).

Nesse diálogo, os personagens debatem a respeito da encenação de um espetáculo sobre a rainha do Império Lunda que dá título ao romance. Entendem que as noções do balé clássico não satisfazem a necessidade da representação imposta pelo tema. Daí a necessidade de uma

estética amparada nas culturas africanas, o que leva os bailarinos a incorporarem elementos locais ao espetáculo. Na sequência, Jaime conclui: “isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma [realismo animista]. E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço.” (PEPETELA, 1997, p. 452).

O destaque ao amuleto no pescoço da personagem protagonista, bailarina que encena Lueji, é fundamental, pois ele materializa a presença da própria Rainha Lueji na apresentação. Muitas religiões africanas entendem que a vida não é algo individual, restrito no tempo, tampouco privilégio humano. Assim, antepassados, animais, pedras, plantas, também atuam no mundo. A vida, nessa visão, não pode ser reduzida aos limites individuais do corpo humano. Ela perpassa todos. Ao propor uma estética em consonância com as culturas africanas, o realismo animista propõe o entendimento da vida neste aspecto amplo, o que rompe com os dualismos presente/passado, cultura/natureza, mente/corpo, individual/coletivo, eu/outro, os quais constituíram a modernidade europeia.

Para Tzvetan Todorov (1975), o realismo fantástico sustenta-se em uma tensão do explicável e do não explicável, do natural (científico) e do sobrenatural. Se o fantástico é um elemento justificável para o teórico búlgaro, o maravilhoso se caracteriza por não ser justificável: trata-se daquilo que é plenamente sobrenatural. No contexto latino-americano, foi utilizado ainda o termo o realismo mágico, como pode ser observado nas reflexões do escritor argentino Jorge Luis Borges (2015). A magia, nesse sentido, advém da aproximação de termos distantes e inusitados, também não justificáveis a não ser pela “operação mágica” proporcionada pelo escritor no âmbito literário. Embora o mágico afaste-se, de certa forma, da lógica europeia, mantém uma certa tendência a utilizar a razão como parâmetro classificatório entre o que é mágico e o que não é.

A aplicação dos realismos fantástico, mágico e maravilhoso às artes africanas, portanto, limita essas culturas a uma ideia centrada na ciência moderna europeia que classifica os fenômenos como científicos ou não, explicáveis pela razão ou não. A presença de antepassados e da natureza como personagens atuantes (e não como pano de fundo ou mero cenário) é comum em enredos africanos e não é explicada pela ausência de razão.

Muitas vezes, obras de escritores como Mia Couto, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, Boaventura Cardoso, Suleiman Cassamo, entre outros, foram enquadradas como maravilhosas ou mágicas, ou seja, inexplicáveis aos olhos europeus. No entanto, é preciso entender que esses aspectos são plenamente explicáveis na visão de mundo de muitas culturas africanas. Dessa forma, a presença de mortos e uma “natureza humana” não é sobrenatural, mas natural. Por isso, a defesa do realismo animista como uma forma de realismo afeita ao que produzem os artistas africanos. Em entrevista, Henrique Abranches define o termo como “[...] um realismo que anima a natureza. [...]. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza.” (ABRANCHES, 2019, s.p.)

### Mayombe: personagem e protagonista

O Mayombe, também grafada como Maiombe, é uma região situada entre os países República do Congo, República Democrática do Congo, Gabão e Angola, mais especificamente na província de Cabinda. Trata-se de uma região montanhosa coberta por uma densa floresta tropical, a qual é conhecida como Floresta do Mayombe. Torna-se interessante, portanto, abordar uma leitura de *Mayombe* centrada na floresta que é o próprio título atribuído ao romance, o que já aponta para o seu alto grau de protagonismo.

Outro elemento de imprescindível análise é a epígrafe, que tensiona dois polos principais:

Aos guerrilheiros do Mayombe,  
que ousaram desafiar os deuses,  
abrindo um caminho na floresta obscura,  
Vou contar a história de Ogun,  
o Prometeu africano. (PEPETELA, 2009, p. 9)

Um dos polos é o herói, capaz de se opor às divindades em prol do coletivo. Ele é representado por dois personagens mitológicos que têm em comum a questão da coragem no desafio aos deuses para a inauguração de novos caminhos ao humano: Ogun, orixá da tradição yorubá, comum a diversas regiões da África; e Prometeu, titã personagem da tradição grega (RÜCKERT, 2019). O orixá é senhor da guerra, mas também do ferro e do aço. Transmitiu aos homens a sabedoria para, através de instrumentos como arado, enxada, pá, machado e catana, vencer a natureza. Já o titã legou aos mortais o conhecimento do fogo, que teria roubado da deusa Héstia. Os homens então passaram a ter mais poder, visto que só os deuses detinham o controle sobre esse elemento.

O segundo polo dessa epígrafe está no âmbito da natureza, apresentada como desafiadora – um obstáculo ao herói. Para muitas culturas africanas, natureza equivale à divindade, já que nela residem os espíritos dos antepassados. Por isso, é uma natureza *animada, humana e divina*. O paralelismo entre “deuses” e “floresta escura” reforça essa relação.

Sendo o enredo do romance a narrativa mítica do herói que desafia as divindades da natureza, estes dois polos (herói/humano e divindade/natureza) se manifestam respectivamente em Sem Medo, guerrilheiro que procura unificar as diferentes culturas e etnias em prol da independência de Angola, e na Floresta do Mayombe, fronteira norte do país, onde se instalaram as principais bases do MPLA. Engana-se, porém, quem entende o desafio entre o guerrilheiro e a floresta como uma relação de oposição binária entre ambos, ou mesmo uma relação de superioridade da divindade em relação ao humano. Trata-se muito mais de uma jornada de aproximação, em que se vai descobrir o humano no divino, e o divino no humano.

Essa mesma relação entre os dois elementos apontados na epígrafe é novamente evidenciada no seguinte trecho: “a mata **criou** cordas nos pés dos homens, **criou** cobras à frente dos homens, a mata **gerou** montanhas intransponíveis, feras, aguaceiros, rios caudalosos, lama, escuridão, Medo” (PEPETELA, 2009, p. 70, grifos nossos). No nível das ações, a mata é sujeito, os homens são objetos. Dessa forma, a mata desempenha ações que são obstáculos aos homens que ousam adentrá-la. Destaque ainda para o Medo como personificação gerada pela mata. Há aí uma referência ao personagem Sem Medo, uma vez que esse guerrilheiro desenvolve com o seu “oponente” natural uma outra relação, de pertencimento, não de medo – daí o seu nome.

Outra passagem que evidencia a condição de agente assumida pela floresta é o episódio de derrubada de uma grande árvore por uma madeireira portuguesa. A ação é narrada como o agonizar de uma gigantesca criatura viva:

Os guerrilheiros encavalitaram-se num enorme tronco caído. Deixara de **respirar**, monstro **decegado**, e os ramos cortados **juncavam** o solo. Depois de a serra lhe cortar o fluxo vital, os machados tinham vindo separar as **pernas**, os **braços**, os **pelos**; ali estava, lívido na sua pele branca, o gigante que **antes travava o vento e enviava desafios às nuvens**. Imóvel mas digno. Na sua agonia, **arrastara** os rebentos, os arbustos, as lianas, e o seu **ronco** de morte fizera tremer o Mayombe, fizera calar os gorilas e os leopardos. (PEPETELA, 2009, p. 28, grifos nossos).

Nesse dramático episódio, mais uma vez um elemento da floresta, nesse caso a grande árvore, desempenha verbos de ação: respirar, travar, arrastar, roncar. Suas partes são descritas com a mesma nomenclatura de partes do corpo humano: pernas, braços, pelos, cabeça (subentendida no verbo decepar). Outro fator importante é que a morte desse gigante não é a morte de um ser qualquer, mas, ao contrário, merece narrativa digna de sua imponência, uma vez que revela o divino.

A respeito do episódio da morte da árvore, é ainda fundamental observarmos que a concepção de vida animista não é a de uma vida individualizada, tal qual preconizou a modernidade europeia. A vida não se encerra no indivíduo. A vida é comum aos elementos, inclusive os podendo perpassar (GARUBA, 2003; WITTIMANN, 2012; PARADISO, 2015). Um antepassado pode, por exemplo, morrer e seu espírito permanecer em uma árvore. Pode, inclusive, transitar da árvore para outras formas ainda. Por esse motivo, a árvore derrubada não é apenas uma parte individualizada do Mayombe. Ela é em si a própria presença do Mayombe.

Ao observarmos que a floresta desempenha ações ativas na narrativa, sendo tratada pelos narradores da mesma forma que as pessoas (com membros antropomorfizados, desejos, reações, e ocupando sintaticamente a condição de sujeito verbal), entendemos que ela não configura elemento narrativo de *cenário*, e sim de *personagem*. É certo que na literatura ocidental há muitos espaços que transcendem a simples ideia de pano de fundo, tornando-se atuantes importantes da obra. É o caso de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, de *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway,

de *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, entre tantos outros exemplos. No entanto, prevalece nesses casos uma visão ocidental sobre o espaço pois, por mais que possa condicionar os personagens, levá-los a refletir e/ou agir, é sempre um dado estático em oposição às pessoas. Em *Mayombe*, essa relação é diferente: a atuação da floresta e dos homens é igualada. Um é tão vivo e atuante quanto o outro e isso não é visto como um dado do domínio social, geográfico ou antropológico: é parte de uma cosmovisão que podemos entender como *animista*.

### **Mayombe: divindade feminina**

Se a mata desempenha na narrativa a função de personagem, inclusive personagem protagonista, considerando-se título e epígrafe, esse protagonista é nomeado explicitamente como uma divindade:

O Mayombe tinha criado o fruto, mas não se dignou mostrá-lo aos homens; encarregou os gorilas de o fazer, que deixaram os caroços partidos perto da Base, misturados com as suas pegadas. E os guerrilheiros perceberam então que o **deus-Mayombe** lhes indicava assim que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: [...] Zeus preocupado com a salvaguarda de Prometeu, arrependido de o ter agrilhado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer. (PEPETELA, 2009, p. 69-70, grifo nosso).

A luta anticolonial encetada pelo MPLA adotou a tática da guerrilha. Não havia exército profissional e capacitado, tampouco armamento para um enfrentamento aberto das tropas enviadas de Portugal pelo governo fascista de Salazar (TUTIKIAN, 2006). Os guerrilheiros, então, tinham suas bases no interior das matas. De lá, saíam apenas para missões pontuais, como saques a minas e madeireiras, sequestro de trabalhadores para aulas de revolução, diálogos com as comunidades, ataques a partes isoladas de tropas do exército português.

Desse modo, se adentrar e sobreviver na densa, úmida e intransponível Floresta do Mayombe era um obstáculo difícil aos angolanos, aos portugueses era impossível. Por esse motivo, desafiar esse deus é habitá-lo. Assim, a natureza protegeu a revolução angolana, escondendo seus guerrilheiros, dando-lhes o alimento necessário e abatendo os portugueses que ousassem procurá-los. É Zeus que acolhe Prometeu; Mayombe que abraça Ogum.

Ao assumir essa importância central para a libertação de Angola, o personagem Mayombe, além de divindade, revela-se como personagem feminina: trata-se de uma deusa. Após a construção da base no interior da floresta, considera-se que “foi **parida** pelo Mayombe a base guerrilheira” (PEPETELA, 2009, p. 69, grifo nosso). A geração da vida é um tema caro à religiosidade africana. Por isso, em algumas culturas, há a presença de divindades femininas associadas à fertilidade, à colheita e à natureza. Não é diferente com o Mayombe. É no interior úmido, fechado e escuro da mata que vai sendo gestada a independência de Angola. Tal como um útero, é invólucro, casa primeira onde há a segurança para o desenvolvimento. A floresta assim acolhe os seus filhos, os angolanos, protegendo-os em seu desenvolvimento:

Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, dispersando-se rapidamente no alto. (p. 13).

[...]

Em breve acordariam com a chuva miudinha que primeiro só molharia a copa das árvores e começaria a cair das árvores quando já tivesse parado de chover. (p. 16).

[...]

O Mayombe não deixava penetrar a aurora, que, fora, despontava já. (p. 17).

[...]

Só às seis horas os primeiros luars conseguiriam infiltrar-se pela copa das árvores, recriando o verde do Mayombe (PEPETELA, 2009, p. 213).

Outro importante elemento para uma leitura do romance centrada na floresta está no épico episódio da morte de Sem Medo. O ambiente da administração do MPLA é descrito como um ambiente de hipocrisia, abusos de poder, corrupção, aproveitamento de cargos para benefício privado, machismo, tribalismo, entre outros problemas. Sem Medo, visto por vezes como um anarquista, era bastante crítico ao próprio movimento e sua estrutura. No entanto, entendia que o colonialismo era o mal maior a ser combatido naquele contexto. Por esse motivo, buscava sempre a superação das intrigas, entendendo que a luta-anticolonial e a melhoria das condições humanas de todos os angolanos deveriam se sobrepôr a qualquer disputa interna.

Em um ataque dos portugueses, Sem Medo acaba sendo atingido. Como todo herói épico, ele entrega sua vida em benefício do coletivo. Seus comandados querem ficar para socorrê-lo. Sua ordem, no entanto, é que partam. Sua morte preserva assim a vida dos comandados (não importado suas diferenças, se são oriundos do Congo, do Ndongo, da Matamba ou do Kassanje, se são negros, brancos ou mestiços – afinal representam a própria heterogeneidade angolana). Assim, sua vida é o grande ensinamento da valorização das diferenças; sua morte é o grande ensinamento de que a vida está no todo e não no individual:

– Deixem-me aqui. Morrerei no Mayombe. (p. 244)

A vida de Sem Medo esvaía-se para o solo do Mayombe, **misturando-se** às folhas em decomposição. (p. 245)

- Cavemos com os punhais, com as mãos, com o que quiserem [ordenou o Comissário Político]. Mas ele será enterrado aqui. Ninguém tem o direito de transportar Sem Medo morto. Onde ele morreu é onde ele fica enterrado. É a única homenagem que lhe podemos prestar. (p. 246)

As flores de mafumeira caíam sobre a campã, docemente, misturadas às folhas verdes das árvores. Dentro de dias, o lugar seria irreconhecível. O Mayombe recuperaria o que os homens ousaram tirar-lhe. (PEPETELA, 2009, p. 247, grifo nosso)

Mais uma vez, temos um Mayombe como sujeito, o qual produz a queda das flores de mafumeira e a recuperação do espaço. Esses gestos encenam o acolhimento dessa deusa a seu filho. Como em *Pietà*, de Michelangelo, a mãe abraça seu filho morto. Se é a floresta o solo

de nascimento, é também o solo que recebe e protege na hora da morte. Por fim, o episódio da morte de Sem Medo traz ainda a integração plena entre os dois polos destacados na epígrafe. Ao se misturar às folhas em decomposição no colo da floresta, Sem Medo torna-se floresta. Fecha-se assim o ciclo mítico do herói, agora plenamente integrado ao espaço onde se origina sua saga.

Nas culturas africanas, muitas divindades são os antepassados da própria comunidade. Dessa forma, a relação entre deuses e humanos também não é tão dicotômica como na cultura ocidental. Os humanos tornam-se divinos e permanecem presentes, interferindo na vida social. O realismo animista, assim, torna o passado algo presente, dissolvendo os limites do indivíduo (SARAIVA, 2007; ARAÚJO, SILVA, 2018). Sem Medo, homem, guerrilheiro, Ogum-Prometeu que desafiou o Mayombe, tornou-se também o deus-Mayombe:

Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na massa. Tal o homem. As impressões visuais são menos nítidas e a mancha verde predominante faz esbater progressivamente a claridade do tronco da amoreira gigante. As manchas verdes são cada vez mais sobrepostas, mas, num sobressalto, o tronco da amoreira ainda se firma, debatendo-se. Tal é a vida. (PEPETELA, 2009, p. 245-246)

Homens, árvores, deuses, vivos, mortos, solo, floresta se sobrepõem em uma massa, com a mancha verde da vida, que perpassa a todos, predominante. Tal é o Mayombe. Tal é Sem Medo, que é todos angolanos. Para Carmen Tindó Secco, “Mayombe, floresta úmida, cheia de lama fecunda, é metáfora do útero de Angola parindo a Revolução” (SECCO, 2003, p.38). Complementamos: como força divina e feminina, Mayombe é útero: acolhe a todos igualmente e protege os africanos. Gesta em si a revolução. A revolução, no entanto, é a própria ideia de existência de Angola. Portanto, Angola é que é – no fim das contas – a filha que Mayombe gera.

## Referências

ABRANCHES, Henrique. Da mitologia tradicional ao universalismo literário: eu sou um narrador à maneira tradicional. Disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/379-da-mitologia-tradicional-ao-universalismo-liter%C3%A1rio-eu-sou-um-narrador-%C3%A0-maneira-tradicional>. Acesso em 28/06/2019.

ARAÚJO, Tamires Maiara Santos; SILVA, Telma Borges da. **O realismo animista e a construção das personagens Maria das Dores e Ponciá Vicêncio**. Congresso Internacional da ABRALIC 2018: Circulação, tramas & sentidos na Literatura. Uberlândia, 2018.

BORGES, Jorge Luis. **El arte narrativo y la magia**. Sur: revista trimestral. Año II, verano 1932. p. 172-179. Disponível em: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

GARUBA, Harry. **Explorations in animist materialism**: notes on reading/writing African literature, culture and society. In: Public Culture 15, n. 2, 2003, p. 261-285.



MATA, Inocência. **Estudos pós-coloniais**: desconstruindo genealogias eurocêntricas. Civitas. Porto Alegre. v.14. n.1. p.27-42. jan-abr, 2014.

PARADISO, Sílvio Ruiz. **Religiosidade na literatura africana**: a estética do realismo animista. Estação Literária. Londrina. v 13. p. 268-281. jan, 2015.

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mayombe**. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. As guerras coloniais entre chuvas de gafanhotos e caminhos no deserto. In.: \_\_\_\_\_. **Entre pós-colonialismos**: a escritura da história colonial em romances portugueses e angolanos. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. p. 85-156.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma Epistemologia do Sul. In.: \_\_\_\_\_. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010. p. 49-178.

SARAIVA, Suely da Silva. **O realismo animista e o espaço não nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa**. Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literaturas, Artes, Saberes. São Paulo, 2007.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. **A magia das letras africanas**. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas**: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos** (*Angola, Moçambique e Cabo Verde*). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.



## O FIM DA GUERRA NÃO É O FIM DA GUERRA:

### A INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA E OS BURACOS NEGROS DA LITERATURA

*THE END OF THE WAR IS NOT THE END OF THE WAR:*

*ANGOLA'S INDEPENDENCE AND THE BLACK HOLES OF LITERATURE*

*EL FIN DE LA GUERRA NO ES EL FIN DE LA GUERRA:*

*LA INDEPENDENCIA DE ANGOLA Y LOS HOYOS NEGROS DE LA LITERATURA*

*Zoraide Portela Silva<sup>1</sup> e Humberto José Fonsêca<sup>2</sup>*

#### RESUMO

Este artigo faz uma breve análise do processo de independência de Angola, levado a efeito pelo movimento de libertação nacional, paralelamente ao colapso do colonialismo português. Tentaremos mostrar o que significou para o povo angolano os séculos de colonialismo português, a violência que se abateu sobre esse povo durante o período colonial e como essa violência aumenta nos anos de guerra pela independência. Após breve análise da literatura angolana, a partir da obra de José Luandino Vieira, no momento de passagem de uma guerra de natureza essencialmente anticolonial para o cenário da reconstrução das identidades africanas e angolana em particular, concluímos que a resistência travada pela literatura não termina com o fim da guerra anticolonial.

**PALAVRAS-CHAVE:** guerra anticolonial, independência de Angola, literatura, Luandino Vieira.

#### ABSTRACT

*This article makes a brief analysis of the independence process of Angola, brought to effect by its national liberation movement within the moment of the collapse of Portuguese colonialism. We will try to show what it meant for the Angolan people the centuries of Portuguese colonialism, the violence that took over its people during the colonial period and how that violence escalated throughout the years of the independence war. After a brief analysis of Angolan literature through the work of José Luandino Vieira, at the moment when a war of an essentially anti-colonial nature changed into a scene of the reconstruction of African and Angolan identity, we conclude that the resistance waged by literature does not end with the end of the anti-colonial war.*

**KEYWORDS:** anti-colonial war, Angolan independence, literature, Luandino Vieira.

#### RESUMEN

*Este artículo hace un breve análisis del proceso de independencia de Angola, llevado a cabo por el movimiento de liberación nacional en paralelamente al colapso del colonialismo portugués. Intentaremos mostrar qué han significado, para el pueblo angoleño, los siglos de colonialismo portugués, la violencia que doblegó ese pueblo durante el periodo colonial y cómo esa violencia creció en los años de la guerra por la independencia. Tras un breve análisis de la literatura angolana, a partir de la obra de José Luandino Vieira, en el momento del paso de una guerra de naturaleza esencialmente anticolonial para el escenario de reconstrucción de las identidades africana y angolana en particular, concluimos que la resistencia iniciada por la literatura no termina con el fin de la guerra anticolonial.*

**PALABRAS-CLAVE:** guerra anticolonial, independencia de Angola, literatura, Luandino Vieira.

1 Professora do Departamento de Ciências Humanas (DCH/VI) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), desde 1995; docente permanente do Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Ensino, Linguagem e Sociedade (PPGELS) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Cultura, Sociedade e Linguagem (GPCSL).

2 Professor aposentado do Departamento de História da UESB. Graduado em História pela Universidade Federal da Bahia (FFCH/UFBa). Mestre em Ciências Sociais pela FFCH/UFBa. Doutor em História Social da Cultura pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG).



Para entender certos traços da literatura angolana, é preciso situar o colonialismo português no avanço do desenvolvimento capitalista nos moldes imperialistas e o processo de independência de Angola nos quadros de um combate anticolonial contra o inimigo comum português, em um cenário de guerra intraestatal que assumiria os contornos dos grupos envolvidos nos conflitos da guerra fria. Constatemos, inicialmente, que o processo de independência dos povos africanos de um modo geral, é tratado a partir de uma epistemologia eurocêntrica. Porém, como sugere o historiador francês Marc Ferro, é

imprescindível levar em conta o passado dessas sociedades, pois dele dependeu amplamente a relação entre colonizadores e colonizados. Hoje não mais se considera, como se fazia antigamente, que esses povos não tiveram história; já não se fala em “séculos obscuros”, e sim em “séculos opacos”, já que incompreensíveis para os que entravam em contato com aqueles povos (FERRO, 1996, p. 12).

Mesmo o termo “descolonização” nos remete a uma lógica europeizante, visto que sugere que os europeus, impedidos ou cansados de sua tarefa de colonizadores, propõem-se agora a descolonizar – o que não poderia ser mais errôneo, em se tratando da história do povo angolano, cuja longa trajetória de guerra contra o jugo português aconteceu às suas próprias expensas. É o caso de nos perguntarmos, como o fez Ferro:

Devemos o fim da colonização à luta de libertação dos povos subjugados e vencidos, e só a ela, ou temos de imputá-la também à decadência das metrópoles, incapazes de administrar o imenso capital que haviam acumulado? Ou terá sido o resultado das pressões do mundo exterior conjugado a outros fatores? (FERRO, 1996, p. 300).

Por trás dessa questão, que está no âmago da literatura angolana pós-colonial, estão os movimentos de libertação da África, que ao final da Segunda Guerra Mundial eclipsaram o imperialismo europeu para iniciar uma nova etapa na história dos nacionalismos africanos.

Em Angola essa passagem ocorre de forma gradual, embora possamos dizer que o Acordo de Alvor<sup>3</sup> tenha subitamente chamado a atenção internacional para a situação angolana (ainda que tenha sido o ponto nevrálgico dessa clivagem), conquanto a composição ideológica e de ordem sociopolítica dos grupos nacionalistas angolanos, desde o momento de sua criação, tenha se proposto a aproximações de elementos externos.

Assim, o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), em função de seu referencial marxista-leninista e da idealização de um programa revolucionário para a Angola independente, aproximou-se do campo soviético e cubano, ainda que seus dirigentes tenham reiteradamente informado à opinião pública sua disposição de não-alinhamento<sup>4</sup>; a Frente

3 Ver adiante o que significou o “Acordo de Alvor”.

4 Sobre a composição do MPLA e sua filiação ideológica, Aniceto Afonso e Carlos de Matos Gomes afirmam que “o MPLA é um partido de quadros, de mestiços e dos antigos assimilados, tendo implantação nas cidades,

Nacional de Libertação de Angola (FNLA), por sua vez, carecia de um planejamento explícito para o que viria após o expurgo do colonialismo português, ao passo que a bandeira do anticomunismo, que o uniria aos Estados Unidos e, posteriormente, à África do Sul, funcionaria como uma ferramenta bastante eficaz para combater o MPLA. A União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA) não teria uma atuação tão premente nessa fase da vida angolana quanto os outros dois grupos, em que podemos dizer que a coalizão com a África do Sul, em meados de 1975, tenha obliterado sua atuação como grupo individual, tornando-se a própria imagem do rompante sul-africano.

### **O começo da guerra não é o começo da guerra**

As lutas dos africanos contra a presença, colonização e opressão dos povos invasores na África e as lutas dos angolanos contra a colonização portuguesa, em particular, começa no momento mesmo em que os europeus desembarcam na África. Esta história, no entanto, não será tratada aqui. Neste texto pontuaremos, brevemente, apenas alguns momentos da guerra de independência angolana que desembocou no 11 de novembro de 1975, antes de nos referirmos à literatura pós-colonial tendo como exemplo a obra do escritor (português por nascimento, angolano por adoção) José Luandino Vieira.

Os eventos que deram sequência aos acontecimentos que levaram ao levante inicial angolano em 1961 e que marcaram o início histórico da guerra armada anticolonial em Angola, formaram, na verdade, duas revoltas diferentes.

A primeira aconteceu a partir de Luanda sob a alçada da atuação do MPLA, que à época restringia-se ainda a porções litorâneas e a um grupo relativamente limitado de pessoas de origem afro-europeia e de etnia kimbundu. Sua ação começou no dia 4 de fevereiro de 1961, dia que entrou para a história angolana como o início da luta da independência, através do ataque simultâneo a posições da polícia, mas principalmente aos presídios abarrotados de presos políticos.

A segunda revolta veio sob a ordem de Holden Roberto, líder do movimento nacionalista angolano UPA/FNLA. No dia 15 de março, uma brutal sublevação partiu do norte de Angola, insuflada em parte pelos feitos recentes em Luanda como também pela predisposição histórica da região à rebelião contra Portugal, temperada pelos longos anos de trabalho por contrato. Esta revolta mostrou-se muito mais violenta e as raízes étnicas e regionais do UPA (União Popular de

---

mesmo que apenas por adesão sentimental” (AFONSO e GOMES, 2000, p. 70). Na mesma obra, um pouco antes, dizem que “o MPLA foi, desde o primeiro momento, uma organização nacional, e ainda que a sua principal base de apoio tenha sido a etnia mbundo, que se estendia de Luanda a Malange, contou sempre com apoios noutros grupos tribais. Aglutinou, além disso, elementos da pequena burguesia negra e mestiça e dos setores operários. Contrariamente à FNLA, tinha uma ideologia mais definida e, com o tempo, evidenciou-se a sua raiz marxista” (*idem*, op. cit, p. 64). E mais adiante, afirmam que “os mestiços... desempenharam papel de grande importância e representaram o essencial dos quadros marxistas do MPLA” (*idem, ibidem*, p. 69).

Angola) mostraram-se sem qualquer subterfúgio: realizaram uma verdadeira *jacquerie*, assassinando indiscriminadamente europeus e assimilados<sup>5</sup>, além de significativo número de africanos de etnia ovimbundu enviados à região para trabalhar nas plantações de café.

O evento foi visto pela comunidade internacional como o elemento da brutalidade e irracionalidade que Portugal usaria para legitimar sua repressão em Angola. Apesar da dificuldade de se calcular o número de mortos e feridos deste episódio, os números, ainda que estimados, mostram a desproporcionalidade da resposta portuguesa que vitimou cerca de 20.000 africanos e causou o êxodo de mais 40.000 pessoas rumo ao Congo Leopoldville, além de histeria da comunidade europeia na região que buscou sair do país através da ponte aérea feita às pressas em Luanda (ANDERSON, 1966).

A guerra que se abriu entre os anos de 1961 a 1974 em Angola condensou as clivagens políticas entre os movimentos nacionalistas MPLA, UPA, e após 1965, também a União Nacional para a Liberação Total de Angola (UNITA). A falta de um projeto conciliatório entre eles, para além de favorecer a ação portuguesa, denotou a marcada diferença político-ideológica de seus planos para o governo no momento pós-independência. A par do desenvolvimento de cada grupo, estavam os expectadores externos, pois a autoimagem que os nacionalismos angolanos criaram para si transbordou os limites geográficos de Angola, alarmando, na África, os sul-africanos, e ao mundo, revelando a frágil situação de Portugal, um país economicamente fraco e que tenderia, cedo ou tarde, a perder suas colônias.

Não cabe aqui fazer um inventário completo, ano a ano, das sortes e revezes de cada movimento de libertação durante os treze anos (1961-1974) em que se dispuseram a lutar contra a “nação pluricontinental” portuguesa; tal tarefa tampouco seria possível, devido à dificuldade extrínseca do mapeamento de uma guerra tipicamente de guerrilha, que se arrastara por um longo período sobre um território vastíssimo.

Resumindo, podemos distinguir três grandes fases nos anos que vão de 1961 à queda do Estado Novo português em 1974<sup>6</sup>. Esta diferenciação, necessariamente sintética, só pode ser feita em relação aos sucessos e insucessos no campo das operações militares, deixando de fora a atuação da população civil que, embora tenha sido fator determinante para o sucesso do projeto nacional angolano, não caberia no espaço deste trabalho. A primeira fase correspondeu ao período 1961-1966, quando a ação de guerrilha foi iniciada no interior do território (que até então estivera restrita ao litoral e região centro-oeste) sob atuação do MPLA; a segunda fase, de

5 De acordo com o Decreto Lei de 1954 que institui o Estatuto dos Indígenas da Guiné, Angola e Moçambique, os indígenas, como eram chamados os naturais da África, poderiam ascender ao *status* de assimilado, quer dizer, “à semelhança de cidadão-civilizado português” (PEIXOTO, 2009, p. 26), caso possuíssem as características básicas para tanto, como conhecimento da língua e costumes comuns, ligados à prática religiosa e cotidiana.

6 Estas fases não correspondem a distintos processos históricos cujas análises estejam consolidadas, mas os eventos que, pela importância que tiveram para os grupos nacionalistas, os seus sucessos e malogros frente a Portugal nos ajudam a dar melhor inteligibilidade e coesão à narrativa.

1965-1970, firmou o êxito deste grupo na cobertura do território, tornando-se o único movimento de alcance realmente “nacional” de Angola à época; o terceiro momento, 1970-1974, marcou o recuo da ação do MPLA, por conta da perda substancial de contingentes localizados em bases ao leste, causada por desentendimentos internos, que depois se uniram ao grupo de Holden Roberto (UPA/FNLA) ou ao grupo de Jonas Savimbi (UNITA).

Quando em setembro de 1968, António Salazar, por motivos de saúde, viu-se afastado de seu cargo, Marcelo Caetano foi convidado para ocupar a posição que pertencia a Salazar há 38 anos. A pretérita atuação de Caetano lhe dera cores de liberal ante a opinião pública<sup>7</sup> e, conseqüentemente, certa esperança de que sua política colonial não seguiria as mesmas linhas de Salazar. No entanto, quaisquer esperanças provaram-se rapidamente ilusórias, visto que as mudanças administrativas que Caetano efetivamente pôs em prática no começo da década de 1970, de forma a ceder certa autonomia administrativa a Angola, se mostraram sem resultados práticos ou demasiadamente tardios para que pudessem abrandar o ritmo da guerra que àquela altura grassava não apenas em Angola, como também em Moçambique, Guiné Bissau e Cabo Verde (DAVIDSON, 1971).

O processo que culminou na derrubada do governo português em abril de 1974 fora impulsionado pela guerra colonial que se arrastava há treze anos. No plano interno, os gastos destinados à manutenção do aparato militar nas colônias portuguesas somavam suntuosas fatias do orçamento nacional, chegando a reter 50% das despesas públicas (PEIXOTO, 2009). No âmbito internacional, as pressões que surgiram a partir da ONU quanto ao colonialismo português, feitas desde tão cedo quanto à própria entrada de Portugal nesta instituição em 1955<sup>8</sup>, foram acrescidas de um paulatino esfriamento de relações com antigas parcerias face à estridente negativa portuguesa em abrandar seu posicionamento em relação à guerra africana – tanto que Salazar, como seu sucessor Caetano, via como o resultado de ingerências externas, fosse por parte do Zaire e o “expansionismo de Mobutu” ou da URSS e “seu comunismo contagioso” (PEIXOTO, 2009, p. 122). Seja como for, a posição portuguesa era de que a guerra que acontecia em Angola, como também em Moçambique, Guiné Bissau e Cabo Verde, era fruto de motivações exógenas e estranhas ao corpo pluricontinental e multirracial da nação portuguesa, ao que se somou o discurso de que Portugal estaria efetuando obras de integração, antes de colonização.

---

7 Marcello Caetano, em meados da década de 1950, à época na chefia do Ministério das Colônias de Salazar, havia viajado a Angola e Moçambique para averiguar a questão da grande fuga populacional que ocorria nestes territórios, ao que concluiu que as péssimas condições de vida como reflexo do trabalho por contrato eram o principal agente motivador. Retornando a Portugal, ele disse: “Necesito que se me den negros, es una frase que con frecuencia oí de los colonos: ¡Como si los negros fueran una cosa para ser dada!” (BENDER, 1980, p. 195).

8 Entre 1955 e 1974, Portugal seria mencionado em mais de 80 documentos produzidos pela Assembleia Geral da ONU em função das suas reiteradas negativas em dialogar a respeito de sua administração colonial; no Conselho de Segurança, os documentos críticos ou condenatórios ao colonialismo português foram 27 (entre 1961 e 1974) (ONU, 1974-1995).

Com o subterfúgio da “integração” eram rebatidas as críticas que surgiram no seio do governo português, tanto do lado das Forças Armadas, instituição que estava exaurida depois de tantos anos de guerra e com ampla inabilidade em prover novos quadros para mantê-la, quanto da camada mais liberal dos políticos que defendiam outro tipo de integração: com a Comunidade Europeia a que Portugal tinha grandes dificuldades em aderir pelo motivo de não compartilhar com os outros países europeus das suas visões em relação ao tipo de relacionamento que se deveria ter com suas possessões, ou ex-possessões, na África.

### **A independência de Angola: o fim da guerra não é o fim da guerra**

A tendência crítica das Forças Armadas chegou ao domínio público quando o General Spínola lançou o livro *Portugal e o Futuro*, em abril de 1974, cujos primeiros 50.000 exemplares, tal foi a curiosidade pública, foram vendidos em apenas 12 horas. Este livro marcou a cisão entre a alta cúpula em matéria de guerra colonial por oferecer uma nova abordagem à questão colonial, pois admitia que houvesse um nacionalismo tipicamente africano e, por consequência, a solução não poderia ser dada através de combate armado, mas em matéria de autodeterminação às nações africanas e o direito ao voto (PEIXOTO, 2009). Com isso, Spínola não pretendia desmembrar a nação multirracial portuguesa, mas transformar o pluricontinentalismo para algo mais parecido com um plurinacionalismo.

A cisão no seio das Forças Armadas portuguesas em relação ao futuro da guerra colonial significava algo muito grave em um país em que a maioria das pastas ministeriais era ocupada por militares (ANDERSON, 1966), ainda mais em um contexto em que boa parte dos observadores internacionais não via uma saída para a guerra que não fosse por via da independência dos povos africanos. Desse modo, na alvorada do dia 25 de abril de 1974, os militares tomaram o poder, dando fim ao Estado Novo português, sob a Junta de Salvação Nacional (JSN), presidida pelo general Spínola. Com isso, dava-se novo fôlego e alento ao processo de independência angolano, embora seu final ainda estivesse incerto.

A derrubada do governo de Marcelo Caetano e de Américo Thomaz, o então presidente, apesar de ter oferecido ao mundo a expectativa de um giro completo na tomada decisória quanto às guerras africanas, mostrou-se, na realidade, muito mais lenta com o passar dos dias. O problema colonial, que esteve no cerne do MFA, também foi o elemento que trouxe as maiores divergências no seio do governo recém-instalado.

Motivados por questões corporativas que estavam na esteira da irredutibilidade do governo português quanto aos assuntos da guerra africana, os capitães de carreira começaram a se organizar em um movimento que se tornou cada vez mais politizado, dando origem ao Movimento das Forças Armadas (MFA). A cúpula da JSN (constituída, em sua maior parte, por generais e oficiais de primeiro escalão do Exército) e o MFA não entraram em um consenso

fácil quanto às medidas mais imediatas da questão da guerra travada em Angola e, além disso, os pronunciamentos da JSN não tranquilizaram a opinião pública por conta das vagas assertivas acerca dos temas do ultramar. Neste ínterim, governantes do mundo todo, especialmente os da África, cobravam um posicionamento mais firme por parte do governo português e, em um discurso na assembleia da OTAN, Mário Soares, então Ministro dos Negócios Estrangeiros, disse que um cessar-fogo era a prioridade para a questão de Angola, embora não precisasse exatamente como a suspensão dos conflitos seria efetivada (PEIXOTO, 2009).

A Revolução dos Cravos havia aberto novas possibilidades à organização política, já que haviam sido afrouxadas as amarras às liberdades de opinião e associação e a PIDE não era mais um fator com o qual os angolanos teriam que se preocupar. Vários grupos políticos menores começam a surgir, embora sem apoio externo ou grande simpatia pública. A partir de agosto de 1974, a Frente de Libertação do Enclave de Cabinda (FLEC), grupo separatista da rica região produtora de petróleo e diamantes, tomou fôlego. Contudo, seus objetivos foram repudiados pelos três grupos angolanos, seguidos pela OUA e pela ONU (PEIXOTO, 2009).

Além da FLEC, a questão racial a partir da Revolução dos Cravos mostrou-se não ser apanágio dos locais mais interioranos de Angola. Grupos brancos de Luanda, que comandavam a maior parte do aparato administrativo, de infraestrutura e de transporte do país e que, depois da África do Sul, representavam a maior população branca na África, começaram a flertar com a ideia de uma solução “à rodesiana”<sup>9</sup> para Angola. A minoria branca, quando viu o MFA paulatinamente ganhar força em Portugal e, por fim, assistiu a renúncia de Spínola, começou a temer que a hegemonia política do país caísse nas mãos dos movimentos nacionalistas. Contudo, a única ação concreta derivada destes grupos, aglutinados principalmente em torno da FRA (Frente de Resistência em Angola) e do PCDA (Partido Cristão Democrático de Angola), foi a invasão, logo frustrada por forças nacionalistas de Angola, das vilas de Bailundo e da Cela. A partir daí, a ideia de uma solução à rodesiana para Angola perdeu integralmente a força (PEIXOTO, 2009).

Difícilmente grupos surgidos após a Revolução dos Cravos conseguiram angariar a legitimidade necessária para competir em prestígio e reconhecimento com aqueles grupos que haviam participado durante os treze anos da luta anticolonialista. Em função disso, também não conseguiram fomentar o palanque adequado para se fazer representar e reconhecer perante a OUA, a ONU ou Portugal, além de serem boicotados pelos grupos pré-existentes. Sendo assim, de finais de outubro ao início de novembro, começaram os esforços de colaboração e diálogo

---

9 A expressão faz alusão à tomada de poder por uma minoria branca sob a liderança de Ian Smith em 1965, que impôs um forte regime de segregação racial na Rodésia do Sul (Zimbabwe) (VISENTINI, 2010). Os colonos brancos organizaram a proclamação, unilateral, de independência antes que ela ocorresse sob a vontade da população negra; o governo de Ian Smith não foi reconhecido por Londres, capital de sua ex-metrópole, mas ganhou a simpatia da África do Sul.



entre representantes dos três movimentos angolanos e o governo de Portugal, que agora estava sob comando da ala mais esquerdista do movimento que depusera Caetano, o MFA. Entre três e cinco de janeiro de 1975 em Mombaça, no Quênia, ocorreu a primeira reunião de cúpula preparativa para uma segunda reunião, a acontecer dez dias depois, na cidade de Alvor no Algarve.

Dos princípios para a independência acordados nesta segunda reunião surgiu o Acordo de Alvor. Os pontos principais desse Acordo podem ser assim resumidos: (1) a independência de Angola ficaria agendada para o dia 11 de novembro de 1975 e até lá a administração do país estaria nas mãos de um governo provisório formado por um colegiado, com um representante de cada grupo, de presidência rotativa e cujas deliberações seriam tomadas por maioria simples; (2) o governo português estaria representado por um Alto Comissariado escolhido pelo presidente de Portugal, que não poderia intervir em assuntos governamentais, mas poderia ser consultado caso o governo provisório assim o desejasse; (3) não-discriminação étnica para os futuros critérios de nacionalidade; (4) uma Assembleia Constituinte seria formada no prazo de nove meses para a eleição do novo presidente a tomar posse em novembro; (5) uma Comissão de Defesa Nacional, formada pelo colégio presidencial, Alto Comissariado e Estado Maior Unificado, seria formada com o principal propósito de unir os contingentes militares (então pulverizados entre os três grupos) e formar um Exército Nacional; (6) formação dos Ministérios com as chefias divididas entre os grupos (PEIXOTO, 2009).

No dia 31 de janeiro de 1975, como havia sido previsto, foi lançado o novo governo de transição. Contudo, dois problemas de origem cercearam o bom funcionamento do Acordo de Alvor: o primeiro deles é que todas as partes haviam se comprometido a manterem-se nas posições ocupadas até então, o que não aconteceu porquanto os grupos lançaram-se rapidamente a reforçar seus contingentes; o segundo problema é que Portugal ficaria crescentemente incapaz de chefiar e resguardar de possíveis conflitos a Comissão Nacional de Defesa, uma vez que no seu próprio território a tênue coalizão de forças entre socialistas e comunistas na cúpula do MFA havia se encaminhado à beira de uma verdadeira guerra civil, situação que ficou pior após uma tentativa de golpe de Estado por parte do General Spínola em março.

O Acordo de Alvor, logo ficou claro, havia conseguido a perspectiva da independência concreta, mas não trouxera governabilidade ao seu governo de transição. Seus ministros não conseguiam atingir consensos e a Comissão de Defesa foi esvaziando-se com o respaldo de Portugal, de forma que entre 16 e 20 de junho houve uma tentativa de recomposição do que havia sido acordado em Alvor através de uma reunião em Nakuru, no Quênia – uma espécie de Alvor II.

Esta tentativa mostrou-se insuficiente e, em julho de 1975, a não ser pelos ministérios encabeçados pelo MPLA, o governo de transição havia se tornado completamente inoperante.

Logo a seguir, começou uma verdadeira “corrida ao pódio” do onze de novembro, em que o prêmio seria a chefia do novo governo de Angola. Para completar o quadro, no dia 22 de agosto, Portugal formalizou a suspensão parcial de Alvor: tudo se mantinha igual, mas Portugal lavava as mãos de salvaguardar a trajetória pacífica do governo de transição à independência em novembro (PEIXOTO, 2009).

Conquanto Angola fosse um “pequeno e obscuro país africano,” recém-colocado ante a perspectiva de independência, o ano de 1975 mostrou-se como um catalisador para transformar seu, até então, baixo perfil, na arena política internacional, em centro de divergências do confronto Leste-Oeste encetado pela Guerra Fria. A forma como os eventos se sucederam em Angola estava, em nível internacional, relacionada a uma oleada de revoluções terceiro-mundistas iniciadas na década de 1970, que vieram na esteira da cisão sino-soviética em 1962, que fomentara um adensamento da participação soviética em conflitos periféricos como forma de reestabelecer seu papel na balança de poder mundial (VISENTINI, 2004, p. 113).

A relação de que falamos não pode ser compreendida *stricto sensu*, pois cada país, seja Camboja, Laos, Vietnã ou Angola, tinha seu próprio passado histórico e conjunturas sociais que renderam resultados diversos. O que os une em semelhança é a forma como contaram como peso determinado na balança internacional de poder, acalentando discussões acerca do conceito de *détente*<sup>10</sup> e, para além dos conceitos, as implicações práticas que derivaram da interpretação feita pelo oponente. Assim, logo que o Acordo de Alvor foi assinado e os conflitos retomados em Angola, antever os resultados deste acordo, uma vez reconhecidas as simpatias internacionais que cabiam a cada um dos grupos, revestiu-se de grande importância simbólica aos Estados Unidos na esteira de sua perda catastrófica no Vietnã.<sup>11</sup>

Em 1975 os Estados Unidos eram governados por um presidente não-eleito, empossado após o vexame internacional do escândalo de Watergate – tornado epíteto da corrupção de alta cúpula. Caíra Richard Nixon (jan/1969 – ago/1974), mas sua “herança maldita” simbolizada pela catastrófica incursão no Vietnã, foi repassada à administração Gerald Ford (ago/74 – jan/1977), juntamente com o Secretário de Estado Henry Kissinger.

---

10 Segundo Magnoli, “o termo *détente* significa, literalmente, *relaxamento*. Na década de 1970 ganhou uso corrente no discurso das relações internacionais, exprimindo uma diminuição das tensões interestaduais, em particular um desanuiamento das relações entre as duas superpotências” (MAGNOLI, 1988, p. 9). Todavia, não nos propomos a lidar com a ideia de *détente* como um conceito ou um período histórico consolidado, com marcos temporais homogêneos e definidos. Segundo a definição de Brian White, a *détente* é uma abstração retórica, que fora utilizada como elemento de discurso durante a Guerra Fria com finalidades políticas, de forma que a *détente* não se constituía em um “fim”, mas em um “meio” (WHITE, 1981).

11 Participando ativamente dos conflitos do Vietnã desde 1964, por apoiar o governo de Saigon (Vietnã do Sul) contra o Vietnã do Norte de Ho Chi Mihn, após o envio sistemático de tropas como também de apoio bélico, “em abril de 1975, as tropas do Vietnã do Norte e os guerrilheiros do Vietnã do Sul, entravam em Saigon, unificando o Vietnã e vencendo a mais longa, sangrenta e complexa guerra do Terceiro Mundo. Três potências haviam sido derrotadas – inclusive a mais poderosa nação no campo militar, econômico e tecnológico – por um pequeno país agrícola e periférico, ainda que com apoio diplomático e em armas dos países socialistas” (VISENTINI, 2004, p. 115).

Diante da possibilidade da URSS aproveitar-se da fragilidade dos Estados Unidos em sua situação pós-Watergate e pós-Vietnã para empenhar-se em uma ação mais proativa em Angola, a Casa Branca efetivou mudanças na então estabelecida política de apoio tácito aos bastiões brancos formada pelo gabinete Nixon logo nos seus primeiros meses de governo em 1969.<sup>12</sup> Um segundo elemento, “menos global”, desta mudança de postura se devia às eleições de 1976: Ford, para conseguir apoio à sua candidatura pelos Republicanos deveria mostrar à população que o país ainda mantinha sua posição de prestígio e poder, apesar do insucesso no Vietnã, mostrar força na arena internacional (NOER, 1993).

O Acordo de Alvor, assinado em janeiro, deixou uma pequena margem de atuação ao planejamento de Gerald Ford: ou se deixava que os três grupos tratassem por si do governo do país, ou se escolhia dar apoio a um grupo de forma a propiciar o surgimento de um governo que lhe fosse favorável. A última opção foi acatada.

O primeiro sinal concreto dessa mudança de posição em relação a Angola foi a nomeação do diplomata Nathaniel Davis para a representação estadunidense no país. Davis ganhara notoriedade internacional por ter ocupado representação análoga no Chile quando dos esforços encobertos da CIA na derrubada de Salvador Allende dois anos antes; o resultado de sua nomeação não tardou a causar alarme na África: em 21 de fevereiro de 1975, em reunião ministerial da OUA, uma resolução votada por unanimidade, arguiu contra a nomeação do diplomata, de reconhecida participação na “ação dos Estados Unidos de desestabilização política na América Latina.” Apesar disso, a nomeação seria confirmada em 11 de março (DAVIS, 1978, p. 110). Entre janeiro e fevereiro, US\$300.000 foram entregues à FNLA, através do Zaire, além de materiais bélicos (NOER, 1993).

Com a ajuda econômica estadunidense e amplo apoio do bem treinado e equipado Exército zaireense, em 25 de março a FNLA inaugurava sua marcha em direção a Luanda proclamando a cidade de Carmona<sup>13</sup> como sede oficial de sua incursão, liderada pela figura centralizadora de Holden Roberto (MARQUEZ, 1976). Poucas semanas depois, em cinco de agosto, tropas da África do Sul atravessaram a fronteira sul de Angola através do território da Namíbia sob pretexto de proteger o complexo de barragens de Ruacana-Calueque dos meandros da guerra. Nesta região estavam estacionados contingentes da UNITA, mostrando que a parceria entre esse grupo e Pretória estaria selada (MARQUEZ, 1976).<sup>14</sup>

---

12 O planejamento de Nixon para os bastiões brancos da África Austral – a dizer, as colônias portuguesas, Rodésia do Sul (Zimbabwe) e África do Sul – fora consolidado através do Memorando de Estudos 39 do Conselho Nacional de Segurança (NCSM 39) que, em uma palavra, afirmava que a minoria branca “estava lá para ficar”, de forma que o Gabinete Nixon optou pela seguinte posição: manter, ante a opinião pública, oposição às repressões radicais, mas relaxar a política de isolacionismo e restrições econômicas aos grupos brancos no poder. Desde então a FNLA deixou de receber apoio militar dos EUA (NOER, 1993).

13 Atual cidade de Uíge, localizada no centro-sul do distrito homônimo (é também a sua capital).

14 Localizado na fronteira sul de Angola, o complexo fora construído em parceria entre Portugal e África do Sul e suas barragens eram responsáveis pela distribuição de água para largas extensões do sudoeste africano.

Ao final do mês de julho, após discussões internas quanto à opção de passar por cima do Congresso e disponibilizar mais fundos para ações em Angola, por decisão da Casa Branca, 14 milhões de dólares foram aprovados para apoio à FNLA e à UNITA – quantia que aumentou à cifra de 25 milhões um mês depois, e a 32 milhões em setembro (NOER, 1993). As discussões derivavam do risco de não conseguir os efeitos desejados em Angola e ainda agir contra o Congresso e acabar sendo relacionado à África do Sul – o que não agradou a uma população com seus próprios problemas raciais não-resolvidos; o próprio Davis se mostrou contrário ao impulso da Casa Branca, preferindo os “bons ofícios” como saída à situação. O diplomata calculava que não haveria jeito de participar massivamente, enviando homens, sem que o Congresso soubesse, e se não fosse assim, os riscos não valeriam a pena pelas divergências de opinião. Davis pediu exoneração do cargo (DAVIS, 1978).

A situação do MPLA, apesar de ser o movimento com maior cobertura da ação de guerrilha, neste meio-termo, era bastante preocupante: a FNLA pressionava-o ao norte, enquanto, ao sul e sudoeste, a UNITA aliava-se sistematicamente à África do Sul. O mês de agosto, contudo, inaugurou um fato novo aos desdobramentos da guerra: foi o momento em que Agostinho Neto pediu auxílio a Cuba, por meio de delegação cubana que aportava em Luanda. De forma que em setembro, os primeiros contingentes cubanos de apoio começaram a chegar: cerca de 500 técnicos e especialistas cubanos (o MPLA tinha armas recebidas previamente da URSS, mas, de forma geral, não sabia como utilizá-las), 25 morteiros e unidades móveis de artilharia antiaérea, um time de médicos, 115 veículos e complementos para formar uma estrutura de comunicação básica – esse contingente viajou em três navios improvisados e sobrecarregados: El Vietnam Heroico, El Coral Island e La Plata (MARQUEZ, 1976). A presença cubana em Angola ficou manifesta a partir de então.<sup>15</sup>

O primeiro navio chegou no dia 4 de outubro a Pointe-Noire (a segunda maior cidade do Congo Brazzaville, depois da capital); os outros dois chegaram, respectivamente, nos dias sete e onze de outubro a Porto Amboim (cidade do distrito angolano de Cuanza Sul, próxima à cidade de Benguela). A esta altura as tropas de Holden Roberto estavam muito próximas a Luanda (MARQUEZ, 1976).

O final de novembro marcou o início do rompante sul-africano sobre território angolano, pareando forças com a UNITA e a FNLA; suas colunas marchavam cerca de 70 quilômetros por dia, chegando, no dia três de novembro, à cidade de Benguela, sede de distrito homônimo (MARQUEZ, 1976); nesse mesmo dia, devido à ascensão dos conflitos, o Consulado Geral Americano foi fechado e seus cidadãos evacuados (DAVIS, 1978). Frente aos avanços da FNLA e da UNITA em direção a Luanda, onde ocorreu a transição política como acordado por Alvor, para acontecer ao dia 11 de novembro, as lideranças do MPLA e de Cuba tiveram que fazer novas deliberações.

---

15 No dia 23 de setembro, Henry Kissinger disse em assembleia da ONU que a participação cubana na guerra de Angola tornara a situação do país muito delicada, mas negou qualquer participação direta dos Estados Unidos na questão (NOER, 1993).

Em cinco de novembro, isto é, apenas seis dias antes de Portugal retirar-se completamente de Angola, Havana optou por agir mais incisivamente na questão (MARQUEZ, 1976). Dava-se início à Operação Carlota.<sup>16</sup> A partir de então, tropas cubanas foram levadas, por via aérea, em um fluxo constante que somou no período de trinta dias um contingente de 650 homens (MARQUEZ, 1976). Foram suficientes para bloquear o acesso da FNLA e da UNITA à capital, garantindo ao MPLA o controle da cidade de Luanda na noite de onze de novembro, quando a bandeira portuguesa no Palácio Nacional deu lugar à rubro-negra, com foice e martelo estilizados pelo MPLA.

Vinte e três países africanos, em reunião da OUA, reconheceram o recém-instalado governo do MPLA em 26 de novembro (nenhum, no entanto, reconheceu a FNLA ou a UNITA, que, unilateralmente, haviam igualmente declarado a independência de Angola) (NOER, 1976). A essa altura, a participação norte americana no palco de operações angolano não teria mais como manter-se na sombra, de forma que ao dia 19 de novembro o Senado aprovou a Emenda Clark que cortava imediatamente todos os fundos para ações secretas em Angola (NOER, 1976).

Era uma vitória diplomática do MPLA, mas o fim da guerra não é o fim da guerra. A guerra civil sobreviveu à própria Guerra Fria. Seus desdobramentos, infelizmente, “continuam a afetar a Angola dos dias de hoje” (BITTENCOURT, 2010, vol. 2 p. 723).

### **Literatura “a partir do que não se vê”**

Se a guerra não começa em 1961, também não termina em 1975. A percepção de que “o fim da guerra não é o fim da guerra” é evidente na literatura angolana pós-independência. Essa é a percepção, por exemplo, do escritor, angolano por adoção, José Luandino Vieira, quando afirma que

Vi tratada a literatura angolana como um universo, e o que há, na verdade, é muita matéria fluida. É quase tudo. Há umas constelações, há umas galáxias, uns sistemas, uns sóis, uns planetas, a maioria é de matéria gasosa, portanto... não contam. Luandino, Pepetela, Agualusa, etc., etc., isso são apenas meteoritos, asteroides, quando muito... Não sei! Mas a matéria intersticial de todo esse universo é que é importante. É importante porque nela estarão os famosos buracos negros. Sabemos que existem mas ainda são teóricos [...] Portanto, um universo organizado a partir do que não se vê [...] Os buracos negros da História da Literatura Angolana [...] exercem sobre a parte visível ou detectável uma força que não sabemos ainda explicar (VIEIRA, 2008, p. 32).

---

<sup>16</sup> Nome dado em homenagem a outro cinco de novembro: em 1843, a escrava negra Carlota iniciava uma rebelião de escravos contra os espanhóis na região açucareira de Matanza, em Cuba.

Luandino Vieira se refere aos aspectos da escrita da história da literatura angolana e ao fardo da memória e da história silenciada pela modernidade dentro da produção desta literatura. Trata-se, de fato, de escrever a literatura “a partir do que não se vê”. Se, por um lado, essas definições se encontram plausíveis no texto, por outro, não servem para serem lidas como verdades estabelecidas e estáticas, mas oferecem compreensão de como estas noções se movem e percorrem a obra cultural angolana. Mas o que seriam, antes de tudo, os buracos da memória e “os buracos negros da História da Literatura Angolana”? O escritor aponta que tal matéria intersticial é encontrada, por exemplo, na documentação histórica de Angola, como as cartas do Rei Afonso do Congo; nos quase nunca lidos ou mencionados romances coloniais, como *Sangue de Kuanhama*, de António Pires; nas cartas de D. Francisco Sottomayor; ou na *História Geral das Guerras Angolanas*, de Antonio de Oliveira de Cadornega.

Partindo dessas indicações, podemos supor que a metáfora do buraco negro, apresentada por Luandino Vieira no texto “Literatura angolana: estoriando a partir do que não se vê” (VIEIRA, 2008), está diretamente relacionada a uma percepção crítica do passado histórico, não se tratando, como já advertiu Luandino, de incluir ou excluir autores e obras, tampouco de uma simples demolição, mas de uma nova forma de ler o passado histórico-literário, pois propicia um deslocamento na maneira de pensar e escrever o passado. De acordo com a historiadora e poeta Paula Tavares, a relação com o passado histórico-literário não é “esse mar manso e arrumado” (TAVARES, 2008, p. 39) da literatura europeia; é preciso considerar que Angola ficou independente apenas em 1975, viveu guerras sucessivas que só terminaram no ano de 2002, portanto em pleno século XXI. Nesse sentido, a literatura angolana se propõe a assumir o papel de recuperar as várias realidades que compõem o país para, “a partir do que não se vê”, poder torná-las uma nação.

Podemos afirmar com Rita Chaves que,

Desde 1934, quando Antônio de Assis Jr. publicou *O segredo da morta* (romance de costumes angolenses) a primeira obra do gênero na literatura angolana, a trajetória do romance em Angola vem deixando nítida a vontade de seus autores de, através da literatura, colocarem em prática um projeto de investigação sobre as realidades que compõem o país. Potencializando a sua capacidade de analisar com certa dose de objetividade a matéria artisticamente transfigurada, o romance, naquele sistema literário, aproveita-se de senso de historicidade de que também o define como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizam o país (CHAVES, 1999, p. 21).

Esses e outros exemplos atestam que o interesse pelo conhecimento da história de Angola está, pois, desde muito cedo, no centro das preocupações dos escritores angolanos, que mostram um claro interesse pelo estudo, compreensão da história e da memória e diálogo entre as duas, na tentativa de constituir uma identidade nacional, mesmo após tantos anos de dominação. De fato, os escritores focalizaram/focalizam, em suas obras, além de outros aspectos, a experiência

do sujeito na guerra em Angola, inclusive como participantes, já que estiveram nos campos de batalha lutando pelo processo de resistência à colonização. Alguns, inclusive, foram presos pela PIDE. Tal experiência não ficou fora de projetos literários que procuravam descrever e discutir o processo de resistência à colonização, independência e mesmo guerra civil.

Nos romances *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (2006), *Nós, os do Makulusu* (1991) e *O livro dos rios* e *O livro dos guerrilheiros* (2009), de José Luandino Vieira, nos são apresentados os limites tênues entre História e ficção. A propósito, lembramos com Linda Hutcheon a questão da metaficção historiográfica, destacada em seu livro *Poética do pós-modernismo*, o caráter reflexivo da problematização dessa relação, ao apropriar-se de acontecimentos e personagens históricas (HUTCHEON, 1991). E nessa apropriação não podemos, pois, falar em inversão histórica no romance, mas em problematização dos acontecimentos históricos com o objetivo de questionar o passado, revisando-o à luz do presente. Dessa forma, não existe retorno nostálgico, e, sim, recuperação problematizadora:

Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, [...] O passado cuja presença defendemos não é uma idade de ouro que deva ser recuperada. [...] Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. [...] é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno nostálgico (HUTCHEON, 1991, p. 20-21).

O entrecruzamento entre ficção e história é bastante profícuo na história das literaturas africanas de língua portuguesa, pois, como afirma Chaves (2005, 20), “a história das Letras em Angola se mistura ostensivamente à história do país”. Podemos dizer que no romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira, “a dimensão histórica” está presente, mas não é o caso de tratarmos como romance histórico tradicional.<sup>17</sup> Na narrativa, “a trajetória de Domingos Xavier é contada numa linguagem que permite o reconhecimento dos passos impressos à luta pela libertação”, que se desenvolve em torno das violências praticadas pelos agentes da PIDE na cadeia, dos sofrimentos impostos pelo processo colonial e das formas de resistência feitas pela população simples à ditadura salazarista.

Sem dúvida, nas relações entre ficção e História, torna-se importante observarmos a interpretabilidade corroborada por Hayden White, para quem, nos debates sobre os acontecimentos históricos e os acontecimentos ficcionais, o que deveria interessar-nos, em relação aos dois discursos, “é saber até que ponto o discurso do historiador e do escritor de ficção se sobrepõem, se assemelham ou estabelecem correspondências entre si” (WHITE, 2005, 43).

Pensando ainda sobre a estratégia ficcional de narrar uma “vida verdadeira”, percebemos que de seu título nasce um roteiro de leitura. Textualmente presentes, as expressões vida e

---

<sup>17</sup> O romance histórico surge no início do século XIX, com o Romantismo. Dentre os numerosos romances destacamos *Ivanhoé*, de Walter Scott, *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano e *Guerra e Paz*, de Leon Tolstoi.

verdade indiciam a proximidade entre a ficção e o real, sugerida pelo romance. Como confirma o escritor, em entrevista concedida a Michel Laban: “Trabalhei na barragem do Cambambe dois anos. Gosto de dizer sempre isso porque *A vida verdadeira de Domingos Xavier* passa em Cambambe e, em grande parte, o que se lá conta passou-se e, salvo os nomes, que estão alterados, as pessoas existiram” (LABAN, 1980, p.16).

Entendemos, portanto, que as duas narrações de que fala White não se referem apenas a duas perspectivas, mas também a duas modalidades discursivas, a duas formas de relatar, a dois modos de textualizar, enfim: à histórica e à ficcional. “Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’” (WHITE, 2001, p. 44), como propõe o ensaio *As ficções da representação factual*. Percebemos, assim, que ambos os discursos pressupõem a existência de um narrador; a diferença entre eles se estabelece pelo tipo de abordagem peculiar a cada um dos gêneros, pois, “se há um elemento do histórico em toda a poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo” (WHITE, 2001, p.114). O próprio Luandino, em uma entrevista mais recente, ao ser perguntado sobre a importância da história e da necessidade de um povo ter consciência da sua história, afirma que:

Em primeiro lugar, eu acho que a história é sempre importante para qualquer escritor, por muito que ele ficcione, e por muito que ele se distancie daquilo a que se chama realidade para elaborar universos ficcionais, que aparentemente não têm nada a ver com a história. No caso de Angola e dos Angolanos ainda com maior pertinência, porque por um lado, durante o período da ocupação, da conquista, do colonialismo, e mesmo depois, houve sempre a tentação de apagar a história do território e a história das pessoas que aí viviam, e mesmo existindo uma vasta documentação relativa a essa história, essa documentação não está ao alcance dos angolanos, está espalhada por arquivos na Holanda, em Portugal, na Santa Sé, etc... [...] Por outro lado, alguns dos autores que escrevem a literatura moderna de Angola, eles próprios participaram numa fase da história de Angola que é mais visível e conhecida, e torna-se imprescindível, se quisermos construir uma ficção que tenha como contexto o que se chama Angola, de um ponto de vista que inclua esse conceito que se criou/gestou nos anos quarenta, de angolanidade, é imprescindível conhecer a história, ou privilegiar o conhecimento histórico, ou inventar a história como quadro para a ficção. [...], mas a história é uma outra forma de ficção, pois a história é escrita por humanos. No entanto, a escrita ficcional não obedece a pressupostos históricos, nem se pretende deixar a história de Angola acrescentada ou diminuída. A parte histórica é ditada pelo peso que a realidade, ou a visão que eu tenho da realidade objectiva, tem na minha ficção. Não sou capaz de efabular fora de um quadro histórico, porque também não fui capaz de viver a minha própria vida e a minha experiência fora de um quadro histórico (VIEIRA, 2010, pp. 189-190).

Essa extensa citação justifica-se em função de sua relevância para a relação entre a ficção e a História. O escritor se refere, mais uma vez de forma explícita, aos vínculos fortes que a ficção angolana tem com a História. De fato, as narrativas das guerras de libertação, com particular destaque para as de Luandino Vieira, trazem para a cena literária angolana um real



que preenche o imaginário da história da resistência anticolonial. Nesse aspecto, Luandino leva-nos a perceber não ser capaz de escrever fora de um quadro histórico, como nos afirma na entrevista já citada, ao responder à pergunta sobre a importância da História na temática da sua escrita: “porque também não fui capaz de viver a minha própria vida e a minha experiência fora de um quadro histórico” (VIEIRA, 2010, 191). Importa aqui afirmar que a ficção, assim como os fatos que realmente ocorreram e que lhe servem de matéria, são, na verdade, construções textuais, “narrativas que são ao mesmo tempo não originárias em sua dependência em relação aos intertextos do passado e inevitavelmente repletas de ideologia...” (HUTCHEON, 2014, p. 150)

A narrativa de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* nos apresenta uma releitura ficcionalizada da história e, ao mesmo tempo, faz uma reflexão crítica da opressão colonial fortemente testemunhada pela violência com que agia a polícia de colonização nos fins da década de 1950 e início da de 1960 – quando o governo Salazar intensificou em Luanda a vigilância aos intelectuais e ao povo simples através da instalação da PIDE – com a finalidade de enfraquecer e extinguir o movimento de libertação colonial, organizado por um grupo heterogêneo de angolanos composto por brancos, mestiços e negros. Desse modo, os conflitos, as lutas sociais e os eventos de violência e opressão que caracterizaram a história angolana têm implicações nas obras literárias.

Se para Angola, “o fim da guerra não é o fim da guerra”, como sugere Marcelo Bittencourt (2010), para Luandino Vieira, a guerra não apenas não começa com os conflitos armados de 1961, como não acaba com a independência. Isso fica bastante evidente em sua obra, tanto a anterior a 1961 quanto a posterior a 1975. A trajetória literária, aliada à sua militância política, no pré e no pós-independência, propicia ao escritor uma percepção crítica bastante aguçada do passado histórico africano (não apenas do angolano), a consciência de que a guerra não acabou e, sobretudo, de que a literatura pode se apropriar da realidade histórica, tornando-a ficção, não para explicá-la, mas para modificá-la.

## Referências

AFONSO, Aniceto e GOMES, Carlos de Matos. **Guerra colonial**. Lisboa: Ed. Notícias, 2000.

ANDERSON, Perry. **Portugal e o fim do ultracolonialismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BENDER, Gerald J. **Angola, mito y realidades de su colonización**. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1980.

BITTENCOURT, Marcelo. **“Estamos juntos”**: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974). 2 volumes. Luanda: Kilombelombe, 2010.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira. **História geral das guerras angolanas: 1680**. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar [reprodução fac-similada da ed. de 1940], 1972.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. Coleção Via Atlântica, n.1, São Paulo, 1999.

DAVIDSON, Basil. **Angola in the tenth year: a report and analyses, may-july 1970**. Africa Affairs, Oxford University Press, Vol. 70, N° 278 (Jan, 1971), pp. 37-49.

DAVIS, Nathaniel. The Angola decision of 1975: A personal memoir. **Foreign Affairs**, Vol.57, No. 1 (Fall, 1978), pp. 109-124.

FERRO, Marc. **História das colonizações**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GENTILI, Anna Maria. Colonialismo [verbetes]. In: BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. Brasília, EdUNB, 1986.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_, **Narcisistic Narrative**. The metafictional paradox. Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University, 2014.

LABAN, Michel. **Luandino**: José Luandino Vieira e sua obra. Lisboa: Edições 70, 1980.

MAGNOLI, Demetrio. **Da Guerra Fria à Détente**. Campinas: Papyrus, 1988.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. Operation Carlota. **New Left Review** I/101-112, January-April 1976. Disponível em: <http://www.newleftreview.org/?page=article&view>. Acesso em 15. 09. 2013.

NOER, Thomas J. International credibility and political survival: The Ford Administration's intervention in Angola. **Presidential Studies Quarterly**, Center for the Study of the presidency and Congress, Vol. 23, No. 4, (Fall, 1993), pp. 771-785.

ONU. Territórios sob a administração portuguesa (1974-1995). **Documentos da Assembleia Geral e Conselho de Segurança**. Disponível em [http://www.guerracolonial.org/specific/guerra\\_colonial/documents\\_onu/un.sfw](http://www.guerracolonial.org/specific/guerra_colonial/documents_onu/un.sfw). Acesso: 20, set. 2013.

PEIXOTO, Carolina Barros Tavares. **Limites do ultramar português, possibilidades para Angola: o debate político em torno do problema colonial (1951-1975)**. (dissertação de mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

TAVARES, Ana Paula. **Texto de apresentação do romance *O livro dos rios em Lisboa***. Sede da Editorial Caminho, Lisboa, 19 de dez. 2008.

VIEIRA, José Luandino. Literatura angolana: estoriando a partir do que não se vê. In: Laura Padilha e Margarida Calafate Ribeiro (orgs.) **Lendo Angola**. Edições Afrontamento, pp. 31-37, 2008b.

\_\_\_\_\_. **O livro dos guerrilheiros** – narrativas. Lisboa: Caminho, 2009.

\_\_\_\_\_. **De rios velhos e guerrilheiros**: O livro dos rios. Luanda: Editorial Nzila, 2006.

\_\_\_\_\_. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. Lisboa: Caminho, 2006.

\_\_\_\_\_. **Nós, os do Makulusu**. São Paulo: Ed. Ática, 1991. (Col. Autores africanos)

\_\_\_\_\_. “Literatura angolana: estoriando a partir do que não se vê”. In: PADILHA, Laura e RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.) **Lendo Angola**, Edições Afrontamento, 2008, PP.31-37.

VISENTINI, Paulo, A Guerra Fria. **O desafio socialista à ordem americana**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

\_\_\_\_\_. **A África moderna**: um continente em mudança (1960-2010). Porto Alegre: Leitura XXI, 2010.

WHITE, Brian. The concept of détente. **Review of International Studies**, Cambridge, Vol. 7, No. 3 (Jul. 1981), pp. 165-171.

WHITE, Hayden. As Ficções da Representação Factual. In: Manuela Ribeiro Sanches (org.) **Deslocalizar a Europa**: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade, Edições Cotovia, Lisboa, pp. 43-61, 2005.

\_\_\_\_\_. O texto histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso**. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 2001.



## O ANIMISMO COMO ELEMENTO DE RESISTÊNCIA CONTRA O MACHISMO

*THE ANIMISM AS RESISTANCE ELEMENT AGAINST CHAUVINISM*

*EL ANIMISMO COMO ELEMENTO DE RESISTENCIA CONTRA EL MACHISMO*

*Michelle Aranda Facchin<sup>1</sup>*

### RESUMO

O presente artigo resulta de um estudo de doutoramento sobre as personagens femininas das narrativas de Mia Couto. Realizamos um recorte no objeto para escrevermos este artigo, a fim de tratarmos da temática do animismo como forma de resistência contra o patriarcalismo. Baseamo-nos nos estudos pós-coloniais e na crítica sobre o realismo animista, além de contarmos com uma abordagem comparativa entre alguns romances e contos do escritor moçambicano, dando especial ênfase ao conto “Caçador de ausências”, tema de grande parte deste trabalho. Concluímos que o animismo é um aspecto cultural incorporado na estrutura do texto, sendo a sua principal função no conto aqui apresentado promover caminhos de resistência da mulher e de ruptura da dominação masculina no casamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mia Couto, animismo, resistência, feminino, machismo.

### ABSTRACT

This essay is the result of a doctoral study on the female characters in Mia Couto’s narratives. We cut out the object to write this article, in order to deal with the theme of animism as a form of resistance against patriarchy. We are based on the post-colonial studies and in the criticism about animist realism; besides that, we count on a comparative approach among novels and short stories written by the Mozambican author, with special emphasis on the short story “Caçador de ausências”. We conclude that the animism is a cultural aspect incorporated in the structure of the text, and its main function in the short story presented here is to promote ways of women’s resistance and of breaking male domination in marriage.

**KEYWORDS:** Mia Couto, animism, resistance, feminine, chauvinism.

### RESUMEN

Este artículo resulta de un estudio de doctorado sobre los personajes femeninos en las narrativas de Mia Couto. Recortamos el objeto para escribir este artículo, para tratar el tema del animismo como una forma de resistencia contra el patriarcado. Nos basamos en estudios poscoloniales y en la crítica del realismo animista, además de tener un enfoque comparativo centrado en algunas novelas y cuentos del escritor mozambiqueño, con especial énfasis para el cuento “Caçador de ausências”, tema de gran parte de este trabajo. Llegamos a la conclusión de que el animismo es un aspecto cultural incorporado en la estructura del texto, y su función principal en la historia aquí presentada es promover formas de resistencia de las mujeres y de ruptura de la dominación masculina en el matrimonio.

**PALABRAS-CLAVE:** Mia Couto, animismo, resistencia, feminino, chauvinismo.

---

<sup>1</sup> Doutora e Mestre em Letras-Estudos Literários. Professora Substituta do Instituto Federal de São Paulo.



## **Introdução**

Moçambique começa a produzir uma literatura escrita de “corpus alargado”, nos termos de Pires Laranjeira (1995, p. 256), após 1945. A partir de 1960, a produção literária moçambicana destaca-se pelos poemas de José Craveirinha, cuja tendência à construção de uma identidade nacional faz parte do contexto de independência do país, declarada em 25 de junho de 1975. É praticamente apenas na década de 1990, período pós-colonial, que a literatura moçambicana passa a ser produzida com maior regularidade, caracterizando a chamada fase de “Consolidação” (LARANJEIRA, 1995), representada por escritores como: Rui Nogar, Paulina Chiziane, Mia Couto, sendo este último o autor das obras sobre as quais se debruça a presente pesquisa. As produções de Mia Couto, seguindo uma tendência dos escritos da fase de Consolidação da literatura moçambicana, seguem duas perspectivas: de ordem política e de ordem literária. Além das narrativas miacoutianas retratarem os impasses vividos pela descolonização, pelas guerras civis, políticas autoritárias etc., seguindo a mesma linha de Coetzee, por exemplo, ao “traduzir na poesia de sua linguagem deslizante os conflitos de seu país.” (MAQUÊA, 2005, p. 175), elas manifestam outras temáticas, dentre as quais escolhemos a resistência do feminino no período pós-independência.

## **O animismo**

O animismo considera a força espiritual e vital ou, como o próprio termo sugere, a *anima*, ou seja, a alma que todo ser possui, seja ele humano, animal, vegetal, mineral ou até mesmo um objeto considerado inanimado pela visão racionalista. O estudo de Parrinder (1954) nos auxilia na compreensão do animismo como uma forma de ver a realidade, pois, segundo ele, é a base das religiões em geral. O escritor angolano Pepetela mencionou o termo “realismo animista” pela primeira vez em seu romance *Lueji* (2015), para enfatizar a crença em amuletos, objetos mágicos, no poder dos rios, das árvores, na eterna influência dos ancestrais na vida dos que ficaram. Essas características projetam um modo de ver que se afasta da visão cartesiana. Ao sobrepor as histórias de Lu com as de Lueji, sua ancestral, e ao estabelecer o poder do amuleto contra o espírito inimigo do clã das duas personagens, Pepetela valoriza o animismo como uma forma de realidade comumente renegada pelo ocidente. A não-adequação de Lu ao modelo clássico europeu e a criação de um balé aos moldes africanos, com o uso dos instrumentos e das músicas africanas explicita os universos possíveis nos contextos não-ocidentais.

De acordo com Willerslev (2015, p. 19), a visão animista deve ser considerada como um modo de “alterar nossas próprias maneiras de pensar”, e não deve ser exotizado ou excluído por ser diferente do pensamento cartesiano. Em um de seus ensaios, Mia Couto (2011) menciona que a visão Ocidental é constituída com base no racionalismo empírico, como fonte de compreensão do mundo. No entanto, o escritor afirma ser preciso abrir-se para compreender os outros modos de enxergar os fatos da realidade, buscando outras formas de pensamento diversas

da lógica ocidental, pois apresentam um outro modo de explicar e enxergar a vida: “o segredo é estar disponível para que outras lógicas nos habitem” (COUTO, 2011, p. 101).

Com base no exposto, definimos o animismo como uma forma específica de enxergar o mundo, com base no que Mia Couto menciona em entrevista concedida a Doris Wieser:

Em Moçambique há uma religiosidade, nem é bem uma religião, que às vezes é chamada de animista. A relação com os antepassados é fundamental. Quase todos os moçambicanos, 90 por cento dos moçambicanos têm essa religião. Depois, são católicos ou protestantes mas ao mesmo tempo. Eles têm essa habilidade de fazer essa permuta, essa fusão, têm habilidade de fazer o resto porque a religião é o mais íntimo, o chão da alma das pessoas. (COUTO, 2014, p. 216)

Baseamo-nos na ideia de que, nas literaturas africanas, a natureza animista predomina como uma forma, dentre outras, de moldar uma realidade cultural e artística, conforme as palavras de Tábita Wittmann sugerem:

Nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Escritores e críticos das literaturas africanas têm proposto a expressão ‘realismo animista’, como adjetivo adequado a uma formulação teórica para essa realidade cultural e artística. (WITTMANN, 2012, p. 33).

A pesquisadora também reitera que o animismo é uma forma de religiosidade não ligada diretamente a uma doutrina teológica e está próximo de um imaginário social que compõe as práticas culturais (WITTMANN, 2012, p. 60). Na África, é comum entre os *Yorubás*, por exemplo, o culto aos orixás e a realização de rituais, sacrifícios, oferendas, com base na utilização dos quatro elementos da natureza: água, ar, terra e fogo. Esses rituais têm como eixo condutor uma visão animista, considerando o poder de ação das forças ocultas na vida do homem e a força advinda da manipulação de energias em rituais para a obtenção de uma melhor colheita, por exemplo, ou para receber a orientação dos ancestrais sobre algum problema vivenciado pelos descendentes.

Em 1871, Edward Tylor (*apud* PARRINDER, 1954, p. 20) afirmou ser o animismo a raiz de todo conhecimento religioso, asserção essa que prova ser o animismo um modo de pensar não exclusivo em África, embora esteja fortemente presente e manifesto neste continente. Na costa oeste africana, há a palavra *nyama*, cujo significado é energia, força vital, e é utilizada para referir-se à essência vital dos animais, do homem e de Deus. A cultura Bantu acredita que todos os seres contêm uma força, em graus hierárquicos, indo do homem para os outros animais e os reinos vegetal e mineral. Em resumo, muitos africanos acreditam nos ancestrais, na influência deles sobre a vida dos seus descendentes e também nos poderes mágicos e divinos dos rios, oceanos, céu, sol e outros elementos naturais ou objetos que o pensamento racional considera como inanimados, conforme afirma Garuba:

o animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos.” (GARUBA, 2012, p. 239)

Garuba (2012) acredita que, por meio do realismo animista, ocorre um reencantamento do mundo racional e científico, apropriado e transformado pelos aspectos místico-mágicos da realidade. O estudioso também lança algumas considerações sobre o realismo animista, que, para ele, vai além de uma crença religiosa em poderes mágicos, deuses e espíritos, pois atua como prática cultural: “O ‘aprisionamento’ do espírito dentro da matéria ou a fusão do material e do metafórico, que a lógica animista sugere, parece então serem reproduzidos nas práticas culturais da sociedade” (GARUBA, 2012, p. 240).

No prefácio da coletânea de contos *Vozes anoitecidas* (2013), José Craveirinha menciona que: “Em jeito de aforismo, Mia Couto remete-nos para enredos e tramas cuja lógica se mede não poucas vezes pelo absurdo, por um irrealismo, conflitantes situações; pelo drama, o pesadelo, a angústia e a tragédia [...]”. Além de ressaltar os aspectos “irreais”, Craveirinha também escreve sobre os “sugestivos efeitos significantes” que Mia Couto promove, transgredindo o léxico da língua (COUTO, 2013, p. 8). Sobre essa questão da linguagem e de uma lógica não-racionalista, Mia Couto afirma que:

as línguas que sabemos – e mesmo as que não sabemos que sabíamos – são múltiplas e nem sempre capturáveis pela lógica racionalista que domina o nosso consciente. Existe algo que escapa à norma e aos códigos. Essa dimensão esquiva é aquela que a mim, enquanto escritor, mais me fascina. O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento. (COUTO, 2011, p.14)

Partindo do exposto, nossa análise pautou-se em compreender como o animismo atua na configuração de algumas personagens de Mia Couto, em forma de resistência ao patriarcalismo e à dominação masculina sobre a mulher. Pensando nas “brincadeiras” miacoutianas, partimos da hipótese de que o autor utiliza o realismo animista em sua função estética, usada para marcar os diferentes modos de ver o mundo e as formas de resistência ideológica. Com base nos textos de Alfredo Bosi<sup>2</sup>, *Literatura e resistência* e *Dialética da colonização*, consideramos a literatura miacoutiana como espaço de resistência ideológica aos valores dominantes coloniais e patriarcais. O realismo animista, desse modo, funciona como um mecanismo de resistência, pois, conforme vemos no diálogo transcrito abaixo, extraído do romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), há uma equiparação da mulher ao homem, por meio de elementos animistas, nos planos de expressão e de conteúdo:

---

2 Para Alfredo Bosi, o texto narrativo é “uma formação simbólica grávida de sentimentos e valores de resistência.” (1996, p. 24). O autor acredita que a resistência se dá como tema e como processo constitutivo, o que envolve as manipulações na forma de escrever, seja pela sátira, pelo mito, pela paródia e outros mecanismos. Acreditamos que o realismo animista é um desses mecanismos atuantes no processo de resistência, fazendo parte da estética miacoutiana.

- Essa doença não é por acaso. Fui eu que a encomendei.
- Sempre os feitiços... até a senhora, Dona Munda?!
- Você, Doutor, você também é um feiticeiro. Apenas tem medo dos seus poderes.
- Pois, eu digo uma coisa: se quiser matar, vai ter que usar os seus próprios meios.
- Pensando bem, talvez o meu marido tenha razão: eu tenho poderes de feiticeira. Por exemplo, adivinhei-o a si...
- Adivinhou-me?
- Sonhei que você vinha. E você trazia o remédio. O remédio, isto é, a morte...  
O médico empurra o ar com ambas as mãos como se afastasse mais do que uma simples ideia. A morte? Era suposto ser o inverso: ele trazia a Vida, a cura, a morte da Morte.
- E agora, com licença, Doutor, eu vou. Por favor, feche as cortinas de novo.  
(COUTO, 2008, p. 125-126)

Dona Munda é uma feiticeira em dois sentidos: primeiro, porque pode “adivinhar” as coisas quando sonha (o que envolve o plano temático, tendo como eixo condutor o realismo animista), e, segundo, porque ela conduz o diálogo de um modo lacunar, isto é, encerrando a conversa de modo abrupto e criando uma atmosfera de mistério, produzida por alguns pontos em aberto, o uso de reticências, as expressões simbólicas e alegóricas. Acreditamos, desse modo, que há uma resistência ideológica à visão tradicional machista, que se dá em dois níveis: no plano de conteúdo, uma vez que a Dona Munda, mulher-feiticeira, conversa com um “médico-doutor”, em nível de igualdade, estabelecendo-se como “sabedora” das coisas misteriosas e animistas, e há, também, uma resistência na forma de construção do diálogo, expressando o “feitiço” da mulher por meio do encerramento abrupto do diálogo, fazendo com que os pensamentos do médico ficassem direcionados não mais pela ordem racional, que ele mesmo tenta estabelecer sem êxito, mas sim pela perspectiva animista criada por Munda.

Esse mecanismo de configuração simbólica da mulher-feiticeira apresenta-se também em *Antes de nascer o mundo* (2009), na parte em que Marta é representada como o elemento que desestabiliza o universo masculino, conforme segue: “Aquela era a primeira mulher e ela fazia o chão evaporar. Passaram-se anos, tive amores e paixões por mulheres e, sempre que as amei, o mundo voltou a fugir-me dos pés. Aquele primeiro encontro marcou em mim, fundo, o misterioso poder das mulheres.” (COUTO, 2009, p. 124-125)

Além do trecho exposto acima, recortamos um outro do mesmo romance para confirmar que a representação da mulher nas obras de Mia Couto se dá por um processo criativo animista que se preocupa em reformular a figura feminina, explorando as diferenças entre os sentidos usuais da mulher anulada frente a uma sociedade machista e da mulher capaz de romper laços de dominação masculina, a favor de uma relação mais igualitária:



- Hoje piorei tudo para trás.
- Voltou a ficar doente?
- Por vossa culpa. Então vocês deixam-me essa gaja subir a uma árvore!?
- O que é que tem, pai?
- O que é que tem? Vocês já esqueceram que eu... **que sou uma árvore?**
- Pai, o senhor não está a falar a sério...
- **Essa mulher subia era contra mim, pisava-me com os pés dela, o peso todo dela assentava nos meus ombros...** (COUTO, 2009, p. 155-156, grifos nossos)

Nesse trecho e em outros mais, percebemos o impacto que Marta tem sobre Silvestre Vitalício desde quando chega a Jesusalém, desestabilizando toda a ordem patriarcal estabelecida por ele, assumindo um local de domínio sobre um homem cuja concepção do feminino citamos abaixo:

- as mulheres eram assunto interdito, mais proibido que a reza, mais pecaminoso que as lágrimas ou o canto.
- Não quero essa conversa. Aqui não entram mulheres, nem quero ouvir falar a palavra...
- Calma, pai, estava apenas a querer saber...
- Não há falas dessas em Jesusalém. As mulheres são todas... todas umas putas. (COUTO, 2009, p. 33)

Tal trecho demonstra que outros sentidos ligados à configuração da identidade feminina funcionam no romance, tornando a voz da mulher expoente frente a uma sociedade predominantemente patriarcal. Ou seja, o escritor constrói um mosaico de identidades femininas aliadas à cultura de seu país, em um movimento de esvaziamento e preenchimento de acontecimentos narrativos, reconfigurados por meio de uma visão animista<sup>3</sup>. Segundo Stuart Hall (2005), a identidade é construída e transformada por meio da representação cultural; ao mesmo tempo, sofre influência da globalização, aparecendo como fruto de um hibridismo e uma fragmentação de subjetividades. A literatura, junto com a mídia, a pintura e outras artes, atua como discurso da cultura nacional, construindo sentidos com os quais os indivíduos se identificam; é a chamada “narrativa da nação”, que fornece “uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos [...] que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação.” (HALL, 2005, p.52). Para Edward Said (2011), a representação envolve relações de poder, de acordo com condições históricas

---

<sup>3</sup> “Nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Escritores e críticos das literaturas africanas têm proposto a expressão ‘realismo animista’, como adjetivo adequado a uma formulação teórica para essa realidade cultural e artística.” (Wittmann, 2012, p.33)

específicas, o que nos leva a compreender muitas personagens femininas de Mia Couto no sentido de resistência ao machismo. De acordo com Pires Laranjeira, as narrativas de Mia Couto “colocam em situação de exposição, confronto e análise as várias culturas e crenças do homem moçambicano” (LARANJEIRA, 1995, p. 312).

Percebemos que as mulheres das obras de Mia Couto são identidades fragmentadas assumindo papéis que normalmente a tradição machista não permitiria. Essa primazia da figura feminina já é em si uma desconstrução da tradição patriarcal, cedendo lugar a uma nova perspectiva, em que predomina a valorização da mulher como discurso-base e referência para a construção do imaginário feminino moçambicano.

A função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária, uma vez que esta repousa sobre certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita (CANDIDO, 1967, p. 176). Bosi afirma que a Literatura, assim como a Filosofia, a História e as Artes, atua como forma de “resistência às pressões estruturais dominantes em cada contexto” (BOSI, 1992, p. 17). Com base em Bosi e Candido, defendemos a tese de que Mia Couto explora a estrutura narrativa, inclusive pela fragmentação das identidades femininas, desvelando as questões ideológicas em discursos aparentemente rígidos e mantenedores da tradição, apresentando-nos uma visão reformulada da mulher. Como o próprio Mia Couto afirma: “Existe, sim, uma preocupação central em toda a minha escrita: é a negação de uma identidade pura e única, a aposta na procura de diversidades interiores e a afirmação de identidades plurais e mestiçadas” (COUTO, 2008b, p.1)

As identidades femininas compõem-se pelo animismo, principal elemento atuante no processo de representação. Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) há a figura de Deolinda, que não age na história de outra maneira a não ser como um fantasma que se propaga no imaginário de todas as outras personagens. Ela é em si um mosaico de identidades porque é apresentada de maneiras diferentes, muitas vezes incoerentes entre si, de acordo com a visão de cada um que se põe a descrevê-la. Há, no romance, a exploração do foco narrativo, estabelecendo um jogo com as diversas “verdades” sobre Deolinda e demonstrando aquilo que Bosi chama de resistência na construção narrativa: “não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores” (BOSI, 1996, p. 16). Ainda com base no que Bosi afirma sobre a resistência no plano de expressão, é pela exploração do foco narrativo que Mia Couto poderá demonstrar a resistência aos valores patriarcais, pois “esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa” (BOSI, 1996, p. 15). O espaço do romance referenciado acima é uma vila chamada Cacimba, onde o médico Sidónio ouve diferentes fabulações empreendidas pelas personagens para explicar aspectos da vida e da morte de Deolinda. A partir do momento

em que há uma exploração dessas diferentes perspectivas, a verdade é posta em segundo plano, cedendo lugar às diversas identidades da personagem em questão, a qual atua alegoricamente na condução de uma compreensão que podemos ter da própria nação moçambicana, para a qual a única cura parece ser o esquecimento, conforme o excerto abaixo:

- Pois precisa esquecer. Precisa esquecer tudo o que lhe contaram.

- Esquecer, porquê?

- Porque são mentiras, esta terra mente para viver.

[...]

- Este é o remédio para saudades e tristezas, essas que não têm cura – diz Munda. (COUTO, 2008, p. 181-182)

O esquecimento, aliado ao animismo, parece ser o caminho para a cura das insatisfações não só das personagens, mas de todo o povo moçambicano ali representado, o que atua como um mecanismo estético de resistência à ideologia dominante, patriarcal, colonialista e opressora da cultura africana. O esquecimento, portanto, é uma possibilidade de pensar o futuro, no sentido de ressacralizar a memória:

O esquecimento parece ser uma resposta de um profundo pessimismo, quase um aniquilamento, diríamos, mas na verdade entendemo-lo na acepção anteriormente proposta, ou seja, como uma possibilidade de reinvenção coletiva. Deste modo, se o trabalho da identidade supõe a capacidade de lembrar e de esquecer, neste caso o veneno pode ser remédio, condensando o sentido contraditório e ambivalente do título do romance. (FONSECA, 2010, p. 255)

O esquecimento e a lembrança são mecanismos que configuram também as personagens do romance *Antes de nascer o mundo* (2009). Assim como Deolinda, Dordalma já não é viva, embora ambas atuem na condução das tramas. Elas são condutoras da busca interior de cada personagem a elas relacionado e persistem como memória, como se estivessem vivas.

É o que notamos ao ler Mwanito:

De novo, era Dona Dordalma, nossa ausente mãe, a causa de todas as estranhezas. Em lugar de se esfumar no antigamente, ela se imiscuía nas frestas do silêncio, nas reentrâncias da noite. E não havia como dar enterro àquele fantasma. A sua misteriosa morte, sem causa nem aparência, não a roubara do mundo dos vivos. (COUTO, 2009b, p. 31)

Vale ressaltar a importância do animismo na configuração de Dordalma, que ainda atua na vida dos seus familiares mesmo após a sua morte. Por mais que Silvestre Vitalício tente forçar-se a esquecê-la, por meio das “afinações de silêncios” na varanda e outras práticas mais, ela ainda se mantém presente, conduzindo as ações de toda a trama como um elemento muito forte na

memória de todas as personagens do romance. Marta, por exemplo, é a grande responsável por resgatar a memória de Dordalma aos habitantes de Jerusalém, expondo-a em uma carta que escreve a Mwanito:

Contudo, não é para falar de mim que te escrevo. Mas de tua mãe Dordalma. Falei com Aproximado, com Zacaria, com Noci, com os vizinhos. Todos me contaram pedaços de uma história. É meu dever devolver-te esse passado que te foi roubado. Dizem que a história de uma vida se esgota no relato da sua morte. Esta é a história dos dias finais de Dordalma. De como ela perdeu a vida, depois de se ter perdido da vida. (COUTO, 2009b, p. 242)

Assim como a carta de Marta é memória expressa no papel, a literatura de Mia Couto é “arquivo” constituinte de uma sociedade patriarcal, movimentando-se em um sentido de questionamento dessa ordem machista, indo, pois, em sentido contrário à anulação da mulher e rompendo o silenciamento feminino na sociedade africana. Acreditamos que as obras de Mia Couto são importantes para reinscrever o imaginário social e histórico africano, pois, com base em Homi Bhabha (1998), defendemos a ideia de que a história nacional é construída não apenas pelas grandes narrativas (narrativas da nação), mas também pelo movimento de inclusão das margens e por meio da convivência entre culturas, entre passado e presente.

O conto “Caçador de ausências” é um dos poucos da coletânea *Ofo das missangas* (2009) em que a narração e a construção da figura da mulher são tecidas pela voz enunciativa de um homem. A fuga da mulher infeliz com o casamento integra-se a uma concepção animista do mundo, que explica a sua transformação em leopardo, mantendo os olhos como marca identitária notada pelo amante, narrador da trama, no momento em que este se depara com a protagonista na floresta. Essa nova forma de apresentação de Florinha é-nos revelada ao final do conto, cuja resolução está no reencontro dos amantes, libertos do marido de Florinha e das convenções exigidas pelo casamento. Segundo Lourenço do Rosário, “os senas acreditam, por exemplo, que quando um homem se torna muito importante ou então transgride certas obrigações, não morre, mas transforma-se num animal” (ROSÁRIO, 1989, p. 30). No caso de Florinha, é a transgressão do casamento que está ligada à transfiguração da mulher em animal.

O narrador nutre uma paixão pela esposa do “compadre Vasco Além-Disso Vasco” e sente saudades da amante, como vemos no trecho que se segue: “Ah, Florinha! Quanta lembrança me encostava essa mulher! Eu tivera um caso com ela, faz tempo. Mas tinha sido mais um acaso que um caso” (COUTO, 2009, p. 117). Ele se aproveita de uma dívida para ir à nova moradia do casal. Porém, ao procurar por Florinha em “lonjuras do além”, lugar para onde o marido a levou, o narrador fica sabendo que a mulher fugiu para a floresta e nunca mais deu sinal: “Ainda lhe seguiram o rasto até à curva do rio. Depois, subitamente, nenhuma pegada, nenhum vestígio, nenhuma gota.” (COUTO, 2009, p. 118)

A Vasco, o marido, restou uma profunda tristeza pela fuga da esposa. O narrador, insatisfeito por não encontrar a amante, embrenha-se no mato para procurá-la, mas é vítima de uma emboscada armada por um bandido que o estava seguindo desde a vila. Acaba salvo do tiro – o qual seria disparado pelo bandido em uma de suas pernas – pelo rugido de um leopardo, que açoita o perigo: “E eis que um leopardo se subitou entre os ramos das árvores” (COUTO, 2009, p. 119). Descobrimos, juntamente com o narrador, ser Florinha o leopardo:

Focinhando em meu rosto estava o leopardo. Minha alma caiu de joelhos, me entreguei a meu próprio fim. O felino achegou-se e estacou a rasar-me o corpo. Olhei seus olhos e estremei até às lágrimas: ali estavam, serenos e espantosos, os olhos de quem eu nunca me curara de ter amado.

- Florinha!

E mesmo debaixo de tontura entreguei meu rosto, meu pescoço ao afago. Tanto que não senti nem dente, nem sangue. Os outros dizem que foi milagre o bicho não consumir em mim sua matadora vocação. Só eu guardo meus secretos motivos. (COUTO, 2009, p. 120)

A transfiguração em leopardo liberta Florinha da situação hostil e do domínio do marido. A representação pelo viés animista, que torna possível a mulher transfigurar-se em animal, caracteriza também as personagens femininas no romance de Mia Couto *A confissão da leoa* (2012), e pode ser vista como uma forma de resistência da mulher infeliz no casamento.

Essa técnica de representação atuante neste conto dialoga com o modo de ver moçambicano, de acordo com entrevista concedida por Mia Couto: “No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário rural.” (COUTO, 2007, p.1)

A representação animista da realidade atua contra o machismo, do qual se serve Florinha para infringir as ordens do casamento e do marido, ao mesmo tempo em que expressa a natureza feminina anulada pela sociedade.

O animismo, sistema de crenças nos espíritos e energias em toda a natureza, funciona neste conto, pois, como técnica de resistência da mulher para livrar-se da opressão machista e da violência à qual muitas estão fadadas nas sociedades como a representada no texto. A realidade em questão amplia as possibilidades de representação das identidades femininas, na contramão do reducionismo atribuído ao papel feminino, comumente ligado ao lar, ao casamento, à submissão, à apatia.

No conto analisado, o animismo é uma “técnica” de fuga da mulher contra as opressões a que está fadada socialmente, com o seu papel atrelado ao casamento e à submissão ao marido, fato que a leva à transformação em animal. Transfigurar-se em leopardo parece ser a única forma encontrada por Florinha para livrar-se da violência e do comportamento dominador do marido, realidade essa à qual muitas mulheres estão fadadas nas sociedades como a representada no conto.

Fugir do casamento é inadmissível, fazendo o marido colocar um batalhão à procura da esposa. No entanto, de nada serve essa força humana contra a natureza felina, em defesa da mulher anulada, a qual, coadunada à natureza, encontra formas de proteção e de realização antes impossíveis à protagonista pelas convenções sociais. A presente análise nos possibilita identificar os traços animistas utilizados na construção da mulher moçambicana, como um caminho de resistência ideológica ao convencionalismo que oprime e rejeita a expressão do feminino.

### Considerações finais

A partir do jogo de representações ocasionado pelo uso dos recursos animistas e narrativos, misturados a elementos da cultura de Moçambique, Mia Couto veicula as personagens femininas, no sentido de construir identidades nas quais o antigo e o novo se complementam. A literatura de Mia Couto não fica no real jornalístico, mas o reformula pelo viés mítico e animista, que, segundo pensamos, é um modo singular de representar as personagens femininas, construindo um percurso de resistência ideológica à sociedade patriarcal e atuando como elemento construtor da cultura moçambicana pós-independência. A cultura africana acredita nos ancestrais, na sua influência sobre a vida dos seus descendentes, e também nos poderes mágicos e divinos dos rios, oceanos, céu, sol e outros elementos naturais ou objetos que o pensamento racional considera como inanimados, conforme afirma Garuba: “O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos.” (GARUBA, 2012, p. 239).

Tal fato parece estar ligado a um estilo miacoutiano de tratar a realidade, hipótese que faz parte deste trabalho. Podemos dizer, diante da tendência que possui à universalidade, que Mia Couto representa não só a mulher moçambicana, mas, sobretudo, a mulher, dando ao viés animista as possibilidades de resistência aos contextos machistas.

### Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: **Itinerários**, n.10, Araraquara, p.11-27, 1996.

\_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

COUTO, Mia. Eu não sei o que é o Moçambique profundo ou verdadeiro. Entrevista a Doris Wieser. In: **Navegações**. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 214-220, 2014. DOI: 10.15448/1983-4276.2014.2.21055. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/281480769\\_Eu\\_nao\\_sei\\_o\\_que\\_e\\_o\\_Mocambique\\_profundo\\_ou\\_verdadeiro\\_Entrevista\\_a\\_Mia\\_Couto](https://www.researchgate.net/publication/281480769_Eu_nao_sei_o_que_e_o_Mocambique_profundo_ou_verdadeiro_Entrevista_a_Mia_Couto).

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

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

\_\_\_\_\_. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Venenos de Deus, remédios do Diabo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. As negas malucas de Mia Couto. Entrevistado por Mariana Filgueiras. **JB online**. 15 jun. 2008b. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2008/06/as-negas-malucas-de-mia-couto.html>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

FONSECA, Ana Margarida. O lugar do outro: representações da identidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa. In: **Diacrítica**: dossier de literatura comparada. Universidade do Minho: Húmus, 2010. p. 237-264.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela Tarouco. In: **Nonada** - Letras em Revista. v. 2, n. 19, p.235-256. Porto Alegre, Uniritter, 2012. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/610/396>>. Acesso em: 11 maio 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo : DP&A, 2005.

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

MAQUÊA, Vera. Três romances de Mia Couto: horizontes moçambicanos. In.: MARTIN, Vima Lima. (Org.). **Diálogos críticos**: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, p.167-183, 2005.

PARRINDER, Geoffrey. **African traditional religion**. London: Hutchinson's University Library, 1954.

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. São Paulo: Leya, 2015.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. A narrativa africana de expressão oral. Luanda: Angolê, 1989.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLERSLEV, Rane. A antropologia está levando o animismo a sério demais? In: **R@u Revista de Antropologia da UfsCar**, v. 7, n. 1, jan/jun., 2015. p. 17-36.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos** (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras). UFRS, Porto Alegre: UFRS, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293>. Acesso em: 10 jun. 2015.





## RESENHA

CARLOS, Albino. *Caça às Bruxas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2018. p. 198.

Greicy Bellin<sup>1</sup> e Larissa Bonacin<sup>2</sup>

### CAÇA ÀS BRUXAS: A TRAGÉDIA DA SUPERSTIÇÃO

Um vilarejo assolado por fantasmas e aparições de zumbis em sangrentos rituais de feitiçaria levados a cabo por pessoas em busca de mais terras, riqueza e poder. Um cenário destruído pela guerra civil e marcado pela falta de perspectivas de uma população que, tomada pelo desespero e pelo pessimismo advindo de sua própria condição, recorre à prática sistemática de magia para resolver não apenas problemas financeiros, mas emocionais, existenciais e até mesmo, sexuais. Um contexto imerso na névoa do sobrenatural, do fantástico e do maravilhoso se revela em *Caça às bruxas*, de autoria do premiado escritor angolano Albino Carlos, publicado em 2018 pela União dos Escritores Angolanos, não lançado ainda no Brasil.

A literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa apresenta grande destaque nos últimos anos, como se pode observar no grande interesse pelas obras de Mia Couto, José Eduardo Agualusa, Pepetela e Ana Paula Tavares, para citar exemplos mais famosos. Alguns escritores angolanos, contudo, continuam pouco explorados e pouco conhecidos pelo público e pela crítica brasileiros, entre eles Isabel Ferreira, Amélia Dalomba, Chó do Guri, Elsa Major e Albino Carlos, para citar apenas alguns. Aclamado com *Issunje*, coletânea de contos lançada em 2012 e laureada com o Prêmio Nacional de Cultura e Artes na categoria Literatura em 2014, e com *Olhar de Lua Cheia*, que recebeu o Prêmio de Literatura António Jacinto em 2006, Albino Carlos, doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), membro da Academia Angolana de Letras, da União dos Escritores Angolanos e da Entidade de Regulação da Comunicação Social Angolana (ERCA), atuou por mais de trinta anos na imprensa angolana, tanto na Rádio Nacional de Angola quanto em jornais e revistas. Soma-se à

---

1 Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE. Pós-Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

2 Professora do curso de graduação em Letras do Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, UFPR.



atuação como jornalista o exercício da atividade política no Ministério da Comunicação Social, mais especificamente nos cargos de diretor geral do Centro de Formação de Jornalistas, diretor nacional de publicidade, assessor ministerial e diretor de gabinete, e adido de imprensa e cultura de Angola. É possível que ambas as atuações, somadas a um amplo e profundo conhecimento dos dilemas da alma do povo angolano, tenham conferido ao escritor a lucidez e o distanciamento necessários para narrar a história arrepiante e surpreendente de uma tragédia envolvendo feitiçaria e superstição popular ocorrida na província de Kuando Kubango, às margens do rio Kuito Kuanavale, em agosto de 2002.

Talvez esse seja o primeiro aspecto digno de atenção quando se principia a narrativa de *Caça às Bruxas*. Tem-se a impressão de se estar diante de uma história passada nos tempos bíblicos, reforçada não apenas pelos trechos da própria Bíblia citados ao longo do romance, mas pela atmosfera criada pelo subdesenvolvimento social da província que assistiria ao fuzilamento sumário de sete pessoas acusadas da prática chamada de *mayombola*, em que os espíritos das pessoas mortas ou sedadas em rituais de magia negra passariam a trabalhar nas terras de seus assassinos. Estes crimes eram motivados por diversas razões, desde o desejo por adquirir mais terras até a necessidade de resolução de dilemas afetivos experimentados entre casais e no interior das famílias. Tem-se, portanto, uma narrativa que transita entre o jornalismo e a literatura, o que se materializa na inserção de trechos retirados dos jornais angolanos com notícias relacionadas à prática dos rituais de feitiçaria. Observa-se, sob este aspecto, a dupla faceta do jornalista e do escritor, bem como o distanciamento crítico do próprio cidadão angolano que preza pelo seu país e que anseia por mudanças que envolvem não simplesmente a mentalidade de um povo descrente e combalido pela guerra civil, mas também o sistema judiciário e prisional de Angola, imersos em práticas equivocadas de julgamento envolvendo a questão da feitiçaria.

A narrativa prima pela intensidade e pela maestria com a linguagem, em ritmo onírico e delirante em que desfilam os principais personagens da tragédia da superstição, incluindo os sete feiticeiros do Kuito Kuanavale em todos os momentos do processo *kamutukuleni*, que culminou com o fuzilamento ordenado pelo governador Jorge Biwango. Tal fato suscitou amplos debates sobre a problemática social da feitiçaria atrelada às crenças populares, as quais teriam motivado a controversa decisão de fuzilamento em detrimento das disposições no código civil, conforme o trecho citado no final do romance:

O caso que está na origem deste processo ocorreu a 22 de agosto de 2002, quando oito camponeses foram fuzilados e atirados ao Rio Kuito nas imediações da povoação de Celua.

Os oito homens eram suspeitos da prática de feitiçaria, colocando pessoas por eles mortas a trabalhar nos seus campos de cultivo, facto que estava a provocar o pânico entre a população local, que se preparava para abandonar a região.

Por essa razão, o Rei decidiu transmitir os rumores ao então governador provincial que deu instruções para que fossem tomadas medidas para resolver a situação. (CARLOS, 2018, p. 155).

O escritor resgata o processo vinte anos após a sua ocorrência em tom de denúncia da decisão polêmica do governador, o qual foi juridicamente condenado pelo fuzilamento em 2005. A narrativa é permeada por ironia, revolta e por um humor que desestabiliza preconceitos e nos permite a entrada no universo sobrenatural da feitiçaria angolana, sem nunca deixar de apontar para o fato de que o verdadeiro feitiço existe dentro do próprio ser humano, reiterando, juntamente com esta percepção, o famoso adágio espanhol: “Não creio em bruxas, mas que existem, existem! Nós próprios é que possuímos o feitiço” (CARLOS, 2018, p. 17). Transitando entre o realismo fantástico e a narrativa de testemunho, Carlos nos revela o cotidiano opressor das classes menos desfavorecidas em um contexto dominado por certos regimes políticos, entre eles o comunismo, que parece conduzir ao estado de emergência ocasionado pelas práticas de feitiçaria em ritmo desenfreado e banalizado, a ponto de o próprio narrador afirmar que “a feitiçaria é o ópio do povo – remata o governador a dado passo, exibindo um manual do comunismo (...)” (CARLOS, 2018, p. 37). Na mesma página, uma notícia de jornal sinaliza para os níveis preocupantes das práticas nas províncias de Angola:

O recurso a feitiçaria está a atingir níveis preocupantes no município de Uku Seles, na província do Cuanza Sul, onde a igreja católica, está a desenvolver um programa de combate contra estas práticas (...) Na região de Uku Seles existem três tipos de feiticeiros a quem os habitantes locais recorrem, sendo um o curandeiro tradicional, que é chamado quando as pessoas estão doentes, outro que adivinha o futuro, a quem se recorre antes de tomar alguma decisão importante na vida, e o terceiro, que lança feitiços malignos. (CARLOS, 2018, p. 37).

Observa-se que costumes populares a princípio bastante singelos e até mesmo inofensivos se convertem em hábitos preocupantes e disseminadores do medo, levando a região do Kuito Kuanavale a um estado de calamidade pública anunciado em vários momentos importantes da narrativa, entre elas: a passagem de uma mulher bela e misteriosa que simboliza, metaforicamente, a própria feitiçaria, em uma possível reiteração da mentalidade patriarcal que percebe as mulheres como a fonte de todo o mal; os cantos fantasmagóricos das pessoas mortas nos rituais rumo ao trabalho nas lavouras, e que embalam a narrativa do início ao fim, estabelecendo um ritmo sobrenatural e obsedante; as tentativas de entrega da carta do presidente da província ao rei por meio de emissários enfeitiçados no meio do caminho, a qual acaba sendo feita por um nativo local, que encontra o rei em condições extremamente questionáveis de saneamento básico e em contato com doenças infectocontagiosas; o surgimento de Vindindo, o primeiro vampiro angolano, em trecho de um humor que transparece, também, na cena de prática de feitiçaria entre um homem e um gato humanizado; as múltiplas narrativas de fatos envolvendo acusações de feitiçaria direcionadas a crianças e idosos como forma de justificar a violência perpetrada em relação a estes grupos, violência esta, aliás, generalizada dentro de uma sociedade ainda muito presa ao arcaico, o que acaba por retardar o seu desenvolvimento social, cultural e econômico. Sobressai-se, ainda, a problemática do boato ou *mujimba* como querem

os angolanos, semelhante, guardadas as devidas proporções, à disseminação inadvertida de *fake news* que distorcem o conteúdo das notícias e auxiliam na propagação de falsos juízos de valor acerca dos fatos.

Outro aspecto que chama a atenção em *Caça às Bruxas* é a descrição de um ambiente que reflete não apenas um país, mas uma alma dilacerada pelos mais diversos problemas sociais:

Pelo percurso, apercebia-se sobre o estado da alma do país; um autêntico livro aberto que revelava a história da desgraça inscrita nos destroços e traços da guerra. Povoações dispersas e isoladas de cubatas de colmo. Grandes extensões de terra abandonadas ao deus-dará. Como plantações de batatas, do solo minas ainda espreitam a sua cabeça traiçoeira, perigosa e mortífera. (CARLOS, 2018, p. 51).

A existência de grandes extensões de terras abandonadas evidencia um problema agrário, em que a prática da *mayombola* visava à anexação destas mesmas terras por parte dos fazendeiros da região, deixando os camponeses largados à própria sorte e tornando-os alvos de acusações como a que é direcionada a Cavelho Congo, acusado de lançar mão da feitiçaria para causar a morte da filha de um fazendeiro que tentara tomar posse de suas propriedades. O recurso ao realismo fantástico pode ser interpretado, desta forma, como uma estratégia de denúncia da dominação econômica sofrida por estes pequenos proprietários, e dos desmandos daqueles que recorrem a energias sobrenaturais sob o pretexto de explorar pessoas mesmo após a sua morte. Outro aspecto que chama atenção é a já mencionada denúncia do precário sistema prisional do Kuito Kuanavale, bem como dos tratamentos aviltantes dispensados aos feiticeiros que, segundo sugere o narrador, seriam inocentes:

Os presos não tinham direito a nada, a não ser estar caladinhos, quietinhos e bem comportados, porque, senão, já sabes! (...) A esquadra era a prova provada de que o inferno existe, de facto; grassava a fome e a sede; a violência e a humilhação; atafalhada de gente, os percevejos e piolhos pastavam em carne viva; de noite, os rigores do cacimbo infiltravam-se pelas ranhuras das paredes e interstícios do teto fazendo os presos tiritar de frio até partir os dentes (CARLOS, 2018, p. 91).

A expressão “já sabes!” sinaliza outro aspecto relevante na narrativa de Albino Carlos: a maestria do uso da linguagem, permeada por recursos da oralidade, pelo diálogo com o leitor e pela utilização de expressões do vocabulário angolano como forma de expressar a realidade evocada na narrativa. Observa-se uma linguagem poética com várias metáforas visuais e diversas figuras de linguagem nos momentos em que a feitiçaria é descrita, metáforas estas potencializadas pelas sinestésias, como no trecho a seguir: “Um cheiro saboroso desprendia-se da terra quanto os garotos e as mulheres pisavam a lama e folhas apodrecidas” (CARLOS, 2018, p. 65). Aliterações e assonâncias, por sua vez, conferem musicalidade ao texto, buscando um paralelo com as canções pertencentes ao cancionário angolano: “[...] o céu tempestuoso

estrandava trovões e raios; tempestades de areia assobiavam os seus lamentos nos tectos das cubatas, nos capinzais secos e nas folhas das árvores” (CARLOS, 2018, p. 131).

A natureza aparece representada quase como um personagem, sempre descrita a partir de expressivas personificações, como na seguinte passagem:

A paisagem ofuscava-se pelos preguiçosos nevoeiros, as árvores lavavam a cara com o orvalho da madrugada e a luminosidade embaciada dos restos do cacimbo, ainda bravo no seu rigor, rociava tudo e todos, adensando o aspecto misterioso do dia. Ao longe, ouvia-se o murmúrio cantante, almas penadas se revezando, cantos dolentes amortecidos pelo nevoeiro cacimboso (CARLOS, 2018, p. 61).

Além de permeada por inúmeras prosopopeias, a natureza acaba por estabelecer uma relação simbiótica com a população de Kuito Kanavale, conforme o seguinte trecho: “Naquele dia, a luz da manhã estava revestida de penumbra leitosa. O dia achava-se cinzento; as pessoas, trombudadas como o tempo, olhares vazios e passos ao acaso; a natureza, muda e quieta; [...]” (CARLOS, 2018, p. 139). Essa relação sofre uma gradação ao longo da narrativa até a total conexão da natureza com o povoado: “De longe, as montanhas são tristonhas e pequenas, miniaturas parecem são pessoas, cobrindo com véus cacimbosos os rostos tristes das viúvas desoladas” (CARLOS, 2018, p. 168).

Observa-se, ainda, a criação de neologismos, como “desconseguindo” (p. 97); “proverbiar” (p. 97); “sabular” (p. 98); “mangonhamente” (p. 112), o que faz o leitor brasileiro recordar de um dos mais famosos escritores de nossa literatura: Guimarães Rosa. Em alguns momentos, Carlos também se utiliza de uma linguagem simbolista, como podemos perceber do seguinte excerto:

Dentro do cubículo, a mesma cortina de fumo e o vulto do mesmo homem que pesadamente se recorta através das nuvens fumarentas e a mesma voz cavernosa do homem esfarrapado, o rosto coberto pela neblina, a cabeça esbranquiçada e a longa barbicha de bode. O mesmo cachimbo enfiado na mesma boca (CARLOS, 2018, p. 127).

O que o romance revela, ao fim e ao cabo, é a maestria no uso da linguagem e seu papel na criação do ambiente misterioso e sobrenatural representado na narrativa, mimetizando a atmosfera de sonho, loucura, superstição e morte que precipita, cada vez mais, todo um povo rumo à decadência. Tal maestria remete, acima de tudo, ao próprio escritor como feiticeiro e artífice da linguagem, o que faz com que *Caça às bruxas* seja, enquanto obra literária, pura feitiçaria não por levar à destruição, como acontece no Kuito Kuanavale, mas por causar profundo e perene encantamento em seu leitor.