

# REVISTA MULEMBA

Revista Científica - ISSN: 2176-381X



26  
VOLUME 14  
2022

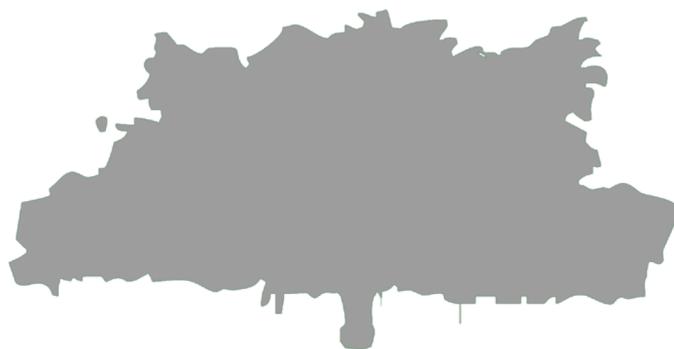


Revista Mulemba

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ

Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 14, número 26, jan. - jun. de 2022, 288 p.

ISSN: 2176-381X



MULEMBA

 Faculdade de Letras  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



## Revista Mulemba

**Periodicidade:** semestral **Tipo:** temática

### **Conselho Editorial:**

Ana Paula Ribeiro Tavares (Univ. Lisboa), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), 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:**

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ, *campus* Fundão, CNPq, FAPERJ, Brasil)

Profa. Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ, *campus* Fundão)

### **Editores Responsáveis:**

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão), CNPq, FAPERJ

Profa. Dra. Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)

Profa. Dra. Maria Geralda de Miranda - UNISUAM e Centro Cultural da Justiça Federal

Profa. Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ (*campus* Fundão)

Prof. Dr. Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - docente do Colégio Pedro II

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa - UFRJ, bolsista Pós-Doutorado na UFRJ com bolsa Faperj  
Nota 10



## Revista Mulemba

**Periodicidade:** semestral **Tipo:** temática

**Organizadores da Mulemba volume 14, nº 26 de 2022:**

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundação), CNPq, FAPERJ

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - docente do Colégio Pedro II

Marlon Augusto Barbosa - UFRJ, bolsista Pós-Doutorado na UFRJ com bolsa Faperj Nota 10

**Organizadores do Dossiê:**

Doris Wieser (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra)

Fabrice Schurmans (Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra)



## **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

### **Reitora:**

Dra. Denise Pires de Carvalho

### **Vice-Reitor:**

Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

## **FACULDADE DE LETRAS**

### **Diretora:**

Dra. Sônia Cristina Reis

### **Diretor Adjunto de Ensino de Graduação:**

Dr. Humberto Soares da Silva

## **PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

### **Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa**

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

### **Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa**

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS**

### **Coordenador**

Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira

### **Substituta Eventual**

Dra. Violeta Virgínia Rodrigues

## **DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS**

### **Chefe do Departamento**

Dra. Ana Paula Victoriano Belchor

### **Substituta Eventual**

Dra. Beatriz Protti Christino

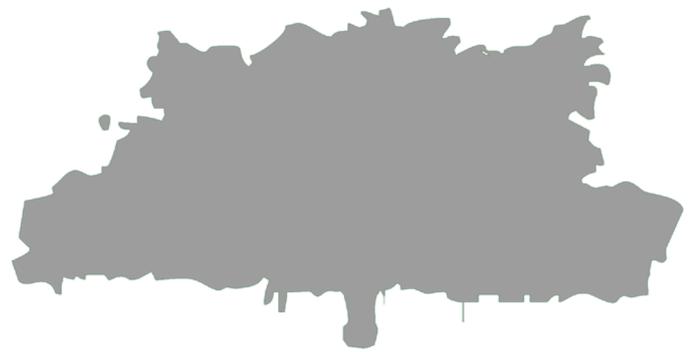
## **SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

### **Supervisor**

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira



Correspondência:	Dados para catalogação:
<p><b>Revista Mulemba</b></p> <p>Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa</p> <p>Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Letras - UFRJ</p> <p>Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária - Ilha do Fundão</p> <p><b>CEP:</b> 21941-590 - Rio de Janeiro, RJ</p> <p><b>Email:</b> <a href="mailto:revistamulemba@letras.ufrj.br">revistamulemba@letras.ufrj.br</a></p> <p><b>Design e Diagramação</b></p> <p>Rafael Laplace   Agoodigital   Agoobook</p> <p>Endereço eletrônico: <a href="https://agoodigital.com">https://agoodigital.com</a></p>	<p><b>Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.</b></p> <p>Rio de Janeiro: UFRJ, vol.14, nº 26 jan. - jun. de 2022. 288 p.</p> <p>Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático</p> <p><b>ISSN 2176-381X</b></p>
<p>A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: <a href="https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba">https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba</a></p>	



MULEMBA



# Mulemba

Volume 14 | Número 26 | jan. - jun. 2022

## SUMÁRIO

### 11 APRESENTAÇÃO

*Carmen Tindó Secco, Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves e Marlon Augusto Barbosa*

### DOSSIÊ

#### **Regimes de Verdade. História e Ficção nas Literaturas da África Subsaariana**

### 13 História e Ficção nas Literaturas da África Subsaariana: uma Introdução Crítica aos seus Regimes de Verdade

*Fabrice Schurmans, Doris Wieser*

### ARTIGOS

### 31 Imani: A Outra Margem da História

*Pauline Champagnat*

### 47 Emancipar-se numa Sociedade Poligâmica: Uma Análise de *Une Si Longue Lettre*, de Mariama Bâ

*Providence Bampoky*

### 65 Possibilidades do Romance Histórico: Uma Leitura de *Nós, Os do Makulusu*

*Jacqueline Kaczorowski*

### 78 Correspondência José Luandino Vieira - Carlos Ervedosa: Da Literatura de Testemunho para uma História da Literatura Angolana Moderna

*Ana T. Rocha*

### 94 *O Feitiço da Rama de Abóbora*, de Tchikakata Balundu, e o seu Diálogo com a Tradição

*Suelio Geraldo Pereira*

### 111 *Memória de Mar, Profanações* de um Mar Português em Angola

*Renata Flávia da Silva*

### 124 *Crônica da Rua 513.2*, a Escrita, a Realidade e a Memória

*Carlos Eduardo Pinto Vergueiro Filho*

### 142 Pepetela e a História Angolana na Longa Duração: A Releitura do Passado diante do Corpo-Presente

*Roberta Guimarães Franco*



**157 Corruptos, Corruptíveis e Corruptores em *Os Transparentes***

*Renata Cristine Gomes de Souza*

**170 Túmulo de Papel: Narrativas Biográficas do Trauma em Scholastique Mukasonga**

*Cristina Maria da Silva e Júnia Paula Saraiva Silva*

**ENTREVISTA**

**188 "A Morte para o Africano é um Conceito que Tem um Valor Muito Grande". Entrevista com Aldino Muianga**

*Ludmylla Mendes Lima*

**RESENHA**

**196 João Paulo Borges Coelho: Literatura sem Fronteiras. Resenha**

*Edvaldo Bergamo*

**TEMA LIVRE**

**201 Representação Feminina e Entrelugar em Moçambique: Uma Breve Análise sobre *Caderno de Memórias Coloniais* e *O Sétimo Juramento***

*Daniel Conte, Imara Bemfica Mineiro e Lauren Maria Feder da Silva*

**217 O Espaço que Acusa em Bernardo Honwana e Luandino Vieira**

*David Pereira Júnior*

**231 Da Decadência de Tony ao Empoderamento de Luísa: Uma Leitura sobre *Niketche, uma História de Poligamia*, de Paulina Chiziane**

*Sávio Roberto Fonseca de Freitas e Joranaide Alves Ramos*

**248 Itinerários para Igualdade de Gênero na Ficção de Lília Momplé e Paulina Chiziane**

*Cristiano Paipo Mavangu e Carla Maria Ataíde Maciel*

**266 Os Sonhos de Hossi e sua Influência Coletiva em Angola, no romance *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), de José Eduardo Agualusa**

*Denise Rocha*

**284 RESENHA**

***Livros que Respiram: Pensamento Ecológico e Solidariedade nas Literaturas Portuguesas*, de André Corrêa de Sá**

*Rodrigo Valverde Denubila*



## APRESENTAÇÃO

Dando prosseguimento ao projeto de efetivação de intercâmbios culturais entre Universidades nacionais e internacionais, este número 26 da Revista *Mulemba* tem o seu DOSSIÊ, intitulado *REGIMES DE VERDADE. HISTÓRIA E FICÇÃO NAS LITERATURAS DA ÁFRICA SUBSAARIANA*, organizado pela Doutora Doris Wieser, docente do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, e pelo Doutor Fabrice Schurmans, pesquisador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, a cargo dos quais couberam não só a elaboração da introdução teórica, como também a apresentação dos dez artigos, da entrevista e da resenha que compõem o dossiê.

A seguir, a seção dos TEMAS LIVRES recebeu cinco artigos e uma resenha. O primeiro, “Representação Feminina e Entrelugar em Moçambique: Uma Breve Análise sobre *Caderno de Memórias Coloniais* e o *Sétimo Juramento*”, da autoria de Daniel Conte, Imara Bemfica Mineiro e Lauren Maria Feder da Silva, aborda a questão da representação feminina e do entrelugar cultural de que fazem parte as protagonistas das referidas obras literárias analisadas.

O segundo artigo, “O Espaço que Acusa em Bernardo Honwana e Luandino Vieira”, de David Pereira Júnior, reflete acerca da construção do espaço, realizada por Luís Bernardo Honwana e José Luandino Vieira no conto “Nhinguitimo” e no romance *Nosso musseque*, respectivamente. A partir da criação do espaço ficcional de uma vila moçambicana e de um musseque luandense, esses escritores denunciam traumas provocados pelo colonialismo português em Moçambique e Angola.

“Da Decadência de Tony ao Empoderamento de Luísa: Uma Leitura sobre *Niketche, uma História de Poligamia*, de Paulina Chiziane” é o terceiro texto de temática livre. Neste, os autores, Sávio Roberto Fonsêca de Freitas e Joranaide Alves Ramos, analisam o romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), verificando, a partir da personagem Luísa, como o processo de construção das masculinidades contribui para a subalternização da mulheres e como estas devem lutar para reverter tal subjugação.

O quarto texto, “Itinerários para Igualdade de Gênero na Ficção de Lília Momplé e Paulina Chiziane”, redigido por Cristiano Paipo Mavangu e Carla Maria Ataíde Maciel, efetua uma reflexão crítica sobre as propostas das vozes femininas que protagonizam as ações nos livros



*Os Olhos da Cobra Verde*, de Lília Momplé, e *Balada de Amor ao Vento*, de Paulina Chiziane. Os autores do artigo interpretam os itinerários percorridos pelas personagens femininas desses livros, observando como as atitudes dessas mulheres na ficção podem inspirar mudanças sociais nas relações entre os gêneros feminino e masculino.

O quinto ensaio, “Os Sonhos de Hossi e sua Influência Coletiva em Angola, no romance *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), de José Eduardo Agualusa”, da autoria de Denise Rocha, discute, por um viés freudiano, a questão do devaneio, com base na observação das experiências oníricas de Hossi, personagem do mencionado livro do escritor Agualusa.

Por último, a resenha “*Livros que Respiram: Pensamento Ecológico e Solidariedade nas Literaturas Portuguesas*, de André Corrêa de Sá”, escrita por Rodrigo Valverde Denubila, expõe uma síntese do referido livro, publicado em 2021 pela Imprensa da Universidade de Coimbra, obra que problematiza o cânone tradicional, alargando as perspectivas críticas, cujos rumos se inovam, com o surgimento da ecocrítica e da solidariedade entre produções de escritores em língua portuguesa, como, por exemplo, os portugueses Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Alberto Caeiro/Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen; os brasileiros Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade; os angolanos Ruy Duarte de Carvalho, Pepetela e Luandino Vieira.

Ao encerrarmos esta apresentação, expressamos nosso reconhecimento aos colaboradores por seus artigos, aos organizadores do dossiê, aos pareceristas, aos diagramadores, ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, enfim, a todos que contribuíram para a edição deste número da *Mulemba*.

Uma boa leitura!

Carmen Tindó Secco,  
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves  
Marlon Augusto Barbosa



## DOSSIÊ

### Regimes de Verdade. História e Ficção nas Literaturas da África Subsaariana

#### HISTÓRIA E FICÇÃO NAS LITERATURAS DA ÁFRICA SUBSAARIANA: UMA INTRODUÇÃO CRÍTICA AOS SEUS REGIMES DE VERDADE

*HISTORY AND FICTION IN THE LITERATURES OF SUB-SAHARAN  
AFRICA: A CRITICAL INTRODUCTION TO ITS REGIMES OF TRUTH*

*HISTORIA Y FICCIÓN EN LAS LITERATURAS DEL ÁFRICA  
SUBSAHARIANA: UNA INTRODUCCIÓN CRÍTICA A SUS REGÍMENES DE  
VERDAD*

Fabrice Schurmans<sup>1</sup> – Doris Wieser<sup>2</sup>

## RESUMO

A introdução ao dossiê *Regimes de verdade. História e ficção nas literaturas da África subsaariana* começa por se debruçar sobre o conceito de “regime de verdade” cunhado por Foucault, para depois refletir sobre a distinção entre historiografia e ficção a partir da maneira como ambas pretendem dizer a verdade. Enquanto a primeira estabelece o seu regime de verdade sobre premissas epistemológicas, a segunda fá-lo a partir de premissas estéticas. Argumentamos que esta distinção entre ambos os regimes depende do contexto no qual os textos são elaborados e que a suposta cientificidade da escrita histórica é consequência de uma perspetiva particular que se tornou hegemónica. A questão das diferenças estilísticas entre ambas as escritas constitui o cerne da primeira parte do artigo, que, na segunda parte, questiona essa diferenciação no contexto das literaturas africanas subsaarianas. Fá-lo, mais especificamente, a partir do romance histórico, um género de origem europeia e reinventado em moldes próprios por escritores/as pós-coloniais. A partir desta produção inovadora, revisitamos noções como “arquivo”, “oralidade”, “perspetiva pós-colonial”, para evidenciar algumas características de uma narração que questiona a relação entre historiografia e ficção. Esta abordagem teórica permite, por fim, uma contextualização matizada dos textos deste dossiê.

**PALAVRAS-CHAVE:** História, ficção, teoria do romance histórico, romance pós-colonial, literaturas africanas.

1 Centro de Estudos Sociais, Coimbra. E-mail: [fschurmans@yahoo.fr](mailto:fschurmans@yahoo.fr)

2 Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de Literatura Portuguesa, E-mail: [dwieser@uc.pt](mailto:dwieser@uc.pt).



**ABSTRACT**

*The introduction to the dossier Regimes of Truth: History and Fiction in the Literatures of Sub-Saharan Africa begins by exploring the concept “regime of truth” coined by Foucault, and then reflects on the distinction between historiography and fiction based on the way by which both intend to tell the truth. While the first establishes its regime of truth on epistemological premises, the second relies on aesthetic premises. We argue that this distinction between both regimes depends on the context in which texts are made and that the supposed scientificity of historical writing is a consequence of a particular perspective that has become hegemonic. The question of stylistic differences between both writings constitutes the core of the first part of the article, which, in the second part, questions this differentiation in the context of Sub-Saharan African literatures. It refers, more specifically, to the historical novel, a genre of European origin, that has been reinvented in their own terms by post-colonial writers. Based on this innovative production, we revisit notions such as “archive”, “orality”, “post-colonial perspective”, to highlight some characteristics of a type of narration that questions the relationship between historiography and fiction. Finally, this theoretical approach paves the way for a sophisticated contextualization of the articles of this dossier.*

**KEYWORDS:** *history, fiction, theory of the historical novel, postcolonial novel, African literatures.*

**RESUMEN**

*La introducción al dossier Regímenes de Verdad. Historia y ficción en las literaturas del África subsahariana comienza abordando el concepto de “régimen de verdad” acuñado por Foucault, para luego reflexionar sobre la distinción entre historiografía y la ficción en base al modo en que ambas pretenden decir la verdad. La primera establece su régimen de verdad sobre premisas epistemológicas, mientras que la segunda lo hace a partir de premisas estéticas. Argumentamos que esta distinción entre ambos regímenes depende del contexto en el que se elaboran los textos y que la supuesta científicidad de la escritura histórica es la consecuencia de una perspectiva particular que se ha convertido en hegemónica. La cuestión de las diferencias estilísticas entre ambas formas de escritura constituye el núcleo de la primera parte del artículo, que, en la segunda, cuestiona esta diferenciación en el contexto de las literaturas del África subsahariana. Lo hace, más concretamente, a partir de la novela histórica, género de origen europeo y reinventado a su manera por escritores/as poscoloniales. A partir de esta innovadora producción, revisamos nociones como “archivo”, “oralidad”, “perspectiva poscolonial”, para destacar algunas características de una narración que cuestiona la relación entre historiografía y ficción. Este enfoque teórico permite, finalmente, una contextualización matizada de los textos de este dossier.*

**PALABRAS CLAVE:** *Historia, ficción, teoría de la novela histórica, novela poscolonial, literaturas africanas.*

O objetivo transversal deste dossier, *Regimes de verdade. História e ficção nas literaturas da África subsaariana*, é analisar, por um lado, a complexa relação entre historiografia e narração ficcional e, por outro, a maneira como a literatura consegue, num outro patamar de verdade, dizer a história. Trata-se de repensar a relação entre história e ficção no contexto das literaturas

pós-coloniais oriundas da África subsaariana, com particular incidência nas literaturas escritas em língua portuguesa. Guiamo-nos pelo conceito de “regime de verdade”, cunhado por Michel Foucault, no intuito de problematizar as relações de poder inerentes a qualquer enunciação de uma pretensa verdade, assim chamando a atenção para a construção discursiva da mesma. Como sabemos, Foucault concebeu o termo em vários momentos. Em 1977, por exemplo, no texto “A função política do intelectual”, define-o da seguinte maneira:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” da verdade, ou seja, os tipos de discurso acolhidos por ela os quais ela faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros ou falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para obter a verdade; o status dos que têm a tarefa de dizer o que funciona como verdade (FOUCAULT, 2011 [1977], p. 217).<sup>3</sup>

Se historiografia e ficção são ambos confeccionados dentro de regimes de verdade, embora atingidos e controlados por eles de forma diferente, também fazem parte de forma ativa no estabelecimento dos mesmos. São o que Foucault chama de “instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros ou falsos”. A historiografia reclama autoridade sobre o dito, dentro das convenções e dos paradigmas epistemológicos vigentes (que fazem parte do seu regime de verdade), contribuindo para o deslocamento destes paradigmas ao longo do tempo. Por sua vez, a literatura de ficção reclama um outro tipo de autoridade sobre o dito, de acordo com os paradigmas estéticos e as premissas ideológicas da corrente a que pertence, num patamar que foi teorizado, na antiguidade, por Aristóteles e que se mantém, na sua base, válido, embora atualmente matizado e expresso noutros termos. A narração ficcional implica para o pensador grego um processo de criação mais sério e mais filosófico que a historiografia, pela sua capacidade de dizer “o universal” (sobre o comportamento humano), enquanto a historiografia se limita, devido às suas próprias regras, a dizer “o particular” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115).<sup>4</sup> Esse outro patamar de verdade da literatura, que deve, segundo Aristóteles,

3 Para mais detalhes sobre a evolução do conceito no pensamento de Foucault ver Lorenzini (2016).

4 Esta avaliação da historiografia está certamente ultrapassada e, em relação aos atuais métodos historiográficos, limitadora e injusta. No entanto, acreditamos que as afirmações de Aristóteles relativas à poesia (que traduzimos como ficção) continuam a ser relevantes. Transcrevemos a passagem da *Poética* que corresponde ao início do capítulo IX: “*Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer; quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu* (ARISTÓTELES, 2003, p. 115-116).

respeitar “a verossimilhança e a necessidade” (*ibidem*), é, por sua vez, permeado por toda uma rede de discursos de poder que a sociedade “faz funcionar como verdadeiros” (FOUCAULT, 2011 [1977], p. 217) e que exercem um regime de verdade sobre a literatura, uma vez que o que é considerado “verossímil” e “necessário” varia profundamente de acordo com os paradigmas científicos da época e o lugar de enunciação, ou, num termo mais contemporâneo, lugar de fala. O verossímil e o necessário são, portanto, “saberes situados” (HARAWAY, 1988) ou, poderíamos dizer, “verdades situadas”. Através dos mecanismos mencionados, cria-se, por um lado, a ideia da “verdade histórica” – verificável através das suas fontes dentro do seu regime de verdade – e, por outro, a da “verdade literária” – desinteressada numa verificação histórica, mas dependente da sua força de persuasão, que acaba sendo um outro regime de verdade.

No intuito de sistematizar algumas das diferenças básicas, mas não absolutas, entre historiografia e ficção, referimos o trabalho de Kurt Spang, “Apuntes para una definición de la novela histórica” (1995, *passim*), em que o autor sublinha – embora sem trabalhar com o conceito “regimes de verdade” – que ambas são formas de narração, e, neste sentido, sujeitas a concepções da história e do tempo (teleológico, cíclico, contingente, cumulativo etc.). São também influenciadas pelos paradigmas científicos vigentes na época da sua produção, tais como o positivismo, evolucionismo, racismo científico, modernidade, pós-colonialismo etc., e pela institucionalização da memória cultural da sociedade em questão. Os postulados da narração histórica compreendem o dever de indicar as fontes (escritas, orais, materiais), bem como a objetividade da representação exata e neutra dos factos na busca de uma suposta “verdade” histórica. A narração histórica costuma ser diegética, escrita em terceira pessoa, em pretérito, numa linguagem clara, denotativa (dentro do possível), e apresentar-se como coerente, mostrando uma sequência de causa e efeito, embora por vezes interrompida por imprevistos, acasos, contingências da história. Apesar destas marcas de objetividade, a necessária seleção do material e até as limitações materiais dos arquivos reduzem a possibilidade de objetividade e implicam uma inevitável subjetividade do/a historiador/a, traço que acaba aproximando a historiografia da ficção.

O historiador Patrick Boucheron colocou a questão da escrita no cerne da sua reflexão sobre a ligação entre historiografia e ficção, pois os regimes de verdade dependem, muitas vezes, das estratégias narrativas escolhidas: “A maneira como o discurso do historiador garante a sua própria cientificidade e se demarca da invenção ficcional (ou simplesmente da suspeita que pesa sobre a possível indistinção entre relato verdadeiro e relato inventado) não é outra coisa a não ser um processo narrativo [...]” (BOUCHERON, 2011, p. 49, nossa tradução).<sup>5</sup> Ainda segundo Boucheron, a suposta neutralidade da escrita histórica não se verifica em muitos trabalhos de historiadores/as contemporâneos/as (nos quais se encontram figuras, técnicas e processos literários), o que

---

5 “La manière dont le discours de l’historien assure sa propre scientificité et se démarque de l’invention fictionnelle (ou simplement du soupçon qui pèse sur la possible indistinction entre récit vrai et récit inventé) n’est rien d’autre en elle-même qu’un procédé narratif [...]”

remete para a ausência de uma linguagem comum aos/às historiadores/as enquanto comunidade científica. No entanto, no contrato que liga o/a cientista ao/à recetor/a, a escrita do/a primeiro/a deve supostamente ser tão sóbria e académica como desprovida de elementos de ficção. Daí as ambiguidades, tensões e conflitos entre ambos os regimes. O trabalho sobre a língua remete *in fine* para o reconhecimento por parte do/a leitor/a do carácter científico de um texto.

Esta é, para mim, uma questão inquietante, para a qual não tenho resposta: até que ponto se pode trabalhar a própria língua sem deixar de ser historiador? Existe um limiar estritamente estilístico para além do qual se rompe o pacto de crença específico que une implicitamente um livro de história aos seus leitores? Abandonar os sinais exteriores de cientificidade é uma falsa audácia: a insurreição contra as notas de rodapé não implica risco hoje, assim como se tornou bastante comum adotar uma trama que quebra a linearidade do relato. Mas podemos, por exemplo, imaginar um texto de história que continuaria como tal ao atacar, não gratuitamente, mas por razões estritamente literárias, a integridade sintática da frase? (BOUCHERON, 2011, p. 53, nossa tradução)<sup>6</sup>

Catherine Coquio distingue uma tendência clara na historiografia contemporânea em esbater as fronteiras entre os regimes de verdade. Estas fronteiras têm sido questionadas há muito, mas trabalhos historiográficos recentes tendem, pelo estilo, a afastar-se de certos pressupostos da historiografia sem perder de vista a perspectiva científica, com o propósito de continuar a produzir uma verdade ao voltar ao passado.

Não é de ontem que a história do mundo abalou as disciplinas nas suas bases. Mas tudo se passa como se o historiador tivesse decidido assumir a sua nostalgia pela literatura, seja emprestando-lhe um saber proveitoso, seja assumindo a tarefa de escrever a sua história, seja assumindo escrevê-la ele mesmo, mesmo sem cessar, se possível, para “fazer história”. Cada vez mais, ele fala em seu próprio nome, dizendo “eu” na proporção em que a história que relata esmagou os sujeitos e indivíduos. (COQUIO, 2013, nossa tradução)<sup>7</sup>

Por outra parte, a narração ficcional baseia-se na convenção da ficcionalidade da literatura (indicada muitas vezes nos seus paratextos através da denominação do género: romance, contos,

---

6 “C’est, pour ma part, une interrogation dérangeante, à laquelle je ne connais pas de réponse : jusqu’où peut-on travailler sa langue tout en demeurant historien ? Est-il un seuil proprement stylistique au-delà duquel se brise le pacte de croyance spécifique qui unit implicitement un livre d’histoire à ses lecteurs ? Abandonner ses signes extérieurs de scientificité est une fausse audace : l’insurrection contre les notes de bas de page est sans risque aujourd’hui, de même qu’il est devenu assez courant d’adopter une mise en intrigue qui brise la linéarité du récit. Mais peut-on, par exemple, imaginer un texte d’histoire qui demeurerait tel tout en s’attaquant, non pas gratuitement mais pour des raisons proprement littéraires, à l’intégrité syntaxique de la phrase ?”

7 “Ce n’est pas d’hier que l’histoire du monde fait trembler les disciplines sur leur base. Mais tout se passe comme si l’historien avait décidé d’assumer sa nostalgie de la littérature, soit en prêtant à celle-ci un savoir profitable, soit en se chargeant d’écrire son histoire, soit en assumant d’en écrire lui-même sans cesser pour autant, si possible, de « faire de l’histoire ». De plus en plus, il parle en son nom propre, disant « je » à proportion même que l’histoire dont il rend compte a écrasé les sujets et individus”.

poesia etc.). É caracterizada pela auto-referencialidade, isto é, pelo recurso e regresso constante a si própria, ao mundo ficcional. É dentro deste mundo ficcional que se cria uma verdade literária, que prescinde da indicação de fontes (embora muitos/as escritores/as pós-coloniais optem por indicar as suas fontes). Precisa, todavia, de outra força de persuasão, plasticidade e verossimilhança do que a narração histórica. Ela não é apenas diegética (como a narração histórica) mas também mimética, criando efeitos do real através de diversas estratégias narratológicas (diálogos, monólogos interiores, discurso indireto livre etc.). Caracteriza-se, ao contrário da narração histórica, pela potencial pluralidade de perspetivas, tempos verbais e registos linguísticos, e por uma linguagem conotativa, polissémica, cuja limitação é apenas a capacidade de imaginação do/a autor/a e do público leitor.

É de conhecimento comum que, até à institucionalização da História como disciplina académica nas universidades europeias em meados do século XIX, não havia esse interesse teórico explícito em discursar cientificamente sobre a possibilidade de distinguir entre a narração histórica e a narração ficcional. Nas primeiras décadas do mesmo século, na Europa, surge também o romance histórico que, assim, pôde ser teorizado como *genre* híbrido que integra dois discursos agora distinguíveis. Até hoje, o romance histórico é, sem dúvida, o género privilegiado para narrar a história na literatura, pelo que abordaremos de forma introdutória a sua teorização contemporânea, sem retomar pormenorizadamente a importante e conhecidíssima obra de György Lukács (2011 [1955]) sobre os romances históricos de Walter Scott que marcam o início deste género literário. Retemos a este respeito apenas que Keith Booker, no seu ensaio “The African Historical Novel” (2009), estabelece uma ligação interessante entre o surgimento do romance histórico europeu do século XIX e o nascimento do romance histórico africano do século XX.<sup>8</sup> Uma vez que o romance histórico europeu, teorizado por Lukács, está associado ao fortalecimento da burguesia e narra o processo pelo qual essa nova classe social conseguiu suplantear a aristocracia feudal e estabelecer-se como classe dominante, expressando também a ideologia desta nova classe, tornou-se a forma literária favorecida para discursar sobre a mudança histórica e a construção de um novo mundo (BOOKER, 2009, p. 142). Em África, os governantes pós-coloniais podem ser interpretados também em grande medida como burgueses, como já advertiu Frantz Fanon (em *Os condenados da terra*, 1961), referido por Booker (2009, p. 143). Trata-se de uma classe já decadente que se agarra às estruturas de poder herdadas do passado colonial, pelo que estes novos Estados correm o perigo da substituição da classe governante colonial europeia e burguesa por uma classe africana indígena e burguesa, deixando as estruturas sociais coloniais basicamente inalteradas. Neste sentido, também em África o romance histórico se tornou uma forma literária idónea para retratar essa mudança histórica e as tentativas falhadas ou apenas parcialmente bem-sucedidas da construção da nação.

Na teorização de Ina Schabert (1981, p. 9), o romance histórico versa sobre uma época do passado que o/a autor/a não viveu em carne própria e, portanto, tem de reconstruir a partir de fontes escritas, orais, museológicas, arqueológicas etc. Para Booker (2009, p. 151), critérios mecânicos como este não são os mais adequados para o caso africano, uma vez que em África

---

8 De acordo com Booker (2009: 141), o primeiro romance histórico africano é *Chaka*, de Thomas Mofolo, obra escrita em 1910 em língua sesotho, e publicada em 1925.

há muitos romances que, se bem que focalizam o presente, interpretam-no claramente como um momento de profunda mudança histórica. Para dar apenas alguns exemplos do contexto das literaturas africanas de língua portuguesa, podemos referir romances compostos à volta de dois eixos temporais, um do passado e outro do presente, como *O vendedor de passados* (2004), de José Eduardo Agualusa; *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto; *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane; *A biografia do Língua* (2015), de Mário Lúcio Sousa; ou romances que partem de um ponto de passado aproximando-se no final ao presente, como *Yaka* (1984), de Pepetela, ou que integram o passado recente através do recurso à memória (ou desmemória) das personagens, como *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto.

É também em concordância com Booker, que não limitamos este dossiê apenas ao *genre* do romance histórico, mas partimos da teorização sobre diversas práticas literárias no cruzamento entre história e ficção, entre as quais o romance histórico é apenas uma. Poder-se-iam acrescentar a autoficção, a literatura de testemunho, o *memoir*, a incorporação da tradição oral na ficção escrita, etc. Questionamos que estratégias narrativas têm surgido na África subsaariana para narrar a história e em que contextos sociais e políticos se encaixam.

Independentemente do género literário escolhido, os/as autores/as de obras literárias com uma dimensão histórica inscrita no seu enredo acedem ao vasto arquivo, quer seja no sentido literal da palavra arquivo como instituição, quer seja no sentido metafórico “como um tropo altamente sugestivo” (ASSMANN, 2016, p. 81) que alude a qualquer forma de armazenamento de informação interior ou exterior ao corpo humano. Para Aleida Assmann, o arquivo pode ser entendido como memória cultural passiva, na medida em que as suas instituições se situam a meio caminho entre o cânone (memória cultural ativa) e o esquecimento. A informação contida no arquivo encontra-se num estado de latência, num espaço de armazenamento intermédio (*Zwischenspeicher*), descrito como espaço do “já não” e, ao mesmo tempo, do “ainda não”, uma vez que o material é recuperável e potencialmente integrável na memória cultural ativa (2016, p. 82). Apoiando-se em Foucault, Assmann ressalta que “o arquivo é a base do que pode ser dito no futuro sobre o presente, quando se tiver tornado o passado” (2016, p. 81) e, acrescentamos, o que pode ser dito depende do regime de verdade vigente.

Em sociedades orais, o arquivo encontra-se quase inteiramente armazenado no corpo humano, na sua capacidade de memória, pelo que é mais seletivo, mas também menos espargido e caótico; o conhecimento esotérico e exotérico é guardado por especialistas, rituais e objetos que apoiam a reconstrução memorialísticas (BÂ, 2010; VANSINA, 2010; ANTONIO, 2012). Este aspeto continua a ser relevante quando se estudam as literaturas africanas, na medida em que estas sociedades, mesmo que já há muito tenham deixado de ser ágrafas, tão pouco se tornaram sociedades baseadas tão amplamente na escrita como as sociedades ocidentais. A tradição oral continua a desempenhar um papel elevado nas culturas da África subsaariana, pelo que, na contemporaneidade, podemos encontrar ambos os sistemas em paralelo, a tradição oral e a escrita. A literatura joga precisamente de muitas maneiras com este paralelismo.

Voltando ao romance histórico, o *genre* foi teorizado como gênero híbrido que bebe do arquivo (escrito e/ou oral, entre outras possibilidades) e se alimenta da criatividade, da ficção, pelo que provoca uma constante tensão entre ambos. Se a História, como disciplina acadêmica, tem como objetivo geral representar a atuação do ser humano no tempo, (re)construir uma memória desta atuação e escrever esta atuação (SPANG, 1995, p. 71), o objetivo do romance histórico pode ser esse mesmo, ou, ao contrário, a contestação da História e dos seus objetivos. Adicionalmente, o/a autor/a pode querer tornar a atuação do ser humano no passado inteligível ou revelá-la como caótica e ininteligível (de acordo com as premissas epistemológicas que orientam o projeto literário em questão). Nessa (in)inteligibilidade construída discursivamente, num cruzamento criativo e constante entre história e ficção, e as forças inerentes aos seus regimes de verdade, reside o potencial do romance histórico de dizer a “sua verdade”.<sup>9</sup>

Os regimes de verdade que perpassam o *genre* do romance histórico pós-colonial combinam e confrontam justamente antigos e novos paradigmas epistemológicos, não se deixando teorizar uniformemente. O *genre* atravessou, desde o seu surgimento no século XIX, como toda a literatura, uma já longa série de mudanças de paradigma (epistemológicas e também estéticas), pelo que lhe é inerente, nos dias de hoje, a herança dos diversos *turns*, começando pelo *linguistic turn* que nos inculcou um profundo ceticismo em relação à capacidade da linguagem humana de apreender uma realidade extralinguística.

Muitos romances pós-coloniais oriundos da África dizem, em várias línguas, não só o passado como também o interpretam a partir de um contexto epistemológico diferente. Retomam as narrativas dominantes impostas durante o período colonial para as desconstruir e propor visões alternativas, contra-hegemônicas, do passado. De certo modo, atualizam/perpetuam a noção de *littérature engagée*, ou seja, os/as escritores/as escrevem contra diversas formas de opressão e/ou se empenham em prol da emancipação a partir do retorno à história. Voltar ao passado num contexto sociopolítico complexo, ele próprio marcado por formas diversas de violências física e simbólica, remete também para a postura do/a “escritor/a empenhado/a” no sentido que Sartre deu à palavra em *Qu’est-ce que la littérature?*<sup>10</sup> Desde o comércio de

9 Nesta perspectiva, a produção romanesca em contexto Afro-Americano coloca perguntas epistemológicas essenciais às abordagens teóricas vindas do Norte. Assim, em *Beloved*, Toni Morrison volta ao passado a partir de pormenores, vestígios, traços, objetos para construir uma nova relação com a história, na qual se destacam o apagamento das fronteiras entre passado e presente, a ficcionalidade da história e a crítica às narrativas dominantes. O romance tem a ver com a história, não porque volta ao passado, mas pelo modo como o faz. Neste aspeto, Morrison dialoga com outros romances escritos no Atlântico Negro: “she suggests that a fictional account of the interior life of a former slave might be more historically ‘real’ than actual documents, which were often written from the perspective of the dominant culture” (DAVIS, 1998, p. 248).

10 Em relação ao conceito ressaltamos que, para Sartre, o engajamento do/a escritor/a era praticamente inevitável: “Assim, não importa como você tenha chegado a isso, quaisquer que sejam as opiniões que você professou, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de querer a liberdade; se você começou, por vontade própria ou pela força, você se engajou” (nossa tradução). Segue o texto original: “Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous avez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c’est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé” (SARTRE, 1948, p. 72).

pessoas escravizadas até às guerras de independência e à aparição de regimes autocráticos, passando pelas múltiplas formas de resistência à ocupação colonial do território, a prática literária pós-colonial tem investido num terreno fértil.

Para Booker (2009, p. 141), desde o início do romance em África, o romance histórico desempenha um lugar crucial. A descolonização teria criado um sentido de urgência histórica, um desejo de construir identidades pós-coloniais viáveis para as novas nações africanas. Em contextos como os africanos, as narrativas sobre o passado acabam sendo quase sempre políticas, devido à herança do colonialismo e das suas violências inerentes, mas também devido às violências anticoloniais e nacionalistas e guerras civis, como afirma Hamish Dalley no seu trabalho monográfico *The Postcolonial Historical Novel. Realism, Allegory, and the Representation of Contested Pasts* (2014, p. 3).<sup>11</sup> Coloca-se, nestes contextos, a questão da autoria das narrações históricas, que agora interpretamos como “saberes situados” (HARAWAY, 1988). Quem escreveu e teve, dentro do regime de verdade do colonialismo, autoridade para escrever sobre estes contextos foram indivíduos (sobretudo homens) associados ao poder colonial. As narrações históricas e as ficcionalizações da história, se contadas a partir da perspectiva dos colonizados ou das colonizadas, são inevitavelmente narrações contestatárias (*contested histories*, DALLEY, 2014, p. 3) permeadas por conflitos sobre a interpretação do passado e o seu significado para o presente. Surge assim a literatura pós-colonial que desafia a “biblioteca colonial” (termo cunhado por Valentim Mudimbe, 1988), e constrói uma nova biblioteca, contestatária, pluricêntrica, plurivocal e polissémica.

É hoje consensual o reconhecimento do papel das literaturas pós-coloniais na sua abordagem à história. Independentemente dos contextos sociais e linguísticos nos quais se inserem, são obras que desconstroem as narrativas hegemónicas, destacam, por exemplo, a importância das mulheres nas lutas anticoloniais, reinterpretam a história a partir das mesmas fontes da historiografia oficial para fazer emergir outras vozes e outros pontos de vista. A partir do Sul, as fronteiras epistemológicas entre historiografia e ficção esbatem-se, e tanto os/as escritores/as como os/as próprios/as historiadores/as confrontam-se, à sua maneira, com a dificuldade de identificar e pronunciar o não-dito e o não-escrito. Nas palavras de Manuela Ribeiro Sanches:

A questão central que se coloca ao historiador, que pretende questionar as versões oficiais e homogeneizadoras da historiografia, seja a (neo)colonialista, seja a (neo)nacionalista, é a do modo como pode recuperar essas vozes cujos testemunhos não ficaram escritos, lendo nas entrelinhas das versões das autoridades os vestígios das revoltas que as versões oficiais silenciaram. (SANCHES, 2012, p. 299)<sup>12</sup>

11 Dalley trabalha nesta monografia sobre romances históricos de Austrália, Nova Zelândia e Nigéria.

12 É o que realça Bergamo na sua análise comparada a dois romances históricos do Sul, *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, e *A gloriosa família* (1997), de Pepetela: “Ao retratar o passado, essa tipologia romanesca procura explorar os meandros negligenciados ou intencionalmente obscurecidos pela chamada história oficial, de orientação positivista, ou, ainda, intenta proceder à humanização e reavaliação de importantes heróis que o mármore da história parecia haver esculpido em definitivo” (BERGAMO, 2015, p. 111).

Dalley (2014, p. 5) constata a pouca atenção que mereceu a teorização do romance histórico recente, em contextos pós-coloniais, e propõe concebê-lo dentro de uma estética realista pós-colonial do século XXI que não é equivalente ao realismo do século XIX, nem às estéticas do *linguistic turn*, mas que retoma, de maneira renovada, o que inferimos acima em relação à literatura engajada. Dalley debruça-se sobre obras com uma estética realista outra, pós-colonial, cuja marca seria a sua profunda e diversificada relação intertextual com o arquivo. Esta conexão intertextual permite, de acordo com Dalley, não só um renovado debate sobre o passado, mas também e sobretudo a sua avaliação coletiva e validação comunal. É também por isso que muitos escritores/as decidem indicar as fontes históricas usadas para a elaboração da obra de ficção, quer seja no prefácio ou no posfácio (como no caso de *A morte do ouvidor*, 2010, de Germano Almeida; ou *A rainha Ginga*, 2014, de José Eduardo Agualusa) quer em textos históricos intercalados (como no caso de *Ualalapi*, 1987, de Ungulani Ba Ka Khosa). Esta estética realista pós-colonial aposta, portanto, num realismo interpretativo baseado em normas de plausibilidade (aristotélica, mas não imune ao campo de forças dos atuais regimes de verdade, como foi referido), e na verificabilidade do diálogo que estabelece com arquivos e relatos alternativos (traço identificado como novo por Dalley).<sup>13</sup> Estas obras literárias, comprometidas com a produção de um conhecimento significativo sobre o passado (e nesse sentido “engajadas”), devem ser entendidas como interpretações provisórias da evidência histórica, completa só através da intertextualidade constitutiva, que implica um vasto exercício exegético, sempre incompleto. O imperativo realista (*realist imperative*) do romance histórico pós-colonial implica, segundo Dalley (2014, p. 9), que a ficção histórica deve ser tratada como uma interpretação séria do passado, aberta ao diálogo com versões rivais e com o arquivo.

No entanto, sobretudo na teorização do romance histórico latino-americano, reforçou-se a existência de uma vertente que se distingue do imperativo realista detetado por Dalley. De acordo com Seymour Menton (1993, p. 22-24), a partir de 1979, surge na América Latina uma vertente, denominada *nueva novela histórica* (novo romance histórico), que privilegia, na senda de Jorge Luis Borges, o aspeto filosófico em detrimento do realismo, com o intuito de afirmar a impossibilidade da determinação da verdade histórica, e com uma tendência para a tematização da contingência da história e da sua ciclicidade, em detrimento de uma lógica de causa e efeito. Alguns/mas autores/as falsificam os factos históricos de maneira intencional e visível, integram um nível metaficcional para refletir sobre o processo de escrita, e optam por registos paródicos e palimpsésticos (também presente no já mencionado romance *A morte do ouvidor*, de Germano Almeida, cf. SILVA e WIESER, 2021). Seria, de certeza, um exercício interessante o de comparar romances históricos africanos com latino-americanos a este respeito e matizar o postulado de

---

13 Foi justamente este o exercício que Doris Wieser fez na sua análise dos romances *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa e de *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa (Wieser 2015 e 2017). Têm-se multiplicado as abordagens transnacionais às literaturas do Sul. É heurísticamente estimulante interpretar ou reler certas obras a partir de outro contexto, fronteiriço, mais fluído, menos marcado por limites rígidos. Ver nesta perspetiva SCHURMANS (2016).

imperativo realista de Dalley, fazendo uso também do termo “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon. Este conceito refere-se a narrativas com elementos metaficcionais que encenam uma espécie de jogo com as fronteiras entre historiografia e ficção, estabelecendo-as primeiro e derrubando-as de seguida. Derrubam também as fronteiras entre autenticidade e inautenticidade, por um lado, e originalidade artística e referencialidade histórica, por outro, impedindo uma leitura conclusiva (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Foi nosso objetivo mostrar, através destas considerações, algumas pistas importantes para a teorização da relação entre história e ficção em geral, e do romance histórico pós-colonial, africano, em particular, abrindo a perspectiva ao mesmo tempo para outros gêneros literários, e tendo em conta a ideia transversal de que a verdade é um construto discursivo atravessado por relações de poder. Passamos agora à apresentação dos artigos que integram este dossiê, com o intuito de destacar a perspectiva analítica que os/as autores/as decidiram adotar.

Não são raras as ocorrências de narrativas históricas que retornam à história a partir do ponto de vista da subalterna e/ou do subalterno. É o que **Pauline Champagnat** estuda na trilogia de romances históricos de Mia Couto, *As areias do imperador*, evidenciando o papel da narradora Imani, que relê, numa perspectiva pós-colonial, a história da conquista colonial. Na trilogia de Couto, como em boa parte da sua obra, as mulheres ocupam um lugar central, já que, tanto no período colonial como no período pós-colonial, eram tidas como subalternas. Durante a ocupação colonial, eram até duplamente subalternas, como negras e como mulheres. De modo geral, as literaturas africanas de língua portuguesa – dir-se-ia o mesmo das literaturas africanas de língua francesa ou inglesa – colocam frequentemente as mulheres no cerne da diegese, como personagens de primeiro plano e/ou como narradoras.

A partir deste ponto de vista, *Une si longue lettre* constitui um romance de referência tanto para a história das literaturas africanas como para a dos feminismos do Sul. **Providence Bampoky** analisa o texto de Mariama Bâ, do Senegal, e relembra o papel das escritoras na releitura do passado bem como da sociedade de referência:

Cabe dizer que as escritoras do período pós-independência, ao tomarem parte ativa no processo da descolonização cultural e na luta pela emancipação da mulher, manifestam várias oposições relativamente às tradições glorificantes e denegridoras. Portanto, ao rejeitar as concepções sexistas, elas demonstram que as mulheres têm uma experiência de vida própria e com relevância para lhes conceder funções principais e não apenas papéis secundários e supostamente não alteráveis. (Bampoky, p. 49)

Aliás, a questão da identidade da voz narradora é fulcral nas literaturas africanas, uma vez que o conteúdo e a forma com que esta retoma os acontecimentos obrigam o/a recetor/a a uma redobrada atenção: “O processo narrativo de alternância de vozes em aparência opostas e contraditórias é muitas vezes usado nos romances de Mia Couto e permite, graças à dinâmica

da troca de cartas, comparar perspectivas divergentes.” (Champagnat, p. 33). Como referimos acima, a perspectiva pós-colonial nas literaturas significa igualmente narrar de outro modo a historiografia hegemônica. O trabalho sobre a materialidade da língua torna-se assim essencial enquanto parte da reavaliação do passado. A questão linguística era fulcral em contexto colonial e reencontramo-la em muitos romances africanos contemporâneos. Não se trata só de trabalhar a materialidade da língua, mas de evidenciar os jogos de poder que o uso das línguas incute.

A temática deste dossiê visa também estimular o pensamento crítico da crítica. Assim, na nossa perspectiva, não se tratava de citar Lukács fora do contexto de enunciação original, mas de perceber como o teórico húngaro continua pertinente para analisar bens simbólicos produzidos a partir do Sul, ou seja, de atualizar o seu pensamento. **Jacqueline Kaczorowski** relembra justamente a importância não só de reler teóricos clássicos à luz das produções pós-modernas, mas também de os reler a partir do Sul. Se alguns críticos do Norte, ao reavaliarem a pertinência do pensamento de Lukács para a análise do romance histórico pós-moderno e/ou pós-colonial, “tivessem contato com obras produzidas por escritores africanos, talvez algumas das suas conclusões acerca das possibilidades do romance histórico – e do próprio conceito amplo de realismo lukácsiano – na contemporaneidade fossem abaladas (e, quem sabe, ampliadas)” (Kaczorowski p. 68).

Aliás, temos neste ponto uma das características do enquadramento teórico dos contributos deste dossiê: as referências provêm, em boa parte, do mundo acadêmico ocidental, francês em particular, mas não só. Perante este fato, poder-se-á advogar que a reflexão teórica contemporânea sobre o fenómeno literário não possui fronteiras. No entanto, as ferramentas forjadas no Norte só podem ser utilizadas para analisar os bens simbólicos produzidos a partir do Sul ou as características de um campo literário dado, quando sujeitas a um profundo questionamento sobre a natureza e os limites das teorias em questão. Na sua contribuição, **Ana T. Rocha** mostra justamente a pertinência do trabalho de Bourdieu sobre a teoria do campo literário para analisar o papel da correspondência entre José Luandino Vieira e Carlos Ervedosa, já que ambos os autores tinham consciência de estarem a participar na emergência de um novo sistema literário, a literatura angolana. Na sua análise à emergência do sistema literário angolano, Rocha aponta para elementos que reencontramos noutros contextos: a importância do capital simbólico, das redes entre escritores, a inclusão ou exclusão de escritores segundo critérios estéticos, entre outros. Neste estudo, o arquivo – correspondências, notas, publicações dispersas, etc. – é entendido como fonte e recurso para a construção de uma história da literatura angolana, o que passa por questionar a natureza de certos documentos:

Lidamos aqui com material absolutamente singular, escrito em espaços movidos por microssistemas [...] afastados do sistema social da vida em liberdade e pela pena de dois homens *extra-ordinários* a vários níveis, no domínio da cultura, do conhecimento e do engajamento. As perguntas que devemos colocar são as seguintes: quais as possibilidades de ficção nestas cartas?; quais as possibilidades desse material poder servir de documento e fonte, mesmo sabendo das possibilidades de autoficção naquelas linhas? e qual é a exequibilidade da leitura da realidade na ficção? (Rocha, p. 88-89).

**Suelio Geraldo Pereira** realiza este trabalho teórico ao revisitar a intertextualidade na sua análise do romance *Feitiço da rama de abóbora*. No texto de Tchikakata Balundu, diversos elementos textuais dialogam entre si, bem como com as tradições, o que evidencia a plasticidade do gênero romanesco. Aqui adivinhas, mitos e provérbios integram-se na estrutura do romance para participar na educação da personagem assim como para elaborar diversos níveis de verdade. Cabe ao recetor ligar os elementos textuais e as vozes entre si para entender os significados do próprio romance:

Portanto, na obra de Balundu, apesar de Cisoka ser o “contador” principal, ele não é o único sujeito que realiza a narração, pois surgem no romance, sem alterações linguísticas, outras vozes (que podem ser as de outras personagens ou as da tradição), que se desdobram no discurso. Nesse sentido, temos uma interação performática das formas de textualidade oral e escrita (Pereira, p. 98).

Ao questionar os diferentes regimes de verdade assim como a ligação entre historiografia e ficção, era inevitável o surgimento de uma reflexão acerca do tempo nas literaturas africanas subsaarianas. **Renata Flavia da Silva** analisa *Memória de Mar* a partir do trabalho de Giorgio Agamben para evidenciar a concepção revolucionária do tempo no texto de Manuel Rui, com cronologia incerta e viagens espaço-temporais. Neste caso, questionar a temporalidade importada e imposta pelo colonizador remete para a nova era política que se abre com a independência. “Mudar o tempo português, que tem início com a expansão marítima, é um dos componentes desta economia narrativa da revolução, a qual se utiliza da escrita literária como um dispositivo acessível ao governo recém instituído” (Silva, p. 113-114).

Também **Carlos Eduardo Pinto Vergueiro Filho**, na sua leitura do romance de Borges Coelho *Crônica da Rua 513.2*, questiona a ligação entre ficção e história. A bibliografia científica relacionada com a análise aos fenômenos de violência em Moçambique, tanto no período colonial como pós-colonial, tende a favorecer uma abordagem quantitativa. Nesta desaparecem as experiências individuais, as memórias, os percursos íntimos. Perante esta limitação da historiografia, Borges Coelho traduz ficcionalmente o seu próprio trabalho científico, dando voz aos atores invisibilizados pela História. A literatura introduz assim a espessura humana na encenação ao passado.

Foram fatos do cotidiano, crônicas que passariam despercebidas aos olhos para grandes eventos, como a guerra civil, a qual os historiadores em Moçambique se entregam. O interessante na narrativa, trazida somente pela escrita literária moçambicana, é que foram fatos esquecidos por quem controlou o passado, mas que no jogo de verossimilhança com a realidade contada está muito presente nas lembranças de quem viveu o período. (Filho, p. 131)

**Roberta Guimarães Franco** debruça-se sobre a maneira como Pepetela encena a história de Angola, tecendo múltiplos fios narrativos entre o passado colonial e o Estado independente. Utiliza o conceito de *Histoire de longue durée* forjado por Braudel para analisar a maneira

como o escritor angolano concebe e encena a longa história do país. Voltar à história é, sem dúvida, um ato político assumido: o vaivém entre a violência colonial e a violência pós-colonial evidencia genealogias que, pelo recurso ao romance, ecoam na esfera social, tanto no Norte como no Sul, pois o texto pepeteliano oferece um espelho incômodo em/a ambos os contextos.

Portanto, para Pepetela, o presente não basta, não é suficiente para responder os contornos da atualidade, é preciso recuar e não apenas ao início do século XX, quando a colonização é intensificada, ou mesmo ao século XIX. Pepetela efetivamente adota a perspectiva de longa duração, identificando dinâmicas, práticas, estruturas atuais ao passado colonial de pelo menos 3 ou 4 séculos (Franco, p. 147).

Aqui os regimes de verdade sobrepõem-se, dialogam de maneira crítica e autorizam o romancista a propor e contrapor a verdade ficcional, não menos válida do que outras.

A questão dos regimes de verdade ocupa também **Renata Cristina Gomes de Souza** no seu trabalho sobre *Os Transparentes*, já que o romance obriga o leitor a avaliar a natureza da ligação entre a Luanda ficcionalizada e o referente Luanda na realidade. Ondjaki é um exímio conhecedor da geografia da cidade assim como das suas características socioeconômicas e culturais. No entanto, evitar-se-á confundir a representação com o referente. À semelhança do que faz Pepetela, Ondjaki trabalha o dito referente, transforma-o em material ficcional e acaba por criar uma cidade imaginária que corresponde só parcialmente à cidade real. Como acontece noutras representações da cidade, o romance assume-se como eminentemente político e, no sentido sartriano da palavra, empenhado. Luanda é o palco do poder, o contexto que permite ganhar capital econômico, político e simbólico. A ficção encena diversas verdades, confronta os pontos de vista, aponta para a genealogia do Estado pós-colonial predador. Esta *mise à distance* pelo viés da ficção permite o desenvolvimento de uma percepção crítica do campo político, das suas instituições e dos seus atores. Neste aspeto, a ficção mantém uma ligação evidente com a análise social, nomeadamente quando se debruça sobre a classe dirigente:

Os políticos, que outrora prometiam construir um país para todos, fazem de sua influência e poder uma forma de conseguir atingir seus objetivos individuais de emburguesamento. Assim, em suas aparições, os personagens que pertencem à camada privilegiada da população demarcam a sua diferença e seu poder, deixando claro para a população subalterna o que é destinado a cada um.” (Gomes, p. 168)

Se o dossiê inclui um contributo relativo à memória do genocídio no Ruanda a partir da obra de uma autora francófona, é por, por um lado, o texto colocar questões essenciais a partir do nosso ponto de vista e, por outro lado, por o genocídio se ter tornado num tema de primeiro plano em várias literaturas do continente. **Cristina Maria da Silva** e **Junia Paula Saraiva Silva** voltam ao passado traumático do Ruanda através da obra de Scholastique Mukasonga. A escritora franco-ruandesa, cuja família foi assassinada durante o genocídio de 1994, tem

contruído uma obra marcada e mesmo assombrada por fantasmas. Aqui, como na literatura da Shoah, coloca-se a pergunta da representação do crime indizível. Com Mukasonga, regressamos ao passado através da memória do trauma, da relação do indivíduo com uma experiência ao mesmo tempo coletiva e íntima. Os sonhos, os objetos, as memórias delineiam uma relação com o passado encenada de livro em livro:

Na obra *Baratas*, percebemos que o sonho fornece o caminho para que a escritora revise suas lembranças traumáticas e, dessa forma, possibilita o caminho no sentido da elaboração do trauma conforme proposto por Ferenczi. O sonho é o fio condutor que leva a autora a visitar suas memórias, amparada pelos objetos que remontam ao seu passado, como uma espécie de memorial para manter viva a memória dos seus familiares que, brutalmente, foram mortos no genocídio. (Saraiva e Silva, p. 175)

A partir deste ponto de vista, e para retomar uma fórmula clássica, a literatura desempenha a função de túmulo de papel. Não se trata só de voltar à história por intermédio da ficção, mas de utilizar a ficção para dizer os corpos desaparecidos, alcançando assim um outro nível de verdade, dificilmente atingível pelo recurso exclusivo às ciências sociais e humanas. É que a relação íntima, afetiva, com o passado pelo recurso, mais ou menos controlado, à memória só se consegue transmitir através da arte em geral e da ficção em particular.

As divagações do escritor e médico moçambicano Aldino Muianga, na entrevista realizada por **Ludmylla Mendes Lima**, criam um interessante contraponto à relação entre história e ficção e aos seus regimes de verdade. Muianga, conhecedor das tradições changanas do Sul de Moçambique, médico e professor praticante na África do Sul, mergulha na sua obra literária no universo espiritual africano, por exemplo, na relação das pessoas com os defuntos e a feitiçaria. Estas crenças, de longa dimensão histórica, costumam criar fricções com as ciências modernas, ocidentais, pelo que Muianga afirma “temos tido alguns obstáculos em curar certas pessoas, pois, não que não acreditam em nós, mas porque nós não compreendemos os valores da sua espiritualidade” (Muianga *apud* Lima, p. 192-193).

Uma resenha ao livro *A companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post) Colonial Remains* (Oxford: Peter Lang, 2020) fecha este dossiê. **Edvaldo Bergamo** começa esta resenha com uma reflexão sobre o estado em que se encontram atualmente os estudos das literaturas africanas no Brasil para depois passar a discursar sobre as características e a relevância da obra novelística do moçambicano João Paulo Borges Coelho, que reúne na sua pessoa ambas as profissões: a de historiador e de escritor. Para Bergamo (p. 197), “a obra de Borges Coelho estimula as conexões auspiciosas entre ficção e história, memória e testemunho, memória e poder, colonização e descolonização, opressão e emancipação, localismo e cosmopolitismo, nacional e transnacional, colonial e nacional [...]”. A obra dele, e o livro resenhado sobre esta obra, é mais um contributo para a reflexão sobre as relações entre historiografia e ficção que estão no foco neste dossiê.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e edição de Eudoro de Sousa, 7ª edição. [Portugal, sem lugar]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

ANTONIO, Edward P. Religion and the Environment. *In*: Bongmba, Elias Kifon (org): **The Wiley-Blackwell Companion to African Religions**. Chichester: Wiley Blackwell, p. 140-152, p. 2012.

ASSMANN, Aleida. Cânone e Arquivo. *In*: Alves, Fernanda Mota; Soares, Luísa Afonso; Rodrigues, Cristiana Vasconcelos (org.): **Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural**. Ribeirão, V.N. Famalicão: Húmus, p. 75-86, 2016.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. *In*: Ki-Zerbo, Joseph (org.): **História geral da África I. Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, p. 167-212, 2010.

BERGAMO, A. Edvaldo. Fazendo história nos dois lados do Atlântico: Ana Miranda e Pepetela. *In*: Pantoja, Selma, Edvaldo, A. Bergamo, Da Silva, Ana Cláudia (org.): **África contemporânea em cena. Perspetivas interdisciplinares**. São Paulo: Intermeios, p. 109-122, 2015.

BOOKER, M. Keith. The African Historical Novel. *In*: F. Abiola Irele (org.): **The Cambridge Companion to the African Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, pp 141-158, 2009.

BOUCHERON, Patrick. On nomme littérature la fragilité de l'histoire. **Le Débat**, 3, nº165, p. 41-56, 2011.

COQUIO, Catherine. Le territoire des ogres. **Fabula/Les Colloques, Littérature et Histoire en débats**, 2013. Disponível em <<http://www.fabula.org/colloques/document2150.php>>. Acesso em 21 jun. 2022.

DALLEY, Hamish. **The Postcolonial Historical Novel**. Realism, Allegory, and the Representation of Contested Pasts. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

DAVIS, Kimberly Chabot. Toni Morrison's *Beloved* and the End of History. **Twentieth Century Literature**, Vol.44, nº2, p. 242-260, 1998.

FOUCAULT, Michel. A Função Política do Intelectual. *In*: **FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos VII: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 213-217, 2011.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, Vol. 14, No. 3, p. 575-599, 1988.

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

LORENZINI, Daniele. Foucault, Regimes of Truth and the Making of the Subject. *In*: Cremonesi, Laura et. al. (eds.). **Foucault and the Making of Subjects**. London: Rowman & Littlefield, p. 63-75, 2016.

LUKÁCS, György. **O romance histórico** (trad. de Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2011 [1955].

MENTON, Seymour. **Latin America's New Historical Novel**. Austin: University of Texas Press, 1993.

MUDIMBE, V. Y. **The Invention of Africa**. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge. Bloomington: University of Indiana Press, 1988.

SANCHES, Manuela Ribeiro. Tráfico de teorias. Subalternidade, estado-nação e heterogeneidades. *In*: Ana Mafalda Leite, Hilary Owen, Rita Chaves, Livia Lapa (org.): **Nação e Narrativa Pós-colonial I. Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, p. 291-310, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature ?** Paris: Gallimard, 1948.

SCHABERT, Ina. **Der historische Roman in England und Amerika**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

SCHURMANS, Fabrice. Ler na fronteira. *In*: Fabrice Schurmans, Margarida Calafate Ribeiro (org.): **e-cadernos ces, As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa em perspectiva comparada**, n.26, p. 5-29, 2016. DOI: <<https://doi.org/10.4000/eces.2100>>

SILVA, Paulo Victor Alves Lima da; WIESER, Doris. 'O monopólio da cabo-verdianidade': *A morte do ouvidor* (2010), de Germano Almeida, e o desafio de recontar o passado. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 35, p. 71-87, jan./jun., 2021. DOI: <10.242661/2183-816x0435>.

SPANG, Kurt. Apuntes para una definición de la novela histórica. *In*: Kurt Spang, Ignacio Arellano, Carlos Mata (orgs.): **La novela histórica. Teoría y comentarios**. Navarra: Universidad de Navarra, 1995.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. *In*: Ki-Zerbo, Joseph (org.): **História geral da África I. Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, p. 139-166, 2010.

WIESER, Doris. A Rainha Njinga no diálogo sul-atlântico: gênero, raça e identidade, **Iberoamericana**, XVII, 66, p. 31-53, 2017. DOI: <<https://doi.org/10.18441/ibam.17.2017.66.31-53>>

WIESER, Doris. Aculturação, ‘cafrealização’ e identidade moçambicana em *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa, **Navegações**, v. 8, n. 2, p. 108-117, 2015. DOI: <<https://doi.org/10.15448/1983-4276.2015.2.20277>>



## IMANI: A OUTRA MARGEM DA HISTÓRIA

*IMANI: THE OTHER MARGIN OF HISTORY*

*IMANI: LA OTRA MARGEN DE LA HISTORIA*

Pauline Champagnat<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo visa investigar as possibilidades do romance baseado em fatos históricos em contar um lado diferente da história. Nosso estudo concentra-se na trilogia de Mia Couto, *As areias do imperador* (2015, 2016, 2017), que procura relatar uma versão da história que tinha sido esquecida e progressivamente apagada. As narrativas marginais e periféricas são esquecidas em favor da versão oficial, veiculada por grandes narrativas nacionais emitidas por um poder hegemônico. Através da voz de Imani, a protagonista dos três romances, surge a possibilidade de ouvir o relato de uma das possíveis versões da história a partir de um ponto de vista sempre minorizado numa sociedade colonial: o ponto de vista feminino e autóctone. Iremos dividir o nosso trabalho em três eixos temáticos distintos: em primeiro lugar, o uso da língua como arma de sujeição e de poder, logo em seguida, o questionamento sobre a assimilação cultural forçada em Moçambique e finalmente a representação da sujeição às quais são submetidas as mulheres, tanto pelos colonos quanto que pelos colonizados. Para isso, as considerações de Memmi em *Retrato do colonizado* (1973) serão preciosas para desenvolver a nossa pesquisa, assim como a obra de Barthes (1978) e Bourdieu (2000) com relação ao suposto fascismo da língua, que por vezes pode ser usada como arma de sujeição e de poder, tema recorrente nos três romances de Mia Couto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mia Couto, reescrita, história, *As areias do imperador*.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura pela Université Rennes 2 (França). Pós-doutoranda na Universidade Federal Fluminense. Professora adjunta no departamento de português da Universidade de Rennes 2. Membro associada da equipe ERIMIT-Equipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Territoires et Identités”, Universidade de Rennes 2. E-mail: [pauline.champagnat@hotmail.fr](mailto:pauline.champagnat@hotmail.fr)



**ABSTRACT**

*This article aims at researching the possibilities for a romance based in historical facts to tell an other side of history. Our study will focus in the trilogy from Mia Couto, *As areias do imperador* (2015, 2016, 2017), which pursue the telling of one possible version of history that had been forgotten and progressively erased. The marginal and peripheral narratives are forgotten, for the benefit of the official version, conveyed by grand narratives originated from an hegemonical power. Through Imani's voice, the protagonist of the three novels, the possibility of hearing the story of one of the possible versions of the history from a point of view that has always been minorized in a colonial society: the feminine and native one, emerge. We will divide our work in three thematical axis: firstly, the use of language as a weapon to obtain submission and power. Secondly, the questioning of the forced cultural assimilation in Mozambique, and finally the representation of the feminine subjection, both protagonized by the colons but also the colonized. To this end, the thoughts of Memmi in *Retrato do colonizado* (1973) will be fundamental to lead our study, as much as the work of Barthes (1978) and Bourdieu (2000) related to the supposedly fascismo of language, and its ability to be used as a weapon, persisting topic in Mia Couto's trilogy.*

**KEYWORDS:** *Mia Couto, rewriting, history, As areias do imperador.*

**RESUMEN**

*El presente artículo tiene por objetivo investigar las posibilidades que tiene un romance fundado em hechos históricos em narrar un lado diferente de la historia. Nuestro estudio se concentra en la trilogía de Mia Couto, *As areias do imperador* (2015, 2016, 2017), que busca relatar la versión de una historia que había tenido olvidada y esquecida e progresivamente apagada. Las narrativas marginales y periféricas son olvidadas a favor de la versión oficial, veiculada por grandes narrativas nacionales emitidas por un poder hegemónico. A través de la voz de Imani, a protagonista de los tres romances, surge la posibilidad de escuchar el relato de una de las posibles versiones de la historia a partir de un punto de vista siempre almacenado en una sociedad colonial: el punto de vista femenino y indígena. Iremos dividir el nuestro trabajo en tres ejes temáticos distintos: primero, el uso de la lengua como arma de subordinación y poder; poco después, el cuestionamiento sobre la asimilación cultural forzada en Mozambique y finalmente la representación de la subordinación a las cuales están sometidas las mujeres, tanto por los colonizadores cuanto que por los colonizados. Com este propósito, las consideraciones de Memmi en *Retrato do colonizado* (1973) serán valiosas para desenrolar la nuestra investigación, así como la obra de Barthes (1978) y Bourdieu (2000) con respecto a el supuesto ao supuesto fascismo de la lengua, que a veces puede ser usada como arma de subordinación y poder, tema recurrente en las tres novelas de Mia Couto.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Mia Couto, reescritura, historia, As areias do imperador.*

## Introdução

A trilogia de Mia Couto, *As areias do Imperador* (2015, 2016 e 2017), propõe, através da narrativa feita por Imani, cujo nome literalmente significa “ninguém”, na sua língua materna, uma releitura de diversos episódios da história de Moçambique, todos estes relacionados a algum tipo de confronto de poderes, quer seja com as tropas de Ngungunyane, ou com os colonos portugueses. Nos três romances, as mulheres têm que sobreviver e resistir contra a menorização à qual estão diariamente submetidas. Em sociedades agrárias africanas, o valor social da mulher era definido pela sua capacidade reprodutiva (COQUERY-VIDROVITCH, 2013, p.21) Logo, o valor de Imani parece ter sido definido pelo fato de que, inicialmente, acredita-se que ela não pode ter filhos.

A trilogia gira em torno dos últimos momentos do estado de Gaza, liderado pelo emblemático chefe Ngungunyane, símbolo de resistência contra a colonização portuguesa. Ngungunyane foi derrotado em 1895 pelas tropas portuguesas comandadas por Mouzinho de Albuquerque. Em seguida, ele foi deportado pelos Açores e morreu lá. Seus restos mortais foram trasladados de volta para Moçambique em 1985, durante uma cerimônia oficial. No entanto, existe um rumor persistente segundo o qual o caixão só continha areia.

A narração é alternada entre a voz de um sargento português, Germano de Melo, que foi deportado na pequena aldeia de Nkokolani e a voz de Imani, moça que mora na mesma aldeia e oferece seus serviços enquanto tradutora para o sargento, graças ao seu exímio conhecimento da língua portuguesa e das línguas locais. Esse conhecimento lhe dará poder e um estatuto privilegiado ao longo da narrativa. O processo narrativo de alternância de vozes em aparência opostas e contraditórias é muitas vezes usado nos romances de Mia Couto e permite, graças à dinâmica da troca de cartas, comparar perspectivas divergentes. No decorrer da obra, o relacionamento entre Imani e o sargento Germano de Melo, que inicialmente poderia ser considerado como sendo a história periférica dentro da narrativa principal, passa a se tornar a narrativa principal.

Pela perspectiva usada, podemos questionar-nos sobre a natureza dessa trilogia, seriam romances históricos ou ficções históricas? Lukács (2000), estabeleceu uma distinção entre o romance verdadeiramente histórico, e o romance que só seria histórico pela escolha do tema e das tradições, pois a psicologia das personagens, assim como os costumes correspondem inteiramente ao tempo do escritor. (LUKÁCS, 2000, p.17) Seria o caso da trilogia de Mia Couto, que procura abrir e introduzir perspectivas plurais sobre o mesmo fato histórico? Seria provável a existência de uma pessoa como a personagem do sargento de Melo, oficial do governo português que, aos poucos, acaba por passar também por um tipo de processo de identificação e de aculturação com a terra de Moçambique, e desenvolve um olhar crítico sobre a ação colonial em Moçambique?

É interessante notar a ênfase dada ao discurso da mulher, tantas vezes silenciado pelas grandes narrativas nacionais. É o que foi constatado também com relação ao envolvimento das mulheres na luta pela libertação de Moçambique. Nota-se uma certa tendência em apagar o protagonismo feminino, que, no entanto, teve uma importância fundamental (SANTANA, 2011, p.10-11).

A narrativa nacional, ao contrário do que se poderia pensar, nunca surge naturalmente, sempre é forjada por poderes que teriam interesse em modelar um relato que corresponderia aos seus interesses. Os discursos sobre a identidade nacional buscam a legitimação de um estado, procurando criar um sentimento de comunidade entre membros que compartilham. Além do território, trata-se de uma comunidade que compartilha uma cultura, histórias e mitos em comum. No entanto, essas “tentativas” de desenvolver uma relação entre povos, histórias e um território específico são fáceis ao nível teórico, e muito mais problemáticas com relação à sua aplicação real. (MENESES, 2012, p. 312)

Assim, dá para entender melhor como os discursos nacionais contribuem para moldar a imagem de uma nação que ainda estaria na sua forma “inacabada”. Aliás, é quase impossível, ao evocar as identidades nacionais, de falar em discursos identitários prontos e imutáveis. Na verdade, as identidades culturais estão sempre em movimento, e por definição, sempre inacabadas (HALL, 2007, p.262). Desta maneira, concordamos com o pensamento de Hall (2007), que identifica os discursos sobre a nação como uma forma de forjar uma identificação, apesar das diferenças de classe, gênero, região, religião e de localidade, diferenças estas que, na verdade, dividem a nação. Para conseguir chegar nesse objetivo, o conteúdo desses discursos é primordial. Para Hall, os discursos deveriam se basear numa mistura de significados, tradições e valores culturais que, supostamente, deveriam representar a nação (HALL, 2007, p.315)

No contexto de Moçambique, não devemos esquecer que a cultura como imposição sobre os colonizados constituiu uma das maiores ferramentas do projeto de colonização. A imposição da cultura sobre a outra pressupõe o apagamento da cultura autóctone, considerada, a partir de uma perspectiva eurocêntrica, como “nula” ou “inexistente”. Isso pode também ser aplicado à língua, cuja imposição representou uma das faces mais visíveis e marcantes da ação colonizadora em Moçambique, como em muitas outras colônias, sejam portuguesas ou não.

Hall se referiu aos movimentos nacionalistas colonialistas e seus esforços de revalorização das próprias culturas e histórias pelos povos que foram colonizados como um momento crucial, no qual os antigos colonizados “descobriram” ter uma história que lhes era própria. Foi justamente isso que teria permitido o começo de uma descolonização. (HALL, 2007, p.47) Podemos considerar que essa reflexão de Hall se alinha com o pensamento de Amílcar Cabral, líder das independências de Guiné-Bissau e Cabo Verde, que sempre ressaltou a importância da valorização cultural como arma de descolonização intelectual. Dessa maneira, parece que a verdadeira independência nunca poderá ser efetiva sem um conhecimento aprofundado da própria cultura pelos colonizados, que foram acostumados a vê-las diminuídas e silenciadas, sempre em favor das culturas difundidas pelos colonos (DA SILVA CORREIA, 2018).

Assim, a redescoberta de “histórias escondidas” (HALL, 2007, p.47) que foram apagadas pela historiografia oficial e a adoção da perspectiva das margens – nesse caso a mulher indígena e colonizada – permite reescrever os grandes relatos nacionais a partir de um ponto de vista renovado.

Para analisar a questão dessa redescoberta, iremos nos concentrar nos aspectos que permitiram a sujeição dos colonizados em Moçambique, como: a imposição da língua, a imposição da assimilação cultural e a menorização do feminino, para depois tentar entender como a representação desses três aspectos pode ser portadora de um ponto de vista renovado sobre a história.

### **A língua: arma de sujeição e poder**

Roland Barthes atribuiu à língua a capacidade de “forçar em dizer”, indo até considerá-la como “fascista” no sentido em que o fascismo não seria o ato de impedir de dizer, mas sim o de esforçar em dizer. Além disso, Barthes apontou pelo fato de a língua penetrar nas esferas mais íntimas do sujeito, e de sempre trabalhar a serviço de um poder. (BARTHES, 1978, p. 14)

Bourdieu (2001), se referiu ao paradoxo da comunicação, na medida em que constitui um meio em comum, mas que só consegue funcionar a partir de experiências singulares, que seriam socialmente marcadas (BOURDIEU, 2001, p.62) Além disso, referiu-se ao fato dos sinais não serem somente destinados a serem decifrados, eles também podem ser lidos como “sinais de autoridade” (BOURDIEU, 2001, p.99), o que, simbolicamente, pesa de maneira significativa se pensarmos na questão da linguagem num contexto colonial.

No contexto colonial, a imposição da língua dos colonos sobre os colonizados pode ser vista como uma das numerosas ferramentas de destruição da cultura alheia empreendida pela máquina colonial. Em *As areias do imperador*, as personagens da aldeia de Nkokolani transitam entre duas margens: duas culturas, duas línguas, e por isso estão permanentemente divididas.

Um dos primeiros elementos que indica a assimilação cultural forçada é evidenciado na escolha dos nomes. Um exemplo disso seria os três nomes de Mwanatu, o irmão de Imani, todos correspondentes a uma identidade social distinta: o nome de nascença, que o ligava numa continuidade com a terra e os antepassados, o nome da circuncisão, depois de tornar-se homem e ter passado pelos ritos de iniciação, e o nome civil, o “nome dos brancos”, dado quando iniciou a escola:

Para não falar do meu irmão Mwanatu, sobre o qual derramaram águas sagradas para o lavar dos seus três nomes anteriores. Três vezes o batizaram: na primeira nascença, com “o nome dos ossos”, que o ligava aos antepassados; com o “nome da circuncisão”, quando o sujeitaram aos ritos de iniciação; e com o “nome dos brancos”, conferido à entrada da escola. (COUTO, 2016, p.19)

O intuito de “nomear” pode, por vezes implicar uma forma de colonização. Pierre Ouellet (2005), estabeleceu um elo entre a etimologia da palavra “cultura” e o ato de colonizar, lembrando que ambas as palavras (“cultura” e “colônia”) são originadas do latim *colere*. Dessa raiz latina derivou o substantivo *cultus*, que tem significados variados: “estilo de vida”, “costumes”, “maneira de viver”, mas também “cultura da terra” ou “agricultura”. Por isso, Ouellet fez a conexão entre a cultura como forma de tomada de posse de um território habitado e explorado (OUELLET, 2005, p.25). Essa explicação faz todo sentido quando nós pensamos na ligação entre cultura e colônia dentro de uma sociedade colonial. Nos romances, isso se exprime através de uma nova nomeação das coisas e dos lugares, com nomes portugueses: “*Diz o mano que este rio se chama Nyahimi. Os portugueses é que lhe mudaram o nome. O meu pai, Katini Nsambe, sorriu condescendente. Tinha outro entendimento. Os portugueses estavam, dizia ele, civilizando a nossa língua.*” (COUTO, 2016, p.19)

Assim, o imperialismo se expressa através do campo linguístico. No entanto, Imani, a protagonista, ocupa um “entre-lugar” que ao mesmo tempo seria privilegiado—por saber flutuar entre as duas culturas e línguas—e por um outro lado delicado, por ser sempre vista como o “outro”, ou melhor “a outra” em ambas as culturas, inclusive na sua cultura de origem.

Existe uma dificuldade imensa em nunca poder traduzir perfeitamente alguns termos, simplesmente porque estes não existem na língua a ser traduzida. É o desafio muitas vezes encontrado por Imani, ao notar que não existe um conceito cultural na sua cultura de origem, o que faz com que seja difícil ou impossível traduzir alguns termos como “inferno” ou para contar os meses, que na outra língua se convertem automaticamente em “luas”: “*Há aqui uma dificuldade, senhor sargento – declaro timidamente. – É que não temos palavra para dizer “inferno”.*” (COUTO, 2017, p.239); “Resmungou para si mesmo, como se mastigasse veneno: *satanhocos, nem nome para dizer “papel” têm na vossa língua.*”(COUTO, 2015, p.54)

Na época pré-colonial africana, os tradutores disfrutavam de um estatuto social privilegiado, já que a eles era atribuído o potencial de preservar o patrimônio cultural do seu povo, graças as suas exímias qualidades de narração. Por isso, eram bastante respeitados, pois eles detinham um papel de mediação entre as classes dirigentes e o povo (BANDIA, 2005, p.4)

Por vezes, o uso da língua ou o fingimento do não entendimento da língua pode tornar-se uma estratégia diplomática – ou até mesmo de guerra – como é o caso de Ngungunyane, que finge não entender nenhuma palavra em português. Essa encenação do seu suposto desconhecimento da língua lhe confere uma posição privilegiada, na medida em que, os portugueses pensam poder falar livremente na frente dele sem serem entendidos, o que o torna um quase espião: “Gungunhane tem a qualidade de fazer de conta que não percebe o que se lhe diz. Finge não entender outro idioma que não seja o zulu, a língua da corte e do império.” (COUTO, 2016, p.288). O aparente desconhecimento do idioma português aliado à verdadeira ignorância deles

do idioma zulu torna-se um motivo para poder debochar da autoridade portuguesa, e ao mesmo tempo questionar a legitimidade deles em ocupar o território alheio: “A presença portuguesa era de tal modo inexistente que o intendente se dirigia a Gungunhane tratando-o por “Sua Majestade”. No sentido inverso, o rei africano apelidava os portugueses de “galinhas” e de “changanes brancos”.” (COUTO, 2016, p.195) Quando os representantes da língua estudada não respeitam a língua do seu interlocutor, falar a língua deles deixa de ser um ato de abertura, para virar ato de submissão (MAALOUF, 1998, p.53). No caso do rei africano, a recusa em falar português, além de ser estratégica, pode ser vista como um ato de insubmissão.

Nos romances, a personagem de Imani é representada como uma mediadora entre duas línguas, mas também entre duas culturas. Tratada de forma condescendente pela maioria dos oficiais portugueses com os quais ela convive, ela sugere outras pronúncias e outros entendimentos que não teriam sido “colonizados” pelo olhar eurocêntrico. Em princípio, isso é considerado como uma ousadia, como se ela tivesse simbolicamente e metaforicamente “saído” do lugar concedido a ela numa sociedade colonial: “*Não são vátuas, não existem vátuas, ousei corrigir, no meu canto, num fio de voz tão suave que ninguém escutou.* (COUTO, 2015, p.80)” Por isso, as primeiras vezes nas quais Imani sugere corrigir termos ou pronúncias erradas dos oficiais portugueses, ela o faz sem conseguir afirmar-se diante desses homens que são a representação do poder colonial. A primeira correção de Imani se faz em voz tão baixa que ninguém sequer a escuta.

Porém, na segunda vez, a surpresa dos portugueses por terem sido corrigidos por uma mulher negra – apesar de que, obviamente ela tem toda a legitimidade para conhecer melhor de que eles as línguas e as culturas regionais – revela toda a estrutura da dinâmica dos poderes numa sociedade patriarcal e colonial. Tal dinâmica coloca a mulher negra na parte mais inferiorizada da escala social, tornando quase impossível para eles ouvirem e levarem em consideração as preciosas informações dadas por ela: “*Não é “Gungunhane”. Diz-se “Ngungunyane”.* Os portugueses fitaram-me, surpresos. Não acreditavam que tivesse falado, ainda por cima para lhes corrigir o sotaque. (COUTO, 2015, p.82)

Bourdieu definiu a essência da dominação simbólica como algo que supõe uma certa atitude que desafiaria a alternativa habitual da liberdade por quem estaria a sofrendo (BOURDIEU, 2001, .79). Por exemplo, o fato de corrigir os “r”, que, pode implicar um ato de intimidação (BOURDIEU, 2001, p.79). Num contexto colonial, a intimidação decorre da própria estrutura da sociedade. Por isso, o ato de corrigir os colonos, exercido por Imani constitui um afronto muito grande, na medida em que expõe um desejo de se colocar no mesmo plano hierárquico, apesar de ser mulher e negra.

A passagem de uma língua para a outra implica, de forma quase sistemática, uma traição do sentido original (BARTHES, 1978, p.14). É o dilema que parece viver Imani, quando se

encontra numa posição de destaque por possuir informações muito confidenciais a respeito das operações portuguesas empreendidas em Moçambique. Por esse motivo, concorda com as palavras do pai ao lembrar que, em tempos de guerra, o tradutor era sempre visto como um delator. (COUTO, 2017, p.88).

As instruções dadas para ela pelas autoridades portuguesas vão claramente no sentido de “extrair informações dos prisioneiros” ou “denunciar falas e falantes” (COUTO, 2017, p.281). Isso a coloca numa posição-limite, sempre prestes a ser acusada de traição por ambas as partes. Segundo Bandia (2005), na época colonial, o tradutor passou a ser desprezado pelas populações locais, pois era visto como um traidor que teria dado o acesso a segredos e tradições ancestrais. Era percebido como um verdadeiro “peão” ao serviço da máquina colonial. (BANDIA, 2005, p.9) Assim, ela se refere às suas pequenas mentiras convenientes como “erros de tradução” (COUTO, 2017, p.89) Por outras vezes, assim como é o caso da personagem de Ngungunyane, o prazer em insultar os colonizadores numa língua que eles desconhecem é imenso e aparece como um meio de vingança pela imposição do poder colonial:

Atirei para o chão o telegrama do dia anterior, coloquei um pé sobre o seu peito, cuspi-lhe no rosto e, com a mais doce voz, insultei-o na minha língua. “*Branco mentiroso! Irás rastejar como uma serpente*”. [...] Mais do que o insulto, me deleitou falar-lhe em *txitxope*. Talvez nenhum negro dominasse tão bem a língua portuguesa. Mas o ódio que sentia apenas podia ser dito no meu idioma materno. Eu estava condenada: haveria de nascer e morrer na minha própria língua. (COUTO, 2015, p.234)

No entanto, Imani cita a possibilidade de acabar por ser “engolida” pela própria língua estrangeira, que, além de tê-la colocada num papel delicado, criou também pontes e permitiu que ela ultrapasse fronteiras geralmente interdidas às mulheres. De fato, como em muitas sociedades, a supremacia masculina fez com que o papel das mulheres era geralmente associado à esfera íntima, do lar, dos trabalhos domésticos e dos cuidados com as crianças, enquanto o papel dos homens evoluía na esfera pública, reputada mais prestigiosa. (COQUERY-VIDROVITCH, 2013, p.22) No fim da vida – e da trilogia de Mía Couto – o que ela mais temia acaba por acontecer: ela não consegue mais se expressar em português:

Sorriso, sacudindo a cabeça. E ensaio pronunciar umas palavras. E o que escuto é diverso do que digo. Repito a fala e mantem-se a dissonância: penso em português mas as palavras são proferidas em *txitxope*. Afinal, a maldição é verdadeira: a partir de hoje deixei de saber português. As minhas raízes estão-me devorando. (COUTO, 2017, p.306)

A simbólica atrás dessa perda do domínio da língua portuguesa – característica que foi tão fundamental no seu percurso de vida – é muito poderosa e denuncia a falsa ilusão da ideologia de assimilação cultural, ou melhor, de imposição cultural, nos povos colonizados. O fracasso da

tentativa de assimilação sugere a impossibilidade de apagar definitivamente as raízes culturais, pois apesar das numerosas tentativas, elas sempre acabam ressurgindo. A imagem das próprias raízes que estariam a lhe devorar implica também a resistência à imposição cultural à qual ela foi confrontada durante a vida inteira. Albert Memmi (1973) descreveu o “candidato à assimilação” como alguém que, de forma quase sistemática, acaba por se cansar do preço exorbitante dessa assimilação, comparada com uma dívida que seria impossível quitar. Além disso, ele acaba por ser confrontado pelo horror associado ao sentido da sua tentativa. (MEMMI, 1973, p. 149)

### **Assimilação e pés descalços**

Em Moçambique, o Estado colonial, pelo seu ato de nomear, categorizou e hierarquizou os indivíduos da sociedade moçambicana. Ao atribuir-lhes uma identidade social, estabeleceu um sistema de julgamento de valores entre os “civilizados” e os “não-civilizados”, operando uma hierarquização da cidadania. (MINDOSO, 2017, p.60) Isso pode-se explicar pelo Ato Colonial de 1930, que teve uma importância fundamental na configuração do Estado colonial português. O Ato Colonial reiterou a existência da nação portuguesa constituída por uma metrópole e seus territórios ultramarinos, ao mesmo tempo que introduz instruções nacionalizadoras para a consolidação e manutenção desses domínios territoriais. (MINDOSO, 2017, p.61)

Existiam três categorias : o colono, o assimilado e o indígena. O assimilado era autóctone, porém concordava em renunciar à sua cultura e à sua língua de origem. Ao escolher a assimilação, o cidadão disfrutava de algumas vantagens e de um estatuto maior de que o do “indígena”, que se encontrava na parte mais baixa da pirâmide social, que pagava imposto, era obrigado ao trabalho forçado e vivia com a ameaça permanente de uma possível deportação. Alguns, apesar de terem oficialmente escolhido a assimilação, continuaram a praticar – de maneira oculta—sua religião, sua língua e sua cultura de origem.

Os assimilados eram aqueles que, aos olhos do estado colonial português, tinham saído da sua condição anterior de indígena, para aceitar a aculturação promovida durante a colonização. Assim, adquiriam a cidadania portuguesa por terem, em teoria “superado” a condição de “indígena” (MINDOSO, 2017, p.60) Apesar da aquisição da nacionalidade portuguesa, é nítida a existência de uma diferença de tratamento entre os “colonos” e “assimilados”, sendo que: “passaram a ativar-se mecanismos de diferenciação social entre o “nós” e os “outros”. Os cidadãos de direito e os cidadãos tardios, por assimilação”. (MINDOSO, 2017, p.79)

A tentativa de se tornar o opressor, o colonizador, embora surpreendente, pode se assimilar ao desejo de disfrutar de um estatuto social privilegiado e de melhores condições de vida. Porém, como o explicou Memmi (1973), essa tentativa, além de alienar o sujeito, sempre acaba inevitavelmente num fracasso. No entanto, reconhece que o modelo do colonizador é tentador

pois usufrui de todos os bens e prestígios, assim igualar esse modelo seria uma maneira de se elevar socialmente, ainda que corra o risco de desaparecer nesse modelo prestigioso (MEMMI, 1973, p.146-147)

Em alguns trechos do romance, o modelo de assimilação imposto pelos portugueses se expressa através da representação de vozes que atuaram no sistema colonial, por exemplo a voz de oficiais ou militares. Mwanatu, o irmão de Imani, adora usar o fardamento da Coroa portuguesa, o que acaba por se tornar um motivo de vergonha por seus familiares e uma fonte de diversão para os portugueses, chegando a ser descrito como “um esboço de pessoa”, “uma caricatura de soldado” (COUTO, 2015, p.58-59), apegado à vã promessa de, um dia, poder embarcar para Lisboa e integrar uma Escola do Exército.

O discurso opressor e redutor proferido pelos colonos com relação aos autóctones pode se ver nas inúmeras depreciações citadas na trilogia. Essas depreciações testemunham de uma tentativa de aniquilação do sujeito, através da anulação da sua pessoa, culminando na simples negação do seu ser e da sua humanidade. Desta maneira, o espanto causado pela visão de um africano escrevendo acaba por ser reveladora do próprio processo de aniquilamento do colono, que, na sua empresa de colonização, acaba por se alienar também (Memmi, 1973): “Não sei por que razão me causa impressão ver um preto escrever. Apraza-me que falem a nossa língua com propriedade e sem sotaque. Contudo, sinto como uma invasão o domínio que eles possam ter da escrita.” (COUTO, 2015, p.313)

Perder-se no modelo do colonizador parece exatamente o caminho escolhido por Imani no início da trilogia. Ela e o irmão, Mwanatu, foram para a escola e aprenderam a ler e a escrever. Daí a preocupação da mãe que usa a imagem de uma boca que seria incapaz de falar outra língua, o que, ironicamente, acontece com Imani no fim da vida, mas de forma inesperada. A língua demonstrou ser uma ferramenta poderosa, na medida em que lhe é atribuída a capacidade de transformar. Esta vai além da fala e poderia influenciar o modo de pensar e a maneira de sonhar:

Já Mwanatu, o mais novo, foi educado nas letras e nos números. Os rituais que teve foram os dos brancos: católicos e lusitanos. A nossa mãe alertava: A alma que lhe deram já não se sentava no chão. A língua que aprendera não era um modo de falar. Eram uma maneira de pensar, viver e sonhar. E nisso éramos parecidos, eu e ele. Os receios da nossa mãe eram claros: de tanto comer a língua portuguesa, não tínhamos boca para qualquer outra fala. E seríamos ambos devorados por essa boca. (COUTO, 2015, p.60)

Os filhos tiveram um contato com ambas as culturas de maneira híbrida, por isso, a mãe receia um apagamento da sua cultura de origem em favor de cultura do colono, e exemplifica o seu medo com o uso da imagem de que “a alma deles já não se sentava no chão.” (COUTO, 2015, p.60). Imani, por sua vez, passou uma temporada no convento durante a infância e uma parte da adolescência, o que resultou num apagamento progressivo e sistemática da sua cultura

original. Assim, a educação religiosa participou de maneira ativa ao processo de assimilação de uma forma muito poderosa, até chegar a ter os seus sonhos “patrulhados” pelo padre, anulando a comunicação com os antepassados que poderia se estabelecer através dos sonhos:

Mas eu sabia como tinham apagado as marcas da minha origem. Durante toda a infância, longe dos meus pais, o padre patrulhara-me os sonhos logo ao despertar, anulando os noturnos recados dos que me antecederam. Para além disso, o sacerdote Rudolfo Fernandes corrigia-me o sotaque como quem apara as unhas a um cão. Eu era preta, sim. Mas isso era um acidente de pele. Ser branca seria a única profissão da minha alma. (COUTO, 2016, p.86)

Referir-se a sua cor negra como “um acidente de pele” e o fato de ser branca como a “única profissão da sua alma” denota uma imagem depreciativa das suas raízes moçambicanas, tidas como inferiores à cultura dos portugueses, e pode ser explicada pela interiorização do racismo colonial. Mucchieli (1986) identificou o conceito de “identidade negativa” como uma arma potente para exercer uma pressão psicológica num grupo colonizado:

Uma das maneiras de exercer a pressão psicológica consiste em usar a identidade negativa. A identidade do grupo colonizado é explicitada diferencialmente com relação à identidade do grupo dominante. É desvalorizada, enquanto a identidade do grupo dominante é proposta como ideal. Cada esforço de conformação à identidade proposta é gratificado em seguida. (MUCCHIELI, 1986, p.112-113)<sup>2</sup>

Essa identidade negativa também é encontrada no discurso colonial, quando o português, pensando talvez estar fazendo um elogio, reconhece a inteligência da Imani, apesar daquilo que seria considerado por ele como o seu “defeito de cor”: “Já a irmã Imani é inteligente e viva, quase esquecemos que estamos perante uma jovem preta.” (COUTO, 2015, p.117). A vontade de aproximar-se o mais possível do modelo do colonizador faz com que ela é constantemente assemelhada à cultura portuguesa, pelos portugueses, mas também pelos moçambicanos.

Outro motivo de consternação que percorre a trilogia de Mia Couto, para ambas as partes –dos colonos e dos moçambicanos–, é o uso de sapatos. Sabemos que, em sociedades coloniais, o uso de sapatos foi durante muito tempo associado a um estatuto social mais elevado. A simbólica dos sapatos em oposição aos pés descalços continua bastante forte para representar a diferenciação de privilégios herdada da época colonial. O fato de Imani usar sapatos, e assim querer se assemelhar aos colonos portugueses incomoda tanto os portugueses quanto aos habitantes da aldeia de Nkokolani e desperta sentimentos de ódio, de raiva e a impressão dela ter se tornado uma “traidora” do seu povo. O seu uso de sapatos teria então, a capacidade de clareá-la e torná-la, no plano simbólico, “mulata” ou até branca:

---

2 « Une des manières d’exercer la pression psychologique consiste à utiliser l’identité négative. L’identité du groupe colonisé est explicitée différenciellement par rapport à celle du groupe dominant. Elle est dévalorisée alors que celle du groupe dominant est proposée comme idéale. Chaque effort de conformisation à l’identité proposée est ensuite gratifié.» (MUCCHIELLI, 1986, p. 112-113)

Durante todo o percurso Elizabete caminhou a meu lado. Comparava os meus sapatos com as suas sandálias. Perguntou se eu também era mulata. Respondi que não, que era negra e era dos Vaxopi. Ela sorriu, incrédula: *Isso pensas tu. És mais mulata do que eu, minha filha. Não sabes o preço a pagar por essa tua condição.* (COUTO, 2016, p.304)

Olhei os seus pés gretados. Naquele momento envergonhei-me das minhas sandálias. E pesaram, de culpa, as minhas pernas. Com exceção dos da minha casa, ninguém na aldeia conhecia o calçado. Bastava isso para que fôssemos chamados de VaLungu, os brancos. (COUTO, 2015, p.130)

*Pensas que és uma branca? Andas calçada e vestida sem respeito e, mesmo ainda não sendo mãe, falas com os homens sem baixar os olhos. Nós sabemos porquê: és uma feiticeira, queres enlouquecer os nossos homens. E já o fizeste. Nós vemos as pestanas dos nossos maridos a arder durante a noite. Sonham contigo, foi Dabondi quem nos disse.* (COUTO, 2017, p.290)

Por isso, os seus sapatos passam a ser motivo de vergonha, já que ela experienciava a rejeição dos outros por usá-los, pois assim ela chegaria até a ser branca. A alusão a um possível “preço a pagar” pelo uso dos sapatos lembra de alguma forma a referência de Memmi (1973) ao preço exorbitante e à dívida nunca quitada pelo colonizado que tentaria tornar-se o colonizador.

No entanto, no final da trilogia, há elementos que indicam uma vontade de voltar para sua cultura original. Apesar de poder flutuar entre idiomas e culturas, e ter a capacidade de “entrar e sair da raça” (COUTO, 2017, p.356) quando quiser, Imani apresenta o desejo de “ser iniciada nas suas tradições”, e até de “renascer”, no seu idioma, mas também na sua espiritualidade (COUTO, 2016, p.389).

## O poderio masculino

Nos três romances, existe uma clara representação de estatutos diferenciados entre mulheres e homens. Logo no começo, o primeiro romance abre-se com um questionamento sobre o nome de Imani, que na sua língua materna significa: “ninguém”. A escolha desse nome traduz uma vontade de inferiorização do feminino, que se baseia na alienação do sujeito e no aniquilamento da sua possibilidade em ser uma pessoa. Além disso, cria uma problemática de impossibilidade da construção do sujeito, já que a sua humanidade foi negada: “Pois foi essa indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta.” (COUTO, 2015, p.19)

O nome lhe foi atribuído pelo próprio pai, que assim conseguiu uma forma de afirmar o seu poder, de “ocupar definitivamente um território alheio”. Surpreendentemente, o pai de Imani, que reclamava muito sobre a dominação imperial portuguesa, conseguiu um frágil estatuto de imperador sobre a filha, como se o feminino fosse um território a ser colonizado:

A certa altura o meu velho reconsiderou e, finalmente se impôs. Eu teria por nome um nome nenhum: *Imani*. A ordem do mundo, por fim, se tinha restabelecido. Atribuir um nome é um ato de poder, a primeira e mais definitiva ocupação de um território alheio. Meu pai, que tanto reclamava contra o império dos outros, reassumiu o estatuto de um pequeno imperador. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo que me impede de ser eu mesma. (COUTO, 2015, p.20)

No entanto, o nome dela poderia ocultar outro significado, pois: “todos na aldeia sabiam o que se ocultava naquela escolha. Imani é o nome que se dá às filhas de um pai desconhecido”. (COUTO, 2016, p.249).

A necessidade de anular a afirmação da mulher enquanto sujeito se vê também nos trechos relativos à Ngungunyane, e mais especificamente nos momentos nos quais se encontra com Imani. Num primeiro tempo, ele fica bastante incomodado pela posição que ela detém enquanto mediadora cultural entre duas culturas em luta. A aparente assimilação dela à cultura portuguesa deixa-o desconfiado, vendo nela a imagem de uma possível traidora. Há mais um detalhe que o incomoda bastante: o fato dela usar sapatos. Mais do que um par de sapatos, existe toda uma simbologia em que opõe mulher branca/mulher da terra, mulher indígena/mulher assimilada, mulher escravizada/mulher livre. Os sapatos acabam por serem percebidos por ele como um objeto representativos de um certo poder e de uma autoridade que, simbolicamente o colocaria num estatuto mais baixo de que ela, coisa totalmente inconcebível e inaceitável aos seus olhos:

*Não te consigo escutar, disse o rei. Elevo o tom de voz. Ele sacudiu a cabeça: O problema não é a minha voz. Não me escuta por causa do meu calçado, Esses teus sapatos falam muito alto, diz Ngungunyane. De agora em diante só te aproximarias de mim se estiveres descalça.* (COUTO, 2017, p.24)

Esses sapatos da Imani que “falam muito alto”, incarnam uma autoridade feminina e abrem a possibilidade para que ele seja dominado por uma mulher que detém os códigos culturais dos invasores. Sua identidade estaria ameaçada de menorização, a mesma inferiorização que ele aplica nas mulheres do seu reino. No terceiro romance, ao perceber que o poder dele vem se esfarelado diante da dominação portuguesa, o rei Ngungunyane usa um tom cada vez mais autoritário com as suas mulheres, numa tentativa de reafirmar a sua supremacia com relação às suas mulheres:

Ngungunyane ordena que a mulher se cale. Dali em diante nenhuma das esposas volta a falar sem que seja autorizada. Dabondi sorri com desdém: o imperador reconhece, enfim, a fragilidade do seu império e a precariedade do seu harém. Com sangue tomou posse da terra. Com sêmen se apropriou das mulheres. Todo esse comando agora lhe escapa. É por isso que grita com as esposas. A única autoridade que lhe resta é ser um homem entre as mulheres. (COUTO, 2017, p.105)

É interessante notar que, apesar de terem as suas identidades culturais minorizadas pelos colonos, no processo de assimilação e aniquilação dos seus seres, Ngungunyane e o pai de Imani não hesitam em reproduzir os mecanismos de dominação usados pelos seus invasores para poder firmar sua autoridade e seu poder com relação às mulheres, embora isso signifique a desvalorização destas últimas e a negação das mulheres enquanto sujeitos.

As cenas de dominação masculina em cima das mulheres de Nkokolani também acontece com homens portugueses. O início da relação entre Imani e o sargento de Melo é marcado pela destruição simbólica da voz dela, já que ele fala e responde no seu lugar: “Fala sozinho. E responde por mim. Está certo de que me falta esse sentimento de pertença. Apesar da minha aparência, continuo a ser uma indígena, leal à família, fiel à raça.” (COUTO, 2017, p.34)

Aos poucos, o relacionamento dos dois se transforma num relacionamento amoroso, e podemos observar algumas mudanças nas dinâmicas de poder. No entanto, ainda existe certo paternalismo na maneira que ele tem de se dirigir a ela. A proposta de casar-se com ele e assim, tornar-se “Imani de Melo” esconde uma tentativa de reafirmar o seu domínio não só no corpo da mulher, mas também na sua identidade:

Desde criança que estás emigrando de ti mesma. Pensa nas vantagens desta involuntária jornada: nessa outra pátria – que é a minha por nascença – começaremos juntos uma vida nova. Esse é o meu desejo maior. Não quero, porém, que te aconteça o que vi suceder com outras mulheres africanas em Portugal. Não admitirei que sejas humilhada. Serás Imani de Melo. Serás mulher, a minha mulher. (COUTO, 2017, p.64)

A superposição do nome “Imani”, que significa “ninguém” e do sobrenome português “de Melo” é reveladora das contradições e das identidades em tensão entre as quais a protagonista continuamente transita. Assim, Imani será finalmente uma mulher completa, porém, com uma condição restritiva: ser a mulher do sargento de Melo. Transparece a ideia de que ela só poderia existir enquanto mulher através da adoção da identidade do português, e assim se tornar “alguém” dentro da sociedade colonial moçambicana, que era desigual, racista e machista. Podemos apostar na capacidade da linguagem, e mais particularmente da literatura, em revelar essas contradições e militar em favor de uma representatividade maior das vozes femininas, e principalmente vozes negras femininas, historicamente excluídas dos relatos históricos. Elas aparecem enquanto objeto e não sujeito da sua história. Por isso, Butler (2006), nesse sentido, chegou até a qualificar o texto literário de verdadeira “máquina de guerra”, com a capacidade de “universalizar o ponto de vista feminino” (BUTLER, 2006, p.235). Dessa forma, a linguagem pode ser concebida como algo que teria, ao mesmo tempo, a capacidade de incluir ou excluir, o que aqui poderia servir em resgatar a voz de todas essas mulheres que foram historicamente reduzidas ao silêncio. Ademais, concordamos com Butler quando explicou a dupla possibilidade concedida pela linguagem: ser usado para exigir uma humanidade que realmente incluiria todo mundo, ou para instaurar uma hierarquia que só autorizaria algumas pessoas a falar, silenciando as outras que não podem se exprimir sem que a sua palavra seja automaticamente deslegitimada. (BUTLER, 2006, p. 237)

## Considerações finais

Depois de analisar os aspectos ligados à imposição cultural forçada na trilogia de Mia Couto, percebemos que, além da representação dessa imposição, existe um contradiscurso com um forte potencial de reescrita sobre a historiografia da colonização portuguesa em Moçambique. Assim, para responder à pergunta inicial, sobre a personagem do sargento Germano de Melo ser ou não uma personagem provável, na verdade isso não tem uma importância tão significativa, na medida em que, para o autor do romance histórico, trata-se sobretudo de efetuar uma “demonstração artística da realidade histórica” (LUKÁCS, 2000, p.45) Desta forma, podemos considerar que, apesar da personagem de sargento de Melo não ser tão provável assim, num contexto colonial, inevitavelmente perpassado por preconceitos racistas e sexistas, a criação de tal personagem seria mais representativa do tempo contemporâneo do autor, no qual busca-se abrir uma discussão sobre o legado colonial em Moçambique. Apesar disso, o retrato do Moçambique colonial feito por Mia Couto é baseado na pluralidade das vozes, sejam elas porta-vozes do colonialismo ou do anticolonialismo. Assim, a composição de um “retrato global histórico” (LUKÁCS, 2000, p.45) é cheio de nuances, revelando a ligação entre “a espontaneidade cheia de vida das massas e a consciência histórica das personalidades dirigentes”. (LUKÁCS, 2000, p.45)

Os elementos usados para efetivar a colonização cultural de Moçambique: a língua, a imposição cultural e a memorização de feminino, constituem, na trilogia de Mia Couto, pontos de partida para que possa emergir uma discussão sobre a assimilação cultural forçada no país. Aqui, nota-se também a importância de representar os fatores que contribuíram para a sujeição dos povos colonizados como possíveis ferramentas para construir uma independência cultural com relação à antiga metrópole. Consideramos o presente artigo como sendo apenas um ponto de partida para o desenvolvimento de outros temas decorrentes, como a representação das relações de alteridade num contexto colonial que contribuem para criar a categoria do “Outro”, e como essas relações se desenvolvem, entre fascínio e repulsão.

## REFERÊNCIAS

BANDIA, Paul. Bandia, P. F. Esquisse d’une histoire de la traduction en Afrique. *Meta*, **50** (3), 957–971, 2005. <https://doi.org/10.7202/011607ar>

BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Paris : La découverte, 2006.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *Les Africaines. Histoires des femmes subsahariennes du XIX au XX siècle*. Paris : Éditions La Découverte, 2013.

COUTO, Mia. **As areias do imperador: uma trilogia moçambicana. Livro um: Mulheres de Cinza.** Porto: Caminho, 2015.

\_\_\_\_\_. **As areias do imperador: uma trilogia moçambicana. Livro dois: A Espada e a Azagaia. Mulheres de Cinza.** Porto: Caminho, 2016.

\_\_\_\_\_. **As areias do imperador: uma trilogia moçambicana. Livro três: O Bebedor de Horizontes.** Porto: Caminho, 2017.

DA SILVA CORREIA, Ricardo Alexandre. Amílcar Cabral e a cultura africana como resistência. Portal **Geledés**, 2018. Link: <https://www.geledes.org.br/amilcar-cabral-e-cultura-africana-como-resistencia/> Consultado em 17/04/2022.

HALL, Stuart. **Identités et Cultures.** Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

LUKACS, Georges. **Le roman historique.** Paris : Éditions Payot & Rivages, 2000.

MAALOUF, Amin. **Les Identités meurtrières.** Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1998.

MEMMI, Albert. **Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur.** Paris : Éditions Payot, 1973.

MENESES, Maria Paula. Nação e narrativas pós-coloniais: interrogações em torno dos processos identitários em Moçambique. In : LEITE, OWEN, CHAVES, APA. **Nação e narrativa pós-colonial I: Angola e Moçambique.** Lisboa : Colibri, 2012.

MINDOSO, André Victorino. **Os assimilados de Moçambique: Da situação colonial à experiência socialista.** Tese de doutorado. Biblioteca De Ciências Humanas e Educação, UFRPR. Curitiba, 2017.

MUCCHIELI, Alex. **L'identité.** Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

OUELLET, Pierre. **L'esprit migrateu : essai sur le non-sens commun.** Montréal: VLB Éditeur, 2005.

SOUZA SANTANA, Jacimara. A Participação das Mulheres na Luta de Libertação Nacional de Moçambique em Notícias. **Revista Tempo** 1975-1985. In: **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana** N° 4 dez./2009, pp. 67-87



**EMANCIPAR-SE NUMA SOCIEDADE POLIGÂMICA: UMA ANÁLISE  
DE *UNE SI LONGUE LETTRE*, DE MARIAMA BÂ**

*TO EMANCIPATE IN A POLYGAMIC SOCIETY: AN ANALYSIS OF *UNE SI  
LONGUE LETTRE*, BY MARIAMA BÂ*

*EMANCIPARSE EN UNA SOCIEDAD POLIGÁMICA: UN ANÁLISIS DE  
*UNE SI LONGUE LETTRE*, DE MARIAMA BÂ*

Providence Bampoky<sup>1</sup>

**RESUMO**

*Une si longue lettre* (2006), da romancista senegalesa Mariama Bâ, nos remete a reflexão sobre temas polêmicos relacionados às questões religiosas e socioculturais, como a poligamia, o sistema de castas, as tradições culturais, bem como a representação da mulher na sociedade muçulmana do Senegal na década de 1970. No tratamento dessa temática, pretende-se com o presente ensaio discutir como a autora constrói narrativas de ruptura com o discurso patriarcal circulante nessa sociedade, ou seja, mostrar, a partir de um viés transgressor dos costumes e tradições, como o sujeito feminino articula o seu próprio discurso, rejeitando qualquer tipo de mediação paternalista

**PALAVRAS-CHAVE:** *Romance epistolar, Caminho da emancipação, Autoria feminina, Mariama Bâ.*

**ABSTRACT**

*Une si longue lettre* (2006), by the Senegalese novelist Mariama Bâ, leads us to reflect on controversial themes related to religious and sociocultural issues, such as polygamy, the caste system, cultural traditions, as well as the representation of women in the Muslim society of Senegal in 1970s. In dealing with this theme, the present essay intends to discuss how the author builds narratives of rupture with the patriarchal discourse circulating in this society, that is, to show, from a transgressive bias of customs and traditions, how the female subject articulates her own discourse, rejecting any kind of paternalistic mediation.

**KEYWORDS:** *Epistolary novel, Road to emancipation, Female author, Mariama Bâ.*

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem/IEL – Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP – Brasil-São Paulo. Pesquisa financiada pelo CNPq. E-mail: [providence.bampoky@gmail.com](mailto:providence.bampoky@gmail.com)



**RESUMEN**

*Une si longue lettre (2006), de la romancière sénégalaise Mariama Bâ, nous invite à réfléchir sur des thèmes controversés liés à des questions religieuses et socioculturelles telles que la polygamie, le système des castes, les traditions culturelles, ainsi que, la représentation de la femme dans la société musulmane du Sénégal dans les années 1970. Pour le traitement de ce thème, on veut dans ce présent essai discuter, comment l'auteur construit des récits de rupture avec le discours patriarcal dominant dans cette société, ou plus simplement, à partir d'un biais transgressif des coutumes et traditions, comment le sujet féminin articule son propre discours, rejetant tout type de médiation paternaliste.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Novela epistolar, Camino a la emancipación, Autoría femenina, Mariama Bâ.*

*Em qualquer parte do mundo se ouve um grito de mulher. Esse grito pode ser diferente, de sítio para sítio, mas ele tem sempre em si mesmo uma certa unidade. O grito de outras mulheres, de outros países, pode não ser exatamente como o nosso – uma vez que não temos todos os mesmos problemas – mas há uma unidade fundamental em todos os nossos sofrimentos, no nosso desejo de liberdade e de cortar as correntes que nos aprisionam desde a antiguidade (NFAH-ABBENYI, 1997 apud BAMISILE, 2012, p. 320).*

A mulher tem sido ao longo da história cercilhada no que diz respeito a manifestação dos seus pensamentos e a reivindicação dos seus direitos. A literatura, por muito tempo, representou a mulher através de preconceitos que refletiam, de fato, o pensamento de uma sociedade sexista que prega a submissão total da mulher ao homem, delimitando assim o seu papel no espaço sociopolítico. Entretanto, nas décadas de 1970 e 1980, com o crescimento dos movimentos e organizações feministas dentro e fora do continente africano, o discurso de subjetivação que nega à mulher a liberdade de se autoconstruir vem sendo substituído por um discurso de igualdade entre os sexos. De acordo com o estudioso francês Bernard Mouralis (2007), a situação colonial das primeiras décadas do século XX promoveu a eclosão de uma literatura negro-africana com o intuito de denunciar a exploração e a opressão infligidas pelo colonizador, mas também impulsionou a entrada das vozes femininas nas instâncias sociopolíticas. Assim, além da denúncia colonial, surgia na cena literária africana uma forte produção de autoria feminina que veio se interessar pelos estereótipos de gênero, expondo e denunciando a representação redutora da mulher nas sociedades africanas.

É de modo esforçado e persistente que essas romancistas tomam consciência da necessidade de romper com as barreiras estabelecidas pelo poderio masculino. Para tais fins, a literatura torna-se uma ferramenta de afirmação de sua dignidade. Assim, ao atribuir às personagens femininas papéis de protagonistas, as mulheres passam a ser agentes da ação e assumem funções inequívocas de condutoras das narrativas. Desde então, submetidas a um processo de individualização, as protagonistas femininas são resgatadas da sujeição a uma mentalidade depreciativa que as homogeneíza, tornando-as inferiores e indistintas. As críticas feministas

tentam remediar essas deficiências, dando às literaturas de autoria feminina a devida atenção que elas merecem. Como afirma a historiadora francesa Catherine Coquery-Vidrovitch (2013), para essa geração de romancistas, a literatura não constitui apenas um instrumento de recuperação da palavra confiscada, mas um meio de contestar o poder masculino. Trata-se de revalorizar e reabilitar não só o gênero romance, mas também a personagem feminina retratada nele.

Cabe dizer que as escritoras do período pós-independência, ao tomarem parte ativa no processo da descolonização cultural e na luta pela emancipação da mulher, manifestam várias oposições relativamente às tradições glorificantes e denegridoras. Portanto, ao rejeitar as concepções sexistas, elas demonstram que as mulheres têm uma experiência de vida própria e com relevância para lhes conceder funções principais e não apenas papéis secundários e supostamente não alteráveis. É nessa linha de pensamento que se insere o romance epistolar *Une si longue lettre* (2006), da escritora senegalesa Mariama Bâ, que traz temáticas polêmicas relacionadas às questões religiosas e sociais, como o divórcio, a poligamia, o sistema de castas, as tradições culturais, assim como o papel da mulher da sociedade muçulmana do Senegal dos anos 70.

### **Mariama Bâ: a voz da militância feminina**

*Compreendi que o [a] escritor[a] pode ajudar a sociedade, ensinando, alertando, advertindo, denunciando, aconselhando* (UANHENGGA XITU, 1999, p. 39).

Mariama Bâ nasceu no dia 17 de abril de 1929, no Senegal, na cidade de Dakar de uma família de elite. O seu avô paterno trabalhou no governo colonial, onde exercia a função de tradutor/intérprete. A romancista perdeu a sua mãe ainda criança e foi criada pelos avós maternos. Oriunda de uma família tradicional muçulmana abastada que lhe ensinou os valores da religião e as condutas de uma futura boa mãe, frequentou a escola corânica e mais tarde a escola francesa por insistência do pai que era funcionário público e posteriormente em 1956, promovido a cargo de Ministro da Saúde. Em 1943, depois ter concluído o ensino superior, Mariama Bâ ingressou na *École Normale des jeunes filles* de Rufisque – uma instituição para a formação de futuros professores. É oportuno ressaltar que a escritora foi uma das raras mulheres que tiveram a sorte de frequentar esse espaço na sociedade daquela época, em que a maioria da população não tinha direito à alfabetização. Além disso, no Senegal, a escolarização das meninas era algo fora de cogitação, como realça a própria autora:

Tive a sorte de frequentar a escola francesa [...], graças à perseverança do meu pai que, sempre que tinha férias vinha pedir aos meus avós que continuassem a conceder esse favor a ele. Mawdo Sylla foi meu professor. O fato de eu ir à escola não me livrou das tarefas domésticas que as meninas tinham que fazer. Eu tive a minha vez de cozinhar e de lavar a louça. Aprendi a lavar minhas próprias roupas e a manejar o pilão porque temia-se, ‘você nunca sabe o que o futuro pode trazer!’ O meu avô cuidou da família. Era uma vida comunitária com primos, tias, tios e os seus maridos e esposas (BÂ, 1981, p. 7).

No trecho, a romancista alude ao fato de ter tido a sorte e o privilégio de frequentar a escola francesa, uma instituição de ensino com preceitos diferentes que trazia à Mariama Bâ uma outra visão do ser mulher nesse contexto específico. De acordo com a pesquisadora Pierrette Herzberger-Fofana (2000, p. 28), apesar do esforço da administração colonial francesa em alfabetizar a população, havia uma grande resistência cultural das populações locais à escolarização das meninas, especificamente, em meios rurais. A isso, junta-se o fato que muitas dessas alunas tinham que abandonar os estudos para se casar precocemente. Os pais eram relutantes a ideia de levar as filhas à escola, nesse sentido em que a mulher instruída era “uma fonte de infortúnio” – lembrando que naquele tempo o Senegal era ainda um país muito conservador e paternalista e, de fato, a escolarização das meninas não era permitida, pois, era entendida como algo que levaria à ruína as relações existentes entre homens e mulheres, como aparece no tecido ficcional do romance: “A escola transforma as nossas filhas em demônios, que tiram os homens do bom caminho” (BÂ, 2006, p. 37). Em 1947, após 12 anos de dedicação, Mariama Bâ teve que se afastar da carreira de docência por causa do seu estado de saúde e, desde então, passou a se envolver na política (NDIAYE, 2007). Mãe divorciada, com quatro filhos, ela foi politicamente ativa em diversos movimentos e associações feministas em Dakar: foi membro da Federação das Associações Femininas do Senegal (FAFS), presidente do Círculo Feminino e secretária do Club Soroptimiste de Dakar, além das lutas em prol dos direitos e da escolarização das mulheres senegalesas.

No exercício de suas funções, fez uma declaração diante do então Primeiro-ministro, Abdou Diouf, em que condenou veementemente as condições precárias das mulheres e das crianças senegalesas – chamando a atenção para o fim da exclusão social, isto é, para a necessidade inalienável das mulheres terem acesso e partilharem com os homens todos os espaços de decisão e de vivências sociopolíticas, com salários iguais. Em 1979, Bâ publica o seu primeiro romance, *Une si longue lettre* que recebeu o famoso prêmio Noma (melhor prêmio de obra africana) em 1980, no ensejo da Feira do Livro em Frankfurt na Alemanha: “na condição da mulher em África, apresentada no ponto de vista de uma mulher muçulmana numa sociedade em transição” (HERZBERGER-FOFANA, 2000, p. 53). Como evidenciado, a literatura africana, durante muito tempo foi dominada pelo poder masculino, por isso, não é de estranhar que a literatura escrita por mulheres seja considerada mais limitada, menos séria e alvo de duras críticas.

O reconhecimento da escrita de Mariama Bâ e do prêmio que lhe foi concedido criou muitas polêmicas no seio dos autores do cânone da literatura, que não tardaram a proferir comentários pejorativos a respeito da sua produção literária e da sua capacidade intelectual – foi-lhe apontada a falta de autenticidade e o uso de um estilo literário eurocêntrico, não condizente com a verdadeira representação da condição da mulher nas sociedades africanas. Com efeito, o machismo latente na narrativa dominante não foi uma prática isolada no exemplo de Mariama

Bâ, uma vez que, o poder das narrativas de autoria masculina se manteve associado ao poder político, religioso e econômico. Desse modo, a postura patriarcal não permitia a emergência de narrativas femininas, que ficaram sufocadas na macro-narrativa da descolonização e da independência. As afirmações desse discurso machista e controlador demonstram, por um lado, o quanto as narrativas de autoria feminina têm abalado as estruturas sociais africanas; mas, por outro lado, revelam que, enquanto a igualdade de direitos entre os sexos não for institucional, as literaturas escritas por mulheres terão sempre que lutar contra o convencionalismo tradicional e machista.

Para além dessa discrepância ideológica, *Une si longue lettre* ganhou um reconhecimento notório no contexto dos estudos literários estrangeiros. O romance foi adotado em programas escolares e universitários de vários países africanos e europeus, traduzido em diversas línguas, além de virar um projeto cinematográfico. Com efeito, a carreira literária de Mariama Bâ será bruscamente interrompida por uma doença que a leva a óbito em 1981. A escritora não chegou a ver publicado o seu segundo romance *Un chant écarlate* (1981), em que ela retraza as mesmas preocupações sociais: as condições precárias das mulheres em uma sociedade patriarcal, a luta pela igualdade de direitos entre os sexos, as dificuldades do casamento polígamo e bicultural dentro do sistema de castas. Em suma, por meio do seu universo ficcional, Mariama Bâ convida as mulheres a se unirem e se engajarem nas lutas em prol de um país melhor:

A mulher não deve mais ser o acessório que adorna. Objeto que você move, a companheira que você lisonjeia ou acalma com promessas. A mulher é a primeira e fundamental raiz da nação na qual é enxertada toda contribuição, da qual também começa toda a floração. Devemos incentivar as mulheres a se interessarem mais pelo destino do país (BÂ, 2006, p.120).<sup>2</sup>

Na esteira dessa proposta, Herzberger-Fofana (2000 *apud* BAMISILE, 2012, p. 323) afirma que a autora defende o apoio e a solidariedade das mulheres africanas para resolverem as dificuldades por elas vividas, enquanto grupo que tem sido vitimado por situações de desigualdade de tratamento, de exploração, grupo esse de mulheres colonizadas e oprimidas dentro de uma sociedade patriarcal, cujos homens também foram colonizados. No entanto, deve se reconhecer que a história de *Une si longue lettre* passa-se na cidade de Dakar uns vinte anos após a independência do Senegal. E a partir desse pano de fundo, a romancista avalia o resultado dos movimentos nacionalistas e feministas da década de 70 início de 80 a partir de uma perspectiva contemporânea.

### **Buscar pelos caminhos da emancipação numa sociedade poligâmica**

---

<sup>2</sup> Nesta análise, todos os excertos retirados do romance em estudo (*Une si longue lettre*) são uma tradução minha sem inclusão de notas de rodapé. Utilizo a edição francesa (Les Nouvelles Éditions Africaines du Senegal, 2006).

*Partir para recomeçar do zero, depois de ter vivido vinte e cinco anos com um homem, depois de ter dado à luz doze filhos? Será que eu tinha força suficiente para suportar sozinha o peso dessa responsabilidade, tanto moral quanto material? (BA, 2006, p. 79).*

Na sua narrativa, a romancista senegalesa traz críticas contundentes aos valores patriarcais, indo contra o domínio tradicional sobre a mulher especificamente a mulher muçulmana. Além da abordagem à mulher casada emoldurada pelas leis e normas patriarcais, o romance constrói também um discurso de ruptura com o discurso tradicional que circula na sociedade senegalesa e, concomitantemente, demonstra como o sujeito feminino articula a sua própria fala, rejeitando qualquer tipo de mediação paternalista. Trata-se, então, de analisar, nessa sessão, como a mesmice ideologicamente inculcada à mulher faz com que ela não questione a ordem social imposta, mas se sinta em conformidade com os preceitos ideológicos que a subjagam. Refletiremos, também, sobre como essa ideia da hegemonia do masculino desfaz-se perante a escrita de autoria feminina, isso significa analisar como a autora senegalesa vem problematizar e contestar os preceitos nos quais as mulheres são enclausuradas desde sempre.

É importante ter em vista que o único lugar concedido à mulher no universo ficcional, especificamente nas literaturas oriundas das sociedades muçulmanas, era o espaço da casa: cuidar dos filhos e manter-se submissa e devota ao marido, pois, segundo as interpretações do Alcorão e da cultura muçulmana, “a mulher só obtém bênção e lugar no paraíso sendo submissa aos mandamentos do marido” (SEMBÈNE, 1966, p. 48). Essas concepções sexistas encontram-se plenamente refletidas na instituição do casamento, em que a violência diariamente praticada coloca a mulher num estado de objetificação e de exclusão social. Ahmadou Kourouma, em seu romance *Monnè, outrages et défis* (1990, p. 29), aborda essa questão no sentido em que a mulher casada é duplamente presa às leis e à moral da tradição, sem voz e sem direito de se expressar, como demonstra o seguinte excerto: “Nesse mundo os motes das mulheres são três e têm o mesmo significado: resignação, silêncio, submissão”.<sup>3</sup> Um processo avassalador de dominação, em três dimensões (resignação, silêncio, submissão), que sustenta a condição de inferioridade da mulher, atribuindo ao homem o poder de mantê-la sob controle. De forma explícita, isso pode ser verificado nos personagens masculinos, que, imbuídos de um pensamento arraigado culturalmente, manifestam-no na vida social e no casamento, no que concerne aos papéis de gênero na sociedade, entre outros aspetos do seu cotidiano.

Diante desse cenário, cabe sublinhar que nas sociedades africanas em geral o patriarcado é que detém a palavra em todas as modalidades do casamento. Uma estrutura de dominação e de subserviência da mulher que corrobora aquilo que descreve Simone de Beauvoir (1980, p. 179) em *O segundo sexo*: “a história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes

---

3 Texto original: “Dans ce monde les lots des femmes sont trois qui ont la même signification: résignation, silence, soumission” (KOUROUMA, 1990, p. 29).

concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu como Outro”. Parafraseando Michel Foucault (1998, p.132), em qualquer sociedade, o corpo da mulher está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Partindo destas constatações, podemos deduzir o quanto a mulher senegalesa, inserida neste contexto, é submetida a uma sociedade patriarcal, caracterizada pelas relações de mando e autoridade.

De acordo com a historiadora senegalesa Penda Mbow (2001), a essa alienação soma-se o fenômeno crescente da poligamia que, de certa forma, é uma das práticas que produz invisibilidades e silenciamento das mulheres senegalesas. Importa ressaltar que o Senegal é um país cuja maioria da população é muçulmana e onde os poderes islâmicos, que exercem forte domínio nas estruturas políticas, sociais e econômicas, vêem com bons olhos a prática da poligamia. Ainda segundo a autora, em termos de cultura, a poligamia é autorizada pelas leis islâmicas que enfatizam a prática no versículo 3 do capítulo 4 do Alcorão: “Casa com mulheres que lhe agradam. Tenha dois, três ou quatro, mas se você tem medo de ser injusto, casa apenas com uma”. Isso significa que o homem muçulmano pode casar-se, simultaneamente, com quatro mulheres legítimas desde que tenha condições para sustentá-las e oferecer a elas direitos e privilégios iguais.

A religião islâmica explica que é mais honesto e digno para um bom muçulmano casar-se com até quatro mulheres do que ter amantes, pois, os preceitos da religião não permitem o sexo extraconjugal nem as relações sexuais fora do casamento. Com efeito, mesmo que a poligamia não seja uma obrigação que interfira na moral da religião ou na fé do praticante, ela se constitui a partir de uma autorização condicional. A isso, Mariama Bâ afirma, durante uma entrevista com Alioune Touré sobre o problema da poligamia e o sistema de castas, que uma “mulher nunca aceita a poligamia por alegria do coração. [...] As mulheres que aceitam a poligamia não têm outra saída” (DIA, 1979, p. 4).<sup>4</sup> Isso significa que a submissão total da mulher não é apenas uma exigência da condição feminina, mas também uma prática incentivada pelo Alcorão. Visto por esse prisma, fica evidente que as alegações repetidas e ideologicamente inculcadas à mulher fazem com que ela se torne refém da ordem social, como observado na narrativa.

*Une si longue lettre* é um romance epistolar, cujo título já evidencia a forma como se estrutura a narrativa – uma longa carta em que Ramatoulaye, a personagem principal revela à Aïssatou, sua amiga de infância, as situações de infidelidade, de imposições sociais vivenciadas dentro do lar, até o abandono, após vinte e cinco anos de casamento e a morte súbita do marido. A narrativa inicia-se com a rememoração da amizade entre Ramatoulaye e Aïssatou, invocando os diversos momentos e experiências vividas juntas desde a tenra infância:

---

4 Texto original: “Une femme n’accepte jamais la polygamie par gaîté de cœur. [...] Les femmes qui acceptent la polygamie sont contraintes” (DIA, 1979, p. 4).

Enterramos nos mesmos buracos, os nossos dentes de leite, implorando à Fada do Dente para que eles nos fossem restituídos, ainda mais belos.

Se os sonhos morrem ao longo dos anos e da realidade, eu guardo intatas minhas memórias, sal da minha memória.

Eu te invoco. O passado renasce com seu cortejo de emoções. Fecho os olhos. Fluxo e refluxo de sensações: calor e encantamento, as fogueiras; delícia na nossa boca gulosa, a manga verde apimentada, mordida por uma de cada vez. Fecho os olhos. Fluxo e refluxo de imagens; o rosto ocre da sua mãe coberta de gotinhas de suor, na saída das cozinhas, procissões ruidosas das meninas encharcadas, retornando das fontes. O mesmo percurso nos conduziu da adolescência à maturidade em que o passado fecunda o presente (BÂ, 2006, p. 5).

Ramatoulaye e Aïssatou se casam com “os grandes amores das suas vidas”, contrariando as normas sociais, pois, naquela altura os casamentos, na sua maioria, são feitos por conveniência social e dentro do sistema de castas. Tante Nabou, a sogra de Aïssatou, nunca aceitou a ideia de que o seu filho (Mawdo Bâ), oriundo de uma casta nobre, fosse casado com a filha de um mero ferreiro – de casta inferior. Seu orgulho de pertencer à classe nobre e seu desejo de se distanciar daqueles que não são da sua posição social levam-na a tramar um plano para separar Aïssatou do seu filho e incentivar este último a casar-se com a sobrinha (a Pequena Nabou), da mesma linhagem de nascença e bem mais jovem. Aïssatou é vítima de preconceito étnico e social, da oposição de castas: “Essa mãe rígida, impregnada de moralidade antiga, queimada por dentro por leis ferozes. [...] pensava de dia, pensava de noite, como se vingar [da filha] de um ferreiro” (BÂ, 2006, p. 43). Mulher conservadora, Tante Nabou viveu acreditando que a nobreza da sua família deveria ser preservada, para tal, jurou no túmulo dos seus ancestrais que a existência da nora nunca mancharia a sua nobre descendência (BÂ, 2006, p. 42).

Por sua vez, Ramatoulaye casa com Modou, um jovem de classe média e contra a vontade de seus pais. Apesar da discordância familiar, “o nosso casamento foi feito sem dote, sem pompa, sob os olhares de desaprovação do seu pai, diante da dolorosa indignação da mãe frustrada, sob o sarcasmo das irmãs surpresas, em nossa cidade muda de espanto” (BÂ, 2006, p. 35). Não obstante, após vinte e cinco anos de união e dedicação conjugal, Ramtoulaye é traída pelo marido Modou que casa com a melhor amiga da sua filha adolescente, abandonando a mulher com os seus filhos. Confrontadas com estas situações de infidelidade e traição, as duas amigas reagem de forma diferente: Aïssatou divorcia-se do marido e leva os seus quatro filhos consigo para os Estados Unidos; enquanto Ramatoulaye tenta manter o seu casamento falido até a morte súbita do esposo. Por um momento, a protagonista pensa em se separar, mas acaba cedendo à pressão social como podemos observar nos argumentos dela:

Fiquei ofendida. Ele me pedia compreensão. Mas compreender o quê? A supremacia do instinto? O direito à traição? A justificação para o desejo de mudança? Eu não podia ser a aliada dos instintos poligâmicos. Então compreender o quê? (BÂ, 2006, p. 68-69).

E, por causa das exigências do casamento e da religião, Ramatoulaye se sente presa ao esposo e não consegue imaginar uma vida sem ele:

Eu tento identificar as minhas falhas no fracasso do meu casamento. Eu dei sem contar, eu dei mais do que recebi. Sou daquelas que só conseguem se sentir realizada e feliz num relacionamento. Nunca concebi a felicidade fora do casamento, respeitando a escolha das mulheres livres (BÂ, 2006, p. 108).

De fato, vale mencionar que estas duas figuras femininas são formadas e casadas com homens que posteriormente se tornarão parte dos quadros de funcionários da sociedade senegalesa – médico (Mawdo Bâ) e advogado (Modou). Ambas conheceram os maridos na juventude, suas uniões assentaram-se no amor, na fidelidade, mas também em afinidades intelectuais e na construção de um projeto comum de futuro. Entretanto, para além de uma crítica calcada na prática da poligamia, a romancista coloca em paralelismo o retrato da sociedade senegalesa pós-independente e a visão ambivalente acerca do “progresso” ocidentalizante. Mariama Bâ denuncia a elite masculina que se diz “evoluída”, mas que nunca abandonou as práticas retrógradadas calcadas nas tradições religiosas. É nesse sentido que Herzberger-Fofana (2000, p. 53) afirma que *Une si longue lettre* “não é apenas a história do *status* das mulheres em África, mas ele é também a imagem crítica de uma sociedade na encruzilhada da tradição e do modernismo”.

Certamente o ponto central do romance é a representação das relações entre os gêneros, mas igualmente de mulheres entre si. Na narrativa, as mulheres são bastante diversas e com perfis diferentes. Algumas são representadas de forma positiva, com opiniões progressistas – o que dá uma luz de esperança para uma mudança social, enquanto outras permanecem enraizadas no convencionalismo e nas práticas tradicionais. Porém, todas essas mulheres combatem com as armas que possuem em função de uma imposição social, construindo para si uma identidade forçada, da qual algumas não conseguem desvencilhar-se. Tanto no caso de Ramatoulaye quanto de Aïssatou, são as sogras delas que incentivam ou quase obrigam os filhos à união poligâmica por motivos de ascensão social, de preservação de uma linhagem ou de uma tradição. Nota-se que a autora chama a atenção sobre o comportamento hostil das sogras para com as suas noras e que se dispõem a minar a harmonia dos casais, em prol de um suposto proveito próprio. Exercendo uma forte influência sobre os filhos, certas mães não hesitam em submeter as próprias filhas a uma infelicidade conjugal, como observamos no personagem de Binetou, que se casa com o pai da sua melhor amiga (Daba), colega de escola.

De acordo com Sunday Bamisile (2012), muitas mães veem as filhas como moeda de troca para um bom dote. Segundo o autor, as jovens casadas são vítimas do sistema, uma vez que ora são educadas para servir aos homens ora forçadas a abandonar os estudos para vender sua juventude, a fim de satisfazer o orgulho dos pais e os desejos e apetites sexuais de homens de meia-idade. No romance, devido à pressão familiar, Binetou interrompe os seus estudos

para se casar com um homem mais velho e pai de doze filhos, mas, por sinal, rico. Em prol da necessidade de sair da miséria, a jovem Binetou acaba cedendo aos desejos da mãe e aos encantos que a riqueza material proporciona, apesar de preferir, no começo, continuar os seus estudos, como evidenciado na seguinte conversa de Daba com a sua mãe, Ramatoulaye:

- Eu direi a Binetou para não ceder; mas a sua mãe é uma mulher que deseja tanto sair da sua condição precária e lamenta tanto sua beleza desbotada na fumaça dos fogos da lenha, que ela olha com desejo tudo que eu visto; ela reclama o dia inteiro.

- O essencial é Binetou. Que ela não ceda.

E então, alguns dias depois, Daba retomou o diálogo com a sua surpreendente conclusão.

- Mãe! Binetou, pena, casa-se com o seu “velho”. Sua mãe choro tanto. Implorou à filha que lhe “desse um final feliz, numa verdadeira casa” que o homem lhe prometeu. Então ela cedeu (BÂ, 2006, p. 72).

Nessa conversa impera não apenas a abordagem persuasiva de Dame Belle-mère, a mãe de Binetou e a força emocional de seus pedidos, mas também o seu egoísmo e a sua ambição, já que se mostra pronta a sacrificar a felicidade de sua filha pelos bens materiais. Nesse sentido, podemos alegar que a questão da poligamia e do casamento sem amor não atinge somente a primeira esposa, ela afeta também todos os envolvidos nesse matrimônio. Por certo, vale sublinhar que existe nas sociedades muçulmanas uma importância primordial atribuída à riqueza do pretendente e não à da mulher, pois, de acordo com a tradição, ela não herda nenhum bem material dos pais. A obsessão da mulher em casar a filha destaca, de forma clara, o seu interesse na riqueza do seu genro como solução para os seus problemas e meio de ascensão social:

Primeira esposa, outrora negligenciada, Dame Bellemère emergia da sombra e retomava nas mãos o seu esposo infiel. Ela tinha ganhos apreciáveis: grelhados, frango assado e por que não, notas de banco enfiadas no bolso do *bubu* [vestido] pendurado no cabide do quarto. Ela não calculava mais, como antes, para economizar o preço dos galões de água comprados no Toucouleur, vendedor ambulante de líquido vital sugado nas fontes públicas. Ela usufruía da sua nova felicidade, tendo vivido na miséria. Modou correspondia à sua expectativa. Ele lhe enviava, prevendo, maços de dinheiro para gastar e lhe oferecia, durante as suas viagens ao exterior, joias e caros *bubus*. Desde então, ela acedeu à categoria das mulheres ‘da pulseira pesada’, cantadas pelos griots. Extasiada, ela escutava o rádio transmitir hinos dedicados a ela (BÂ, 2006, p. 96, grifo meu).

Em certo sentido, deve-se reconhecer que a preocupação de Mariama Bâ é mostrar o quanto certas práticas e ideologias encobertas por tradição e manipuladas pelo poder patriarcal estão fortemente ancoradas no imaginário coletivo da sociedade senegalesa. Tais percepções aprisionam

as mulheres no papel passivo de vítimas da sua própria cultura patriarcal. Ao aceitarem a poligamia, as mulheres acabam por aliar-se aos desígnios desta instituição abusiva e desumanizante, fazendo com que elas se tornem as suas próprias inimigas e agentes de destruição da estabilidade do matrimônio. De acordo com Herzberger-Fofana (2000), as mulheres de meia idade, por sua atitude e obstinação, fortalecem o sistema patriarcal. Tendo vivido a vida toda sob o jugo conjugal ou paterno, mulheres como Tante Nabou e Dame Belle-mère são fiéis defensoras e perpetradoras de certos comportamentos que levam à discriminação da mulher, elas se recusam a se adaptar ao mundo da jovem geração que não aceita mais as posições subalternas, relativamente às tradições glorificantes e denegridoras. Essas duas figuras femininas não conseguem enxergar que estão contribuindo para a propaganda da visão masculina do homem provedor. As suas posturas são ditadas pelos níveis de educação e de consciencialização política, assim como pelo grau de comprometimento com a causa da busca de alternativas aos prevalentes níveis de opressão, geralmente inscritos na religião e nas tradições. A resistência ou a hostilidade de tais mães, as convicções tradicionais de sua sociedade, a divisão e a exclusão geradas por uma estrutura social hierárquica tradicional e a força do direito consuetudinário são fatores que causaram, por muito tempo, a dissensão conjugal – conflitos e sentimento de rejeição ou de desamparo dentro dos lares.

No entanto, é de notar que Mariama Bâ assume uma posição crítica contra a prática da poligamia e apresenta como alternativa a escolarização (principal meio de acesso ao mercado de trabalho e a certo grau de emancipação), única saída para a subserviência e o servilismo. Ela é de opinião que só a educação poderá

[...] nos libertar das tradições, superstições e costumes; nos levar a apreciar várias civilizações sem negar a nossa; elevar nossa visão do mundo, cultivar nossa personalidade, fortalecer nossas qualidades, eliminar nossos defeitos; fazer com que os valores da moral universal frutifiquem em nós (BÂ, 2006, p. 34).

A romancista insiste em dar voz ativa às mulheres senegalesas e também lhes aponta a escola como caminho que as conduza à emancipação, libertando-as do jugo da opressão e da brutalização, a que, por força da tradição, estavam há longo tempo submetidas. Nesse contexto, a escola, longe de ser sentida como um meio de alienação, de aculturação ou de perdição, torna-se um espaço onde se trilham caminhos para a autonomia, percurso decisivo para as mulheres poderem se sentir diferentes e descobrirem suas capacidades intelectuais, a fim de adquirir sua consciência como mulheres.

No romance, o peso da tradição sobre a mulher é ainda demasiado manifesto no período do luto – nos primeiros quarenta dias de reclusão requerido pela religião islâmica. Após a morte do marido, Ramatoulaye é vítima das práticas consuetudinárias extremamente dolorosas. Para além do aspecto físico que a viúva tradicionalmente tem de apresentar, sobretudo, a nível dos cabelos desgrenhados, ela é obrigada a ficar confinada num espaço em oração e meditação; a

dividir o espaço de casa com a segunda esposa do falecido marido e com os familiares deles; a suportar os gritos e choros de parentes e amigos enquanto ela se sente emocionalmente exausta e precisa de paz. Uma situação de extrema tensão que culmina durante o processo chamado *miraas* ou inventário dos bens, em que a viúva é impelida a doar e partilhar com a família do marido todos os bens adquiridos durante os anos de casamento, a abdicar da sua individualidade e da sua dignidade para merecer o favor dos parentes do falecido marido.

É o momento mais temido por qualquer senegalesa, pelo qual ela abdica dos seus bens a favor da família do marido, e onde, pior ainda, além dos bens, ela se amputa de sua personalidade, de sua dignidade, tornar-se um objeto ao serviço do homem que casa com ela, do avô, da avó, do pai, da mãe, do irmão, da irmã, do tio, de uma tia, dos primos, dos primos, dos amigos deste homem (BÂ, 2006, p. 34).

Ainda segundo Bamisile (2012, p. 378), “o *miraas* é um princípio religioso e jurídico que regula a transmissão de herança e implica a revelação de todos os bens materiais conhecidos ou não revelados pelo defunto que irão ser divididos entre seus familiares”. Além de ser um momento em que a viúva é despossada dos seus bens, o *miraas* é também o momento em que são revelados os segredos mais íntimos do defunto:

O *Mirass*, ordenado pelo Alcorão, necessita que um indivíduo morto seja despojado de seus segredos mais íntimos. Ele revela a outros o que foi cuidadosamente dissimulado. Descobertas explicam abertamente uma conduta. Eu medo, com receio, o tamanho da traição de Modou (BÂ, 2006, p. 21).

Observa-se aqui que a romancista lança uma crítica à organização patriarcal senegalesa influenciada pela cultura do Islão. De fato, na tradição muçulmana, quando a mulher viúva tenta transgredir tais mandos, ela e a sua progenitora são criticadas ou rejeitadas pela sociedade. Interessa sublinhar nessa lógica, que a escrita de uma carta se torna um ato crucial nesse período de luto e solidão, no sentido que constitui um momento de desabafo, de exteriorização dos seus pensamentos, mas também de reflexão, a fim de se entender melhor e cooperar com o presente para encontrar a sua liberdade de mulher:

A morte e o funeral do marido de Ramatoulaye resultam em um enclausuramento para ela ao invés de uma jornada para fora. Após a morte de Modou, Ramatoulaye está comprometida pela tradição islâmica, a passar quatro meses em luto e reclusão. Ela usa esse período para viajar no tempo ao invés de viajar no espaço. Ela se religa ao passado, a fim de entender-se melhor e cooperar com o presente. [...]. De fato, ela entra nessa viagem para obter conhecimento, pelo autoexame e maturidade, pela transformação pessoal. Ao examinar a si mesma, seus pensamentos, memórias e experiências, ela tenta ganhar um senso aumentado de maturidade (MORTIMER, 1990, p.70).<sup>5</sup>

5 Texto original: “The death and funeral of Ramatoulaye’s estranged husband result in enclosure

Ramatoulaye é um personagem que, embora se mostre descontente com a posição da mulher na sociedade em que vive, ainda expressa receio em romper com as suas tradições e costumes por questões sociais. Isso acontece, por exemplo, quando ela opta por manter o seu casamento e suportar a sua infelicidade em silêncio, até o marido decidir, por vontade própria, abandoná-la com os filhos. Dito isso, a disputa discursiva sobre a poligamia, o silêncio sobre o que esta prática representa para as mulheres em termos de poder, de direitos, de voz, de realização das subjetividades, é notório e significativo, ou seja, a poligamia aparece aqui como uma instituição de opressão e de silenciamento das vozes femininas que a romancista senegalesa denuncia acerbamente através das atitudes de Ramatoulaye, como na ocasião em que ela recusa, através de uma carta, a proposta de se casar novamente com um amigo de infância, Daouda Dieng, médico e político, militante da causa feminina, mas casado:

*[...] a existência da tua mulher e dos teus filhos ainda complica mais a situação. Abandonada ontem, por causa de uma mulher, eu não posso me introduzir alegremente entre você e a tua família. Você acha que o problema da poligamia é simples. Aqueles que a vivem conhecem os seus obstáculos, mentiras, injustiças que pesam na sua consciência para a alegria efêmera de uma mudança (BÂ, 2006, p. 133, grifos da autora).*

Com esses argumentos, cabe dizer que *Une si longue lettre* nos leva a questionar a centralidade do casamento e da maternidade na identidade essencializada da mulher senegalesa, a criticá-lo como motivo de submissão e de objetificação, nomeadamente, através da sujeição à poligamia. A força que emana da estrutura social tradicional ainda está muito presente, embora a narrativa aponte para possíveis mudanças. Mariama Bâ não se limita apenas a representar a mulher na sua condição de vítima, de oprimida, pelo contrário, ela aborda um espaço narrativo mais relevante para o conjunto da ação das suas personagens femininas que decidem romper as barreiras da subserviência e dos tabus para uma mudança da sociedade. Tal como destaca Essangui (2003, p. 47):

Na África negra, a mulher é considerada o símbolo da vida, no sentido pleno do termo. A literatura que é a expressão de uma cultura traduz os diferentes rostos da mulher nas sociedades africanas de hoje. Símbolo de vida e pilar da sociedade, a mulher é também o principal vetor da economia, bem como a inspiradora de muitas revoltas populares.<sup>6</sup>

---

for Ramatoulaye rather than the outward journey. Following the demise of Modou, Ramatoulaye is committed by Islamic tradition to spend four months in mourning and seclusion. Ramatoulaye uses this period to travel in time rather than space. She recalls the past in an attempt to understand herself better and to cope with the present. [...]. Ramatoulaye turns to the inner journey to obtain knowledge, through selfexamination and maturity, through personal transformation. By examining her own thoughts, memories, and the collective experience of Family and nation emerging from colonialism, Ramatoulaye attempts to gain a heightened sense of maturity” (MORTIMER, 1990, p.70).

6 Texto original: “En Afrique noire, la femme est considérée comme le symbole de la vie au sens plein du terme. La littérature qui est l’expression d’une culture traduit les différents visages de la femme dans les sociétés africaines d’aujourd’hui. Symbole de vie et pilier de la société, la femme est aussi le principal vecteur de l’économie ainsi que l’inspiratrice des maints soulèvements populaires” (ESSANGUI, 2003, p. 47).

Na narrativa, a personagem de Aïssatou passa a desempenhar papéis de protagonista, a ter perspectivas emancipatórias. Trata-se de uma representação em que a mulher participa plenamente da reconstrução social da sociedade, a mulher revoltada que decide combater a injustiça e mudar as mentalidades. Divorciada, com quatro filhos, Aïssatou assume o papel de chefe de família; o encargo do marido torna-se pouco a pouco invisível, sendo substituído pela sua dinâmica, pois, carrega nos ombros a sobrevivência dos filhos. De ingênua e submissa, a mulher, no romance, passa a ser uma figura ativa, consciente do seu papel social, mantendo sua característica principal de suporte e símbolo de proteção da família. Assim, contrariamente a Ramatoulaye, mulher tradicional e submissa, Aïssatou recusa o papel de segunda esposa imposto pela sogra e pelo marido, ela se separa do marido e leva os filhos com ela. Aluga uma casa e recebe mais tarde a proposta de trabalhar na Embaixada do Senegal nos Estados Unidos, onde pode realizar os seus projetos sem que o fato de ser mulher divorciada seja um obstáculo. Na sua carta de despedida endereçada ao marido, ela manifesta uma profunda decepção para com ele:

*Se você pode procriar sem amar, apenas para apaziguar o orgulho de uma mãe decadente. Eu te acho desprezível. Desde então, você vem caindo do escalão da respeitabilidade onde eu sempre te ergui. O teu raciocínio que divide é inadmissível: de um lado, eu, ‘o teu amor, a tua vida, a tua escolha’, do outro lado, ‘a pequena Nabou, a aguentar por dever’. [...]. Estou me despojando do teu amor, do teu nome. Vestida da única roupa válida da dignidade, eu continuo meu caminho.*

Adeus,

*Aïssatou* (BÂ, 2006, p. 65, grifos da autora).

A romancista foca no trajeto de conscientização de Aïssatou. Progressivamente ela se mostra uma personagem que se levanta em manifesta reprovação contra uma cultura opressiva patriarcal, assume uma postura de oposição radical à tradição poligâmica e, nesse sentido, torna-se referência para a jovem geração. Aïssatou toma o seu destino em mão e rejeita todo tipo de mediação paternalista, decidindo, assim, abandonar qualquer ligação com um casamento de cunho poligâmico. Ciente de que não poderá igualar-se ou rivalizar com a jovem co-esposa, ela simplesmente enfrenta esta situação de modo decidido e reconhece que a vida possui sentido mesmo fora do casamento. Partir, torna-se nesse ponto da narrativa um ato revolucionário que pode simbolizar um rito de passagem para o rompimento de um ciclo alienante e opressivo, abrindo caminhos para dissolução de um casamento tóxico e dando voz à mulher, como destacado na fala da narradora/personagem: “E você foi embora. Você teve a surpreendente coragem de se assumir” (BÂ, 2006, p. 65). Assim, podemos alegar que no tocante à experiência de Aïssatou, a poligamia é descrita como uma prática humilhante e ofensiva para as mulheres que a vivenciam. Para ela, o fato de os homens preferirem a poligamia mostra sua incapacidade

de manter relacionamentos verdadeiramente iguais.

Com efeito, além de uma busca de dignidade, a luta contra a cultura patriarcal é um desafio que se torna crucial na ação desse personagem. Embora seu comportamento seja condenado pela sociedade, Aïssatou consegue libertar-se do conformismo e tornar-se uma mulher com grande êxito pessoal e profissional. Assim, como alega Bamisile (2012), a personagem de Aïssatou é também uma aspiração para outras mulheres que se sentem sufocadas sob os caprichos tradicionais de culturas que as reduzem à categoria de objetos descartáveis. Através da forte personalidade de Aïssatou, Mariama Bâ nos revela personagens femininas dispostas a derrubar as barreiras da subserviência e a reconstruir a própria vida sem depender de nenhuma figura masculina.

A força de determinação emanando das figuras femininas faz com que o romance torna-se um importante instrumento de protesto e de insurgência das mulheres em África. Nota-se que, no decorrer da narrativa, Aïssatou vai exercendo uma certa influência sobre Ramatoulaye, o que a leva a uma conscientização que poderá acarretar em uma decisão igual à de Aïssatou, mas, na realidade, Ramatoulaye se sente apenas admirada pela coragem da amiga, pois, os princípios de obediência à tradição inculcados nela impedem-na de os transgredir, como observado durante o tempo de reclusão: “Eu espero cumprir minhas responsabilidades. Meu coração está de acordo com as exigências religiosas. Alimentada, desde a infância, as suas fontes rígidas, eu acredito que não irei falhar. Os muros que delimitam o meu horizonte há quatro meses e dez dias” (BÂ, 2006, p. 19).

Podemos alegar que a atitude ambígua da protagonista pode ser interpretada como o choque entre o peso do tradicionalismo latente da cultura muçulmana, que as mulheres carregam em si, e as novas perspectivas de emancipação e as possibilidades de uma maior autoafirmação. Porém, apesar de Ramatoulaye não ter a escolha de se desvencilhar do seu casamento e Aïssatou ter optado seguir sozinha o seu caminho, as duas figuras aproximam-se, de certa forma, pela coragem perante a situação imposta: Aïssatou escolhe o divórcio e partir com os filhos, enquanto Ramatoulaye decide ficar e enfrentar as imposições sociais: casar-se novamente com um homem que ela própria irá escolher, o que significa que não se casará sem ter qualquer sentimento por ele.

Cabe ressaltar que na trama as duas amigas tematizam o conflito de gerações e a necessidade sentida pelas mulheres de se libertar da subjugação imposta pela tradição e pelo poder patriarcal. Ao exigirem seus direitos, as mulheres conseguem desconstruir o retrato distorcido feito sobre elas, através do laço estreito com as mulheres que Mariama Bâ descreve, imaginando para si e para outras mulheres uma existência diferente. Podemos notar uma certa mudança, que a autora

exterioriza através de palavras esperançosas pronunciadas pela protagonista no fim da sua carta: “Já estou te avisando, não desisto de reconstruir a minha vida. Apesar de tudo – decepções e humilhações – a esperança me habita” (BÂ, 2006, p. 175). Esperança que podemos destacar através da personalidade de Daba, filha mais velha de Ramatoulaye. Daba incentiva a mãe a pedir divórcio, a não aceitar a decisão do pai e seguir o exemplo da Tia Aïssatou. Daba acredita que o “casamento é uma adesão recíproca a um programa de vida” em que ambos os envolvidos se devem respeito e fidelidade. Tal pensamento é compartilhado pelo seu marido Abou, que afirma nas suas conversas com a sogra: “Daba é minha esposa. Ela não é minha escrava, nem minha servente” (BÂ, 2006, p. 143).

Decerto, vale verificar que, uma vez liberta das pressões sociais a que estão sujeitas, tendo um maior acesso à educação e tendo figuras masculinas que acreditam na igualdade entre os sexos, as mulheres são capazes de projetar alternativas positivas relativamente à sua emancipação. Como consequência, passam a ter um papel fundamental na sociedade, para além do familiar. Assim, é possível afirmar que a produção da romancista senegalesa contribuiu para o enriquecimento tanto da perspectiva crítica das mulheres quanto da escrita literária feminina, no sentido em que a recuperação da literatura de autoria feminina representa não apenas um reconhecimento do seu valor, mas também o desenvolvimento da autoconsciência sobre suas próprias experiências enquanto mulheres. De modo geral, cabe afirmar que, de fato, romancistas renomadas, como Mariama Bâ, que contribuíram para colocar a literatura feminina senegalesa na vanguarda da cena literária, são consideradas como as verdadeiras representantes da literatura feminina francófona do sul do Saara. Assim, não seria exagero afirmar que *Une si longue lettre*, publicado no ano 1979, simboliza até nos dias de hoje o emblema desta literatura. Isso é evidenciado, por exemplo, pelo número de ensaios críticos que esta obra recebeu e pelo fato de estar em todas as listas de livros sobre literatura africana nas escolas e universidades africanas. O romance tem o mérito de denunciar e desafiar uma série de tabus relativos à organização da sociedade senegalesa e ao *status* das mulheres africanas em geral, que serão posteriormente adotadas por muitos romancistas com temas como: a emancipação das mulheres; a relação entre o tradicionalismo latente na cultura muçulmana poligâmica; a introdução de práticas ocidentais ou progressistas, o casamento forçado, os problemas de castas ou linhagem familiar; a escolarização e a educação sexual para jovens, entre outros. Dito isso, a luta progressiva que as mulheres, como Mariama Bâ e sua escrita, desencadearam perante o poderio tradicional masculino fez com que elas tivessem a possibilidade de assumir responsabilidades e passar a ocupar funções que até então eram destinadas apenas aos homens.

## REFERÊNCIAS

BÂ, Mariama. **Une si longue lettre**. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines du Senegal, 2006.

BAMISILE, Sunday Adetunji. **Questões de género e da escrita no feminina na literatura africana contemporânea e da diáspora africana**. 2012. 519 f. Doutorado. (Doutorado em Estudos Esp. Literatura Comparada) – Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa. 2012. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8699/1/ulsd65962\\_td\\_Sunday\\_Bamisile.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8699/1/ulsd65962_td_Sunday_Bamisile.pdf). Acessado no dia 27/09/2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. **Les africaines: histoire de femmes d’Afrique noire du XIXième au XXIème siècle**. Paris: La Découverte, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 17.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

HERZBERGER-FOFANA, Pierrette. **Littérature féminine francophone d’Afrique noire**. Suivi d’un dictionnaire des romancières. Paris : L’Harmattan, 2000.

KOUROUMA, Ahmadou. **Monné, outrages et défis**. Paris : Seuil, 1990.

MBOW, Penda. L’islam et la femme sénégalaise. **Ethiopiennes** : revue négro-africaine de littérature et philosophique, Dakar, n. 66/67, 1/2, 2001.

MORTIMER, Mildred. Enclousure/disclousure in Mariama Bâ’s Une si longue letter. **The French Review**, vol. 64, n. 1, 1990, p. 69-78.

MOURALIS, Bernard. **L’illusion de l’altérité : études de littérature africaine**. Paris: Champion, 2007.

NDIAYE, Mame Coumba. **Mariama Bâ ou les allées d’un destin** : essai. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines du Senegal, 2007.

SEMBÈNE, Ousmane. **Le mandat précédé de vehi-ciosane**. Paris: Présence Africaine, 1966.

UANHENG XITU. **O Ministro**. Luanda: União dos Escritores Angolanos. 1999.

**ENTREVISTA**

BÂ, Mariama. Africa Asserts its identity. Part II: **Transcending cultural Boundaries Through Fiction**. AUSF – American Universities Field Staff, Hanover, n. 10, p. 112, 1981. Disponível em: <http://www.icwa.org/wpcontent/uploads/2015/09/BHB17.pdf>. Acesso em: 30/10/2019.

DIA, Alioune Touré. **Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre Une si longue lettre**. 1979. Disponível em:

<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:713134/FULLTEXT01.pdf>. Acessado no dia 09/06/2021.



## **POSSIBILIDADES DO ROMANCE HISTÓRICO: UMA LEITURA DE NÓS, OS DO MAKULUSU**

*POSSIBILITIES OF THE HISTORICAL NOVEL: A READING OF NÓS, OS  
DO MAKULUSU*

*POSIBILIDADES DE LA NOVELA HISTÓRICA: UNA LECTURA DE NÓS,  
OS DO MAKULUSU*

Jacqueline Kaczorowski<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Por meio da leitura de um romance angolano, busca-se investigar como o conceito de romance histórico, proposto por Lukács e atualizado pela crítica posterior, poderia ser produtivo para a compreensão de textos literários compostos no continente africano. As obras literárias produzidas no continente, sujeitas a contextos históricos absolutamente diversos dos focalizados por Lukács, parecem oferecer possibilidades de reinvenção que desafiam os limites de atualização do romance histórico propostos por Perry Anderson e Fredric Jameson.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e História, Literatura angolana, romance histórico.

### **ABSTRACT**

*Through reading an Angolan novel, this study intends to investigate how the concept of the historical novel, proposed by Lukács, and updated by later literary criticism could be useful to the comprehension of literary texts written in Africa. Literary works produced in the continent submitted to different historical contexts than those targeted by Lukács, seem to offer renovation possibilities that challenge the limits to historical novel updates proposed by Perry Anderson and Fredric Jameson*

**KEYWORDS:** Literature and History, Angolan Literature, historical novel.

### **RESUMEN**

*A través de la lectura de una novela angoleña, este estudio pretende investigar cómo el concepto de novela histórica, propuesto por Lukács y actualizado por la crítica literaria posterior, puede ser útil para la comprensión de textos literarios escritos en África. Las obras literarias producidas en el continente, sometidas a contextos históricos distintos a los apuntados por Lukács, parecen ofrecer posibilidades de renovación que desafían los límites de las actualizaciones de la novela histórica propuestas por Perry Anderson y Fredric Jameson.*

**PALABRAS-CLAVE:** Literatura e Historia, Literatura angoleña, novela histórica.

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH – USP) sob orientação da profa. Dra. Rita Chaves. E-mail: jacqueline.k@usp.br.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001



Lukács é talvez um dos intelectuais mais reconhecidos por investigar o texto literário em seu profundo enraizamento histórico e social. Seu conhecido conceito de romance histórico, embora alvo de leituras e avaliações controversas, acaba sempre evocado nas discussões que focalizam as complexas relações entre literatura e história.

Se, por um lado, suas definições podem soar demasiadamente prescritivas – algo de que o autor é constantemente acusado –, por outro, seu conceito alargado de realismo, quando subjacente à leitura e interpretação da obra literária mergulhada em seu contexto, impulsiona reflexões significativas. O rendimento dos conceitos e de seus desdobramentos na crítica literária posterior atesta a relevância de um olhar crítico que não cessa de ser retomado e atualizado.

Ainda que a tentativa de enquadramento de determinadas produções literárias segundo classificações elaboradas pela crítica nem sempre seja indispensável para sua compreensão, há momentos em que recorrer a termos já cunhados e examinados amplamente pode auxiliar a elucidar aspectos – se não pela adequação rigorosa da produção à classificação, ao contrário, justamente pelo interesse sempre despertado pelos autores que conseguem transgredir quaisquer tentativas de enquadramento, dada a complexidade de suas obras.

José Luandino Vieira é um dos escritores cuja obra escapa a qualquer tentativa esquemática de compreensão. Parece profícuo, no entanto, utilizar alguns conceitos que, se são evidentemente incapazes de apreender todas as suas dimensões, podem iluminar, por contraste, aspectos relevantes das dissonâncias de sua produção.

Neste sentido, talvez seja útil examinar algumas reflexões de Fredric Jameson e Perry Anderson<sup>2</sup> acerca do conceito lukácsiano de romance histórico para ajudar a compreender como o romance *Nós, os do Makulusu*, do autor angolano, mobiliza elementos capazes de figurar a “compleição histórica interna da colisão das forças sociais que estão na raiz do conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 202) do momento de que trata, embora seus procedimentos se afastem da definição clássica do gênero engendrada por Lukács.

Em *O romance histórico*, o intelectual pretende mostrar como “a gênese e o desenvolvimento, a ascensão e o declínio do romance histórico são consequências necessárias das grandes convulsões sociais dos tempos modernos, e provar que seus diferentes problemas formais são reflexos<sup>3</sup> dessas convulsões histórico-sociais” (LUKÁCS, 2011, p. 31). Assim, trata do problema da historicidade compreendido como interno ao romance – antecipando a defesa do realismo<sup>4</sup> na arte que desenvolveria posteriormente,

---

2 Ambos em textos publicados na Revista *Novos estudos – CEBRAP*, número 77, publicada em 2007. Os dois textos dialogam explicitamente entre si, sendo o texto de Perry Anderson (2007) uma resposta ao texto de Fredric Jameson (2007).

3 Infelizmente o limite deste trabalho não permite adentrar a discussão acerca do uso da palavra “reflexo” (muito criticada no campo da teoria literária) e suas decorrências – incluindo algumas que consideram que esta provavelmente não seria a melhor tradução para a ideia trabalhada pelo teórico.

4 Refere-se, novamente, ao realismo como conceito lukácsiano, lente crítica que poderia ser utilizada na interpretação de qualquer obra de arte, não tendo relação, portanto, com o uso da palavra em classificações ou cronologias de “movimentos literários” ou afins.

em outras obras –, possibilidade aberta pelo momento histórico pós-Revolução Francesa que, para o húngaro, é um evento que reorganiza o tempo em redor de si e torna a história uma “experiência das massas” (2011, p. 18), uma vez que possibilita que os seres humanos passem a se ver como sujeitos da história,

em uma experiência sem precedentes de reconhecimento das multidões, nomeada [...] “sentimento histórico”. O que significa não só a percepção de que os destinos individuais estavam conectados com o universal, mas, sobretudo, a demanda por uma nova compreensão da história nacional e de suas correlações com o movimento internacional, isto é, com a história universal. (2011, p. 18)

O surgimento de uma forma artística que “reconhece e interioriza essa mobilidade, pondo as questões em perspectiva histórica, isto é, na perspectiva do devir que ela comporta” (2011, p. 18), corresponde, portanto, a este contexto histórico em que “contemplação da experiência e produção de sentido se entrecruzam” (2011, p. 18). Segundo o autor, na figuração, portanto, “a necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, de modo figurado, a atmosfera trágica do período, e não o objeto das reflexões do escritor” (2011, p. 79).

Jameson e Anderson, em seus textos, dialogam vivamente com a herança lukácsiana, buscando atualizá-la para a tornar operacional na compreensão de produções literárias contemporâneas. A crítica literária materialista à qual se filiam, produzida no centro, embora possua ferramentas interpretativas muito valiosas e busque também olhar para as periferias do sistema, parece desconhecer o potencial do continente africano como *lócus* efetivamente produtor de literatura,<sup>5</sup> o que faz com que sejam perdidas preciosas oportunidades de desafiar a interpretação com realidades menos acomodadas à lógica com que usualmente se trabalha. Vale, a título de exemplo, ressaltar a seguinte passagem do texto de Perry Anderson, em que, ao “passar” pelo mundo em busca das origens das “formas pós-modernas do romance histórico”, o continente africano não é sequer mencionado pelo autor:<sup>6</sup>

---

5 De grande literatura, vale dizer. Correndo o risco de incorrer em erro por desconhecimento, julgo importante mencionar que, até o presente momento, não conheço textos dos autores que tratem profundamente de alguma obra literária africana, mesmo a produzida em língua inglesa. Aijaz Ahmad, em “A retórica da alteridade de Jameson e a ‘alegoria nacional’” (In: *Novos Estudos*, n. 22. CEBRAP, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, Rio de Janeiro: Outubro de 1988, p. 157-181, texto que depois integrará, como capítulo, o livro *Linhagens do Presente*) critica o teórico que também admite admirar mostrando o quanto “até mesmo sua leitura maravilhosamente erudita de Lu Xun e Ousmane” (p. 157) é problemática por integrar sua teoria da “Literatura do Terceiro Mundo” (*Ibid.*), que o colocaria, em última instância, na posição de “outro civilizador” (p. 158) de Ahmad. A análise parece ainda mais problemática, grifo nosso, quando Ousmane é o único exemplar literário de todo o continente africano abordado por Jameson. Quanto a Perry Anderson, embora trate da colonização portuguesa na África em *Portugal e o fim do ultracolonialismo*, desconheço trabalhos do crítico especificamente voltados à literatura produzida no continente.

6 Embora haja um momento no texto em que é mencionado um autor egípcio, ele é apresentado como uma espécie de exceção, um autor “isolado” pela língua árabe que com “a *Trilogia do Cairo* se tornou um escritor de romances históricos tal como Lukács os havia concebido” (ANDERSON, 2007, p. 216).

Certamente, se fizermos uma lista de chamada de todos os romancistas contemporâneos que de um modo ou outro contribuíram para a nova explosão de passados inventados, ela iria se estender por todo o mundo, da América do Norte à Europa, Rússia, Ásia, Japão, Caribe e América Latina. Nesse sentido, tais formas se tornaram tão globais quanto o próprio pós-modernismo. (...) (ANDERSON, 2007, p. 217)

Se os autores tivessem contato com obras produzidas por escritores africanos, talvez algumas das suas conclusões acerca das possibilidades do romance histórico – e do próprio conceito amplo de realismo lukácsiano – na contemporaneidade fossem abaladas (e, quem sabe, ampliadas). Ao conhecer escritores que, frutos de situações históricas extremas, souberam figurá-las de maneiras inovadoras na escrita, esgarçando os limites do romance – e não apenas do romance histórico –, os críticos certamente seriam levados a investigar as formas arrojadas com que seus textos trabalham profunda e intensamente a matéria histórica.

Outro aspecto relevante que poderia chamar a atenção dos críticos é a forma como o colonialismo, em África, aparece como realidade histórica central e inescapável, permeando a maioria das obras produzidas no continente, direta ou indiretamente. A inevitabilidade do assunto, por um lado, e a diversidade de tratamentos dados a ele, por outro, são aspectos interessantes a serem longamente estudados<sup>7</sup> e que, certamente, possibilitariam reflexões capazes de abalar algumas das estruturas acomodadas da crítica literária produzida nos centros – onde raramente é tocada a fundo a questão fundamental do colonialismo.<sup>8</sup> Mesmo o romance histórico poderia ser criticado neste sentido, ainda que seja tão “consistentemente político”, como quer Anderson (2007, p. 205).

Voltando ao romance angolano e iniciando o percurso da reflexão pelo texto de Fredric Jameson, ao colocá-los em diálogo é possível identificar rapidamente alguns elementos que *Nós, os do Makulusu* tem em comum com os apontamentos acerca das possibilidades do romance histórico. Se, logo no início do texto, o teórico aponta Scott não como precursor do romance histórico, mas, sim, como criador do drama de costumes, dada a presença “do dualismo ético do bem e do mal” (JAMESON, 2007, p. 186) em seus textos,<sup>9</sup> é possível aproximar o romance de Luandino Vieira das características valorizadas por Jameson justamente pelo aspecto mais marcante que o texto apresenta: a ausência de maniqueísmo. Embora o escritor explicita sua adesão radical à luta contra o colonialismo que oprime seu país, não deixa, no entanto, de oferecer um olhar humanizado ao

7 Algo que já vem sendo feito há anos pela crítica brasileira que se debruça sobre o assunto, bem como a de outros tantos espaços. Refere-se, aqui, especificamente à possibilidade de estudo aprofundado pelos autores mencionados, o que certamente produziria reflexões interessantes (e, quem sabe, poderia fazê-los refletir mais também a respeito da posição central que, queiram ou não, ocupam).

8 Para um exemplo de trabalho que desafia o olhar ao analisar mesmo obras consideradas “do lado dos africanos”, como a canônica obra de Conrad, consultar ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

9 Vale enfatizar que, para Jameson, o mérito do romance histórico está justamente em sua capacidade de remover o dualismo ético do conflito histórico, ao encená-lo em sua complexidade.

outro e, ao contrário do que faz Tolstói ao apequenar o invasor francês,<sup>10</sup> representa o inimigo de modo muito sério e igualmente complexo, sendo capaz de eleger como “o melhor de todos nós” (VIEIRA, 2004, p. 09) uma personagem que entra na luta ao lado do opressor.

Luandino Vieira, ao olhar para o contexto de que trata – a situação colonial (BALANDIER, 1993), algo que, da perspectiva europeia, quando focado, será sempre de modo diferente – tem clareza de que está diante de uma situação inconciliável e inescapável. Praticamente todos<sup>11</sup> são, em alguma medida, vítimas do sistema colonial, pois não há como não o ser: como fato social total,<sup>12</sup> o colonialismo abarca tudo e todos, de modo inevitavelmente violento, até o momento em que a situação se torne insustentável. Chegado este momento, não há outra saída: o colonizado precisa se armar e, através da violência de resposta contra o colonizador, como aponta Fanon,<sup>13</sup> libertar-se, ao mesmo tempo em que, ao fazer ruir o sistema colonial, devolve humanidade também ao seu opressor. A encenação desta violenta contradição histórica atravessa o texto de Luandino Vieira, muitas vezes de modo tocante:

Mãe: tu és uma colona, ouviste? Uma colona, é assim que tu és. Colonialista, colono. Como é te vou poder fazer aceitar a verdade e a mentira que não podem se separar assim à toa enquanto a gente não soubermos tudo, como vou te explicar (...) que sim, matar-te-ão, matar-me-ão e vão dizer com justiça: era uma boa branca, era um bom branco? O bem que tu fazes, mãe, as sopas

---

10 A este respeito, diz Perry Anderson: “Tolstói, com efeito, não faz nenhuma tentativa séria de *representar o invasor francês*, antes procurando apagá-lo por meio de expedientes de apequenamento que vão de uma caricatura simplista de Napoleão até asseverações prolixas de que a própria expedição da Grande Armée não passava de um empreendimento sem sentido. O resultado de uma visão tão unilateral leva o romance inevitavelmente para a vizinhança do panfleto chauvinista, em que o inimigo permanece completamente abstrato, longe da figuração concreta de duas forças históricas em luta. É em parte por essa razão que Guerra e paz, embora seja indubitavelmente — a despeito das negativas do próprio Tolstói — um romance histórico, ambientado em um período anterior à vida do autor, raramente é considerado como tal hoje em dia.” (ANDERSON, 2007, p. 209-210.)

11 Lembrando Memmi, excetua-se aqui aqueles que tiram grande proveito da situação colonial e que, em geral, estão em posição privilegiada mesmo em relação aos colonos pobres. Estes integrariam o grupo do “colonizador que se aceita”, segundo Memmi, categoria que ele denomina “colonialista”: “O colonialista não é, em suma, senão o colonizador que se aceita como colonizador. Que, em consequência, explicitando sua situação, procura legitimar a colonização.” (MEMMI, 1989, p. 51-52). Mesmo o colonialista, no entanto, chegado o momento de desmoronamento do sistema colonial, torna-se também vítima dele, embora de maneira totalmente diversa: a mesma realidade que sustentou sua posição durante tanto tempo é aquela que pode levá-lo a ser morto pelos colonizados em busca de liberdade.

12 O conceito é utilizado, aqui, conforme apropriado por Balandier na formulação de seu referido conceito de situação colonial (que toma de empréstimo o conceito construído por Mauss, segundo quem o fato social total representaria o próprio sistema social em funcionamento, expressando o conjunto das relações; a dimensão social total que une os atores sociais no interior de uma sociedade. In: MAUSS, Marcel. “Introdução”. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 23).

13 Em *Os condenados da terra*, o autor afirma: “Para o colonizado, essa violência representa a práxis absoluta. Por isso o militante é aquele que trabalha. [...] Trabalhar significa trabalhar para a morte do colono. A violência assumida permite ao mesmo tempo que os extraviados e proscritos do grupo voltem, reencontrem seu lugar e se reintegrem. A violência é, dessa maneira, compreendida como a mediação régia. O homem colonizado liberta-se na e pela violência.” (FANON, 1968, p. 66.)

que dás, as esmolas que dás, os serviços que dás, os matabichos que dás, é o mal, é o pior mal: fazer bem sem olhar quem, tu vives de frases feitas no teu bom senso de camponesa que és ainda e esse bom senso é muito perigoso. Fazer o bem sem olhar a quem é diminuir, é insultar – primeiro é preciso que reconheças esse a quem como alguém que não quer o teu bem, quer outro bem (...)

Tu és uma colona, mãe, é assim que te respondo calado, vi as tuas mãos calosas remexer no rosário. Uma colona; um alguém que ocupa um outrem, indevidamente dizem, e acertam e erram; por causa da tua presença alguém não tem presença, és causa de mortes diárias e seculares injustiças. Mas olha, mãe! Com bolchevismo, como o teu bom senso me acusa, ou sem ele, como o meu sorriso te convence, não embarco assim lá muito nisso, sabes? Por isso que sorrio: por tua causa, mortes diárias e injustiças seculares? Mortes diárias e injustiças seculares, sim. Mas não sei, não conheço a tua conta no Banco, só que desconfio e rio...

Sabes, mãe: és uma colona; ocupas um lugar que outrem não pode ocupar e tudo isso é a pura verdade – mas não será esta lei só lei de física? – mas desconfio, mãezinha, que és como tens sido sempre desde que vais começar apanhar azeitona dentro de Invernos frios e descalços da tua infância, um bode expiatório. Mas se não existisses e contigo outros e outras e outros e eu, como ia ser então que uns tivessem lugar que outro alheio não vai poder ocupar? (VIEIRA, 2004, p. 50-51)

A dura delicadeza da passagem em destaque demonstra a habilidade de confrontar o leitor com sínteses que exemplificam a inescapabilidade das situações. Ao mesmo tempo em que evidencia que todos são vítimas potenciais de um sistema complexo e violento, não deixa de marcar as posições: está muito claro quem oprime quem nesta correlação de forças que, no entanto, não é apresentada de maneira polarizada, escapando sempre ao simplismo dualista. Todos estão enredados em um contexto agudamente tensionado, extremamente violento, que atravessa e fragmenta vidas; que torna mesmo a melhor das intenções da mãe, uma personagem também oprimida por diversas forças, um fator de opressão e humilhação dos negros de quem toma o lugar, ainda que não pretenda fazê-lo.

Atentando a este mesmo excerto, é possível notar que, embora trate de um aspecto individual da vida da personagem – é um diálogo hipotético com a mãe, em um momento privado, familiar, pertencendo ao âmbito “existencial ou individual” (JAMESON, 2007, p. 192), portanto –, a história está presente de modo estruturante, não só compondo um cenário por onde as personagens transitam, mas integrando também a própria subjetividade dessas personagens, constituída e estilhaçada pelos fatores sócio-históricos em conflito.<sup>14</sup>

---

14 Para um estudo aprofundado sobre a composição das personagens em *Nós, os do Makulusu*, consultar VEIGA, Luiz Maria. *Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, principalmente a partir da p. 68.

Vale lembrar novamente Fanon, quando aborda a existência de um número muito elevado de hospitais psiquiátricos nos países colonizados e, a este respeito, afirma:

Em diversos trabalhos científicos temos, desde 1954, chamado a atenção dos psiquiatras franceses e internacionais para a dificuldade que havia de “curar” corretamente um colonizado, isto é, de o tornar homogêneo de parte a parte com um meio social de tipo colonial.

Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a se interrogar constantemente: “Quem sou eu na realidade?”

As posições defensivas nascidas deste confronto violento do colonizado e do sistema colonial organizam-se numa estrutura que revela então a personalidade colonizada. Para compreender essa ‘sensitividade’ basta simplesmente estudar, apreciar o número e a profundidade das feridas causadas a um colonizado no decorrer de um único dia passado no seio do regime colonial. (...)

No período de colonização não contestada pela luta armada, quando a soma de excitações nocivas ultrapassa um certo limite, as posições defensivas dos colonizados desmoronam, e estes últimos se veem então em grande número nos hospitais psiquiátricos. Há, portanto, nesse período calmo de colonização vitoriosa uma regular e importante patologia mental produzida diretamente pela opressão. (FANON, 1968, p. 212).

Se a situação colonial, com toda a sua carga de violência atmosférica (CHAVES; CABAÇO, 2004), atravessa as personalidades tão fortemente ao ponto de provocar o que a psiquiatria clínica chama de “psicoses reacionais” (FANON, 1968, p. 213), é impossível afirmar que, mesmo naqueles em que não chega a ser manifesto um quadro clínico, não haja influências que cheguem ao nível da constituição subjetiva. A representação desses fatores no interior das personalidades está muito bem posta em cena na ficção elaborada por Luandino Vieira.

É possível perceber no excerto ficcional, ainda, o trabalho com a linguagem e o fluxo de consciência que constituem o discurso deste narrador-personagem. O uso desses procedimentos (dos mais refinados produzidos pela estética modernista), que, segundo Jameson, impossibilitaria a existência de um romance histórico na pós-modernidade,<sup>15</sup> são trabalhados exatamente no sentido oposto àquele proposto pelo teórico, uma vez que o texto de Luandino Vieira contraria a seguinte afirmação de modo criativo:

Nossa questão, portanto, diz respeito à possibilidade de uma forma de romance histórico propriamente modernista, e aqui proponho um paradoxo: não poderia haver semelhante forma. Haveria muitas maneiras de sustentar essa afirmação

---

15 Retoma-se aqui o termo no sentido em que é utilizado pelos críticos em seus dois textos. Sempre que o termo aparecer, é com esta filiação teórica.

tão perversa, mas esboçarei apenas uma: a primazia que o modernismo confere à percepção pura acaba por privá-lo de qualquer possibilidade de discernir aquela outra dimensão, do público ou da história, que se requer para o registro daquela interseção peculiar que constitui a estrutura inconfundível do romance histórico. (JAMESON, 2007, p. 200)

Luandino Vieira, ainda que dando primazia à percepção em seu texto, deixa tão explícitos os fatores externos que atravessam e dialeticamente determinam as percepções literariamente construídas que é impossível afirmar que, em seu texto, o leitor seja privado de “qualquer possibilidade” de discernir a dimensão da história. Mesmo que o discurso ficcional seja constituído como o fluxo fragmentário e turbulento da memória<sup>16</sup> de Mais-Velho, esta memória é acionada por um fato que, sendo muito pessoal, é também histórico – a morte de um soldado inserido em determinada guerra – e, ainda, mobiliza uma memória coletiva, no texto claramente expressa pela presença de diversas vozes que, se são mediadas pela interioridade de Mais-Velho, a ele também se contrapõem.

É possível afirmar, portanto, que a percepção de Mais-Velho, funcionando como mediadora das relações entre os interiores e o contexto turbulento em que estão inevitavelmente enredadas as personagens e condensando visões diversas e contraditórias, afasta o romance de um relato memorialístico individual e unívoco. As subjetividades textualmente compostas pelo autor contêm em si, intrinsecamente, tensões coletivas do momento histórico vivido, além de um profundo senso de passagem do tempo, ainda que sintetizado no curso das poucas horas de ação real do romance. Por mais episódicos que sejam os momentos evocados pela memória de Mais-Velho, estão claramente inseridos no curso histórico (inclusive com a marcação de datas) e, assim, permitem que o leitor apreenda a série histórica, ainda que de modo não-linear.

Quanto à falta de linearidade do romance, vale ainda apontar que, se o fluxo temporal, aqui, aparece fragmentado e misturado, é menos porque o texto esteja alinhado às propostas desistoricizantes da “virada pós-moderna” (ANDERSON, 2007, p. 216) do que porque busque encenar intensamente a complexidade da vivência do tempo no interior da própria vida, feita de interseções entre os planos público e individual, inserida no curso do tempo histórico, mas também subjetivamente carregada de hesitações, dúvidas, agudas contradições, que se apresentam de modo complexo, por vezes turbulento e desordenado.

Anderson, ao afirmar que a “virada pós-moderna” atravessou as artes, embora considere haver possíveis diferenças entre elas, enxerga que há um núcleo comum típico no *revival* que, no caso da literatura, tem na reorganização da ficção em torno do passado sua mudança mais

---

16 Lembrando que, como define Halbwachs (2006), toda memória é social, posto que é necessariamente construída e mantida a partir de relações sociais.

notável. Em diálogo com a famosa definição de pós-modernismo, cunhada por Jameson, como o regime estético de uma época que tinha se esquecido de como pensar historicamente, Anderson afirma que a ressurreição do romance histórico não é, no entanto, paradoxal, uma vez que, agora, todas as regras do cânone clássico tendem a ser desprezadas e invertidas. Ao se perguntar sobre a origem dessas formas, o crítico afirma:

Em uma passagem esplêndida, Jameson especula sobre a função de suas “exageradas invenções de um passado (e de um futuro) fabuloso ou irreal”, que “sacodem o nosso extinto senso da história, perturbam a inanidade de nossa historicidade temporal e tentam convulsivamente reanimar o adormecido senso existencial do tempo com o potente remédio da mentira e das fábulas impossíveis, com o eletrochoque de repetidas doses do irreal e do inacreditável”. Essa é uma sugestão poderosa. Mas ela levanta a questão de seu pronome possessivo. *Quem é o “nós” dessa perda de temporalidade, daquela extinção do senso da história que é a nossa? As formas pós-modernas do romance histórico são efetivamente universais hoje em dia?* (ANDERSON, 2007, p. 216-217, grifo nosso).

A passagem sintetiza algumas ideias centrais do artigo e, a seu respeito, vale ainda reforçar a importância das perguntas finais em destaque – esse “nós” abrangeria o continente africano? Provavelmente não, dado que a experiência histórica diversa por que passou o continente produziu respostas que destoam da “extinção do senso da história”: os colonizados precisaram muito recentemente se apropriar do discurso histórico, até então de posse dos colonizadores, e, compreendendo a força dessa arma, subvertê-la, tensioná-la, explorar todos os seus limites. Talvez pelo contexto em que esse tipo de necessidade se apresentou, há tão pouco tempo, o senso histórico dos autores africanos parece presente em toda sua força, produzindo experiências literárias as mais diversas, todas atravessadas pela história, em maior ou menor medida – algumas delas, portanto, capazes de reinventar entrelaçamentos em que se realiza a “interseção peculiar que constitui a estrutura inconfundível do romance histórico” (JAMESON, 2007, p. 200) partindo de novos eventos capazes de reorganizar o tempo em redor de si e acender novamente o “sentimento histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 48).

Ainda tratando do tempo, Jameson retoma conceitos de Paul Ricoeur a respeito do tempo na narrativa e extrai, como importante para seu raciocínio, a ideia de que o calendário funcionaria como mediador entre o tempo individual (ou existencial) e o tempo histórico (ou do plano público). Para ele, o fundamental é perceber a existência de um evento – no caso do nosso calendário corrente, o nascimento de Cristo – que reorganiza o tempo em redor de si mesmo e torna possível situarmos nossa própria existência no quadro da história coletiva. A forma narrativa deste evento primordial deve estar presente ou ser recriada no romance histórico e, ainda, figurar textualmente na qualidade de uma “irrupção coletiva” (JAMESON, 2007, p. 191)

que “deve, de algum modo, estar presente em carne e osso e, pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual” (JAMESON, 2007, p. 191).

Pensando na narrativa de Luandino Vieira, seria possível elencar como evento primordial, que desencadeia toda a narrativa, a morte de Maninho, presente na primeira página do romance. Mais-Velho, no momento em que começa seu devaneio a caminho do cemitério, começa também a situar esta morte no quadro da história angolana:

Simples, simples como assim um tiro: era alferes, levou um balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu. E nem foi em combate como ele queria. Chorou por isso, tenho certeza, por morrer assim, um tiro de emboscada e de borco, como é que ele falava?: «Galinha na engorda feliz, não sabe que há domingo.» Como uma galinha, kala sanji, uatobo kala sanji... Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixara ler *As Guerras* do Cadornega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia de estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida. (VIEIRA, 2004, p. 09)

O autor logra, mesmo ao apresentar um evento aparentemente isolado, pessoal, individual – a morte de um irmão –, ao enquadrá-lo no fluxo do tempo histórico a que estão todos submetidos, evocar todo o evento coletivo do qual este episódio faz parte – a guerra, para uns de libertação, para outros, entre os quais estava Maninho, “guerra de África” ou “colonial”.

A guerra, que adentra o texto já na primeira sentença com toda sua brutalidade (CHAVES, 1999, p. 173), “simples como assim um tiro”, é elemento estruturante de toda a composição textual, com seu potencial violento de desagregação e estilhaçamento não só da realidade, como também da psique das personagens (como já apontado anteriormente, na esteira de Fanon). Deste modo, o texto, embora não apresente explicitamente a “irrupção coletiva” (JAMESON, 2007, p. 191) senão por meio das existências das personagens, transcende suas existências individuais e, assim, reinventa exatamente a “interseção” valorizada pelo crítico:

o romance histórico não deve mostrar nem existências individuais, nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos.

(...)

A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos [existencial ou público] em um ou em outro plano, *mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida.* (JAMESON, 2007, p. 192, grifo nosso)

Conforme a breve explanação buscou mostrar, Luandino Vieira utiliza diversos recursos textuais que parecem capazes de compor justamente aquilo a que Jameson chamaria uma “invenção singular” (2007, p. 192), inesperada e de alto grau de elaboração estética. A guerra aparece como evento capaz de “trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (2007, p. 192), atravessando a própria constituição das subjetividades. A situação histórica angolana, desta maneira, parece ter impulsionado trabalhos de escritores como Vieira e, dada sua diversidade em relação às trajetórias europeias usualmente utilizadas como paradigmas, favorecer a elaboração de novas formas ficcionais que reinventam entrelaçamentos entre literatura e história.

Assim, se o objetivo inicial da investigação não foi o de enquadrar a produção de Luandino Vieira nas categorias de definição do romance histórico, ao contrastar sua composição com as características formais que definem o gênero, no entanto, foi possível perceber como, aliando um profundo senso de historicidade à inovação formal, Luandino Vieira foi capaz não só de produzir um grande romance, mas também uma obra que parece apontar para um possível futuro do gênero, no sentido em que falam Jameson e Anderson, respectivamente, na conclusão de seus textos:

Contudo, podemos estar certos de que, por mais longo que seja o curso percorrido, o nosso tempo não é nem o do fim da história, nem o do fim da política e nem mesmo o do fim da arte, e de que no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos. (JAMESON, 2007, p. 202 – 203)

O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. (...) Mas se não olharmos apenas as fontes e os temas dessa literatura, mas também as suas formas, Jameson sugere que deveríamos reverter o julgamento. O *revival* pós-moderno, ao jogar a verossimilhança ao vento, fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela. E no entanto, pergunta Jameson, essas circunstâncias não fazem que a conexão lukacsiana entre grandes acontecimentos sociais e o destino existencial dos indivíduos permaneça caracteristicamente inalcançável? Benjamin, que detestava a idéia de progresso nutrida pelo historicismo do século XIX — a perspectiva que está por trás da maior parte do romance histórico clássico —, não se teria surpreendido, nem sentiria desapontamento. Ele usava outra imagem ainda do despertar. O anjo da história está se distanciando de algo em que fixa a vista. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”.<sup>17</sup> Parte do impulso do romance histórico contemporâneo pode também estar aqui. (ANDERSON, 2007, p. 219 – 220)

---

17 Em Walter Benjamin, *Obras escolhidas*, I, (Brasiliense, 3ª edição), p. 226. (Citação presente, desta forma, no texto original de Anderson).

A tarefa crítica que resta é a de continuar se debruçando cada vez mais sobre a vasta produção literária africana para, investigando cada vez mais profundamente seus textos e contextos, descobrir, quem sabe, como a aguda consciência da “devastação do império” (ANDERSON, 2007, p. 219), sentida na pele por quem viveu suas mais extremas consequências, foi capaz de produzir um “sentimento histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 48) diverso e, assim, favorecer o surgimento de sínteses literárias capazes de apontar para a reinvenção do próprio gênero romance no continente africano – o que, afinal, ao renovar o olhar lançado às artes, reinventa também os olhares possíveis lançados à nossa história comum.

## REFERÊNCIAS

- AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente: ensaios**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. **Novos estudos**. São Paulo: CEBRAP, n. 77, março de 2007, p. 205-220. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000100010>>.
- BALANDIER, Georges. “A Noção de Situação Colonial”. In: **Cadernos de Campo, ano III, n° 3. Antropologia-USP, São Paulo, 1993**. DOI : <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v3i3p107-131>>.
- CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.
- CHAVES, Rita; CABAÇO, José Luís. “Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural”. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagens, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- JAMESON, Fredric. “O romance histórico ainda é possível?”. **Novos estudos**. São Paulo: CEBRAP, n. 77, março de 2007, p. 185-203. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000100009>>.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

VIEIRA, José Luandino. **Nós, os do Makulusu**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.



**CORRESPONDÊNCIA JOSÉ LUANDINO VIEIRA - CARLOS  
ERVEDOSA: DA LITERATURA DE TESTEMUNHO PARA UMA  
HISTÓRIA DA LITERATURA ANGOLANA MODERNA**

*JOSÉ LUANDINO VIEIRA - CARLOS ERVEDOSA CORRESPONDENCE:  
FROM TESTIMONIAL LITERATURE TO ONE HISTORY OF MODERN  
ANGOLAN LITERATURE*

*CORRESPONDENCIA JOSÉ LUANDINO VIEIRA - CARLOS ERVEDOSA:  
DEL TESTIMONIO PARA UNA HISTORIA DE LA LITERATURA  
ANGOLEÑA MODERNA*

Ana T. Rocha<sup>1</sup>

## RESUMO

Durante os conturbados anos de luta pela independência em Angola, o ativismo político não existiu separado do engajamento cultural e literário. A literatura foi um elemento impulsionador de ação para a resistência e ativismo anticolonial em Portugal e nos países africanos. A urgência de liberdade e a luta pelo reconhecimento identitário propalou uma agitação cultural com focos em Luanda e em Lisboa, que foram basilares para a construção e a sedimentação do sistema literário angolano moderno. Um dos grandes agentes dessas operações foi a Casa dos Estudantes do Império com as suas atividades culturais e sociais e as suas publicações. Carlos Ervedosa foi uma figura central das produções da Casa e outras, como a *Colecção de Autores Ultramarinos* ou a secção literária do jornal *Província de Angola*. Por seu turno, José Luandino Vieira, ainda que preso em Luanda e, mais tarde, no Campo de Concentração de Chão Bom, no Tarrafal, acompanhou a situação cultural e literária e colaborou através da correspondência que trocava com Carlos Ervedosa, ou por mediação da esposa. Essas cartas revelam a reflexão destes jovens acerca do sistema ou “campo” (Bourdieu) literário angolano, sua História, composição e consolidação. Neste artigo, iremos analisar os conteúdos dessa correspondência, disponível no livro *Papéis da prisão*, de José Luandino Vieira, e no volume a ele dedicado, organizado por Michel Laban. As relações entre testemunho, literatura de testemunho, ficção, fonte historiográfica, História e História da literatura serão problematizadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cartas, José Luandino Vieira, Carlos Ervedosa, Testemunho, História, História da literatura angolana.

---

1 Membro colaborador do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Membro do Regional Advisory Committee do Global Council for Anthropological Linguistics (GLOCAL) da School of Oriental and African Studies (SOAS).

E-mail: [ana.t.rocha26@gmail.com](mailto:ana.t.rocha26@gmail.com)



**ABSTRACT**

*During the troubled years of Angola's freedom fight, the political activism did not exist apart from cultural and literary engagement. Literature was a driving element of action for anti-colonial resistance and activism in Portugal and in the African countries. The urgency of freedom and the struggle for identity recognition has propagated a cultural agitation mainly in Luanda and in Lisbon that was fundamental for the construction and sedimentation of the modern Angolan literary system. One of the great agents of these operations was the Casa dos Estudantes do Império with its cultural and social activities and publications. Carlos Ervedosa was a central figure in the productions of the Casa and many others, such as Coleção de Autores Ultramarinos or the literary section of the newspaper "Província de Angola". José Luandino Vieira, on his side, although imprisoned in Luanda and, later, in the Concentration Camp of Chão Bom, in Tarrafal, followed the cultural and literary situation and collaborated through the correspondence he exchanged with Carlos Ervedosa, or through the mediation of his wife. Those letters reveal the thoughts of these young people on Angolan literary system or literary "field" (Bourdieu), its History, composition and consolidation. In this article, we will analyze the contents contained in the correspondence available in José Luandino Vieira's book Papéis da prisão, and in the book dedicated to him, edited by Michel Laban. The relationship between testimony, testimonial literature, fiction, historiographical source, History and History of literature will be problematized.*

**KEYWORDS:** Letters, José Luandino Vieira, Carlos Ervedosa, Testimony, History, History of Angolan literature.

**RESUMEN**

*Durante los turbulentos años de la lucha por la independencia de Angola, el activismo político no existía de forma separada del compromiso cultural y literario. La literatura fue un elemento impulsor de acción para la resistencia y el activismo anticolonial en Portugal y en los países africanos. La urgencia de libertad y la lucha por el reconocimiento de la identidad propagó una agitación cultural especialmente en Luanda y Lisboa que fue fundamental para la construcción y la sedimentación del moderno sistema literario angoleño. Uno de los grandes agentes de estas operaciones fue la Casa dos Estudantes do Império con sus actividades culturales y sociales y sus publicaciones. Carlos Ervedosa fue una figura central de las producciones de la Casa y otras más, como la Coleção de Autores Ultramarinos o la sección literaria del periódico "Província de Angola". Por su parte, José Luandino Vieira, aunque encarcelado en Luanda y, posteriormente, en el campo de concentración de Chão Bom, en Tarrafal, estuvo atento a la situación cultural y literaria y colaboró a través de la correspondencia que intercambió con Carlos Ervedosa, o por mediación de su esposa. Estas cartas revelan la reflexión de estos jóvenes sobre el sistema o "campo" (Bourdieu) literario angoleño, su Historia, composición y consolidación. En este artículo analizaremos los asuntos contenidos en la correspondencia disponible en el libro Papéis da prisão, de José Luandino Vieira, y en el volumen dedicado al escritor, organizado por Michel Laban. Las relaciones entre testimonio, literatura testimonial, ficción, fuente historiográfica, Historia y Historia de la literatura serán problematizadas.*

**PALABRAS-CLAVE:** Cartas, José Luandino Vieira, Carlos Ervedosa, Testimonio, Historia, Historia de la literatura angoleña.

Entre os anos quarenta e setenta do século XX, as atividades destinadas à promoção e à divulgação da literatura angolana foram várias, diversificadas e concentraram-se essencialmente na cidade de Luanda e em Lisboa. De grupos e organizações como o MUD Juvenil (Movimento de Unidade Democrática) ou o Clube Marítimo, passando pela Casa dos Estudantes do Império (doravante CEI) e o seu boletim *Mensagem*, em Lisboa, até aos jornais, boletins e agrupamentos culturais e desportivos de Luanda, a juventude angolana, engajada política e culturalmente, foi incansável na produção e organização de material e eventos destinados à celebração e à afirmação da literatura, da cultura e das artes africanas. Todo esse material produzido, organizado e publicado por esses jovens combativos e, em alguns casos, mais tarde, combatentes, é essencial para a História da literatura da nação e para a História do país e da sua luta de libertação.

Na atualidade, nas áreas de investigação dedicadas à literatura e à História angolanas, tem-se manifestado o desejo, o interesse e a necessidade de acessar e consultar os documentos testemunhais desse trabalho executado pelos grupos culturais e literários do século XX, como, por exemplo, os jornais e as revistas da época. Além da notória carência de reedições, nomeadamente, dos números publicados pela “Coleção de Autores Ultramarinos”, e de muitos outros textos literários, ensaísticos, filosóficos e, mesmo, de discursos (mais ou menos) oficiais, carece-se de iniciativas e de apoio a projetos preponderantes e sólidos, dedicados à pesquisa, à análise e ao uso do material guardado em arquivos e acervos pessoais, que testemunha, narra e reflete momentos, episódios e aspetos do passado e da movimentação cultural vivida durante esses anos de sedimentação do sistema literário nacional angolano moderno.

É de salientar o papel da Associação Tchiweka de Documentação (Luanda), que, com as suas publicações e o seu trabalho de arquivo, muito tem ajudado aqueles e aquelas que dele se servem para consulta, divulgação ou produção, como são os casos dos trabalhos do grupo angolano “Geração 80”, dos quais podemos referir, a título de exemplo, o importante documentário *Independência. Esta é a nossa memória* (2015), realizado por Mário Bastos e produzido por Paulo Lara e Jorge Cohen. Destaca-se, igualmente, o trabalho da Fundação Dr. António Agostinho Neto (FAAN), que tem feito publicações dedicadas ao primeiro presidente de Angola, seu percurso político e poético. Editou mesmo cinco grossos volumes (2011) relativos ao seu arquivo da PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado) e a correspondência trocada entre o poeta, aquando das suas prisões, e a sua esposa (2016), também ela escritora e poeta, Maria Eugénia Neto, cujas memórias foram, igualmente publicadas pela FAAN (2020). Para além destes, a FAAN publicou ainda os *Farrapos de memória (Angola-Portugal)* (2019), de Antero Abreu, e um volume com o importante testemunho do acervo fotográfico da fotógrafa italiana Augusta Conchiglia (2019), que, apesar de destacar a figura de Neto, contem icónicas fotos da guerrilha, recentemente expostas (de 22 de julho a 31 de dezembro de 2021), no Museu do Aljube – Resistência e Liberdade (Lisboa), na exposição “Augusta Conchiglia nos Trilhos da Frente Leste – Imagens (e Sons) da Luta de Libertação em Angola”.

Na área da literatura e dos estudos literários, têm sido levadas a cabo algumas iniciativas no sentido de recolher, estudar e publicar material literário, disperso em arquivos e acervos, valioso para a literatura do país, para a História da nação e da sua literatura. São os casos, por exemplo, do volume de 2015, *Papéis da prisão. Apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)* (doravante *Papéis*), de José Luandino Vieira, (organizado pelo autor em parceria com um grupo de investigadores formado por Margarida Calafate Ribeiro e Mónica V. Silva, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e Roberto Vecchi, da Universidade de Bolonha), e da antologia de 2007, *Bordejando a margem. Poesia escrita por mulheres. Uma recolha do Jornal de Angola (1954-1961)*, organizada por Laura Cavalcante Padilha. São trabalhos que continuam o importante esforço desse exercício de recolha e de divulgação iniciado por nomes como Manuel Ferreira, que, entre outros exemplos, organizou os dois volumes *Mensagem. Boletim da Casa dos Estudantes do Império* (1996); porém, muitas recolhas, seleções, análises e publicações estão ainda por fazer.

Em Portugal, certas editoras, como a Biblioteca de Editores Independentes, têm feito um trabalho de publicação de alguns clássicos angolanos e outros, como Castro Soromenho, Uanhenga Xitu e discursos importantes de Amílcar Cabral. Em 2015, o semanário *Sol* e a União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA) publicaram 22 volumes fac-símile da “Coleção de Autores Ultramarinos”. A editora Nóssomos (que agora se mantém ativa apenas em Luanda, tendo encerrado a sua atividade em Portugal, em Vila Nova de Cerveira), inaugurou em 2011 um importantíssimo trabalho de reedição dos nacionalistas angolanos, de divulgação de novos nomes e de promoção de muitos autores e autoras.

Em Angola, algumas iniciativas de reedição dos já, por muitos e muitas, considerados clássicos da literatura angolana, têm sido levadas a cabo, nomeadamente através do projeto “Ler Angola” (um programa da responsabilidade do Gabinete de Revitalização e Execução da Comunicação Institucional e Marketing da Administração – GRECIMA), que contou com cinco edições de coleções compostas, cada uma delas, por 11 livros, aludindo à data da independência (11 de novembro), e que incluiu, além das três coleções de clássicos, uma coleção de literatura infantil e outra de jovens escritores e escritoras de Angola<sup>2</sup>.

O nosso objeto, os *Papéis*, de José Luandino Vieira, veio confirmar a riqueza literária, informativa e representativa encerrada em acervos de testemunhas e agentes desses anos e acontecimentos. Recorreremos aqui aos *Papéis*, selecionando deles a correspondência trocada entre o seu autor e Carlos Ervedosa. Completaremos o *corpus* com as cartas reveladas por este último, no volume *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos. Testemunhos. Entrevistas)* (1980), organizado por Michel Laban. A nossa opção pela correspondência

<sup>2</sup> Informação disponível em: <https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/11-C1%C3%A1ssicos-Da-Literatura-Angolana/68256133.html?fbclid=IwAR2KK8jvj2Jihq0r2g5KUGYouYoLGZ1LSGeQbONVFjillga3wfYJ6SI0XU> (consultado a 12. 05. 2022).

prende-se com o facto de essa expor de forma mais evidente o diálogo que existia entre estes jovens promotores da *ebulição* cultural e literária da altura, bem como as suas reflexões acerca do tema, que revelavam a perfeita consciência que tinham da importância histórica do trabalho que realizavam e do momento marcante que experienciavam.

Estes jovens nacionalistas tiveram a preponderância que Pierre Bourdieu reconhece aos “recém-chegados heréticos” que rompem com as normas e convenções pré-estabelecidas e mil vezes repetidas na escrita, trazendo novos valores e reformulando o “capital simbólico” daquilo a que o sociólogo francês chama de “campo” literário” (BOURDIEU, 1996, p. 285). Essa rutura – explica Bourdieu – será tão mais bem sucedida quanto mais adequada a ela forem as “mudanças externas”, que, simultaneamente, acontecem:

as mais decisivas dessas mudanças são as rupturas políticas que, como as crises revolucionárias, mudam as relações de força no seio do campo (...), ou o aparecimento de novas categorias de consumidores que, estando em afinidade com os novos produtores, asseguram o sucesso de seus produtos (BOURDIEU, 1996, p. 285).

Era precisamente este o cenário em que atuavam os nossos agentes.

A importância fundamental de Luandino Vieira para a literatura angolana é reconhecida, quer enquanto escritor, quer enquanto editor e membro fundador (e, também, primeiro diretor) da União dos Escritores Angolanos e da Academia Angolana de Letras. Tomaremos, então, aqui, um pouco mais de espaço para lembrar as atividades e tarefas importantíssimas que, atrás de cena, também desempenhou Carlos Ervedosa, revisitando o papel crucial deste intelectual na consolidação do sistema literário angolano, naquela época de atividade da CEI.

Carlos Ervedosa (1932, Luanda, Angola - 1992, Sabrosa, Portugal) foi uma figura basilar para a afirmação do sistema literário angolano. Homem de cultura, agente literário e cultural, foi igualmente cientista, geólogo e arqueólogo, fundador da Unidade de Arqueologia da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)<sup>3</sup>.

Além do seu engajamento cultural e político, Carlos Ervedosa pensou na História, no futuro do país e no que, depois de alcançada a independência de Angola, seria necessário fazer em prol da nova nação. Foi nesse sentido que o arqueólogo e os da sua geração foram guardando cartas, papéis, bilhetes e documentos que pudessem, um dia mais tarde, servir para melhor contar a verdade acerca daqueles tempos de luta, censura e opressão, mas também de muita produção literária:

---

<sup>3</sup> Informações biográficas disponíveis na contracapa do livro *Roteiro da literatura angolana*, de Carlos Ervedosa (edições 70, 1979) e em [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$carlos-ervedosa](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$carlos-ervedosa) (consultado a 7. 04. 2022).

Começámos a guardar as cartas que nos chegavam do Tarrafal. Aliás, andávamos todos, há já alguns anos, a guardar desenhos, poemas, contos e outros escritos, uns dos outros, impublicáveis nesse tempo, formando os nossos «arquivos implacáveis», como então lhes chamávamos, cientes de que estávamos já a viver um importante acontecimento histórico (ERVEDOSA, 1980, 94).

Poucas vezes referido, Carlos Ervedosa teve, na realidade, um papel de máxima importância na História da literatura angolana, nomeadamente enquanto Presidente da Direção e da Assembleia Geral da CEI, enquanto Diretor da sua Secção Cultural e Editorial, a partir de 1958, e do famoso boletim *Mensagem*, acompanhado de muitos outros escritores angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos e são-tomenses. Retomando os termos de Bourdieu, Carlos Ervedosa ajudou ao sucesso das “lutas internas” do “campo literário”, atuando no “exterior”, isto é, promovendo novos espaços de divulgação, publicação e o reconhecimento de um público leitor (BOURDIEU, 1996, p. 285). Estes atores do “campo externo” eram “dotados de disposições e de gostos ajustados aos produtos que eles [produtores, escritores] lhes oferecem” (BOURDIEU, 1996, p. 285). No caso, não se tratava apenas de uma afinidade de gosto literário, mas também de camaradagem política necessária à subversão do poder dominante, que, como tal, dominava o “capital simbólico” do “campo literário” da época. A certeza na vitória da luta pela independência, tantas vezes anunciada, por exemplo, na poesia do líder Agostinho Neto, repercutia-se na certeza da concretização desta rutura literária, uma “ruptura profética” (BOURDIEU, 1996 p. 86).

Carlos Ervedosa foi membro do grupo angolano *Cultura II*, do qual fizeram parte também Luandino Vieira, António Cardoso, Arnaldo Santos, Amélia Veiga, Costa Andrade, entre outros. Dirigiu a página “Artes e letras” do jornal *A província de Angola* (1969-1975), que publicava crítica literária relativa à produção nacional e onde já colaboravam nomes bem conhecidos da área, como Pires Laranjeira, tal como Carlos Ervedosa fez questão de apontar no seu *Roteiro da literatura angolana*:

Deveu-se à criação de uma página semanal de literatura e arte no jornal *A Província de Angola*, página desde logo marcada por uma feição nacionalista, tanto quanto lho permitiram os serviços de censura prévia à imprensa, o reavivar da actividade literária em Angola nos princípios da década de 70. Por ela passaram uma série de novos escritores (...); dois críticos literários, Felipe Neiva e Pires Laranjeira (ERVEDOSA, 1979, 149).

Carlos Ervedosa criou, ainda, e dirigiu, juntamente com Costa Andrade, a *Coleção de Autores Ultramarinos* e deixou dois trabalhos fundamentais para a História da Literatura Angolana, o ensaio “A literatura angolana – resenha histórica” (1963) e o livro *Roteiro da literatura angolana* (1974), além de outras publicações como *Saudades de Luanda* (1986) e *Era no tempo das acácias floridas* (1989). Foi um dinamizador cultural por excelência e um dos grandes atores da fortificação do sistema literário angolano.

Aliada a esta faceta está a do homem geólogo e arqueólogo de formação e de profissão, dedicado ao conhecimento do passado e consciente da importância da narração desse para a construção do futuro. Estes dois lados do mesmo sujeito motivaram a existência dos “arquivos implacáveis”, cuja consulta se torna cada vez mais importante e urgente, num tempo em que, nos vários espaços de língua portuguesa, se debatem temas fundamentais daquilo que é o sistema literário de um país: a redação de uma História da Literatura, o seu cânone literário e o ensino da literatura nos vários níveis de escolaridade em Angola e no estrangeiro.

A discussão destes pontos passa, forçosamente, pela consulta de arquivos e acervos pessoais, mas pode passar, igualmente, por um olhar renovado sobre o material já existente em livro, em revista ou jornal. É o que se pretende fazer aqui recorrendo às cartas disponibilizadas por Carlos Ervedosa, no já citado volume, e nos *Papéis*, de Luandino.

Todas as colaborações de José Luandino Vieira com o boletim *Mensagem* aconteceram graças a esta rede de correspondência com Carlos Ervedosa que se realizava por duas vias: uma via clandestina, cuja ponte era a esposa de Luandino, Linda, e a via normal, que implicava a passagem das cartas pela censura da prisão e do campo de concentração (VIEIRA, 2015, p. 1046). Era necessário recorrer a esta estratégia de multiplicação dos canais de transmissão e de comunicação de modo a contornar apreensões de material, como se pode depreender pela entrada de 28 de janeiro de 1963, nos *Papéis*: “Hoje na visita vou-lhe falar no conto, penso que o melhor é mandar já a versão e a K.<sup>4</sup> tirar uma cópia à maquina, sem data, porque se a correspondência para o Carlos for apanhada...” (VIEIRA, 2015, 116) (sublinhado nosso).

Durante anos, Linda garantiu a comunicação entre os dois amigos, pois a correspondência para o campo de concentração era limitada aos familiares. Face a esta imposição, Luandino e Ervedosa chegaram mesmo a encenar uma relação de primos:

7-5-1965

(...)

Meu caro primo Zé

Acabo de receber a tua carta e aproveito estes momentos, após o almoço, para te escrever (...)

Meu caro, vais desculpar esta brevidade, mas no momento não me posso alargar mais e aliás é quase tudo de importante que haveria a dizer. Como vai o Cardoso? Um abraço ao Jacinto e outro para ti do primo Carlos (ERVEDOSA, 2015, p. 656).

---

4 “K.” é a inicial do nome pelo qual Luandino tratava Linda.

Entre os desabafos e os abraços enviados aos amigos, podemos encontrar, nas cartas, muitos tópicos de conversa relativos à literatura angolana, à obra de Luandino, à análise das obras de outros/as escritores/as, às atividades culturais e literárias, de publicação e de edição que realizavam na CEI e, também, passagens que revelam a preocupação com a própria fixação da História da literatura angolana e com a delimitação do “campo literário” que se queria impor enquanto um “campo” novo e um “campo” outro, independente da literatura portuguesa, da literatura colonial e de outras de língua portuguesa, como a literatura brasileira da qual recebiam bastante influência. Mais do que serem “os heróis fundadores” e proféticos de uma renovação, este grupo pretendia a criação de algo novo, cujo “polo simbólico” se fundamentasse nos valores e gostos do espaço e cultura de Angola. Esta atitude criativa e fundadora é o que distingue os “produtores” fundadores dos elementos secundários, como acabou por ser, por exemplo, Geraldo Bessa-Victor, como explicou Luandino, por carta, a Ervedosa:

O do Bessa Victor é para esquecer: nesta situação e perante os reais e agudos problemas nossos, já me enojam aquelas lamechices. Desculpa, meu velho, mas a situação extrema-nos. A época daquela poesia já passou há muito (VIEIRA, 1980, p. 96).

Outro exemplo – e ainda segundo Luandino e a correspondência com Ervedosa – poderá ser M. António, que terá cedido à “repressão simbólica”, facto que dificulta, ainda hoje, a receção da sua obra no país de origem e, conseqüentemente, no estrangeiro:

o «Farra...», do Mário, vem mostrar-me o seu muito grande domínio do ofício. Quanto a mim, só é pena que ele queira fazer de ideias personagens e tudo resulte muito intelectual, pouco vivo. As suas personagens são as diversas vozes que tem dentro dele, o mundo real pouco lhe deu (VIEIRA, 1980, p. 96) (sublinhado nosso).

A intelectualização da literatura de M. António afastava o escritor do grupo nacionalista, concentrado em transmitir para a literatura o “mundo real” angolano. No entanto, é importante referir que Luandino Vieira publicou M. António na sua editora, Nóssomos, e aí lembrou, no espaço destinado à nota do editor, a importância de M. António para a literatura angolana (VIEIRA, 2012, p. 7).

A grande parte da obra literária de Luandino foi escrita em clausura. Nas prisões de Luanda e no Tarrafal, escrever era uma atividade dificultada pela censura, pelas revistas às celas, pelo isolamento, que afetava psicologicamente o preso, e pela escassez de materiais, que condicionava as possibilidades da tarefa.

Pese embora esses condicionalismos, Luandino esteve preso com vários camaradas escritores, como António Jacinto, António Cardoso, Manuel Pedro Pacavira, Uanhenga Xitu, entre outros, com os quais podia conversar sobre literatura, e, paralelamente, o contacto com os amigos Carlos Ervedosa e Fernando Costa Andrade permitiam-lhe a continuidade do trabalho

literário fora da prisão. Essa camaradagem resultou não só em publicações, mas mesmo na atribuição de importantes prémios literários a Luandino Vieira, como o Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (doravante S.P.E.). No exterior, era precisamente Carlos Ervedosa que, por carta, incentivava o amigo à participação no concurso:

Quanto à S.P.E., há toda a conveniência em que mandes, a proposta, uma vez que só podem concorrer os seus associados. A S.P.E. é uma Sociedade Portuguesa de Escritores, de quem podem ser filiados quaisquer escritores (tb tem brasileiros), pois não se trata duma sociedade de escritores portugueses metropolitanos exclusivamente (ERVEDOSA, 2015, p. 656).

Mas Ervedosa não estava só. Havia toda uma rede de camaradagem que se organizava para que a literatura angolana ganhasse espaço, visibilidade e as questões que ela trazia fossem lidas:

Quanto ao prémio da S.P.E. 50.000\$00, «Grande Prémio da Novelística e Conto», é de 2 em 2 anos, e não podem concorrer livros que sejam reedições. Por isso encarreguei a Ruthe de ir falar com o Pinheiro Torres, para saber se ainda podia entregar os «Luuanda» para o concurso deste ano. Segundo o Manuel Ferreira, só há uma obra de Fernando Namora que poderá enfrentar, portanto é de tentar (ERVEDOSA, 2015, p. 657).

Não era, portanto, apenas o “polo simbólico” que estava a ser sedimentado. Carlos Ervedosa, Costa Andrade, e outros, empenhavam-se em complementar a componente “externa” que podia manter e garantir a estrutura do “campo” e seu funcionamento no futuro.

O Prémio da S.P.E. de 1965 foi mesmo atribuído a Luandino e essa premiação causou grande polémica e contestação por parte de elementos coniventes com o governo salazarista, não só em Portugal, como em Angola e Moçambique, culminando em atitudes drásticas, como o encerramento da CEI, o assalto à sede da S.P.E., a detenção dos elementos constituintes do júri do Grande Prémio de Novelística pela polícia política portuguesa (PIDE) e uma difamação feroz de José Luandino Vieira:

este caso assumia contornos de verdadeira campanha: contra a S.P.E. e o júri, naturalmente, mas sobretudo contra – e esse aspeto é quase sempre secundarizado ou ignorado – José Luandino Vieira, isolado em Santiago de Cabo Verde, onde cumpria uma longa pena de prisão (TOPA, 2014: 8).

Na prisão, Luandino ia recebendo informações sobre o assunto: “Cumprimentos a todos os amigos. Cá recebi da Linda a petição de recurso da SPE e fico aguardando o resultado – e a possibilidade de receber o prémio” (VIEIRA, 1980, p. 95).

Esta polémica acabou por incentivar ainda mais a comparação entre Luandino e M. António, pois este último (e também Geraldo Bessa-Victor) participou num debate televisivo dedicado à premiação do primeiro, no qual não defende o mérito do colega. Na época, M.

António e Luandino eram os nomes mais promissores da prosa angolana, o que terá criado mesmo, na ótica de Ervedosa, alguma rivalidade:

O Mário António sempre publicou a «Crónica», na Agencia Geral do Ultramar, colecção UNIDADE. Falei com ele por telefone. Parece-me que está cada vez mais parvo, embora insista que se mantém «coerente». Constatei, admirado, que cada vez te grama menos. Compreende-se, para a sua vaidadezinha, tu és uma nuvem que lhe ensombra a paisagem. Era muito bom que ele fosse o único, ou pelo menos o melhor escritor angolano. Mas a crítica responsável diz que tu és o primeiro, o melhor, etc. etc. e isso dói-lhe muito. E quanto mais subires maior inveja e despeito vai sentindo. Ele diz que tem um outro livro para publicar, não sei se poesia, se ficção: «Rosto de Europa». Perguntei-lhe se já sentia saudades de Angola, respondeu-me: «Eu ainda estou lá...». Mas deixemo-lo... (ERVEDOSA, 2015, p. 656).

Mas, para Luandino, este caminho paralelo era fonte de estímulo e reflexão, e encarado como sinal claro de que o “campo” se estava a consolidar:

Pois considero, de certo ponto de vista, este livro do M. António como o melhor livro da literatura. Tem paginas de antologia – a qualquer nível de literaturas em língua portuguesa (o elogio da amizade, por exemplo). E para a situar mais «religiosamente» sempre afirmo que, dentro do que no continente se fez já e se vai fazendo, só ele pode ombrear com o que os outros já conseguiram. A via não é original (penso nos contos do Amadou Koumba, do Diop) mas é uma das muitas que importa explorar – e ele fê-lo com uma maestria e maturidade que é uma beleza. Muito mais teria para dizer deste livro do Mário. Mas só iria com certeza de encontro [*sic*] ao que tu mesmo pensas (VIEIRA, 1980, p.102).

Estes parágrafos comprovam a reflexão e crítica que acontecia e o modo como Luandino estava perfeitamente consciente do trabalho literário que desenvolvia, da importância desse e dos seus pares para a formação do *corpus* da literatura nacional. Este tema unia-o, uma vez mais, ao seu fictício primo, cujo desejo de publicar antologias de poesia angolana ia concretizando e partilhando com Luandino. Na correspondência trocada entre ambos, nota-se o modo como Ervedosa se preocupava, fundamentalmente, com a fixação dos autores e autoras e com a integração do maior número de contribuições na literatura angolana, foco que veio a culminar na redação do seu importante *Roteiro da literatura angolana*, intitulado numa primeira edição de *Itinerário da literatura angolana*, mas cujo conteúdo é fruto de um trabalho inaugural, datado de 1963, o seu ensaio “A literatura angolana – resenha histórica”, que Luandino leu na prisão e elogiou bastante nos seus *Papéis*:

O livro do Carlos merece ser divulgado. Tira as teias de aranha a muita gente e a muitas coisas quanto a mim só tem um defeito: não ter mantido o tom sereno e objectivo nas ultimas paginas, deixando transparecer um lirismo na apreciação dos grupos de 1950 e 1057. E uma adjectivação «excessiva», de valor, que só o tempo poderá dar... (VIEIRA, 2015, p. 349).

Esta cautela e contenção de Luandino também se verifica na sua identidade de editor, mais comedido do que o seu “primo” antologador. Se por seu lado, Ervedosa via importância (e essa é inegável) nas antologias, Luandino procurava mais calma, tempo e, sobretudo, e bem ao seu jeito, menos pompa :

O fim da tua carta, falando de uma nova antologia de poesia a editar pela Casa, fez-me sorrir. É que meu caro Carlos, eu acho que isso é um desperdício da própria poesia, uma inflação de antologias. A não ser que apresentem poemas novos o que me custa muito a acreditar. Mas espero então o exemplar que não deixarás de me enviar para ler o estudo do Alfredo<sup>5</sup> (VIEIRA, 2015, p. 658).

Enquanto Ervedosa partilhava entusiasmado que “A C.E.I. vai editar uma nova antologia, monumental, de Poesia Angolana, mas ainda copiografada. O prefácio é do Alfredo, e é do melhor que se fez até hoje” (2015, p. 657), Luandino mostrava já a simplicidade que o caracteriza enquanto editor, como se pode depreender também pelas publicações da Nóssomos – uma editora de livros pequenos, simples e perfeitamente acessíveis a qualquer público. A Nóssomos foi uma ideia que Luandino teve já na prisão, em 63, e que, à data, seria mesmo para ceder ao “primo Carlos”: 24-6-63 (...) Nóssomos. Uma bela ideia antiga para o Carlos...” (VIEIRA, 2015, p. 338).

Nestes diálogos, é possível ver o confronto de ideias e valores que separam os dois polos do “campo” literário, o valor simbólico e o externo, isto é, o do produtor e o do editor. O primeiro preocupa-se, essencialmente, com a identidade e os valores, e o segundo concentra-se na circulação e na composição de todo o sistema, com os seus produtores, distribuidores e leitores, que, à época, eram, essencialmente, os pares, os assimilados e os portugueses. É graças à postura de Ervedosa e de outras pessoas com as mesmas ambições, como Manuel Ferreira, por exemplo, que se preocupavam em levar a cabo recolhas abrangentes de autores/as, que se torna mais fácil, hoje, conhecer os nomes ditos secundários, e outros, da literatura nacional angolana.

As cartas testemunham o modo como a temática em torno da componente simbólica era uma constante. Mas além do valor destas cartas para a literatura angolana, qual é o seu valor para a História de Angola? Sendo elas provenientes de um contexto tão particular, de que modo podem ser representativas de um período histórico? Até que ponto podem ser tomadas como fonte, visto tratarem de um tipo de “escrita do eu” e não de um documento oficial ou de uma representação mais geral, como um postal de férias de um destino balnear da moda ou uma caderneta da escola?

Lidamos aqui com material absolutamente singular, escrito em espaços movidos por microsistemas (prisional e concentracionário) afastados do sistema social da vida em liberdade e pela pena de dois homens *extra-ordinários* a vários níveis, no domínio da cultura, do

---

5 Refere-se a Alfredo Margarido.

conhecimento, do talento e do engajamento. As perguntas que devemos colocar são as seguintes: quais as possibilidades de ficção nestas cartas?; quais as possibilidades desse material poder servir de documento e fonte, mesmo sabendo das possibilidades de autoficção naquelas linhas? e qual é a exequibilidade da leitura da realidade na ficção?

Não é difícil encontrar, nas cartas, representações do “mundo real” dos anos de luta de libertação, nomeadamente, no que concerne às implicações da adesão à causa, como o encarceramento de Luandino, as consequências de uma espécie de desvio pós-adesão, (como é, muitas vezes, encarado o posicionamento de M. António), as dificuldades dentro do meio artístico e cultural, condicionado pela censura, (que moldou espíritos e escolhas, como as de Bessa-Victor), a detenção de apoiantes dos seus adversários, (como fez com o júri do prémio da S.P.E.), entre outros aspetos.

O teste mais delicado na avaliação da carta enquanto fonte prende-se com a atribuição de valor de verdade àquilo que é dito pelos autores e da sua validação enquanto documento histórico, usando-o e, por isso, fazendo-o valer enquanto tal.

Segundo Michel Foucault, uma fonte passa a ser considerada como documento histórico quando é usada por profissionais da História. A História constrói o “documento”, isto segundo uma conceção tradicional. Como afirmou Foucault, “a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos*”, significando, aqui, o “monumento” o resultado do trabalho da historiografia. Ou seja, é a História que “faz falar” os objetos que, muitas vezes, não são sequer verbais e que, outras tantas, dizem, talvez, outra coisa diferente do que aquilo que explicam no seu lugar (FOUCAULT, 1969, p. 14) (tradução nossa). A análise e exposição deste mesmo artigo ajuda a converter as cartas em “documento”, uma vez que estão a ser defendidas enquanto reflexos do “mundo real” da época. A publicação deste tipo de trabalhos em suportes reconhecidos como autoridades do conhecimento, como revistas científicas e académicas, é o que auxilia na conversão destes “documentos” em “monumentos” da História, como explicou Foucault.

A carta não é, convencionalmente, tida como prosa ficcional, e tende a reunir mais consensualidade na sua classificação enquanto escrita testemunhal e, em alguns casos, literária; porém, a escrita testemunhal contém em si a possibilidade de ficção. Luandino tinha consciência dessa probabilidade e vigiava-se constantemente para não diminuir ou aumentar o grau de factualidade do que queria dizer: “Isto de viver, falar e ser sempre espectador de mim mesmo, corrigindo e criticando e aplaudindo, não é vaidade? Eu mesmo tiro as conclusões do que digo ou faço – como se fosse outro a ver-me” (VIEIRA, 2015, p. 824). Os diálogos com a esposa e com Carlos Ervedosa ajudavam o escritor a manter o equilíbrio dessa balança da honestidade.

No que concerne aos estudos da carta enquanto literatura testemunhal, o seu valor de verdade foi um dos aspetos mais trabalhados, nomeadamente, pelo inaugurador desses estudos, o crítico francês Jean Norton Cru, que analisou 300 livros escritos por militares da Primeira

Guerra Mundial e privilegiou os testemunhos que ousaram relatar as suas experiências sem ceder à tendência da época de agradar ao público através da repetição da mitificação do combatente heroicizado dos poemas épicos, descrito em parágrafos de exaltação da virilidade, da masculinidade e do patriotismo romantizado, celebrados num tom encomiástico que omite o medo e o terror. Com a publicação do seu segundo livro, intitulado *Du témoignage* (1930), Jean Norton Cru endossou o testemunho como género literário (CRU, s.d., p. 16). Cru analisou-o, considerando-o em cinco tipos de textos diferentes: o diário, as memórias, as reflexões, as cartas e o romance (CRU, s. d., p. 45).

Parte considerável do conteúdo mais íntimo, exposto por Luandino nos *Papéis*, encontra-se nas cartas. Por este motivo, pelos conteúdos que encerram, as cartas são os principais elementos textuais a dar coerência aos *Papéis* e a auxiliar na leitura, na compreensão da sua globalidade, ao contrário do que, segundo Cru, acontecia com os testemunhos que ele analisou, sobretudo, porque essas cartas eram encontradas em antologias, facto que não permitia qualquer sequência de conteúdos, tornando-se num dos exemplos mais fragmentados (CRU, s. d.: 48).

Algumas observações de Cru parecem pouco rigorosas, como quando o crítico afirma podermos acreditar nos sentimentos descritos nas cartas como sendo correspondentes com os que a pessoa sentiu no dia em que escreveu. O livro de Luandino é prova de que uma carta também exige reflexão acerca do que nela se escreve e, por isso, e por motivos, muitas vezes, emocionais, Luandino pausava a escrita da carta e continuava-a no dia seguinte, ou ainda noutro dia, resfriando as emoções (VIEIRA, 2015, p. 168).

Cru buscava obsessivamente a verdade e tomava-a como principal critério que conferia valor literário aos escritos. Em relação às cartas, Cru crê estar perante textos absolutamente espontâneos, impulsivos e impremeditados (CRU, s.d., p. 49). Na realidade, estamos perante um estilo que se move, também, por entre o romance (o romance epistolar) e o diário, como o de Anais Nin, composto por cartas para o pai. Contudo, enquanto que os textos como os romances não fazem apelo nítido e direto a outros textos, esse não é o caso da carta nem do testemunho. A carta apela a outra carta. O testemunho apela à confirmação de outro testemunho, como explicou Paul Ricoeur: “A testemunha é então a pessoa que aceita ser convocada e responder a um chamado eventualmente contraditório” (RICOEUR, 2012, p. 174). Na historiografia, a validação de um documento/testemunho enquanto fonte, tem, entre outros métodos, de passar por essa comparação de fontes/vozes. Quanto mais vezes um dado se vir repetido, mais próximo fica da validação.

No caso, a fonte apela a outra fonte e este equilíbrio, de que Luandino admitia sentir falta na solidão do diário, é o que sustem a carta, como também explicou Michel Foucault ao descrever a função da carta na prática da “cultura de si”:

A carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar (...) o serviço de alma prestado pelo escritor ao seu correspondente [é] restituído sob a forma de “conselho equitativo”; à medida que progride, aquele que é orientado vai-se tornando cada vez mais capaz de, por seu turno, dar conselhos; exortar e consolar aquele que tomou a iniciativa de o auxiliar: o sentido único da direção não se mantém por muito tempo; ela serve de quadro de trocas que a levam a tornar-se mais igualitária (FOUCAULT, 1992: 147).

Ao mesmo tempo, toda a literatura de testemunho escrita em circunstâncias extremas, como são as prisões e os campos de concentração, ou decorrentes de acontecimentos dramáticos e traumatizantes, sofrerá, inevitavelmente, as consequências do inconsciente modo do ser humano lidar com o choque, um modo que implica lapsos, esquecimentos, recalcamientos e mesmo fabricações, ficcionalizações. Uma ficcionalização do “eu” que é agravada, no caso dramático, pela dificuldade da assimilação dos acontecimentos, como explicou Theodor Adorno:

Em termos psicológicos, a ausência de medo explica-se pela falta de preparação para o medo diante de um grande choque. A liberdade das testemunhas oculares tem algo de lesionado, aparentado com a apatia. Tal como o corpo, o organismo psíquico está ajustado para vivências de uma ordem de grandeza que corresponde a ele. Se o objeto da experiência aumenta demais em proporção com o indivíduo, este a rigor já não o experimenta mais, mas registra-o de modo imediato, mediante o conceito desprovido de intuição, como algo que lhe é exterior, incomensurável, com o qual se relaciona com tanta frieza quanto o choque catastrófico com ele (ADORNO, 1992, p. 157).

No caso angolano, a ligação entre ficção e história está muito presente na literatura angolana moderna. Escrever prendia-se com contar e denunciar a realidade, e com o cantar de uma outra verdade, o “mundo real”. Assim o defendia Luandino, como declarou na supracitada carta em que criticava a opção de M. António, e assim o explicou Agostinho Neto, no discurso da sessão solene da proclamação da União dos Escritores Angolanos, em Luanda, a 10 de dezembro de 1975:

A literatura em Angola, e podemos estender um pouco mais dizendo a arte em Angola, esteve sempre ao serviço da Revolução (...) nós temos sempre dito que a luta pela libertação nacional não pode desligar-se da luta pela imposição, pelo reconhecimento duma cultura peculiar do nosso povo; o nosso povo tem a sua maneira de ser, tem a sua idiossincrasia, e ela é revelada em muitos factos, em muitos momentos, em muitas manifestações de arte (NETO, 1980, 16).

## **Conclusão**

A presença de factualidade histórica na literatura estava, neste contexto, ligada à luta de libertação enquanto ação de engajamento e de afirmação cultural, que passava pela instalação de um “campo” literário independente e novo, com o seu próprio valor simbólico, um processo que estas cartas integram e refletem.

Esta reflexão e representatividade do real nas cartas não implica uma exclusão ou uma avaliação negligente do valor literário das mesmas. Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi relembram mesmo que é apenas aparente a ausência de literariedade nos *Papéis*: “parece situar-se fora do compromisso estético (...) O projecto político é (...) também literário e é esta coerência patente que lhe confere a peculiaridade da dimensão estética (RIBEIRO e VECCHI, 2015: 23 - 29).

A literariedade e a possibilidade de ficção, por outro lado, também não invalidam o valor de verdade dos fragmentos encontrados nas cartas e que partem de uma verdade subjetiva, de uma perspetiva individual e particular sob a realidade, mas que se querem testemunhais desse elemento exterior que as implicou e que justificou até a sua própria existência, fazendo com que, na sua individualidade, na densa individualidade da carta, essa realidade, esse “campo exterior” e o “mundo real”, estejam contidos. A par da literatura nacionalista, referida por Agostinho Neto na citação supratranscrita, a carta contém “o mundo real” omitido ou deturpado pela literatura que não alinhava com o “valor simbólico” que estes jovens buscavam para o “campo” literário angolano, e, também, nesse sentido de apuramento desse valor, as cartas integram o “campo” literário.

## **REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor. **Minima moralia. Reflexões a partir da vida danificada**. São Paulo: Ática, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CRU, Jean Norton. **War books. A study in historical criticism**. Massachusetts: Department of Romantic Languages, 1929. Disponível em: <https://odyssee.univ-amu.fr/items/show/452#?c=0&m=0&s=0&cv=0>

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Lisboa: Edições 70, 1979.

. Cartas do Tarrafal. **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos. Testemunhos. Entrevista)**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 83-103.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

. **O que é um autor**. Lisboa: Vega, 1992.

NETO, Agostinho. **Ainda o meu sonho. Discursos sobre a cultura nacional**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.

RIBEIRO, Margarida Calafate e VECCHI, Roberto, Papéis críticos avulsos. **Papéis da Prisão. Apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)**. Alfragide: Caminho, 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2012.

TOPA, Francisco (org.), *Luuanda há 50 anos. Críticas, prémios, protestos e silenciamentos*, Porto: Sombra pela Cintura, 2014.

VIEIRA, José Luandino. Nota do editor. **50 poemas. M. António. Vila Nova de Cerveira: NÓSSOMOS, 2012.**

. **Papéis da prisão. Apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)**. Alfragide: Caminho, 2015.



## ***O FEITIÇO DA RAMA DE ABÓBORA, DE TCHIKAKATA BALUNDU, E O SEU DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO***

*O FEITIÇO DA RAMA DE ABÓBORA, BY TCHIKAKATA BALUNDU, AND ITS DIALOGUE WITH TRADITION*

*O FEITIÇO DA RAMA DE ABÓBORA, DE TCHIKAKATA BALUNDU, Y SU DIALÓGO CON LA TRADICIÓN*

Suelio Geraldo Pereira<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Nesta pesquisa analisamos as vozes das adivinhas, do mito de origem e do provérbio que encerram o livro *O feitiço da rama de abóbora*, de autoria do escritor angolano Tchikakata Balundu. Nosso objetivo principal é entender quais as funções que esses discursos (adivinhas, mito e provérbio) realizam no romance. Para isso, utilizamos as noções teóricas e conceituais de “narração performática” e “narrador performático” utilizado por Terezinha Taborda Moreira em seu livro *O vão da voz*. Também é nossa intenção destacar neste trabalho e tornar evidente que existe uma intertextualidade, no sentido específico que Mata (2015) confere ao termo, no romance de Balundu, ou seja, que existem diversas vozes que se entrecruzam nos caminhos desta obra. Essas vozes escutam-se e interagem umas com as outras, a fim de evidenciar traços culturais de Angola e, principalmente, defender a união entre os seres humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura angolana, diálogos, vozes da tradição, textualidades.

### **ABSTRACT**

*This research aims to present an analysis of the narrative *O feitiço da rama de abóbora*, a book by the Angolan writer Tchikakata Balundu. In our investigation, we consider the voices of riddles, the myth of origin and the proverb to understand what are the functions of these discourses in the novel. To do so, we analyzed studies involving the theoretical and conceptual notions of “performative narration” and “performative narrator” used by Terezinha Taborda Moreira in her book *O vão da voz*. Also, it was our intention in this research to make evident that there is intertextuality in the specific sense that Mata (2015) attributes to the term in Balundu’s novel. In our point of view, the voices that cross themselves in this narrative are voices that show highlighting cultural traits of Angola and, mainly, defend the idea of union between human beings.*

**KEYWORDS:** *angolan literature, dialogues, voices of tradition, textualities.*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas com bolsa CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). E-mail: [sueliop03@hotmail.com](mailto:sueliop03@hotmail.com).



**RESUMEN**

*En esta investigación, analizamos las voces de las adivinanzas, el mito de origen y el proverbio que cierran el libro *O feitiço da rama de abóbora*, del escritor angolense Tchikakata Balundu. Nuestro principal objetivo es comprender las funciones que estos discursos (adivanzas, mito y proverbio) desempeñan en la novela. Así recurrimos a las nociones teóricas y conceptuales de “narración performativa” y “narrador performativo” utilizadas por Terezinha Taborda Moreira en su libro *O vão da voz*. También es nuestra intención resaltar en este trabajo y hacer evidente que hay intertextualidad, en el sentido específico que Mata, (2015) confiere al término, en la novela de Balundu. Es decir, que hay varias voces que se entrelazan en los caminos de este trabajo. Voces que se escuchan e interactúan entre sí, con el fin de resaltar los rasgos culturales de Angola y, principalmente, defender la unión entre los seres humanos.*

**PALABRAS-CLAVE:** literatura angolense, diálogo, voces de la tradición, textualidades.

**Considerações iniciais**

No romance mito-histórico *O feitiço da rama de abóbora*, do autor Tchikakata Balundu<sup>2</sup> (1996), notamos que a narrativa expõe forte matiz etnográfico e a procura de valores autênticos por um personagem que atua em um mundo desagregado e cujo discurso se pauta em solidão e isolamento:

A minha vida modificou-se radicalmente a partir do dia em que me foi posto o feitiço da rama de abóbora. Quando me aproximo das pessoas, elas afastam-se. No Mercado, os vendedores ambulantes deixam de regatear e, para cúmulo do desespero, escondem os seus produtos nos sacos. Os meus amigos das longas noites de chocalho e de tantã olham-me com grande comiseração. (BALUNDU, 1996, p. 13)

Essa primeira fala é a do narrador-personagem Cisoka, um excluído da comunidade por estar sob o feitiço raro e poderoso da rama de abóbora. A princípio, Cisoka vive com a família na vila de Chiume, província de Moxico, região leste de Angola. Depois, quando inicia sua viagem em busca da cura, a personagem segue rumo até o Oriente, em busca da terra “em que vive o homem que não teme os espíritos do mal, e onde se vê constantemente uma luz brilhante” (BALUNDU, 1996, p. 43).

O feitiço sobre Cisoka, seguido pela partida dele, deu-se pelo fato de o pai de Cisoka possuir algumas cabeças de bois da raça barrosã<sup>3</sup>, animais únicos na região, algo que desperta a cobiça alheia e infringe a tradição, pois eram animais vindos de fora, trazidos por “homens que andam no mar” (BALUNDU, 1996, p. 42). Esses homens eram considerados estrangeiros por terem chegado a Angola pelo oceano Atlântico. Portanto, é em retaliação à posse desses

2 Aníbal João Ribeiro Simões, cujo pseudônimo é Tchikakata Balundu, nasceu em 1955 na aldeia Chiume, em Angola. Formado em Psicologia, venceu o Concurso Sonangol de Literatura, em 1991, com *O feitiço da rama de abóbora*.

3 Consiste na raça barrosã (barrosão), uma espécie de gado *vacum* originária do norte de Portugal, essencialmente, de Barroso (Terras de Barroso), mas também encontrada na região do Minho.

bois que alguém na vila lança o feitiço da rama de abóbora sobre Cisoka, tornando-o um ser segregado, que testemunha sobre a vida e o mundo que o circunda.

Embora na narrativa a voz de Cisoka seja aparentemente solitária, é uma voz que, ao longo do percurso textual, se articula com outras vozes oriundas de saberes diversos e dialoga, também, com outras vozes: as da (sua) tradição. Estas, ao se instalarem no texto, inscrevem nele um tipo de conhecimento acumulado pelas experiências históricas, adquiridas ao longo do tempo pelos povos africanos. Segundo Terezinha Tabora Moreira (2005), essas vozes – que tornam presente na narração os saberes migrados de outras culturas – são recuperadas por meio da intertextualidade, que favorece um saber sócio-histórico, além de inscrever acontecimentos etnológicos sobre determinadas sociedades e/ou países.

Para fundamentar este trabalho sob o escopo da intertextualidade, dispomos a seguir a noção de intertextualidade proposta por Inocência Mata (2015), que difere do conceito de intertextualidade sugerido por Julia Kristeva<sup>4</sup> (2005). De acordo Kristeva, a intertextualidade é o espaço da interação em que um significado discursivo “remete a outros significados discursivos (...) [criando], assim, em torno do significado (...), um espaço textual múltiplo” (KRISTEVA, 2005, p. 185). A pesquisadora denomina esse “espaço textual múltiplo” de intertextual, no qual a letra é quem tem mais relevância. Logo, a intertextualidade atua como o espaço dos textos escritos em sua interação e significação, ambiente no qual o texto, na sua concretude da escrita, “se constr[ói] absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual” (KRISTEVA, 2005, p. 187).

Já na visão de Inocência Mata (2015), a intertextualidade é a interação mundivivencial e ideológica entre universos culturais em presença, tratando-se:

(...) de um resgate que simultaneamente sintetiza a “voz” (entendida como tradição africana) e a “letra” (supostamente o cânone literário vigente) e que passa pela reinvenção de elementos do mitológico e do imaginário colectivo, da expressão e sua substância, portanto, de que resulta a revitalização de uma cultura que, durante muito tempo, ficou invisível e inaudível no seu veículo de expressão. Trata-se, em última instância, de uma prolífera reinvenção, do significante e do significado, através de vozes sussurrantes do saber gnómico (...) actualizadas em formas textuais obliteradas falando de tempos e espaços rasurados pela ideologia colonial e submersas pela noite colonial – daí que mais intensa se torna a semelhança epistemológica, nas literaturas africanas, entre ficção e história. (MATA, 2015, p. 86-87)

---

4 Julia Kristeva é uma linguista francesa que nas suas abordagens textuais dá primazia principalmente aos fatos linguísticos, numa visão que foca simplesmente as interações explícitas e implícitas entre textos, não se interessando por outros pontos relevantes em uma análise de texto, como a relação da voz com a escrita/letra, como observamos na concepção de Mata (2015).

Portanto, a intertextualidade definida por Mata, que se distancia da perspectiva de Kristeva (2005), é muito presente no romance de Balundu (1996), pois transparece nas vozes do narrador, das personagens e também nas vozes da tradição, que são estetizadas e sintetizadas na letra. Verificamos, por exemplo, essa intertextualidade na cena dos enigmas, quando o *onganji*<sup>5</sup> sekula Mango interpõe adivinhas a Cisoka e aos jovens na cerimônia no *ondjango*<sup>6</sup>, conforme observamos esse diálogo com a tradição por intermédio das perguntas e respostas no trecho a seguir:

— *Alupolo*<sup>7</sup>? – pergunta-nos com uma voz desafinada, de alguém com graves problemas nas cordas vocais.

— *Alupolo*? – insiste mais uma vez.

— *Luiye*<sup>8</sup>! – respondemos em coro.

— As águas vão, mas a areia fica. – Propõe o velho.

(...) Um após um, tomamos a palavra, fazendo tudo ao nosso alcance para decifrar o enigma. (...) As vozes, alvoroçadas com a ansiedade, ouvem-se em simultâneo, no seu timbre de soprano. (BALUNDU, 1996, p. 18-19, grifo do autor)

A cena descrita mostra que, ao pé da fogueira, todos os jovens participantes no *ondjango* são postos à prova. Ali, naquele local sagrado, suas vozes se misturam e se entrelaçam em uma afobação para adivinhar o enigma, pois, se algum conseguisse desvendar, conquistaria o prestígio e a consideração dos mais velhos. Nesse contexto, dentro do coro de timbres variados, sobressai a voz firme de Cisoka, representando sua vontade por solucionar os enigmas e recuperar (ou demonstrar) o seu *londunge*<sup>9</sup>. Sua atitude poderia resultar na reaquisição do prestígio perdido por seu pai e sua família.

Embora o feitiço que acarretou a perda de memória do narrador-personagem tenha ocorrido em razão de o seu progenitor possuir alguns bois da raça barrosã (BALUNDU, 1996, p. 42), ironicamente, essa quebra na tradição é enunciada justamente pelo narrador enfeitado. Este – notado como “alguém sem juízo” – percebe como funcionam as relações sociais e os costumes regentes, algo claro quando ele diz: “Pensando bem, parece-me que a questão também se relaciona com a tradição. Será que meu pai a havia desrespeitado?” (BALUNDU, 1996, p. 31). Assim, Tchikakata Balundu, em seu burilar estético-linguístico, nos permite passar entre uma voz e uma presença em acontecimento – seja do narrador em diálogo consigo, seja com o leitor –, para que outras vozes ganhem concretude na enunciação narrativa, que se realiza através de uma escrita no português culto e normativo de Portugal.

5 Indivíduo com dotes de oratória (BALUNDU, 1996, p. 18).

6 Recinto em círculo rodeado por estacas onde realizam-se cerimônias (BALUNDU, 1996, p. 16).

7 Expressão no umbundo para introduzir uma adivinha (Vai uma adivinha?) (BALUNDU, 1996, p. 18).

8 Possui o sentido de venha. (Venha, venha!) (BALUNDU, 1996, p. 18).

9 Juízo (BALUNDU, 1996, p. 16).

A fim de destacar mais essa intertextualidade em *O feitiço da rama de abóbora*, é importante dispor e recapitular os conceitos de narração performática e de narrador performático considerados pela crítica literária Terezinha Taborda Moreira (2005). Isso porque, embora os conceitos de narração, narrador e performance sejam abrangentes, aceitando em seus arcabouços diferentes sentidos, a pesquisadora apropria-se deles sem medo, tingindo-os com aspectos típicos das literaturas africanas.

Em seu livro *O vão da voz*, por exemplo, Moreira (2005) utiliza-se dessas noções e as correlaciona com as produções moçambicanas, mas não delimita a sua teorização apenas a essas narrativas, pois seu objetivo principal era elaborar uma percepção teórico-conceitual sobre o narrador. Ou seja,

(...) trabalhar, as inscrições da voz no tecido discursivo da literatura, a performance do narrador, a sua ação tradutória, é uma forma de tentar tornar visível a singularidade desse modo de narrar, que, certamente, poderá ser encontrado em outras literaturas. (MOREIRA, 2005, p. 28)

Nesse sentido, na perspectiva de Moreira (2005), a narração performática funciona como um:

(...) diálogo interativo entre as formas da textualidade oral e escrita (...). O discurso plural gerado por esse diálogo é caracterizado como reminiscência, entendendo ser a memória a operadora das relações dialógicas que permitem ao narrador inscrever, em sua enunciação, as vozes que ele inscreve em sua dicção através da citação. (MOREIRA, 2005, p. 25)

Por outro lado, quanto ao narrador performático, a pesquisadora nos informa que:

(...) é compreendido, assim, como sujeito de um discurso citado (BAKHTIN, 1988). Sua voz não é somente emissora de um discurso próprio, mas é, também, transmissora do discurso de outrem. A transmissão resulta da atitude do narrador performático de apoderar-se da palavra de acordo com o seu desejo, ou a sua necessidade. Ao fazê-lo, o narrador, africanamente, apreende a palavra em sua ficcionalidade, na qual ela não somente representa, mas é ela própria objeto de representação. Por via da citação, o narrador performático transforma a narração em um texto entre aspas. Por sua vez, a citação instala o dialogismo no centro da enunciação performática. Faz dela um espaço de comunicação, e do narrador um ser de diálogo e em diálogo. (MOREIRA, 2005, p. 25)

Portanto, na obra de Balundu, apesar de Cisoka ser o “contador” principal, ele não é o único sujeito que realiza a narração, pois surgem no romance, sem alterações linguísticas, outras vozes (que podem ser as de outras personagens ou as da tradição), que se desdobram no discurso. Nesse sentido, temos uma interação performática das formas de textualidade oral e escrita. Isto é, um diálogo intertextual pretendido pelo autor e que é resultado de um:

(...) trabalho cuidadoso com a enunciação, trabalho esse que deseja trazer de volta e fazer ficar, significar, em texto escrito, as formas da textualidade oral. E o espetáculo textual passa a dizer a própria tradição, no lugar da qual se coloca. (MOREIRA, 2005, p. 27)

Assim, a inclusão de diferentes textualidades na narração performática é posicionada, a fim de confirmar um sentido mais geral da obra que o escritor almejou. Desse modo, as adivinhas, o provérbio e o mito de origem – repertórios com os quais o texto entra em contato, como mosaicos que se combinam para formar o sentido completo e desejado pelo autor – estão presentes numa estruturação interativa e plural. Em virtude disso, conhecer e evidenciar alguns dos traços característicos desse repertório de “sabedorias de seu espaço e povo” (VIEIRA, 1996, p. 10) é necessário para compreendermos o modo como esses traços são organizados na narração performática no texto de Tchikakata Balundu.

### A voz de Cisoka

Ao investigarmos esse romance pelo viés da intertextualidade, notamos de modo singelo o renascer de uma outra Angola: “a do interior rural, a desconhecida, marginalizada, quiçá desprezada mãe-terra” (VIEIRA, 1996, p. 9-10). Dessa forma, Balundu tece na urdidura do seu romance a tradição primordialmente rural.

No texto do autor, esse resgate se dá nos encontros e/ou choques da voz narrativa com as vozes dos demais personagens. Em outras palavras, a dicção do protagonista soa de um lugar de fala, que defronta, dialoga ou se complementa na dicção do lugar de fala do outro, que também é um sujeito repleto de vivências. Notamos isso quando Cisoka é delineado pela voz do outro, no caso, o *cimbanda*<sup>10</sup> Lutukuta:

*Cisoka, filho de Ciwale e Esendje – clama –, tu a quem os homens lançaram ao corpo o feitiço da rama de abóbora; a abóbora que cresce no arimo; o arimo que amaldiçoou a maldade dos homens; os homens manchados com o mal por terem visto o gado; o gado obtido na terra dos homens que andam no mar... – interrompe extasiado com a prece para depois prosseguir – Cisoka escuta o que tenho a dizer-te. (BALUNDU, 1996, p. 42, grifo do autor)*

Nota-se que esse jovem enfeitiçado, que iniciará uma viagem na busca da cura, abre mão (por imposição) da sua condição de membro de uma sociedade, da sua ligação com a comunidade em que nasceu e perde-se no mundo, tornando-se um exilado.

Quanto à palavra “viagem”, podemos associá-la a uma “escola”, que favorece descobertas edificantes, enriquecimento pessoal e a comparação de situações e ambientes. No romance de Balundu, percebemos a viagem como um processo de aprendizado e como uma catarse necessária

10 Curandeiro (BALUNDU, 1996, p. 42).

no percurso. Isso porque Cisoka utiliza suas memórias para contrabalançar os sentimentos que a falta de posse de lugar implica e, ainda, mantém uma relação dúbia com as lembranças, as sabedorias e os modelos de comportamento aprendidos. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele recusa esses modelos, recorre a eles para formar e narrar os seus novos mundos sociais.

Essa instabilidade do protagonista, sua simultânea crença e questionamentos sobre a tradição, é também um reflexo do mundo turbulento descrito pelo romance, uma vez que Balundu alegorizou o contexto angolano em seu passado histórico, atravessado por diferentes lutas, como a Luta de Independência e a Guerra Civil. Esse contexto violento é evidenciado em várias partes do texto, como na fala do Muële-Twi (o Senhor Que Ouve), por exemplo, conforme podemos ler a seguir:

— Pois —continua—, como ia dizendo, tenho decifrado, durante esses anos, mensagens dos tambores que me entristecem por se reportarem sempre a insinuações de conluios para que nos destruamos uns aos outros. Aonde vamos afinal? A maldade com que o dizem é tal que ninguém acredita que seja enunciada por filhos de um único pai Féti e de uma única mãe Koya. De facto, linguagem tão cheia de ódio e vingança não pode pertencer a irmãos de sangue (...). A região inteira chora, até os velhos, pois a terra está muito mal. Vós que estais aqui sentados a ouvirem-me, sabeis que é um momento melindroso quando um velho chora. (BALUNDU, 1996, p. 173-174)

Na citação mencionada, um interessante ponto é a interpolação “Aonde vamos afinal?”, disposta aos ouvintes de sua fala – os Muële e Cisoka – quando estes estão reunidos em conselho para discutirem o mal que pairava na terra e o rumo que a humanidade tomava. Já para o leitor a pergunta pode soar como um convite para o diálogo, a fim de que ele reflita sobre o caminho que os seres humanos têm trilhado nesse tempo. A enunciação exclamativa solicita, então, uma interlocução; um gesto de “apelo à adesão ao relato, por uma integração cúmplice entre narrador e leitor-ouvinte, que, assim, é inserido na performance narrativa” (MOREIRA, 2005, p. 111).

Por outro lado, a pergunta de Muële-Twi é retórica: ele já sabe sua resposta, seja por ser um ancião que possui experiência e conhecimento sobre a tradição, seja por ele ser o Senhor Que Ouve e consegue escutar o que os demais não conseguem, isto é, o som (a voz) do outro e dos seus irmãos, que carregam em si sonoridades da sua cultura. Isso porque somente os velhos são os guardiões vivos de um saber antigo.

Além desse, outro exemplo da preocupação de cada um por si – agora em prol do coletivo –, insurge na expulsão de Cisoka de sua aldeia natal. Após ser depreciado por pessoas da comunidade, Cisoka resolve vingar-se delas, fantasiando-se de espírito do sekula Ndumbu (que tinha sido morto na véspera). Ao descobrirem a farsa do protagonista, exigem de seus pais – para não condenarem “a aldeia inteira à ruína e à destruição” (BALUNDU, 1996, p. 40) – que Cisoka seja banido, pois só “no descomportamento da comunidade se revela o que é, para todos,

loucura do enfeitado” (VIEIRA, 1996, p. 9). Em verdade, a loucura de Cisoka era apenas uma forma de ele se relacionar com o outro e com o mundo ao seu redor. Porém, por encarar a vida de modo diferente, foi lhe imposta a solidão e o isolamento.

É nessa perspectiva que a “odisseia” do narrador se realiza pelo caminho da tradição, na medida em que a viagem de Cisoka ganha destaque pelo resgate da memória, da história, do enaltecimento da irmandade e pela exposição do lugar rural de fala em contraposição ao lugar urbano. Segundo Mata (1993, p. 60), a componente rural “tem uma variante mítico-etnológica [e] é também uma outra versão da performance descentralizadora de um lugar de onde se olha e pensa o país”.

### **Vozes da tradição**

Dentre os resgates feitos na tradição pelo texto de Balundu, nosso foco será sobre as adivinhas, o mito de origem e um provérbio, que fecha a história. Ao considerarmos que um texto é uma combinação de unidades (que não são apenas da esfera escrita e textual) em reflexo e em interação, por meio dessas amostras evidenciaremos o diálogo ou a intertextualidade presente no romance. Para Ana Mafalda Leite (1998, p. 34), as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram maneiras próprias de dialogar com as tradições, intertextualizando-as e possibilitando a coexistência do novo com o antigo e da “escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir”. Observemos esse aspecto, então, pelas adivinhas.

O enigma ou adivinha é “aquilo a ser decifrado” (MOREIRA, 2005, p. 200), a fim de transformar sua encenação em uma cifra de mitos e ritos ancestrais, razão essa pela qual, primordialmente, são lançadas pelos mais velhos. Nas palavras de Hampaté Bâ (2010, p. 193), cada povo possui “como herança dons particulares, transmitidos de geração a geração através da iniciação”, sendo um desses dons o de contar histórias. Estas, nas culturas africanas, têm como um dos porta-vozes a figura do *griot*<sup>11</sup>:

Uma vez que a sociedade africana está fundamentalmente baseada no diálogo entre os indivíduos e na comunicação entre comunidades ou grupos étnicos, os *griots* são os agentes ativos e naturais nessas conversações. (BÂ, 2010, p. 195)

Assim, a arte de contar histórias e de desenvolver o seu simbolismo de acordo com a natureza e compreensão de seu auditório, é um traço que compõe a tradição oral africana, pois ela é, ao mesmo tempo, “religião, conhecimento, ciência natural, iniciação a arte, história, divertimento e recreação (...)” (BÂ, 2010, p. 169).

11 Para saber mais sobre *griot*, sugerimos consulta ao livro *GRIOTS: culturas africanas: literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias*, organizado por Tânia Lima, Izabel Nascimento e Carmen Alveal.

Em *O feitiço da rama de abóbora* essa arte aparece quando algum personagem mais velho narra histórias ou mitos, ou postula enigmas ou provérbios aos iniciados. Para Padilha (2011, p. 42), o ancião liga o novo ao velho, estabelece as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram, e tenta “preservar os pilares de sustentação da identidade angolana antes, durante e depois do advento do fato colonial.”

Um exemplo a mencionar é o de quando sekulu Mango, um personagem mais velho, lança adivinhas para um auditório de jovens no *ondjongo* da comunidade e postula três enigmas aos jovens iniciados: “As águas vão, mas a areia fica.” (BALUNDU, 1996, p. 18); “Tronco queimado não se reduz a cinzas!” (BALUNDU, 1996, p. 119); “É fabricante de esteiras, mas dorme no chão!” (BALUNDU, 1996, p. 20). Ao ouvir as adivinhas, Cisoka procura solucionar todos os enigmas, porém, durante a reunião, ele se mostra aflito devido aos olhares que o julgam e devido às duras expressões faciais paternas. Isso porque, para o pai de Cisoka, as respostas corretas dadas pelo filho eram de alguma forma uma desforra, a recuperação de um agravo sofrido e a vingança contra alguns velhos ali presentes.

Para que compreendamos cada enigma, no primeiro deles, o narrador afirma em resposta que “Somos nós, os homens (...), desaparecemos ao morrer, mas os nossos nomes ficam e podem ser atribuídos aos que nascem depois de nós!” (BALUNDU, 1996, p. 19). Na segunda adivinha, Cisoka fala: “quando morremos somos enterrados, ou melhor, ninguém faz falta nesse mundo!” (BALUNDU, 1996, p. 19). Já no último enigma, Cisoka replica: “É a abóbora!” (BALUNDU, 1996, p. 20). Para além da opressão instaurada pelo pai, as respostas soam como construções significativas das adivinhas, que remetem à vida ou ao estado de ser do protagonista naquele momento.

Se compararmos a primeira adivinha – que fala da herança adquirida pelo nome – com a situação do narrador, entrevemos essa herança no feitiço que recai sobre Cisoka como algo passado pelo seu pai (por ele possuir bois estrangeiros da raça barrosã). Porém, esse mesmo pai não se reconhece como a raiz de todo o mal. Ao contrário: ele exige do próprio filho a restauração de uma honra destituída pelo seu ato infrator.

A segunda adivinha, por sua vez, remete-nos a uma contínua perpetuação das gerações e à falta de importância dada à vida e ao outro, refletindo a irrelevância para a comunidade (até mesmo para os pais) quanto ao destino e a vida do narrador.

No último enigma, cuja resposta é “abóbora”, notamos que um simples fato pode destituir o ser humano de tudo o que ele é, construiu e tem, como ocorre a Cisoka. Nessa adivinha percebemos ainda o postulado da união e da entreajuda: tal qual uma abóbora que alastra a sua rama, formando uma esteira, somente consegue deitar-se sobre essa cama se alguém a colocar ali ou se deitar sobre a rama de uma outra abobreira.

Já no Capítulo 29 do livro as adivinhas ressurgem e são proferidas a Cisoka pela personagem Kacipwui<sup>12</sup>, uma bruxa que quer matá-lo. Nessa cena, Cisoka coabita o cercado de Kacipwui em uma aldeia abandonada. A feiticeira se utiliza de adivinhas (que remetem à mulher, aos irmãos, à beleza, à concepção e à sexualidade) para firmar sua aposta: se Cisoka responder às adivinhas, ele poderá deitar-se com Kacipwui.

A partir desse trecho, a feiticeira profere o primeiro enigma: “Os meus rapazes, embora filhos da mesma mãe, estão sempre a bater-se” (BALUNDU, 1996, p. 261). Cisoka responde: “São os dentes!” (BALUNDU, 1996, p. 261). Na segunda adivinha, a bruxa diz: “Vêm-se no fundo do rio muitos caminhos!” (BALUNDU, 1996, p. 261); Cisoka devolve: “Quem mulher bonita procura nunca se cansa!” (BALUNDU, 1996, p. 261). Já a terceira adivinha – “Uma mãe deu à luz duas crianças. Uma nasceu com a cabeça voltada para cima e a outra para baixo.” (BALUNDU, 1996, p. 261) –, Cisoka não soluciona e a feiticeira responde: “São dois cachos (...). Um de bananas e o outro de dendê!” (BALUNDU, 1996, p. 262). Frente à derrota, o protagonista não conquista a cama de Kacipwui e nem os segredos que ela possuía sobre o prazer. Porém, a adivinha não solucionada, diferente das que ele sabia pela tradição, inquieta-o:

Uma cabeça para baixo e outra para cima. Que quer dizer com isto? As coisas aqui estão de tal modo preceituadas que, por vezes, antes de se abater a vítima, revelam-se aos espíritos e na presença daquela a receita da sua morte.” (BALUNDU, 1996, p. 262)

Cisoka então compreende que essa última adivinha perpassava a sua salvação, pois, implicitamente nas palavras da bruxa, estava a receita da sua morte. É a partir dessa desconfiança que nasce a descoberta do truque: embaixo da cama na qual iria deitar, encontrava-se uma vala repleta de estacas afiadas. Logo, esse enigma final traçava a sua sobrevivência e, para além do jogo de adivinhação, estava a sua vida.

Nas duas outras adivinhas, ditas por Kacipwui, também encontramos traços que se amarram à vida do protagonista: em ambas transparecem a solidão e a desunião, presentes na realidade de Cisoka (um ser abandonado, a quem o feitiço da rama de abóbora não permite fixar-se em alguma localidade e constituir família). Por outro lado, ao viver a sua viagem de cura, Cisoka vislumbra muitas coisas que antes não supunha existir, como os Muêle e a Terra do Silêncio. Os Muêle são anciões que vivem isolados nessa Terra e que lhe contam um mito: o do nascimento de todos os seres humanos, a exemplo das palavras de Muêle-Ndaka (Senhor da Palavra), quando ele diz: “somos filhos de um só pai, Féti, e de uma só mãe, Koya” (BALUNDU, 1996, p. 175).

---

12 O que nunca acaba (BALUNDU, 1996, p. 258).

Um fato importante é que Muêle-Ndaka tem o dom da palavra. Esta, nas culturas africanas, “além de um valor moral fundamental, [tem] um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas” (BÂ, 2010, p. 169). A palavra atua ainda como um agente mágico: um grande vetor de “forças etéreas”, que nas sociedades orais está ligada intrinsecamente ao ser humano, pois “Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (BÂ, 2010, p. 168). Nesse sentido, a fala e o seu sábio uso é um dom divino. Por isso, “A tradição africana (...) concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (BÂ, 2010, p. 172). Ou seja, divina quando provém de Deus para o ser humano; sagrada quando é o ser humano que a profere para Deus.

Interligada a essa visão da palavra e de a fala ser uma herança divina – e “força (...) porque ela cria uma ligação de vaivém (...) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação.” (BÂ, 2010, 172) – está a noção de mito. O “mito” atua por meio de histórias de todos os tipos, presentes em todos os povos do mundo; pois, em algum momento da sua evolução, eles “criaram lendas, ou seja, relatos maravilhosos nos quais, durante certo tempo, e pelo menos em certa medida, acreditaram” (GRIMAL, 1982, p. 7). A função básica de um mito é a de conscientização coletiva e de representação coletiva, passada de geração em geração, tentando, na maioria dos casos, explicar o mundo. Por isso, para uma dada coletividade, o mito expressa o mundo e a realidade humana (ou, ao menos, a que ele apreende).

Para Brandão (2010, p. 39), essa percepção alude à interpretação de Carl Gustav Jung e sua definição de mito como sendo a conscientização dos “arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta”. Assim, nessa perspectiva, o mito não figura apenas como uma mera lenda ou história. A ele é atribuída a mesma concepção que as sociedades antigas lhe davam, em que o mito é “o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais” (BRANDÃO, 2010, p. 37). Em acordo a Mircea Eliade, para Brandão o mito é um relato de “uma história verdadeira, ocorrida nos primórdios, *illo tempore*, quando, com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir” (BRANDÃO, 2010, p. 37, grifo do autor).

Por outro lado, o mito também se manifesta como a narrativa de uma criação, que nos relata como ou o modo em que algo que não era passou a ser. Em suma, o mito pode ser considerado uma história verdadeira ocorrida nos primórdios, mas que – devido à ações e entes que a “razão” e a “ciência” não conseguem explicar –, resultam em uma nova realidade. Desse modo, o mito pode gerar uma “cosmoantropofania” total ou parcial (BRANDÃO, 2010). Por isso, no entendimento de Eliade (2000 [1963], p. 18), “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas”.

Nas culturas africanas o mito está muito correlacionado à tradição oral, pois é através da oralidade que alguns mais velhos, os *griots*, transmitem os mitos. Entretanto, “a tradição oral africana (...) não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados” (BÂ, 2010, p. 169). Isso se explica porque as crianças africanas, principalmente nas vilas e comunidades rurais, estão quase sempre “imersas em um ambiente cultural particular, do qual se impregnar[ão] segundo a capacidade de sua memória. Seus dias são marcados por histórias, contos, fábulas, provérbios e máximas” (BÂ, 2010, p. 201).

Essa força da oralidade nas tradições orais é tamanha, que muitas vezes a coesão de sociedades inteiras repousa no valor e no respeito dado à palavra. Na visão de Laura Padilha, por exemplo,

(...) a oralidade é o alicerce sobre o qual se estruturou o edifício da cultura angolana nos moldes como hoje se identifica, embora tal cultura não seja um todo monolítico e uniforme. Praticá-la foi mais que uma arte: foi um grito de resistência e uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones (...). (PADILHA, 2011, p. 37)

Já de acordo com Moreira, o mito na cosmovisão africana enquanto “saber ancestral” – a exemplo das adivinhas, dos provérbios e dos contos –, quando se insinua na forma escrita, numa performance, funciona como uma tentativa para “expressar o não-expresso, pôr em ação, mascarando-a, uma concepção filosófica cuja profundidade deve-se procurar alcançar, através dessas formas textuais” (MOREIRA, 2005, p. 58).

Assim, inscritas nos textos sempre de forma “contrapontual”, essas citações míticas, históricas e ficcionais transformam as narrativas em debates temáticos vibrantes e entusiasmados. Dessa forma, os textos resultam em verdadeiras “arenas, onde vozes distintas se contrapõem, saberes diferentes se encontram, nem sempre de maneira harmoniosa (...). O texto se realiza, assim, como uma estética da pluralidade discursiva” (MOREIRA, 2005, p. 139).

Uma vez efetivado os apontamentos referentes à oralidade e ao mito, mergulhemos agora no Capítulo 20 do romance de Balundu, quando Muêle-Ndaka narra para Cisoka o mito do primeiro homem, Féti (de *efetikilo* – gênese), e da primeira mulher, Koya (de *okuoya* – apocalipse):

*No princípio, reinava no mundo um silêncio penetrante. Mais tarde, despontaram várias coisas do nada. E num dia apareceu, de surpresa, o primeiro homem, que se chamava Féti. Começava com ele a nossa história no universo. Féti, na qualidade de humano, sofria, tal como nós, com as aflições e agruras que, ainda hoje, acompanham qualquer mortal. Ninguém sabe como veio cá parar, mas diz-se que caiu do céu, sob a luz do sol e por entre a verdura das folhas, tal como uma pedra que, atirada para o ar, bate no solo.*

*Nesse dia remoto, o brilho verde das plantas e o sol resplandecente foram, por breves instantes, ofuscados com a presença do primeiro homem que pisou a terra.*

*Conforme disse atrás, Féti vivia insatisfeito consigo próprio. De modo que, mais os dias passavam mais lhe aborreciam o odor a humidade exalado do solo e o amanhecer do dia antecedido da claridade da aurora sobre a copa das árvores. Deixou-se, apesar disso, ficar no sítio onde viera à luz, malhado nas gotas da chuva e assediado com o vento e o frio, únicos companheiros das longas noites do tempo.*

*(...) Viu que realmente a solidão era muito dolorosa. Sim, foi isso! Nos lugares ermos, sem alguém igual a si, sentiu a pior das insatisfações. Haverá homem capaz de resistir ao silêncio, ocasionado pela ausência de alguém que lhe corresponda com o verbo? Claro que não! (...)*

*Féti, sentado numa das margens, estendia os olhos pelas águas paradas e límpidas e para a nassa ligada à uma árvore quando, de súbito, ouviu um ruído estranho nos canaviais. Não tardou que se levantasse, com grande fragor, um repuxo de água do centro do lago. Quis fugir pela mata fora, mas a terra que se abria cortou-lhe com o plano. Espantado, viu que do lago surgia uma forma humana muito parecida com ele, menos os peitos úberes, as ancas suculentas e o sexo liso; traços próprios de uma fêmea. Foi a primeira mulher que a terra conheceu, a qual Féti atribui o nome de Koya.*

*Koya achou Féti belo e apaixonou-se por ele. Desde ali até quase ao fim das suas vidas passaram a viver juntos. Constituíam-se, assim, a primeira família na terra. (BALUNDU, 1996, p. 167-169)*

A apropriação deste mito etnogênico de origem, ligado à cultura umbundo, esclarece no romance a origem comum, a implantação de sociedades e o surgimento de ritos, como o da circuncisão – “Ndumbu-Visoso (...), caso insólito, tolerou a circuncisão, concebendo-a como um rito de purificação” (BALUNDU, 1996, p. 170). Demonstra também como é dolorosa uma vivência solitária, pois foi apenas depois de constituir uma família que Féti apaziguou a angústia de estar só no mundo.

O mito, então, diz muito sobre Cisoka e o seu desejo de (con)vivência com o outro. Essa vontade de estar junto a alguém é condição necessária a todo ser humano. Entrevemos isso na pergunta retórica (uma introspecção) de Féti por uma companhia que partilhe a mesma palavra: “Haverá homem capaz de resistir ao silêncio, ocasionado pela ausência de alguém que lhe corresponda com o verbo?” (BALUNDU, 1996, p. 168).

Assim, apesar de almejar muito uma vivência mútua e de sofrer pela solidão desde a exclusão que lhe foi imposta, Cisoka não realiza, até esse momento da narrativa, tal objetivo. Entretanto, notamos que a solidão e a transitoriedade não são “sensações” exclusivas de Féti e Cisoka: todo ser humano, em algum momento da sua existência, depara-se com a transição ou com o isolamento. Portanto, o mito funciona no texto de Balundu como um micro-discurso narrativo, que se integra ao seu discurso como uma estrutura vazia a ser preenchida em acordo com o contexto no qual está inserido e que foi predestinado pelo escritor. Logo, é um lugar estratégico no enunciado e na enunciação, atuando sobre eles em função de dinamizar o jogo com os saberes culturais locais específicos.

Para finalizar a nossa análise sobre *O feitiço da rama de abóbora* e o seu diálogo ou interação com a tradição, destacamos o provérbio que encerra o romance: “*Etela limosi ka likwata ombya*” (BALUNDU, 1996, p. 272), cuja tradução seria: “Uma panela não pode ser sustida por uma única pedra de lareira.” (BALUNDU, 1996, p. 272). Esse provérbio pode ser entendido como o resquício de uma antiga história ou o que sobrou dela. Se pensarmos pelo viés de Walter Benjamin, o provérbio é um ideograma de uma narrativa, isto é, “as ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça o muro” (BENJAMIN, 2012, p. 239). Nesse gesto de abraçar encontramos também uma performance.

A presença de provérbios e ditos populares na escrita, em concordância a Moreira (2005), constituem um elemento caracterizador da dicção do narrador performático. Revelam também, no discurso, um teor persuasivo expressado pelo uso constante desses mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral. Portanto, a partir dessa intertextualidade – em que o provérbio se integra ao discurso do outro, isto é, do narrador, constituindo uma estrutura vazia a ser preenchida conforme o contexto no qual se inserem –, Moreira constata duas relações que podem ser mantidas com o texto no qual se integram.

A primeira relação é a de confirmação, que se subdivide em duas outras modalidades: (i) o provérbio “confirmaria o conteúdo dado por idêntico, em virtude de uma relação comparativa ou metonímica (confirmação pelo mesmo)”; (ii) o provérbio confirmaria o conteúdo, “transpondo-o em outro registro de representação, em virtude de uma relação metafórica (confirmação pelo análogo)” (MOREIRA, 2005, p. 114). A segunda relação é a da zombaria, a da inversão do conteúdo discursivo “deslocando-o, degradando-o” (MOREIRA, 2005, p. 114) pela inserção do provérbio no texto. Logo, o sentido que poderia emergir do conteúdo é alterado pela ironia do provérbio; uma aparente desconstrução dos papéis narrativos. A partir dessas classificações de Moreira, constatamos que o provérbio inscrito no romance de Balundu se insere numa confirmação – e não numa zombaria – em relação ao

discurso. O autor, por meio desse provérbio, reafirma aquilo que já transparecia ao longo do texto no seu diálogo com a tradição recolhida, destarte o provérbio funciona como uma chave unificadora de sentido. Este seria o da necessidade da união, bem como o da impossibilidade de o ser humano viver sozinho. Em outras palavras, somos pedras que, apenas juntas, podem sustentar a panela.

Essa ideia de dependência fica ainda mais evidente quando a desdobramos para a estruturação do texto: na base composicional da narrativa está presente o diálogo e a irmandade entre diferentes formas de “dizer” orais e/ou escritas. Logo, está em causa uma constante e cumulativa atualização, que procura reencenar criticamente a “tradição ou entretece[r] saberes de proveniências várias, mormente do mundo rural, para revitalizar a nação” (MATA, 2015, p. 90).

### **Considerações finais**

Tchikakata Balundu (1996), em seu romance *O feitiço da rama de abóbora*, se apropria do contexto rural e dialoga com estruturas tradicionais orais de contar em um movimento que ao mesmo tempo “circunscreve em seu âmbito adivinhas, provérbios, mitos, contos enquanto formas de tradução da voz ancestral”, mas também as projeta “novamente para o interior do corpo cultural de onde eles provêm, já agora através de uma dicção singular, a qual resulta da inscrição dessas formas no corpo textual e, conseqüentemente, de sua figuração pela escrita (MOREIRA, 2005, p. 59).

Constatamos, dessa forma, que Balundu articula uma (re)escrita da nação, pois esta não é apenas como querem alguns uma unicidade (a preponderância de uma tradição, língua, povo sobre os demais). Tal perspectiva é possível, pois, segundo Laura Padilha (2002), os escritores pós-75 e modernos de Angola, voltam-se para o passado, para as várias tradições ancestrais, em função de quererem resgatar um adormecido “passado local onde se fincam as profundas raízes de uma identidade nacional que como se sabe está ainda em processo de formação, dada a diversidade étnica existente” (PADILHA, 2002, p. 25). Nesse sentido, as narrativas desses escritores pós-75 são de luta contra as armadilhas do discurso colonizador (“discurso de achatamento”), quase sempre de uma profunda intransigência cultural. Estão, portanto, à procura da “verdadeira face de sua identidade (...) constituída de muitos fios e sinais, daí a impossibilidade de ser vista como algo monolítico” (PADILHA, 2011, p. 20).

Por isso que alguns autores recuperam em suas narrativas saberes, costumes, crenças, que fazem parte da nação e que não podem ser abandonados sem causar fissuras na identidade angolana. Para Padilha (2002), esses escritores contribuem para “o renascimento simbólico da identidade, soterrada, mas viva. Enlaça-se, (...) nessa recuperação, o ético ao estético e dessa

forma reafirma-se a angolanidade<sup>13</sup> na força da sua diferença, sempre um múltiplo” (PADILHA, 2002, p. 26-27).

Contrário à visão que dissemina a unicidade, Balundu (1996) retrata a tradição de um grupo étnico que faz parte do “conjunto das relações internas de uma nação.” (GRAMSCI *apud* PADILHA, 2011, p. 24). Desse modo, expressa querer (re)escrever Angola como uma nação múltipla e com ecossistemas de saberes; uma terra repleta de tradições vivas, que pulsam em cada ser humano que a constitui e a faz ser o que é.

Assim, *O feitiço da rama da abóbora* não só expressa o seu povo e o seu universo característico, mas também as relações humanas de uma forma geral. É um livro que nos motiva a dar importância a cada pessoa como se fôssemos vizinhos ou irmãos. Não somos – nem conseguimos ser – seres solitários, viventes únicos do silêncio, pois somente na relação da voz do “eu” com a do “outro”, respeitando as suas integridades, é que o ser humano se constitui e expressa a sua cultura.

## REFERÊNCIAS

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

BALUNDU, Tchikakata. **O feitiço da rama de abóbora**. Porto: Campo das Letras, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GRIMAL, Pierre. **A Mitologia Grega**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas na literatura africana**. Lisboa: Edições Colibri,

---

13 A ideia de angolanidade aqui recuperada resgata a noção de Laura Padilha e o sentido proposto por José Carlos Venâncio. Para eles, essa ideia corresponde à cultura ou, quando muito, “(...) a um aspecto da cultura, nomeadamente ao que Malinowski designa de necessidades integrativas, referindo-se à magia, religião e conhecimento” (VENÂNCIO *apud* PADILHA, 2011, p. 23).

2008.

LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; ALVEAL, Carmen (org.). **GRIOTS: culturas africanas: literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias**. Natal: EDUFRN, 2012. Disponível em: [https://cchla.ufrn.br/publicacoes/griots\\_completo2012\\_v2.pdf](https://cchla.ufrn.br/publicacoes/griots_completo2012_v2.pdf). Acesso em: 10 ago. 2021.

MATA, Inocência. **Ficção e História na Literatura Angolana: o caso de Pepetela**. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

MATA, Inocência. Géneros narrativos nas literaturas africanas em português – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, 2015, p. 79-94. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p81>. Acesso em: 23 jun. 2021.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

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

VIEIRA, Luandino. Duas meias palavras. In: BALUNDU, Tchikakata. **O feitiço da rama de abóbora**. Porto: Campo das Letras, 1996.



## MEMÓRIA DE MAR, PROFANAÇÕES DE UM MAR PORTUGUÊS EM ANGOLA

MEMÓRIA DE MAR, PROFANATIONS OF A PORTUGUESE SEA IN ANGOLA

MEMÓRIA DE MAR, PROFANACIONES DE UN MAR PORTUGUÉS EN ANGOLA

Renata Flavia da Silva<sup>1</sup>

### RESUMO

Partindo dos pressupostos estabelecidos pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, em suas obras *Profanações* (2007) e *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009), objetiva-se uma análise da obra *Memória de Mar* (1978), do escritor angolano Manuel Rui. Neste romance, uma pequena ilha situada no litoral de Luanda é (re)visitada por um grupo de pesquisadores angolanos capazes de viajar, além de no espaço, no tempo. A pequena localidade conhecida como “Ilha dos Padres” servirá de cenário para a problematização de uma ocupação colonial, calcada na ideia de uma missão civilizadora portuguesa, e a consequente retomada dos espaços, outrora invadidos, após a libertação do país. A fervorosa devoção dos padres, habitantes da misteriosa ilha, à Nossa Senhora de Fátima, somada ao temor e à crença na Quianda, alegorizam, na obra em questão, o mar, território em disputa, local de memória e resistência cuja profanação deve ser alcançada. O objetivo do presente estudo é analisar a construção textual como um dispositivo, na senda de Agamben, capaz de problematizar forma narrativa e experiência temporal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Rui; mar; memória; dispositivo; profanação.

### ABSTRACT

*Starting from the assumptions established by the Italian philosopher Giorgio Agamben, in his works *Profanações* (2007) and *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009), the goal of this article is to analyze the work *Memória de Mar* (1978), by the Angolan writer Manuel Rui. In this novel, a small island located off the coast of Luanda is (re)visited by a group of Angolan researchers capable of traveling, in addition to space, in time. The small place known as “Ilha dos Padres” will serve as a setting for the problematization of a colonial occupation, based on the idea of a Portuguese civilizing mission, and the consequent resumption of spaces, once invaded, after the country’s liberation. The fervent devotion of the priests inhabiting the mysterious island to Our Lady of Fátima, added the fear and belief in Quianda, allegorize, in the work in question, the sea, a disputed territory, a place of memory and resistance whose desecration must be achieved. It is to analyze the textual construction like as a dispositif, according to Agamben, capable of problematizing narrative form and temporal experience, our objective in the present study.*

**KEYWORDS:** Manuel Rui; sea; memory; dispositif; profanation.

<sup>1</sup> Prof.a Dra de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Universidade Federal Fluminense, [renataflavia@id.uff.br](mailto:renataflavia@id.uff.br)



**RESUMEN**

*A partir de los supuestos establecidos por el filósofo italiano Giorgio Agamben, en sus obras Profanações (2007) y O que é o contemporâneo? e outros ensaios (2009), el objetivo es analizar la obra Memória de Mar (1978), del escritor angolés Manuel Rui. En esta novela, una pequeña isla situada frente a la costa de Luanda es (re)visitada por un grupo de investigadores angoleños capaces de viajar, además de en el espacio, en el tiempo. La pequeña localidad conocida como “Ilha dos Padres” servirá de escenario para la problematización de una ocupación colonial, basada en la idea de una misión civilizadora portuguesa, y la consecuente recuperación de espacios, una vez invadidos, después de la liberación del país. La ferviente devoción de los sacerdotes que habitan la misteriosa isla a Nuestra Señora de Fátima, sumada a el miedo y la creencia en Quianda, alegoriza, en la obra en cuestión, el mar, territorio en disputa, lugar de memoria y resistencia cuya profanación debe lograrse. Es analizar la construcción textual como un dispositivo, conforme Agamben, capaz de problematizar la forma narrativa y la experiencia temporal, nuestro objetivo en el presente estudio.*

**PALABRAS CLAVE:** Manuel Rui; mar; memoria; dispositivo; profanacione.

MANHÃ DE 11 DE NOVEMBRO

(leitura primeira)

1

O MAR

E tudo é novo

e chamado por novo vocativo:

Camarada!

E até o velho mar

de sal sabendo a tempo antigo

num marulhar tão grande e colectivo

arrombando o peito de ondas contra o sol

anda a bocar à toa que é mar novo

mudou de nome

diz chamar-se povo. (RUI, 2012, p. 12)

O poema em epígrafe, publicado originalmente na obra *Cinco vezes onze poemas em Novembro*, pela União dos Escritores Angolanos, em 1985, nos serve de mote para a análise que aqui se pretende fazer da obra *Memória de mar* (1978), do escritor angolano Manuel Rui. O “velho mar/ de sal sabendo a tempo antigo” fez-se novo, deixando de ser o mar salgado de Portugal, reverenciado por Fernando Pessoa, para ser o novo mar angolano, revolucionário e capaz de restituir ao povo aquilo que lhe foi tomado pela colonização.

Manuel Rui Alves Monteiro (1941-, Huambo) é um nome recorrente na literatura angolana quando o assunto é mar e memória. Segundo Carmen Lucia Tindó Secco,

[m]ar e memória são temas recorrentes na obra do autor e se acumpliciam no jogo narracional de reinvenção e busca das raízes angolanas perdidas, esgarçadas pelo tempo de violência colonial. Nas narrativas e poemas escritos no calor e euforia da Independência, o desejo de reafirmar a liberdade metaforicamente se plasma numa escrita que conjuga os gêneros épico e lírico, as lembranças do outrora e a denúncia das contradições do presente. (SECCO, 2003, p. 23-24)

Essa conjugação de tempos e gêneros discursivos é evidenciada em diversos textos do autor. Para este estudo, optamos, dada a sua construção textual, por *Memória de mar*, escrito em 1978 e publicado em 1980. A narrativa, que se divide em 19 capítulos curtos se desenvolve não “sem medida e sem cronologia” (RUI, 1980, p. 105) ou em um “tempo sem medida” (RUI, 1980, p. 111), como nas palavras do narrador escritor da obra em questão, mas em uma cronologia incerta, variável de acordo com os interesses das personagens que detêm o poder de viajar no tempo e no espaço. A variabilidade temporal presente na narrativa — que se por um lado dificulta sua leitura, por outro — permite vislumbrar diferentes estágios da colonização portuguesa em Angola, metaforizada nos elementos marítimos. Esta viagem “fantástica” pelo mar, que se fez português no passado da colonização e que se pretende recuperar no presente revolucionário da libertação, corresponde ao que o filósofo italiano Giorgio Agamben nos diz, em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (1978), acerca do tempo:

Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência de tempo que lhe está implícita, que a condiciona e é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, principalmente, uma certa experiência de tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada “mudar o tempo”. (AGAMBEN, 2012, p. 109)

Mudar o tempo português, que tem início com a expansão marítima, é um dos componentes desta economia<sup>2</sup> narrativa da revolução, a qual se utiliza da escrita literária como um dispositivo

2 Utilizamos o termo “economia” [do grego *oikonomia*], seguindo a semântica adotada por Agamben (2009), para nos referirmos à gestão ou mecanismos de organização utilizados por um determinado governo. No caso em questão, na adoção ou utilização do texto literário como instrumento de afirmação político-ideológica pelo governo angolano recém independente.

acessível ao governo recém instituído. Para Agamben, em *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), recuperando as bases conceituais de Michel Foucault, o termo em questão e o qual optamos por associar à escrita narrativa de Manuel Rui, dispositivo, corresponde a um “conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito imediato” (AGAMBEN, 2009, p. 35). E para a configuração destes dispositivos, Agamben alarga o panorama anterior, elaborado por Foucault, passando a incluir

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — por que não — a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p. 40, grifos nossos)

A obra literária seria, portanto, um dispositivo não exercido diretamente pelo governo do MPLA, que assume a presidência após a libertação do país, não sendo esta um instrumento legislativo ou jurídico; mas exercido por um escritor, passível de ser identificado como um aliado, um apoiador do regime em questão.

Voltando à novela, o personagem escritor, presente como narrador da história, atribui à literatura um papel essencial no cenário ainda de consolidação da nação. O que fica demonstrado pela sua presença na composição do grupo de exploradores que protagonizará a narrativa, grupo este composto por um militar, um historiador, um sociólogo e por ele, o escritor, a quem recai a responsabilidade de subordinar o “maravilhoso” do imaginário “ao risco do real” (1980, p. 119). É o escritor-personagem que, ao final de suas andanças, recebe o livro das mãos do historiador e o encerra, como pode ser evidenciado na citação a seguir:

De resto, se era livro de posse ou um cardápio antigo, se era livro de honra ou um testemunho de uma arrevezada vadiagem ortográfica pela orla do mar. Se um álbum de famílias. Nada disso tenho de memória. Sei apenas que era a última página. Tremeu-me a caneta. O ter de assassinar o maravilhoso com a insônia do tempo. A marca. A subordinação ao risco do real. Cabia-me a responsabilidade. Ninguém dizia nada e o historiador esperava com o livro solenemente aberto entre as duas mãos. Por isso e só por isso, fechei os olhos e escrevi. (RUI, 1980, p. 119)

A missão angolana, chefiada por um major e, como já mencionamos, relatada pelo escritor, viaja até a Ilha dos Padres<sup>3</sup>, ilhéu situado em meio à Baía do Mussulo, usado em séculos anteriores como base para o tráfico negreiro. A região começou a ser explorada pelos colonizadores portugueses em 1562, com a chegada do padre António Mendes, religioso incumbido de organizar uma missão de catequese junto ao reino do Dongo, na foz do rio Cuanza, o qual é representado na narrativa pela personagem D. Junqueira. De pescadores, padres e escravos se fez a memória da ilha.

As viagens empreendidas pelo grupo de exploradores se dão através do mar, em uma embarcação não descrita, porém dotada da capacidade de retroceder ou avançar no tempo, levando consigo os observadores destinados a relatar os acontecimentos que tiveram lugar na ilha no período colonial, os chamados “quinientos”:

Na verdade, há quinientos anos que a ilha era objeto das nossas preocupações. Depois, sabíamos que durante essa metade de milênio a ilha fora habitada e sofrera algumas transformações ecológicas. Durante esses quinientos anos, a ilha beneficiara das grandes descobertas da técnica e da ciência. Simplesmente, com o calar dos obuses e das metralhadoras, acabada a guerra e os quinientos anos, desconhecíamos o que se passava hoje na ilha porque seus habitantes haviam deixado de dar sinal de vida e o próprio sino da igreja, misteriosamente, escondera seus badalos no silêncio. Durante aqueles quinientos anos, os sinos fartaram de repicar diariamente na ilha. E diariamente, abençoados padres da “ilha dos padres” cumpriram suas sagradas obrigações na ilha. (RUI, 1980, p. 15)

A primeira viagem relatada na narrativa se dirige à ilha dois anos depois dos quinientos e a encontra em total silêncio, restando apenas marcas de seus antigos moradores nos dois croques utilizados pelo major, os quais “traziam as pontas repletas de crucifixos, contas de terço, anzóis, amostras de corrico, chumbadas, pedaços de amarras e outros apetrechos de fé e pescaria” (RUI, 1980, p. 14). Temerosos do que poderia ter acontecido, decidem voltar a dois anos antes de “finado o tempo colonial” (RUI, 1980, p. 13) e, portanto, quatro anos antes desta primeira viagem. No segundo deslocamento dos exploradores, são, então, recebidos pelos padres que administram a ilha, “os religiosos de origem, os que chega[ram lá] para evangelizar” (RUI, 1980, p. 23). Esta visita acontece no dia da padroeira de Portugal, na narrativa, Nossa Senhora de Fátima<sup>4</sup>, de onde podemos inferir que a viagem os tenha levado ao dia 13 de maio de 1973.

3 Segundo o site **Ver Angola**, é a Ilha da Cazanga, “[t]ambém conhecida como Ilha dos Padres, maior ilhéu situado entre a costa sudoeste e o Mussulo. Antigamente, foi usada para converter à força, milhares de escravos ao cristianismo”. (<https://www.verangola.net/va/pt/062021/sugestoes/25908/Ilha-da-Cazanga-O-que-fazer.htm>. Acesso em 15 de setembro de 2021)

4 Aqui, a narrativa altera a denominação atribuída à padroeira. A devoção à Nossa Senhora da Conceição, celebrada no dia 08 de dezembro, remonta aos primórdios da nação portuguesa, tendo sido celebrada uma missa em sua honra na ocasião da retomada de Lisboa aos mouros, em 1147. Em 1646, D. João IV a proclama “Rainha e Padroeira de Portugal e de todos os territórios ultramarinos” e, em 1946, em comemoração ao tricentenário da sua proclamação como padroeira, a nação portuguesa foi consagrada à

— Noutros tempos — disse o padre superior erguendo as mãos aos céus — quando chegavam visitantes num dia como hoje, o da padroeira de Portugal, recebíamos-los com foguetes. Agora isso é impossível. No continente começou a guerra e os foguetes tornaram-se perigosos (...) quando nos chegam os estrondos da guerra que o demônio por lá semeia contra os homens e a palavra de deus. (RUI, 1980, p. 27)

O padre relembra ainda a visita da imagem de Nossa Senhora de Fátima ao continente africano, peregrinação de fato ocorrida em 1948, e lamenta a impossibilidade de que a imagem da santa os possa visitar naquele momento. E a narrativa destaca em negrito as palavras do padre em defesa da fé e da suposta paz perdida:

**(...) nos dias que vão passando os homens do continente esquecem a mensagem de paz que a mãe de deus, nossa senhora de Fátima, nos oferece. (...) E até os burros, que não têm alma, são invadidos, na sua natureza, pela acção venenosa do diabo.**

(...)

**Dantes a paz reinava nos corações de todos os homens do continente. Havia humildade, resignação e fé em deus todo-poderoso. E agora? Há a guerra, o sangue, o ódio. Nós que nesta ilha procuramos cumprir, constantemente, os mandamentos da lei de deus, devemos agradecer (...). Por isso oremos e cantemos em seu louvor.** (RUI, 1980, p. 34)

Segundo o historiador português Fernando Rosas, “após a institucionalização do Estado Novo, em 1933, (...) se inicia um processo — com consagração institucional — de progressiva confessionalização do Estado e, simultaneamente, de crescente integração da Igreja católica nos propósitos ideológicos do novo regime” (ROSAS, 2013, p. 257). Esta integração traduzia-se em uma

atitude permanente e continuada na legitimação ideológica e moral do regime, na construção da imagem providencial do seu «chefe» e na apologia das suas principais opções políticas: o nacionalismo autoritário e antidemocrático, o corporativismo, o colonialismo «imperial», assim inculcados como o reencontro com a «verdadeira» tradição e história da nação, e desígnios da providência. A Igreja ficava impedida de fazer a «sua» política, mas aceitava abençoar e legitimar a política do regime. A aliança da «cruz e da espada» reeditava-se sob a hegemonia do poder político e exprimia-se sem reservas, até na iconografia propagandística do salazarismo.

---

Virgem Maria. Entretanto, essa troca de denominação não é aleatória, substitui-se a invocação dogmática, da imaculada concepção, pelo local de aparição, Fátima, localizando metonimicamente, sem deixar dúvidas, em Portugal. E, reforçando a filiação narrativa à ideologia comunista, uma vez que a aparição da santa, em 1917, ano da Revolução Russa, e, posteriormente, em 1929, à já irmã Lúcia, tenha pedido a consagração da Rússia a seu imaculado coração, apontando o comunismo como uma grave afronta.

Em matéria «imperial», o Acordo Missionário foi até mais longe: nas colônias, a Igreja Católica actua explicitamente, administrativamente, ao serviço do projecto colonial do regime, e é paga pelo Estado para o exercício de uma ação missionária orientada pelas prioridades da política do Governo. (ROSAS, 2013, p. 258)

Compreende-se a partir desta contextualização o uso figurativo da santa na narrativa como elemento representativo do dispositivo religioso utilizado pelo governo português uma vez que, ainda segundo Rosas, “a Igreja católica aceitava legitimar e apoiar o Estado Novo, porque entendia que ele era um instrumento temporal da providência divina” (ROSAS, 2013, p. 269) e que havia uma “missão providencial da evangelização conferida ao colonizador português” (ROSAS, 2013, p. 278), reforçando assim, em tempos salazaristas, o mito da “essência católica na identidade nacional portuguesa” (ROSAS, 2013, p. 326)<sup>5</sup>.

Recuperando a narrativa, os viajantes, uma vez tendo feito o reconhecimento da ilha nos dois anos antes do fim dos quinhentos, ainda habitada pelos padres colonizadores, deslocam-se novamente para dois anos após os quinhentos, voltando ao ponto em que estavam na primeira viagem narrativa, não por acaso, no dia da padroeira. E surpreendem-se com os habitantes da ilha naquele período. Os burros que outrora serviam aos padres agora falavam como homens e viviam livremente na ilha, cobrindo de fezes todo o chão das construções abandonadas, inclusive a igreja.

Percorremos todas as habitações da ilha. E em todas deparámos como o mesmo espetáculo. Repletas de burros acotovelados nos outros. As cabeças para baixo sem levantar os olhos. No chão, uma grossa camada de fezes.

[...]

Quando entrámos na igreja, era verdade. Nem um só burro. Entretanto, assinalava-se a sua presença noutros dias porque o chão também se forrava completamente de dejetos. (RUI, 1980, p. 62-63)

A ilha, agora libertada da presença dos padres, é profanada pelos burros. Para Agamben, “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45), ou seja, gesto, discurso ou ação que promova a devolução do uso e propriedade aos homens comuns daquilo que foi sacralizado e, portanto, restrito ao divino. As habitações dos padres, incluindo o edifício da igreja, são devolvidos ao uso coletivo, ainda que de burros se tratem. O sacrifício inicial dos escravizados negros, o qual sacraliza a ilha e dispõe um novo regime para seu uso, não é anulado — uma vez que a

---

5 Ressalta-se que uma crise entre o Governo ditatorial português e a Igreja só se dará com uma nova atitude do papado, sob as mãos de João XXIII e após Concílio Vaticano II, de 1962, sobre o direito à autodeterminação e independência dos povos africanos e o surgimento de uma oposição católica ao Estado Novo em finais da década de 50, mas de um alcance muito diminuto.

profanação não prevê um retorno a seu uso original, anterior à sacralização — mas, modificado, através de um novo sacrifício — metaforicamente lido na sequência narrativa em que o busto de Dom Junqueira, o fundador, e o padre superior da ilha são engolidos pela fúria da Quianda que irrompe mar adentro. As fezes que cobrem o chão dos edifícios, ora habitados pelos burros, reforçam, pelo uso incongruente que fazem das edificações, a dessacralização dos espaços, remetendo-os à natureza e afastando-os da aura religiosa que os cercava. Para Agamben,

(...) a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.

A separação dá-se também e sobretudo na esfera do corpo, como repressão e separação de determinadas funções fisiológicas. Uma delas é a defecação, que, em nossa sociedade, é isolada e escondida através de uma série de dispositivos e de proibições (que têm a ver tanto com os comportamentos quanto com a linguagem). O que poderia querer dizer: profanar a defecação? Certamente não encontrar nisso uma pretensa naturalidade, nem simplesmente desfrutá-lo como forma de transgressão perversa (o que, aliás, é melhor do que nada). Trata-se, sim, de alcançar arqueologicamente a defecação como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum. Ou melhor, trata-se de aprender um novo uso das fezes, assim como as crianças estavam tentando fazer a seu modo antes que intervissem a repressão e a separação. As formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva. (AGAMBEN, 2007, p. 78)

Os burros que aparecem, na segunda viagem dos exploradores, carregando pesadas cargas, sendo chicoteados e amaldiçoados pelos padres, podem ser lidos como uma metaforização do escravizado, do colonizado, expondo a desumanização contida na dominação colonial. Entretanto, acrescentamos a esta leitura da função simbólica do animal na narrativa, os processos de dessubjetivação descritos por Agamben como resultados do uso de dispositivos, tal qual, na narrativa, a dominação pela fé, o servir à Igreja, aos padres, que não conferem aos viventes efetiva subjetivação. Para o filósofo italiano, haveria “assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40-41). Porém, há relações entre viventes e dispositivos não geradoras de subjetivação, tais relações seriam marcadas pelo efeito contrário, a dessubjetivação. “Todo dispositivo implica um processo de subjetivação sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência” (AGAMBEN, 2009, p. 46). Os burros habitantes da ilha só alcançariam sua subjetivação, representada narrativamente pela fala, uma vez derrotada a violência que os cercava, derrota esta simbolizada na profanação da igreja. Os burros, outrora dominados e dessubjetivados, encontram-se, neste momento da narrativa, livres, subjetivados e não mais à mercê da violência colonial.

O grupo de pesquisadores, ao deixar a ilha, em seu terceiro deslocamento, encontra outra embarcação e nela ouve o relato de um velho griot acerca da ilha, do padre fundador da comunidade eclesíastica e das consequências de sua gestão no local. A história envolvendo a catequização dos negros retirados à força do continente, o assassinato daqueles que se revoltaram contra as proibições dadas pela igreja, traz também a figura da Quianda, intervindo a favor dos nativos, mais uma vez no dia da padroeira de Portugal:

(...) dias depois, quando na ilha se comemorava a padroeira, a Quianda cumpriu sua promessa, rasgou a barra, entrou no oceano e, quando o superior se punha em fuga numa embarcação roubada, ante o susto de ainda ver a sereia engolir o busto de D. Junqueira, também ele, superior, foi engolido pela boca da sereia. (RUI, 1980, p. 72)

O religioso após engolido pela divindade africana reaparecerá, nu e transtornado, no submarino português que se encontra à espera de um sinal do continente para emergir à superfície e se juntar à ofensiva portuguesa contra os movimentos de libertação na noite de onze de novembro, que inferimos ser de 1975. Nas palavras do comandante da embarcação portuguesa: “— Haja o que houver a guerra está ganha. Demonstraremos em Lisboa o que foi a grande traição de vinte e cinco de Abril e desfilarremos no Terreiro do Paço com os generais fiéis às tradições da pátria”. (RUI, 1980, p. 80).

No submarino, encontram-se, além dos militares portugueses, o naufrago padre superior, uma mulher portuguesa retornada e seu caixote, um escravo capturado (o mesmo que passa a acompanhar a expedição angolana, no futuro) e o vice-rei das Índias e sua comitiva, que vem a conclamar, em nome do Rei, que se reestabeleça o domínio de Portugal:

Entrou no salão envergando um manto vermelho de vice-rei das Índias, sapato de fivela e meia alta branca. A espada reluzia à cinta. Na cabeça um chapéu de corsário adornado de plumas. Estavam ali todos os fidalgos da tripulação cada um de sua espada à cinta e também os padres. (...)

— Senhores, ordena-me el-rei por graça, que imponhamos a fé ao infiel e a civilização ao gentio que em troca nos deverá pagar o insignificante e material tributo da canela, do ouro e do marfim.

(...)

— Sou o vice-rei das Índias e trago por missão continuar a nossa epopeia dos descobrimentos. (RUI, 1980, p. 99-100)

Na economia dispositiva da revolução, são todos componentes de uma memória de um mar colonial.

O grupo de exploradores volta à superfície e ao presente pós-independência do qual haviam partido, trazendo como espólio apenas as grillhetas do escravo resgatado para oferecer ao museu da escravatura, uma vez que “[p]orcelanas das Índias, condecorações de ouro, pratos, dentes de elefantes, pedras preciosas, o próprio testamento de Diogo Cão”, tudo fora deixado no fundo do mar, “[p]orque pertencia ao passado e os seus homens já nada tinham com o presente” (RUI, 1980, p. 108). Para os exploradores, o resultado mais importante da missão era o domínio do tempo, e domínio, para eles, significava compreensão, “Dominar para nós era perceber. E o tempo era mais do que as pessoas, as coisas, a vida. Era o seu sentido” (RUI, 1980, p. 106). Compreender na contemporaneidade da libertação os traços do passado para, enfim, dominar o tempo e quem sabe transformá-lo.

No filme exibido no Cine-Teatro 4 de Fevereiro, outrora chamado Aviz, visitado pelo grupo de explorados ao retornarem à capital, Luanda, cenas da antiga Ilha dos Padres, agora chamada de Ilha dos Pioneiros, são vistas pelo grupo emocionado:

(...) a ilha de nossa expedição. Pioneiros corriam alegremente pelos jardins coloridos. (...) No centro de um lago, expunha-se uma Quianda gigante de onde os miúdos escorregavam para a água. (...) Apareciam os burros! Transportando, amigavelmente, sem sela e sem chicote, os pioneiros mais pequenos.

Depois surgiram no écran as imagens da igreja. Mas já não era uma igreja porque não havia religiosos na ilha. “O edifício é utilizado para convívios, recitais e outras manifestações de carácter cultural. (RUI, 1980, p. 116-117)

No então presente narrativo, os padres são substituídos pelos pioneiros, pela projeção do futuro angolano. A profanação da igreja tem continuidade na narrativa, deixando esta de ser ocupada apenas pelos burros e devolvida ao uso comum dos homens.

A história se encerra com uma informação omitida durante todo texto, uma data precisa: “feito em Luanda, Fevereiro de 1978” (RUI, 1980, p. 119). A assinatura do livro/relatório escrito pelo narrador vem acompanhada de uma lágrima, “[s]algada. Mesmo de mar” (RUI, 1980, p. 119). Um mar não mais português, um mar angolano finalmente restituído aos seus.

Mas, seguindo Agamben, que nos serviu de guia na leitura de tão intrincada obra, nos questionamos, ao tentar sintetizar nossa análise quanto ao uso dos três componentes narrativos por nós aqui destacados. A viagem temporal como metáfora da apropriação/mudança da história; o uso da literatura como dispositivo de governo revolucionário contrário a um dispositivo colonial traduzido na devoção à santa padroeira e, por fim, a subjetivação oriunda da relação entre o novo dispositivo e os angolanos recém-libertos.

A declaração da independência foi alcançada na noite de 11 de novembro de 1975, porém a construção de uma sociedade idílica, como a representada na Ilha dos pioneiros, já dava sinais

de difícil concretização. Embora os exploradores desconheçam o destino do primeiro-tenente, personagem que encabeçara um motim a bordo do submarino, plantando sementes e declarando fim ao período marítimo português, constatam que a presença portuguesa no continente se faz mais sólida que as vagas do mar, já que a biblioteca existente na embarcação “conservava livros de cinco séculos, (...). Todos eles estavam escritos em português. Nem um só livro científico escrito numa das línguas originárias do continente. Nem um só manual de ciência política. (...) Apenas um catecismo em quimbundo (...)” (RUI, 1980, p. 110), simbolizando assim a permanência de uma certa discursividade colonial.

A Quianda, que tão bravamente defende a ilha engolindo o busto do fundador, é reduzida a brinquedo de criança, plantada no meio do lago: “[a] sereia tinha várias cores e da sua cauda saíam repuxos luminosos. O mais engraçado é que lhe tinham pintado uma cara ridente e, sobre os olhos, colocado umas lunetas de formato das de D. Junqueira” (RUI, 1980, p. 116), padre fundador da ilha. Não só a figura da Quianda é profanada nesta cena de alegria infantil, outras práticas religiosas são de igual modo dessacralizadas: a figura do severo Padre fundador, D. Junqueira, e por extensão, da igreja católica, e os médiuns espíritas evocados, também pelos óculos de D. Junqueira, na memória do escritor-narrador, conforme verificamos na passagem a seguir:

Tinha aquele nome [D. Junqueira] de memória transmitida por meu pai quando à luz de um candeeiro a petróleo, [...] abria um besuntado canhenho e lia em voz alta coisas sobre D. Junqueira, espírito superior que o médium do centro várias vezes trouxera à sessão racionalista, com o grande foco e os astrais superiores. Meu pai, antes de abrir o canhenho, colocava sempre nos olhos umas pretensiosas lunetas. Sabia eu, pela palavra de minha mãe, terem sido aqueles óculos quase binóculos oferecidos por um padre [...].

Isto era na minha infância. Depois, na adolescência, certifiquei-me de que as lunetas não eram graduadas, só vidro vulgar. Mas davam simulacro de autoridade e, conseqüentemente, prestígio. Assisti ao uso dessas lunetas para as situações mais difíceis e os momentos mais insólitos. Lembro-me: quando meu pai precisava delas de emergência — o caso das sessões de espiritismo [...].

Agora no busto de D. Junqueira, o mesmo tipo de lunetas. (RUI, 1980, pp. 42-43)

E agora, por fim, na Quinda-brinquedo, o mesmo tipo de lunetas. Elemento indicador de atravessamentos e disputas de ordem cultural, os óculos simbolizam a permanência de elementos a serem combatidos nessa nova ordem social.

A presença dos burros carregando as crianças, nas imagens finais do texto, nos levam a pensar na efetividade dos processos de subjetivação oriundos da relação entre o dispositivo, a

literatura revolucionária, e os viventes, o povo angolano. No texto literário, os burros voltaram a agir como burros (se ainda falantes, não sabemos). O risco de um eclipse da política, como apontado por Agamben, recai sobre o mau uso de dispositivos que não geram nenhuma subjetivação real, apenas visam a reprodução do governo que os engendra. A secularização, passível de ser orquestrada pelo novo governo, ao contrário da profanação, capaz de restituir ao homem comum aquilo que lhe foi apartado, apenas mudaria de mãos aquilo que outrora foi sacralizado, mantendo intactas as formas de poder.

A leitura da viagem de retomada do mar angolano, imaginada por Manuel Rui há quase cinco décadas, nos alerta acerca de “nossa capacidade de dar ouvidos a essa exigência e àquela sombra [do passado], de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do ‘agora’, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado” (AGAMBEN, 2009, p. 73), buscando compreender, assim como o grupo de exploradores descrito no texto literário, o êxito ou insucesso da retomada de um mar, um dia português, por novos sujeitos angolanos.

E a embarcação aparecia como um barco de recreio.

[...]

Nós e as coisas

Nada permanece que não seja

para a necessária mudança.

Que diga o mar.

(RUI, 1985, p. 109 e 111)

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

CRUZ, Manuel Braga da. **O Estado Novo e a Igreja Católica**. Lisboa: Bizâncio, 1998.

ROSAS, Fernando. **Salazar e o poder: a arte de saber durar**. Lisboa: Tinta da China, 2013.

RUI, Manuel. **Memória de mar**. Luanda: UEA, 1980.

\_\_\_\_\_. Mar novo. In: \_\_\_\_\_. **Cinco vezes onze poemas em novembro**. Luanda: UEA, 1985, pp. 109-111.

\_\_\_\_\_. O Mar. In: \_\_\_\_\_. **Onze (1976-1984)**. Vila Nova de Cerveira, Portugal: NósSomos, 2012, p. 12.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **A magia das letras africanas: Ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos**. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/ Barroso Produções Editoriais, 2003.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2013.



**CRÔNICA DA RUA 513.2,  
A ESCRITA, A REALIDADE E A MEMÓRIA**

*CRÔNICA DA RUA 513.2,  
THE WRITING, THE REALITY AND THE MEMORY*

*CRÔNICA DE RUA 513.2, ESCRITURA, REALIDAD Y MEMORIA*

Carlos Eduardo Pinto Vergueiro Filho<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este artigo analisa três textos: o romance *Crônica da Rua 513.2* e os artigos historiográficos “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta” e “A ‘Literatura Quantitativa’ e a Interpretação do Conflito Armado em Moçambique (1976-1992)”, todos escritos por João Paulo Borges Coelho. Nesta análise comparada, o objetivo será perceber os diálogos e as contaminações da realidade no texto ficcional, seja na abordagem do cotidiano, na formação do enredo, na escolha dos personagens e no foco narrativo, buscando as diferentes formas de representação imaginativa do Moçambique pós-independência e a criação de uma memória coletiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Paulo Borges Coelho, escrita ficcional, escrita historiográfica, realidade, memória.

**ABSTRACT**

*This article analyzes three texts: the novel *Crônica da Rua 513.2* and the historiographical articles “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta” and “A ‘Literatura Quantitativa’ e a Interpretação do Conflito Armado em Moçambique (1976-1992)”, all written by João Paulo Borges Coelho. In this comparative analysis, the objective will be to understand the dialogues and contaminations of reality in the fictional text, whether in the approach to daily life, in the formation of the plot, in the choice of characters and in the narrative focus, seeking the different forms of imaginative representation of Mozambique in the post- independence era and the creation of a collective memory.*

**KEYWORDS:** *João Paulo Borges Coelho, fictional writing, historiographic writing, reality, memory.*

---

<sup>1</sup> Mestrando no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pelo DLCV/USP.  
E-mail: 8771749@usp.br



**RESUMEN**

*Este artículo analiza tres textos: la novela *Crônica da Rua 513.2* y los artículos historiográficos “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta” y “A ‘Literatura Quantitativa’ e a Interpretação do Conflito Armado em Moçambique (1976-1992)”, todos escritos por João Paulo Borges Coelho. En este análisis comparativo, el objetivo será comprender los diálogos y contaminaciones de la realidad en el texto de ficción, ya sea en el acercamiento a la vida cotidiana, en la formación de la trama, en la elección de personajes y en el enfoque narrativo, buscando las diferentes formas de representación imaginativa de la post-independencia de Mozambique y la creación de una memoria colectiva.*

**PALABRAS-CLAVE:** *João Paulo Borges Coelho, escritura de ficción, escritura historiográfica, realidad, memoria.*

O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.” (ECO, 1994, p. 81.)

Sou um humorista, mas a lei ordena-me que escreva sisudamente. Sou audacioso, mas a lei ordena que meu estilo seja modesto. Cinzento em fundo cinzento, eis a cor única, a cor autorizada da liberdade. A menor gota de orvalho em que reflete o sol cintila com um inesgotável jogo de cores, mas o sol de espírito, qualquer que seja o número dos indivíduos e a natureza dos objetos em que incide, só pode mostrar uma cor, a cor oficial! (...) A essência do espírito é sempre a própria verdade.” (MARX, 1977, p. 154.)

Para iniciar a reflexão sobre o regime de verdade foram escolhidas duas epígrafes. A primeira é sobre textos ficcionais que lidam diretamente com a imaginação, campo das outras verdades. A segunda é um excerto de Marx sobre a censura que cerceou a liberdade de escrita no regime prussiano. Partindo dos usos da verdade, neste artigo será realizada a análise de três textos de gêneros diferentes escritos pelo mesmo autor. Em uma perspectiva comparada, delimita-se que a análise sobre episódios do romance *Crônica da Rua 513.2* (primeira edição de 2006) será feita a partir do ponto de vista do narrador e suas escolhas criativas para retratar um cotidiano de uma rua inventada que pertence ao período dos anos iniciais pós-independência de Moçambique. No romance, o foco narrativo é composto por um sujeito imaginário que narra diferentes histórias em terceira pessoa; utiliza uma perspectiva panorâmica que consegue identificar geograficamente cada detalhe dos espaços. Este narrador possui o domínio do tempo passado e de todos os elementos do presente narrado, além de ser um narrador onisciente e intruso que participa esporadicamente da história fazendo claros julgamentos morais de seus personagens. É um narrador típico dos romances contemporâneos que consegue brincar com objetos do real para provocar um efeito que “na transcendência estética reflete[-se] o desencantamento do mundo.” (ADORNO, 2012, p. 58). Nos outros dois textos, o autor segue os protocolos do ofício de historiador com uma escrita atenta ao regime da verdade que utiliza provas por meio de documentos e fontes reais. Tendo isso em vista, surge uma questão: O

narrador do romance seria um narrador que não pode escrever como um historiador, pois tensiona criar verdades no subterrâneo das letras literárias que não cabem no discurso historiográfico? Este questionamento permeará as hipóteses deste artigo.

### **Duas formas de escrita**

A historiografia africana desenvolve métodos próprios com expoentes como Cheik Anta Diop e Joseph Ki-Zerbo, concentrando seus estudos nas sociedades pré-coloniais na África. A historiografia africana tem origem e trajetória distintas da europeia, possuindo esta última uma tradição greco-romana<sup>2</sup> que séculos depois se consolida como uma ciência. Em sua trajetória recente, a historiografia africana lidou com a influência teórica da escola europeia dos *Annales*; com fontes escritas que necessitaram do auxílio da linguística; com vestígios materiais do passado, apoiando-se na arqueologia e etnologia; além de mergulhar na cultura oral, contaminando-se com métodos da antropologia e sociologia (COOPER, 2016; HOUTONDJI, 2008; MUDIMBE, 2019; NGOENHA, 2018). Em Moçambique, a historiografia como uma forma de disciplina própria surge na Universidade Eduardo Mondlane<sup>3</sup>.

Os Estados nacionais que surgiram na Europa tomaram a historiografia como ciência propicia a auxiliar no desenvolvimento do sentimento de pertencimento comunitário dos seus respectivos povos, formando nações com um passado comum. Não se pretende neste artigo definir as características do surgimento dos Estados nacionais e a relação com o nacionalismo europeu, apenas demonstrar que para o caso de Moçambique, na África, valem ao menos duas ponderações. Primeira, o fenômeno que surge nos Estados africanos independentes: a invenção de uma cultura nacional pautada desde o século XIX na construção da ideia etnocêntrica de uma cultura africana tradicional. Apesar da maioria das independências terem sido dirigidas por burguesias que se consolidaram no processo colonial, as observações de Terence Ranger (2014) no livro *A invenção das tradições* são pertinentes. Em uma delas, o autor concorda com a crítica do escritor queniano Ngugi Wa Thiong'o de que a burguesia africana adotou tradições europeias, mas que mesmo críticos a esse fato poderiam se contaminar: "Aqueles que como Ngugi repudiam a cultura de elite burguesa correm o risco irônico de adotar outro conjunto de invenções coloniais." (HOBSBAWN, RANGER, 2014, p. 328). Severino Ngoenha, filósofo moçambicano, também faz um destaque sobre a especificidade do nascimento dos Estados africanos tomando Moçambique como exemplo "no Ocidente foram as Nações que fizeram os Estados, em África foram as elites que fizeram os partidos, os partidos que fizeram os Estados e estes é que tiveram que fazer as Nações." (NGOENHA, 2019, p. 24).

---

2 Para conhecer melhor o debate que vem desde a antiguidade clássica acerca das diferenças da escrita historiográfica e literária ver: GINZBURG (2002), MOMIGLIANO (2019), WHITE (2014).

3 A construção dessa Universidade se deu no período colonial e após a independência teve seu nome alterado em homenagem ao primeiro presidente da FRELIMO.

A FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), grupo de inspiração marxista-leninista e vitorioso na guerra de libertação, quando após a independência toma o poder e torna-se partido, escolhe um passado para ser lembrado: o glorioso passado de resistência ao colonialismo; de imperadores como Ngungunhane que foram elevados a heróis nacionais, mesmo que não fosse nacional, como lembra o poeta Craveirinha em entrevista: “E há então a reabilitação moçambicanamente de um indivíduo que é sempre um estrangeiro: o Gungunhana era um estrangeiro, era um ocupante!” (LABAN, 1998, p. 59-60); uma preferência por grupos étnicos do sul, ignorando as resistências no resto do país e chamando de reacionários aqueles que discordavam de alguma outra tática para a revolução. Esse processo de esquecimento de um determinado passado colonial teve a função de justificar as ações do presente por aqueles que assumiram o controle e dar um sentido ao novo Estado independente: “As lembranças precisam ser continuamente descartadas e combinadas; somente o esquecimento nos possibilita classificar e estabelecer ordem no caos” (LOWENTHAL, 1998, p. 95). Em uma função de Estado-historiador, a FRELIMO toma algumas medidas, por exemplo: reorganiza o patrimônio nacional a partir de um panteão de heróis; nomeia revolucionários estrangeiros para as novas avenidas e ruas; muda o nome da capital para Maputo, mesmo que não fosse exatamente o local, tal como novamente lembrado pelo poeta Craveirinha em uma entrevista a Michel Laban:

Porque Maputo, em realidade, chama-se Capfumo. Foi a Frelimo que resolveu chamar esta cidade Maputo, não sei porquê. Existe um certo desgosto, um certo recalque por a Frelimo ter mudado aqui o nome: ‘Porque é que não chamou a este sítio como era chamado e como ainda hoje chamam?’ Não pega ‘Maputo’: Maputo é do outro lado da baía. Eu perguntei ao Samora e ele disse, dando-me uma palmada: ‘Pois é. E depois queres reivindicar, para dizer que a terra é vossa, não é?’ Por causa do clã M’Pfumu. M’Pfumu era o nome do rei. Eu, por exemplo, por parte da minha mãe sou M’Pfumu. Os M’Pfumu reivindicam que são daqui, que são rongas. Eu disse que não era justo porque, por exemplo, Nampula continua Nampula, e o régulo colaborou com os portugueses! Samora respondeu: ‘Ah, lá não há problemas!’ (LABAN, 1998, p. 59)

Esse episódio real retrata muito bem como a história, que o novo Estado buscava contar, estava mais próximo ao do fabular, formulações próprias da ficção, do que a preocupação acerca da verdade, próprias do historiador. João Paulo Borges Coelho, o historiador, em seus dois artigos faz o contraponto da história que nasce desses percalços. Em sua escrita historiográfica, utiliza documentos oficiais portugueses da época colonial, diários, discursos de militantes da FRELIMO, estatísticas militares e testemunhos orais como fontes. Contudo, o próprio autor reconhece a dificuldade em encontrar fontes oficiais pós-independência, já que justamente o trato da memória e patrimônio passou a ser controlado pelo poder estatal centralizado e não tão transparente da FRELIMO (COELHO, 2009, *passim*).

O texto “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta” tem como tese o potencial da violência das ex-colônias portuguesas, tendo em vista o longo e destrutivo período

das guerras coloniais. O autor localiza três fatores: o problema das fronteiras, especificamente no caso de Moçambique com a antiga Rodésia e a África do Sul; fatores internos na divisão do movimento nacionalista que gerou a FRELIMO e a RENAMO; o Estado centralizado e de partido único que se formou após a independência com posturas autoritárias. A militarização da sociedade acontece de forma acentuada na década de sessenta com as políticas coloniais portuguesas de *comandamento e acionamento*, nas quais as populações rurais eram armadas para formar uma força paramilitar de autodefesa de suas terras contra os combatentes da FRELIMO. A desestruturação das regras de *aldeias tradicionais* para a do *aldeamento*, “concentrados à força e violentamente pelas autoridades coloniais nestes redutos” (COELHO, 2003, p. 180), prevaleceu no período. Por meio de pilhagens, os aldeamentos com milícias multiplicaram tensões regionais não necessariamente atreladas à disputa entre colonialistas e nacionalistas. Soma-se ao fato, por um lado, a política portuguesa de uma emigração para o ultramar, recrutando jovens brancos de Portugal para atuar nas suas posses ultramarinas. Por outro lado, com a mudança de governo em Portugal, de Salazar para Marcelo Caetano, há estatisticamente um aumento das tropas africanizadas do império perante as tropas metropolitanas atuando no ultramar. Aliada à descentralização militar portuguesa, houve uma nova forma de recrutamento, chamada de Grupo especial (mais conhecida em Angola como Flechas), a qual previa forças africanas locais controladas diretamente pelos portugueses, no caso de Moçambique incentivadas pela vizinha Rodésia. A partir dos “três teatros de Guerra”, como ficaram conhecidas as guerras que levaram a independência das colônias portuguesas, é formada uma cultura militarizada que em Moçambique ficou claramente identificada nas zonas centrais do país. Milícias, guardas rurais e aldeias militarizadas compuseram os desafios com os quais os novos Estados, principalmente Moçambique, tiveram que lidar, tais como desarmar os povos e regiões militarizadas pelo colonialismo português:

O destino desses homens faz parte de uma história que só fragmentariamente é entendida ainda. De qualquer forma, pode dizer-se que o espaço que lhe restou era estreito, situado entre um Estado português esboroando-se em retirada, de resto com pouca vontade política e quase nenhuma margem de manobra (sobretudo na Guiné e em Moçambique) para se empenhar em seu favor, e movimentos nacionalistas vitoriosos que os encaravam com os piores olhos devido não só ao papel que haviam desempenhado durante a guerra, mas, também, às ameaças que representavam nos tempos de soberania incerta que foram os das independências. (COELHO, 2003, p. 189)

Há um diálogo com os questionamentos levantados no texto sobre a Literatura Quantitativa (LQ). Nesse, J. P. Borges Coelho faz uma crítica às análises predominantes sobre a guerra civil em Moçambique. Segundo ele, bebem de uma influência norte-americana em lidar com conflitos armados a partir de bancos de dados estatísticos. Para essa corrente, a motivação econômica é a primeira explicação para o início de uma guerra interna, enquanto o ressentimento de um grupo fica em segundo plano. Recebendo muitos emigrantes moçambicanos, a Rodésia sonhava em

ter uma saída ao mar pela região de Beira. Os estudos focalizam nessa questão para explicar o apoio desse país às tropas auxiliares portuguesas (G.E. ou Flechas como ficaram conhecidas) ao defender o território contra as forças nacionalistas. Como resposta, uma variante do modelo LQ, instituído por Collier-Hoeffler, é adotado para pensar a guerra em Moçambique. Nele, fatores internos como a pobreza, curta distância temporal de conflitos anteriores e questões étnicas também são levantados. Todavia, novamente o autor faz uma ressalva, pois somente tiveram impacto após 1977, já que o MNR (futura RENAMO) surge antes da própria existência dessas situações do novo governo. A tese de que dissidentes e perseguidos da FRELIMO iriam aumentar o contingente da RENAMO e definir a duração da guerra interna em Moçambique também é inconsistente, segundo Coelho, já que carece de pesquisa em função das restrições do novo regime (COELHO, 2009, p. 147). Outras leituras do conflito enfocam na questão étnica a partir do ponto de vista dos Macuas-lomwe que estariam se vingando da “gente do sul” (dominadas por outras etnias). A análise da LQ à qual o autor mais se aproxima é aquela que tem como tese o fato da FRELIMO não conseguir chegar à totalidade do território e precisar criar métodos de violência (campos de reeducação, por exemplo) para controlar o território. Porém, o mesmo autor rechaça parte dessa visão, tendo em vista que a FRELIMO tinha um grande apoio de bases sociais por ter vencido os portugueses na guerra de libertação. Para ele, a RENAMO se consolidou alimentando-se de micro-conflitos previamente existentes e a guerra interna ganhou maior intensidade após países vizinhos como Malawi, Zimbábue e Tanzânia receberem refugiados e emigrantes moçambicanos.

De outra forma, a escrita de J. P. Borges Coelho que utiliza o recurso da ficção (*Crônica da Rua 513.2*) apresenta um grande jogo de poder. O narrador no romance alimenta as vozes destoantes daquelas que pretendiam controlar o futuro de Moçambique, seja por meio dos diálogos ou na caracterização dos personagens pelo narrador, ora irônica, ora debochada, deixando os conflitos entre o projeto de futuro da FRELIMO e a realidade do presente das populações locais na rua aparecerem juntas com espectros do passado. Na narrativa, o uso dos “fantasmas” do passado atribui um novo verniz à história contada, dado que problematiza a relação dos personagens e da própria rua enquanto espaço da memória, tal como observado por Nazir Can:

O passado, encarnado nestas figuras, é constantemente evocado e mediado, sendo emocionalmente rebatido ou aceite, dependendo das relações que se estabelecem. Seja qual for o tratamento que lhe é conferido pelos moradores (e precisamente pela diferença de recepção em cada casa), o “resquício” constitui um núcleo de significado fundamental na construção da obra. (CAN, 2008, p. 78)

Os “resquícios” do passado são a chave para o funcionamento dos episódios. Todas as vezes que os personagens pretendem um futuro diferente, o passado reaparece em suas casas, fala diretamente com eles dando voz aos ausentes e causa algum conflito na cena. A sombra do

passado aparece em dois personagens centrais: na figura do inspetor Monteiro (ex-funcionário da PIDE do império colonial português), que era o antigo proprietário da casa de Filimone, habitando de forma fantasmagórica aquele espaço; e no fantasma nguluvi de Tito Nharreluga, personagem que representa um lugar instável no mundo do trabalho formal da maioria da população moçambicana, pois não consegue se encontrar em nenhum emprego na cidade após sair da sua vida no norte do país. Ambos compõem um contraste entre o começo e o fim do romance que discutiremos mais à frente.

### **A realidade em conflito nas duas escritas**

Essencialmente, e de uma forma reveladora do «humanismo» da Frelimo, foram duas as formas de integração/punição dos combatentes comprometidos com estas forças: o internamento em campos de reeducação, localizados no centro e norte do país, onde entrando como inimigos do povo deveriam sair, após um processo de limpeza, como exemplo do « homem novo » revolucionário, identificado com o povo; e um processo de « purificação » que passava pela afixação em locais públicos (de trabalho ou residência), por parte destes comprometidos, das suas biografias pessoais, ficando assim demonstrado o seu arrependimento, e libertando-se os arrependidos das chantagens que lhes pudessem ser feitas por terceiros com base no seu agora incômodo passado. Momento simbólico deste processo foi o ajuste de contas mediático e urbano conduzido pelo presidente Samora Machel e que ficou conhecido como a « Reunião com os comprometidos ». Nela, o presidente interpelou várias figuras de Moçambicanos que haviam ocupado postos na vigência colonial, desde membros da assembleia legislativa provincial a agentes da PIDE e combatentes das forças especiais. Alguns foram presos no local e enviados directamente para campos de reeducação; outros mandados em paz, para reassumir a sua vida civil. (COELHO, 2003, p. 191)

“Por tudo isto é que vamos tomar medidas, camaradas!” O secretário encetava a tirada final. “Medidas corretivas, para que outros infiltrados como estes saibam o que os espera se os quiserem imitar nestas ilegalidades. E também para que estes cidadãos aprendam onde está a razão e regressem à nossa grande família. Por isso eles vão ser reeducados!” (COELHO, 2020, p. 194)

Os excertos dialogam sobre algumas políticas adotadas nos primeiros anos pós-independência que estabelecem a violência como método de resolução de conflitos. Sobre essa questão surge aqui uma hipótese: seriam os personagens criados pelo ficcionista J.P. Borges Coelho representações da forma crítica que o historiador J. P. Borges Coelho faz a “Literatura Quantitativa” em Moçambique? O trecho abaixo dialoga directamente com ela ao ponderar o fato de que a população, justamente os protagonistas da história, são simplificados nas análises historiográficas que os colocam como passivos no processo:

Um dos problemas mais sérios da LQ está na necessidade intrínseca que tem de simplificar o número de actores, e também de os imobilizar para poder obter os valores absolutos que alimentem as operações estatísticas. A “população” é transformada em categoria singular, destituída de diversidade para além de uma curiosa classificação étnico-territorial, incapaz de evolução ao longo do processo. Essa categoria é reduzida ao papel de vítima (que justamente é), sendo-lhe com isso negado o papel de agente no processo. E todavia seria mais produtivo indagar as estratégias diversificadas que esta procura para responder à guerra e à violência, estratégias essas que não se limitam a escolhas ideológicas e têm por base a sobrevivência. (COELHO, 2009, p. 16)

Tendo a realidade do presente narrado como material literário, os personagens da ficção ganham uma vida ativa, ficando latente em alguns episódios marcados por conflitos entre o plano que tem o partido revolucionário da FRELIMO para o futuro de Moçambique e os acontecimentos do presente. Os episódios escolhidos pelo escritor são narrados por um foco narrativo difuso de forma a revelar a poesia dos instantes, das crônicas do cotidiano no sentido lato associado ao tempo, algo que se aproxima à definição trazida por Lowenthal sobre romances históricos na Europa, mas que em Moçambique acontece por um passado em investigação:

[O] despertar poético de pessoas comuns enredadas em grandes acontecimentos históricos importava mais do que os acontecimentos em si; por meio dos humildes anais dos pobres, os leitores podiam experimentar novamente o que motivara os homens do passado a pensar, sentir e agir da maneira como o fizeram. (LOWENTHAL, 1998, p. 128)

É interessante observar o fato de que o romance não é definido como um romance histórico por nenhum de seus intérpretes, tendo em vista que talvez dialogue com um passado recente indefinido pelos próprios historiadores, como por exemplo o que é explorado por J.P. Borges Coelho, o historiador, sobre a guerra civil em Moçambique (COELHO, 2003). Sendo assim, os episódios contados pelo narrador, que toma diferentes posições durante a narrativa, ganham uma verossimilhança a partir da realidade de acontecimentos que de fato ocorreram, tais como: trabalhos coletivos, comícios da FRELIMO e filas para retirar alimentos nas cooperativas do bairro. Todavia, não foram acontecimentos épicos, fatos históricos sobre os quais provavelmente se debruçariam historiadores para os fazer lembrar na memória coletiva. Foram fatos do cotidiano, crônicas que passariam despercebidas aos olhos para grandes eventos, como a guerra civil, a qual os historiadores em Moçambique se entregam. O interessante na narrativa, trazida somente pela escrita literária moçambicana, é que foram fatos esquecidos por quem controlou o passado, mas que no jogo de verossimilhança da realidade contada estão muito presentes nas lembranças de quem viveu o período.

Em alguns episódios, o conflito das realidades toma um efeito poético. Os finais de semana são os momentos de maior demonstração. A construção de um abrigo antiaéreo contra invasores estrangeiros por meio do trabalho coletivo aos domingos gera uma cena em que

quase todos os personagens participam. O Comandante Santiago (representante do segmento militar na sociedade moçambicana que vive entre idas e vindas de operações militares que ninguém conhece muito bem) traz a informação em língua estrangeira de que haveria um ataque aéreo a Maputo. O partido, por meio do secretário Filimone (militante de base responsável pela condução da revolução naquela rua periférica, atuando como um supervisor do plano central ao controlar e desconfiar de cada atitude suspeita contra a revolução), mobiliza a sua base para defender a revolução, claro, após uma breve discussão com o fantasma de Monteiro. Filimone fica inseguro com a orientação do Partido. Confuso, o povo da rua não sabe se era uma ordem militar ou política. Nesse interim, Filimone tem pesadelos consumidos pelos fantasmas do passado e pelas incertezas da nova guerra que se avizinha. Os trabalhos coletivos começam. O narrador da história se intromete e passa a narrar em primeira pessoa do plural “Começamos desde cedo neste domingo, nós, os moradores.” (COELHO, 2020, p. 95). No meio dos trabalhos, é possível perceber o espectro do inspetor Monteiro na varanda do secretário torcendo para tudo dar errado. Contudo, o primeiro dia de trabalho é muito satisfatório, já que até a família Mbeve, de quem Filimone desconfiava por achá-los ladinos, também participa. Somente dois moradores não participaram: o bancário Teles Nhantumbo e a professora Alice. O segundo dia já não é tão produtivo, vários moradores não comparecem ao trabalho. O trabalho coletivo desordenado começa a gerar conflitos que provocam soluções punitivas. Nenhum encaminhamento é feito e “voltam quase todos aos trabalhos, cavando devagar e resmungando as canções revolucionárias em vez de as cantar” (COELHO, 2020, p. 99). Após muito cavar, aparece água no solo, um problema encontrado pelo mecânico Ferraz. Sugerem-se bombas para retirar a água, todavia, descobrem ser salgada. Uma imagem interessante se faz: a conexão subterrânea entre a rua periférica e o mar que deságua no mundo. O que deveria ser uma aproximação daquela rua distante com outras terras, torna-se um problema sanitário, tendo em vista que a malária (doença endêmica na região) povoará aquele espaço. A maldição da água salgada, de um inimigo interno (a doença) mais real que um inimigo externo (as bombas), provoca risos no inspetor Monteiro “E Filimone segue-a, docilmente, enquanto lá em cima o Inspetor Monteiro sorri satisfeito.” (COELHO, 2020, p. 99).

O que esse episódio revela ao leitor? A mudança do espaço físico da rua, causado por um alarde dos que estão no controle do presente em referência a uma nova guerra que se aproxima, gera um tumulto entre os moradores. Na ficção, o personagem de Santiago expressa um dos tópicos que J. P. Borges Coelho aborda em seu artigo historiográfico, a questão militar. Revela pelos documentos da independência (acordos de Lusaka) a negativa da FRELIMO (na época ainda FPLM) em aceitar forças coloniais no exército da nova nação que se formava, já que dentro dos revolucionários “a vanguarda era representada pelo próprio aparelho militar” (COELHO, 2003, p. 190). O fato narrado, despertado por Santiago, e o trabalho coletivo compulsório para construir um abrigo, tomado como solução política pela FRELIMO que controla, ocasionam mais problemas internos. A imagem do encontro da terra com a água, em seu sentido poético,

é emblemática na descrição das ações dos personagens controlados (cavar devagar, resmungar canções, se ausentar, por exemplo); nos discursos, ironizados pelo narrador em suas formas de contar os que controlam (Filimone e o fantasma de Monteiro, principalmente); e nas falas, como do mecânico Zeca Ferraz que elucida os problemas encontrados. É na urdidura entre fatos do real, memórias que entram em cena e personagens que agem na trama contados por um narrador comentarista e intruso que o leitor é envolvido, causando um efeito de verossimilhança a quem lê e testemunha a história.

Em outro episódio, ocorre um comício do presidente Samora Machel em que se fecham todas as atividades para prestigiá-lo ao lado de um representante soviético: “As estradas também estão desertas porque nenhum veículo pode competir com a limusine que transporta o venerado camarada” (COELHO, 2020, p. 139). Após passar pelas avenidas centrais, que homenageiam comunistas russos e alemães, sua comitiva segue para outros bairros até chegar à rua 513.2. Acenando para os moradores e dizendo “bom dia, camaradas” provoca indiferença em alguns e expectativa de reconhecimento em outros, tal como Judite, esposa de Tito Nharrelunga e vendedora de bagias (bolo frito), que imagina suas bagias serem tornadas um grande negócio de Moçambique. Entretanto, após a recusa do soviético e do presidente Samora em experimentá-las, a personagem se frustra “desalentada, regressou à sua antiga condição” (COELHO, 2020, p. 143). Da varanda, o fantasma da senhora Pestana (esposa de doutor Pestana, antigo morador da casa de Tito que vigia de forma espectral os novos moradores) observa a cena e reforça a ideia de que para sujeitos como Judite nem a época colonial nem a revolucionária transformaram sua condição. A cena do encontro de Samora com Josefate (funcionário em uma fábrica de cervejas que gosta de tocar saxofone nas horas vagas, inspirando-se no jazz de Thelonius Monk e John Coltrane) também é conflituosa. Com seu saxofone quer mostrar suas habilidades musicais, mas Samora sugere instrumentos tradicionais como a Kalinka e confunde a vestimenta balalaika com instrumento musical, demonstrando o desconhecimento que o presidente tinha das culturas endógenas que povoavam sua nação. Filimone é o próximo cumprimentado pelo estrangeiro. Samora logo encurta o encontro, seja pela fala de Filimone, que conta os problemas de indisciplina para o trabalho na rua ao representante soviético, quanto pelo sinal de Samora que pensa “interessam-lhe menos os militantes já conquistados, mais aqueles que é preciso conquistar” (COELHO, 2020, p. 145). O cortejo não adentra o areal, que levava às palhotas e caniços de moradores pouco letrados e confusos, simbolizando que a revolução atingia parte da população moçambicana, enquanto outros seguiam com uma vida parecida à época colonial em que também quase nada tinham. Samora prepara um discurso com um punho cerrado nas ancas, seus dedos em riste na outra e a pala do boné virada ao céu. De repente, grita ao vento: “fascistas!”, procurando um inimigo invisível que rodeia aquele lugar. Todos sabem que está falando do fantasma do inspetor Monteiro, membro da PIDE que perseguiu revolucionários nos anos das guerras de libertação. A memória do passado recente domina os pensamentos dos que estão no poder e também do militante de base Filimone, que convive com ele diariamente:

“Morava onde agora moro eu, camarada Presidente, mas isso já todos sabemos”, pensa Filimone com toda a força do que é capaz. Siga adiante no seu discurso, procure outros inimigos que esse já me deu dores de cabeça que cheguem. Poupe-me, vá, que eu já tenho de lidar com o maldito Inspetor todos os dias. (COELHO, 2020, p. 152)

Nesse episódio, personagens reais como o presidente Samora saltam à cena e mostram suas fragilidades por meio da forma cômica contada pelo narrador. Novamente, os espectros do passado invadem a trama, comentando e ridicularizando desfechos. A distribuição igualitária de alimentos básicos na loja estatal do bairro é outro acontecimento com cenas que mostram os conflitos pelos quais passava o regime de transição. O narrador intruso é testemunha da situação que ocorre diante da entrega de alimentos na loja do bairro:

O cartão azul significa o racionamento por meio do qual todos nós, independente de quem formos, ganhamos direito ao mesmo cabaz de produtos que nos permitirá atravessar o mês sobrevivendo: farinha de milho, açúcar e feijão, óleo e sabão. Quanto ao cartão branco da cooperativa, dá acesso aos extras que chegarem: manteiga ou laranjas de Pedrosa, um molho de pequenos peixes se for um mês de sorte, de promessas e de azar. Agitamos no ar esses cartões brancos e azuis como se fizéssemos parte de uma multidão saudando a passagem de alguém importante, na verdade fazendo-o para comprovar a legitimidade da nossa condição. (COELHO, 2020, p. 231)

O conflito começa após Antonieta, esposa de Josefate, querer retirar os alimentos para Valgy (comerciante indiano que é considerado louco pelas crianças da rua por ter cultura e hábitos diferentes dos demais, além de desprezar negros e portugueses) que não podia ir. Muitos na fila acham desrespeitoso e começam o tumulto que deixa a entrega paralisada. Filimone busca uma solução e libera a retirada avisando a Antonieta que seria a última vez, pois não existia procuração para retirada de alimentos. Ela faz esse favor a Valgy em troca de serviço e doação. O segundo conflito começa quando a professora Alice vai retirar seus alimentos e na lista conferem suas faltas aos trabalhos coletivos de domingo. Filimone propõe a justiça: cerceá-la da entrega já que não contribuiu com o desenvolvimento da rua. Uma parte concorda com ele e outra fica com dó da coitada. Quando Alice justifica suas ausências, um silêncio toma conta do espaço. Os personagens ouvem seus ensinamentos do que fazia aos domingos e o leitor pela voz de compaixão do narrador:

É professora, corrigiu os trabalhos dos alunos um a um, que todas as crianças têm direito a uma atenção particular. Um escrevem bem, com letra redonda e frases claras, debitando o que lhes é pedido, sabendo aonde querem chegar. Outra, nem tanto: espremem gatafunhos tortuosos e demorados, fugindo com eles das respostas, enveredando por inesperados atalhos muito diferentes dos caminhos recomendados. Quase sempre esses desvios esforçados pretendem dizer qualquer coisa, quase nunca é erro puro. O segredo, explica a professora, está em entender e descobrir que atalhos são esses, e onde se pretende chegar. (COELHO, 2020, p. 238)

Uma lição é dada pela professora a Filimone: fazer justiça era tratar com equidade cada sujeito, não só pela igualdade da lei que tanto defendia. No meio do furdunço em que a situação era resolvida, produtos eram desviados dando origem a uma redistribuição paralela à oficial. As sobras da distribuição ficavam com Guilhermina (esposa de Zeca Ferraz) e Filimone, mas quem levava o extra desses privilégios para as suas respectivas casas era o próprio povo da rua. Nesse episódio ficam expostas as inconsistências do regime de economia planificada idealizado pela FRELIMO. O jogo que o narrador faz com o verossímil ao utilizar fatos do real (cartão azul e branco, bichas e cooperativas estatais de distribuição alimentícia nos bairros) se apresenta nas cenas de conflito entre os personagens, mostrando por um narrador testemunha os problemas cotidianos do “planificado” da economia e da “justiça igualitária” do regime socialista. A fala da professora, uma personagem bastante secundária em toda a trama, é uma pedra de lucidez para o caminho de futuro que se tem que buscar: uma professora que descobre a preciosidade da escrita por meio dos erros e caminhos tortuosos de seus alunos. Na narrativa, ela acaba se comportando quase como uma máxima, uma moral para os novos tempos.

Nas cenas, ficam explicitados os sentimentos dos personagens de não pertencimento aos planos revolucionários, na integração ao planejamento centralizado das ações, dos limites dentro da realidade empobrecida do país e a falta de maleabilidade do regime em lidar com situações reais nas diferentes localidades. Esses imbróglis aparecem na escrita criativa e nos focos narrativos escolhidos para cada episódio. Volta-se aqui a hipótese deste artigo: seria essa escrita literária uma resposta à interpretação da LQ sobre as causas da guerra civil? Segue mais um excerto para a reflexão:

A interpretação da guerra exige pois extrema sensibilidade e atenção para a multiplicidade de actores e respectivas transformações no eixo do tempo, de que resulta uma permanente reconfiguração das suas relações. Uma leitura diacrónica e sincrónica que a parafernália de correlações binárias, coeficientes de Gini e relações ‘diádicas’ da LQ não nos consegue dar. (COELHO, 2009, p. 158)

O desfecho da narrativa compõe situações de distopia. Doris Wieser (2018) aponta que o encerramento do livro compõe uma imagem que mostra as contradições entre o projeto de futuro do governo e a realidade vivida no presente:

No final começa a chover. No entanto, não é uma chuva libertadora capaz de lavar o passado, apagando seus fantasmas para sempre, mas sim uma chuva que transforma a rua em lama. Os moradores se mudam para outros lugares. A visão do futuro, se não for totalmente pessimista, então é pelo menos extremamente incerta (WIESER, 2018, p. 253, nossa tradução)<sup>4</sup>

4 “At the end it starts to rain. Nonetheless it is not a liberating rain capable of washing the past, erasing its ghosts forever, but rather a rain that turns the street into mire. The locals move to other places. The vision of the future, if it is not totally pessimistic, then is at least extremely uncertain”

A rua, próxima ao centro de poder e não tão distante do mar, está no meio do caminho da história que será construída na Moçambique pós-independência. A força do livro vem ao apresentar histórias imaginadas que carregam em suas formas fragmentárias o passado colonial no seio das contradições do regime que se formava. O Estado em formação, controlador e punitivo a um passado escolhido, prefere não enxergar essas contradições para não se iludir com suas utopias. Elas acontecem subjetivamente em espíritos que rondam o povo, esse que muitas vezes não entende seus sinais ou, objetivamente, na miséria e situação de insegurança que vivem na realidade do país em transição.

O encaminhamento dado aos personagens é trágico. O fim de Josefate, personagem de sonhos transformados em música, foi ser levado aos campos de reeducação; Tito Nharrelunga desaparece nas zonas de conflito do Zambeze onde encontra o Comandante Santiago passando para o conflito armado (símbolo do início da guerra interna); o fracasso da empresa ilegal de Teles Nhantumbo; a loucura que dominou Valgy; a demissão de Pedrosa da empresa estatal e seu rompimento com o Comitê Central do Partido; as frustrações de Filimone em desenvolver os projetos nacionais para a rua 513.4 a fim de ganhar prestígio na FRELIMO; a professora Alice que é silenciada durante toda a história, logo ela quem mais conhecia as populações da parte do caniço da rua; a oficina de carros de Zeca Ferraz abandonada por falta de automóveis no subúrbio, dado o desenvolvimento econômico parco da nova nação. O destino da rua é igual ao de qualquer cidade em um país capitalista: suas terras se valorizaram sendo vendidas a gente mais rica, fazendo os moradores viverem mais afastados do poder e o espaço se modifica para os altos muros crescerem. Portanto, vale aqui a definição feita por Sandra I. Sousa que percebe o cerne das escritas do autor em questão: “Borges Coelho torna claro, isto é, que a representação lógica das continuidades coloniais passado/presente têm como raiz a persistência das injustiças.” (SOUSA, 2013, p. 117).

Retomando a hipótese central desse artigo: no romance, não seriam as formas de violência contidas na estrutura do Estado herdado e nos fantasmas do passado aquilo que o historiador J. P. Borges Coelho disserta sobre as continuidades da violência no regime adotado pós-independência?

### **Os becos da memória**

O breu toma conta dos quintais da Rua 513.2 nestes dias de lua nova. No número 7, aquele que um dia o secretário Filimone quis mas não logrou ocupar, é escassa a luz dos vizinhos cujas franjas se pudessem aproveitar: Do lado esquerdo, a casa do senhor Costa, quase sempre vazia desde o dia que a esposa do dito partiu; do lado direito – antes terreno baldio onde crescia o mato, hoje ex-projeto de abrigo, buraco fundo e alagado que alimenta os pesadelos do secretário Filimone – mais escuridão. Desta maneira, dependem ali inteiramente da luz que a pequenina fogueira das traseiras consegue espalhar. (COELHO, 2020, p. 103)

O trecho acima selecionado inicia o capítulo oito do livro. Após apresentar a maioria dos personagens, o narrador traz algumas imagens enigmáticas: o breu da rua provocado pela lua ausente, a escassez de luz na casa dos vizinhos, os espaços vazios deixados na casa de Basílio Costa (representação de um despachante que tem um cargo médio no porto de Maputo) após a partida de sua ex-mulher e o terreno baldio que seria o lugar da segurança diante de ameaças externas. É como se uma nova etapa no romance se abrisse a partir de uma nova luz, singela como a fogueira. A figura que representa o poder central, Filimone, está frustrado com o trabalho coletivo realizado aos domingos, seja pelo baixo envolvimento da família Mbeve, Nhantumbo, Valgy e a professora Alice nos trabalhos “voluntários”, seja pelo desfecho em que descobrem água salgada no buraco cavado. Com a beleza de seus lábios, o cheiro da sua panela e o sabor das suas bagias, Judite atrai olhares de varandas e quintais, despertando uma fome insaciável, primeiro da família. Famintos, seus filhos vão direto à beira da fogueira. Seu marido Tito Nharreluga, contudo, vai de forma lenta ao encontro dela. Para ele, fogueira é memória da infância, de um passado incômodo que não quer se lembrar por estar distante. Seu filho, responsável no presente por apanhar a lenha, deixa seus rastros pelo caminho. O fogo queima os galhos daquela história que o narrador busca recuperar, pois do presente só ficam pés de trabalhadores que regressam aos seus lares ou marcas de pneus de carros que passam o tempo.

A utilização da fogueira, do quintal e de um terreno modificado incomoda o espectro do antigo morador Doutor Pestana, que só enxergava a riqueza pelos livros: “Olha o quintal! Ali onde eu tinha as roseiras e buganvílias, mulher! Olha mas é para a sala, ali onde eu tinha as estantes com os livros (se é que consegue ver alguma coisa nesta escuridão). Desapareceu tudo!” (COELHO, 2020, p. 106). A lembrança acompanha o remorso do exílio em que se encontra. O distanciamento de tempo e espaço causa-lhe vergonha daquilo que deixou, uma memória afetiva do lugar que não é mais seu. Sua esposa, Aurora, julga os hábitos dos novos donos, que comem com as mãos sem obedecer a regra de crianças servirem-se antes dos adultos, mas desiste após a mão sábia de Tito afagá-la, silenciando sua voz fantasmagórica. O fato de Tito estar em um lugar instável na narrativa, pois não se identifica com nenhuma categoria social, permite que ele perceba os pequenos fragmentos da vida, recuperados pelo seu passado urdido em sonhos inimagináveis. Ao sentar-se nas dunas da praia, no buscar a lenha para a fogueira, nas descobertas de ninhos de aves e túneis de caranguejos, cenas que compuseram sua infância rompida pela fase adulta e pela distância geográfica, Tito desfaz os nós para sobreviver ao novo mundo. Não se encontrou na cidade grande, pingou em cada subúrbio, e foi com Judite que enfim sua vida tomou um rumo. Foi ela quem lhe ensinou a transitar pelos espaços da cidade, a ludibriar regras pré-estabelecidas pelo Filimone, a colocar tabuleiros na porta dos vizinhos. Foi ela quem conseguiu uma casa provisória para morarem, foi nela que reconstruíram esses sonhos. Das bagias da rua 513.2 à frente da presidência da República Popular de Moçambique, eis os sonhos de Judite. Os urbanos sonhos provisórios de Judite são rompidos pela fala do rural Tito sobre o emprego que precisa arrumar no dia seguinte. A fome de sonhos é ocupada por bagias em seu estômago que o fazem dormir.

No decorrer do livro, os sonhos de Judite são desfeitos em episódios como do comício do presidente Samora. Tito na narrativa regressa ao norte, onde habitam suas memórias, mas desta vez são trucidadas pela guerra civil que vivenciou após inesperadamente desaparecer. A ausência de Tito provoca preocupações durante um tempo na rua, mas que aos poucos são perdidas. Somente reaparece quando Valgy enlouquece e começa a ouvir mensagens da tempestade, mas em forma de espectro, um nguluvi. Quando Filimone fica sabendo dá-lhe um nó. Estava acostumado a lidar com o espectro de um colono português da PIDE, mas nunca de nguluvi, um fantasma ancestral que carrega sentimentos da vingança pelo qual Monteiro e Filimone estavam consumidos:

O pior é que o nguluvi vai ter de voltar a alterar os planos. Começou por tentar apurar um arrependimento do Comandante Santiago para que esse sentimento o ajudasse a humanizar-se. Inviabilizado esse caminho, tentou outro, convocando uma Judite que talvez lhe adoçasse o sobrenatural coração. Talvez que a esposa, com o sussurro quente do seu respirar, com a sua pele cheirando vagamente ao cheiro almiscarado das bagias, despertasse em si antigas urgências já quase esquecidas, urgências em regressar. Mas também isso falhou pois em vez do almejado cheiro lhe chegou antes o cheiro nervoso, oficial e mais político do Secretário. Tudo falhou, e o nguluvi reflete agora num terceiro caminho, mais direto e aziago. (COELHO, 2020, p. 302)

O despertar sentimental de nguluvi, mesmo que pontual na narrativa, e o conjunto de sentidos trazidos pela fogueira e o cozinhar de Judite tem poderes inconscientes (algo até proustiano no caso) de trazer memórias esquecidas ou escondidas por sonhos. A riqueza desses fragmentos está em justamente fazer humanizar personagens em conflito de poder na história. O fio da memória se comporta como o sustentáculo do “almeijado cheiro” que aguça o paladar da rua no presente que se quer fazer lembrar. Todavia, ao final, nguluvi é silenciado. A rua segue seu caminho de esquecimento construído por muros altos que encobrem as Acácias de dona Aurora, resquício do passado.

A memória coletiva em Moçambique é um campo de ausências trazidas pelos traumas do colonialismo, das guerras de libertação e da guerra civil. Elas silenciaram sujeitos, que se mudaram e transformaram espaços urbanos. O escritor ao escolher esses espaços da rua como memória que se modifica com o tempo acaba por utilizar os mesmos resquícios do passado como material narrativo, mobilizando sua mão artística contra o esquecimento que a narrativa oficial busca fazer. Ana Mafalda Leite explora essa questão em outra obra literária de J. P. Borges Coelho, mostrando que a técnica da busca pelas vozes destoantes como forma de resgate das memórias é algo recorrente em sua escrita e perpassa por outras literaturas africanas no pós-independência:

O carácter fragmentário da memória metaforiza-se assim na ruína dos edifícios, das casas, das carcomidas paredes, na mineralização dos silêncios, que as lápides congregam, e na invasão com que se impõe a verdura trepadeira do esquecimento. (LEITE, 2010, p.74-75)

## Conclusões

Existem duas escritas caminhando de forma paralela aos usos do passado. O historiador J. P. Borges Coelho busca recuperar um passado de violência por meio das fontes documentais, do que elas dizem e dos silêncios que elas deixam, destoando de estudos de LQ em Moçambique que são consumidos por procurar em grandes fatos, como a guerra civil, números para explicar a nova nação que se formou. O narrador da *Crônica da Rua 513.4* vai pelo caminho das pedrinhas, inventando episódios e personagens a partir de acontecimentos relacionados ao passado fragmentado do dia-a-dia despercebido. Segundo Nazir Can, essa é a grande força da obra: “Mais do que contar a história do pós-independência moçambicano, a *Crônica da Rua 513.2* constitui um exercício poético sobre o lugar onde a memória trabalha e se perde, nas suas mais estranhas formas.” (CAN, 2008, p. 74). Historiograficamente, Marc Bloch nos revela como o esquecimento é um entrave para o desenvolvimento de sociedades:

[R]enunciando a se entregar às suas próprias tragédias com essa disposição, as sociedades consintam enfim a organizar racionalmente, com sua memória, o conhecimento de si mesmas. Só conseguirão isso lutando corpo-a-corpo com os dois principais responsáveis pelo esquecimento e pela ignorância: a negligência, que extravía os documentos; e [mais perigosa ainda] a paixão pelo sigilo – sigilo diplomático, sigilo de negócios, sigilo das famílias que os esconde ou destrói. (BLOCH, 2001, p. 85)

Portanto, em Moçambique é preciso enfrentar os becos da memória, ir até o final da rua, atravessar a lama e o caniço como faz J. P. Borges Coelho em suas duas formas de escrita. Na historiográfica, rastreia testemunhas, diários e se coloca de forma crítica à historiografia dominante. Na literária, utiliza um narrador com diversos focos narrativos para mostrar o conflito, inserindo episódios e personagens que provocam o efeito de mimesis ao real. Francisco Noa, crítico literário moçambicano, considera todos os tipos de memória importantes. Talvez, sejam justamente elas aquelas que possam contribuir para o desenvolvimento da nova sociedade que se formou no pós-independência:

Contudo, penso que pior que a amnésia é a mistificação da memória. Isto é, a subversão deliberada de fatos com o ingnóbil intuito de apresentarmos um passado impoluto recheando-se de ingredientes que estão aquém e além da realidade factual. (...) Por conseguinte, ao mesmo tempo que a memória serve para dar sentido, ela cumpre, no essencial, uma função de ordenar, de reconstruir e de restituir o que se pode transformar numa perda irreversível. Se, ao longo da História, os povos tem sabido por atos e por criações diversas evitar e retardar essa perda, tenho uma convicção inabalável na ideia de um monumento à memória se instituiria, hoje, não só como um dos maiores tributos que poderíamos dedicar ao nosso passado coletivo, mas também ao futuro. (NOA, 2015, p. 209)

Ao projetarmos a imagem de duas estradas paralelas que aparentemente se cruzam no horizonte, a caneta historiográfica feita de asfalto e a pena literária com chão arenoso de J. P. Borges Coelho caminham sobre o mesmo pântano formado de passado nos três textos trabalhados. Retomando as epígrafes iniciais deste artigo, somente é possível um regime de usos da verdade em Moçambique se as liberdades da arte forem incentivadas e a pesquisa poder mexer com vespeiros da história sem qualquer crivo político.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2012.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

CAN, Nazir Ahmed; LÓPEZ, María del Mar Garcia. **Traficando identidades: la construcción del ethos intermedio en Crónica da Rua 513.2 de João Paulo Borges Coelho**. Universidad Autònoma de Barcelona, 2008.

COELHO, João Paulo Borges. **Crônica da Rua 513.2**. São Paulo: Kapulana, 2020.

COELHO, João Paulo Borges. “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta.” In: **Lusotopie**, Lyon,. n. 10. p. 175-193, 2003.

COELHO, João Paulo Borges. “A ‘Literatura Quantitativa’ e a Interpretação do Conflito Armado em Moçambique (1976-1992)” In: RODRIGUES, Cristina Udelsmann. COSTA, Ana Bénard. **Pobreza e Paz nos PALOP**. Lisboa : Sextante Editora, 2009. p. 141-168.

COELHO, João Paulo Borges. “Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique” In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 106, Maio 2015. p. 153-166.

COOPER, Frederick. **Histórias de África: Capitalismo, Modernidade e Globalização**. Lisboa: Edições 70, 2016.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova**. SP: Cia das letras, 2002.

HOUTONDJI, Paulin. “Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos” In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, Março 2008. p. 149-160.

LABAN, Michel. **Moçambique – encontro com escritores**: volume 1. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. “Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial” In: **Via Atlântica**, 17, Junho 2010, p. 69-82.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado” In **Projeto História - PUC-SP**. São Paulo n. 17, 1998. p. 63-201.

MARX, K. “Notas sobre as recentes instruções prussianas relativas a censura” in: MARX-ENGELS. *Sobre Literatura e arte*. LISBOA: Editorial Estampa, 1977.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. SP: Editora Unesp, 2019.

MUDIMBE, V.Y. **A invenção da África**: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. RJ: Vozes, 2019.

NGOENHA, Severino. **Lomuku**. Maputo: Publifix edições, 2019.

NGOENHA, Severino. **Das independências às liberdades**. Maputo: Paulinas, 2018.

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

RANGER, Terence. HOBBSAWN, Eric, RANGER, Terence (org.) **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

SOUSA, Sandra I. “João Paulo Borges Coelho e as contradições do pós-colonialismo: uma análise de *A crónica da rua 513.2*” In: **Revista Literatura em debate**. v. 7, n. 13, 2013. p. 137-152.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. In **Revista De Antropologia- USP**. v. 51.n.1, 2008. p. 177-214.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. SP: Edusp, 2014.

WIESER, Doris. “Urban Transformations in Maputo after Independence: Crónica da Rua 513.2, by João Paulo Borges Coelho”. In: Wieser, Doris / Prata, Ana Filipa (org.) **Cities of the Lusophone World: Literature, Culture and Urban Transformations**. Oxford: Peter Lang, 2018. pp. 237-256. (nossa tradução).



## PEPETELA E A HISTÓRIA ANGOLANA NA LONGA DURAÇÃO: A RELEITURA DO PASSADO DIANTE DO CORPO-PRESENTE<sup>1</sup>

*PEPETELA AND THE ANGOLAN HISTORY IN THE LONG TERM: RE-READING THE PAST BEFORE THE PRESENT BODY*

*PEPETELA Y LA HISTORIA DE ANGOLA A LARGO PLAZO: RELEER EL PASADO ANTE EL CUERPO-PRESENTE*

Roberta Guimarães Franco<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo propõe uma leitura de publicações de Pepetela que reencenam o distante passado colonial – *Lueji, o nascimento de um império* (1989); *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997); e *A sul. O sombreiro* (2011). Com uma vasta obra, os romances de Pepetela transitam entre enfrentar o presente e visitar um passado distante, não para reescrever uma versão da História, mas para propor formas de leitura da nação, desde a sua formação – do colonialismo à independência – até a contemporaneidade. Trata-se aqui de pensar estas obras sobre o passado colonial distante como desvios diante de uma produção majoritariamente voltada para o presente, como *Mayombe* (1979), *A geração da utopia* (1992), *Predadores* (2005) e o mais recentes *Sua excelência, de corpo presente* (2018), Pepetela se dedicou a pensar a nação a partir de um mergulho profundo no seu passado, realizando outra leitura sobre a construção de Angola sem apresentar uma mera culpabilização dos colonizadores, mas repensando os agentes de movimentos e ações que parecem bastante presentes na classe dirigente atual. Portanto, o conceito de “longa duração” de Fernand Braudel é utilizado para refletir sobre o diálogo proposto por Pepetela com fontes documentais do período colonial não apenas para recriá-las em um sentido paródico, mas como forma de pensar a nação como resultado de um longo processo que não pode ser anulado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pepetela, longa duração, fontes documentais.

1 Este texto é resultado de reflexões desenvolvidas no projeto “Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional”, financiado pela FAPEMIG, finalizado em 2021. Parte das discussões aqui levantadas foram apresentadas no XIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas e no 64th African Studies Association Annual Meeting, ambos realizados em 2021.

2 Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: [robertagf@uol.com.br](mailto:robertagf@uol.com.br)



**ABSTRACT**

*This article proposes a reading of Pepetela's works, especially of the novels that reenact the distant colonial past – Lueji, o nascimento de um império (1989); A gloriosa família: o tempo dos flamengos (1997); A sul. O sombreiro (2011). With a large body of work, Pepetela's novels move between facing the present and visiting a distant past, not to rewrite a version of History, but to propose forms of reading the nation, since its formation – from colonialism to the independence – to the contemporary times. Thus, among works such as Mayombe (1979), A geração da utopia (1992), Predadores (2005) and the most recent Sua Excelência, de corpo presente (2018), Pepetela dedicated himself to thinking about the nation from a deep dive into its past, proposing another reading on the construction of Angola that does not present a mere blaming of the colonizers, but rethinks the agents of movements and actions that seem to be quite present in the current ruling class. Therefore, Fernand Braudel's concept of "long duration" is used to think about the dialogue proposed by Pepetela with documentary sources from the colonial period not only to recreate them in a parodic sense, but as a way of thinking about the nation as a result of a long process that cannot be undone.*

**KEYWORDS:** *Pepetela, long duration, documentary sources.*

**RESUMEN**

*Este artículo propone una lectura de la obra de Pepetela, en especial de las novelas que recrean el lejano pasado colonial. Lueji, o nascimento de um império (1990); A gloriosa família: o tempo dos flamengos (1997); A sul. O sombreiro (2011). Con una vasta obra, las novelas de Pepetela transitan entre enfrentar el presente y visitar un pasado lejano, no para reescribir una versión de la Historia, sino para proponer formas de leer la nación, desde su formación –del colonialismo a la independencia– hasta el tiempo contemporáneo. El objetivo aquí es pensar estas obras sobre el pasado lejano colonial como desviaciones de una producción mayoritariamente centrada en el presente. Así, entre obras como Mayombe (1979), A geração da utopia (1992), Predadores (2005) y la más reciente Sua excelência, de corpo presente (2018), Pepetela se dedicó a pensar la nación desde una inmersión profunda en su pasado, proponiendo otra lectura sobre la construcción de Angola que no presente una mera culpabilización de los colonizadores, pero replantea los agentes de movimientos y acciones que parecen estar bastante presentes en la clase dominante actual. Por tanto, se utiliza el concepto de "larga duración" de Fernand Braudel para pensar el diálogo propuesto por Pepetela con fuentes documentales de la época colonial no sólo para recrearlas en un sentido paródico, sino como una forma de pensar la nación como resultado de un largo proceso que no se puede deshacer.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Pepetela; larga duración; fuentes documentales.*

*"O tempo curto é a mais caprichosa, a mais enganadora das durações."*

(Fernand Braudel)

Disputas pelas narrativas sobre o passado não são um tema novo, especialmente quando abordamos histórias de nações recentemente formadas e que passaram pelos mais variados silenciamentos de um longo período colonial, como é o caso das nações africanas de língua

portuguesa. Se em um primeiro momento, e principalmente por meio da literatura<sup>3</sup>, era necessário contrapor os discursos criados pela lógica colonial e realimentados pelos discursos do Estado Novo português, durante a luta pela independência era urgente a construção de uma unidade (mesmo que discursiva) capaz de organizar uma resistência e uma ideia de nação. No momento pós-independência, fragmentado pelas cisões internas, não vemos, portanto, a homogeneização de perspectivas, quer sobre o presente agora livre da presença do colonizador, quer sobre as formas de abordar o passado, recente ou distante.

Portanto, as independências não significam um momento de estabilização das narrativas, mas um novo contexto para disputas, escolhas sobre qual passado deve ser contado, quais personagens lembrados, ou seja, as peças mudam, mas o jogo discursivo que envolve narrar a nação não é assim tão distinto. Como afirma Stuart Hall sobre um dos exemplos de narrativa da cultura nacional, baseado no mito fundacional:

[...] uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”. Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em “comunidade” [...] e desastres em triunfos [...]. Mitos de origem também ajudam povos desprivilegiados a “conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis” (Hobsbawm e Ranger, 1983, p. 1). Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída [...]. Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (Digo “mitos” por que, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram depois da descolonização, o que precedeu à colonização não foi “uma única nação, um único povo”, mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes). (HALL, 2006, p. 54-55)

Desse modo, é necessário destacar que as narrativas construídas no pós-independência também atendem a determinados interesses e precisam ser analisadas e problematizadas, com o afastamento necessário da dinâmica colonial e da dicotomia colonizado x colonizador. Nos casos angolano e moçambicano, por exemplo, precisamos questionar a preponderância do MPLA e da FRELIMO, respectivamente, tendo em vista que são os movimentos que assumem a condução das nações independentes. Os silêncios sobre o 27 de maio de 1977 em Angola ou sobre os campos de reeducação em Moçambique são exemplos evidentes de como narrativas são construídas, elegendo heróis, suprimindo episódios controversos. No mínimo, é preciso questionar a falta de acesso, até mesmo no sentido editorial, às versões da UNITA e da RENAMO, por exemplo.

---

3 De forma simples e objetiva, basta ver a distinção que Manuel Ferreira faz entre “literatura colonial” e “literaturas africanas de expressão portuguesa” (1977). Ou de forma mais aprofundada, as reflexões de Francisco Noa em *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária* (2002), mais especificamente no capítulo “Literatura colonial: enquadramento teórico e periodológico”.

Estas questões não afetam somente o campo político, atingem também à educação, às manifestações artísticas, às áreas que compõem o que costumamos chamar de Humanidades, incluindo aqui de forma mais específica a História e a Literatura. Como vimos na citação de Hall, uma das formas possíveis para pensar a narrativa nacional é retornar aos mitos de origem, um modo de demonstrar os silenciamentos impostos ao longo do tempo, especialmente quando falamos do embate entre culturas ágrafas e a escrita. Qual história contar e a partir de quando? Pergunta que também afeta diretamente os estudos literários.

Ana Paula Tavares e José Luandino Vieira, em  *lendo Angola* (2008), problematizam a questão sobre o início da literatura angolana. Enquanto Luandino fala sobre a existência de buracos negros, escritores e obras que desapareceram (não são reeditados, não são mais objeto de pesquisas), e defende que a literatura deve ser pensada a partir do primeiro texto escrito, independentemente de quem o escreveu e do seu conteúdo (2008, p. 32), Ana Paula Tavares, equilibrando a sua fala entre a poeta e a historiadora, aponta para o problema de pensarmos o passado de uma forma organizada, linear, e assim como Luandino, questiona a exclusão de textos sob a justificativa de que trariam um olhar externo sobre o país:

[...] este passado realmente não é esse mar manso e arrumado, com uma data de nascimento, inclusive com certificado de baptismo, que foi passado à poesia angolana. O problema é que, como há várias hipóteses de certificado de nascimento, a discussão também põe as várias hipóteses: então, afinal é mil oitocentos e quarenta e tal, quando o José da Silva Maia Ferreira publicou  *Espontaneidades da Minha Alma*. Às Senhoras Africanas, que é o certificado de nascimento? Ou há o antes, muito antes? Começa com o Cadornega, o homem da  *História Geral das Guerras Angolanas*? E que muitos angolanos, ainda hoje, dizem: “Não, não: mas isso é um olhar de fora, para dentro”. Eu quero dizer-vos que Cadornega chegou a Angola com 17 anos, em 1639, e nessa altura ninguém olha de fora para dentro – aprende a olhar no lugar onde se insere, e sobretudo aprende a olhar pelos olhos dos angolanos, que ele chamava os seus “antigoalhas ou negros noticiosos” (Cadornega, 1972, vol. I: 25). Enfim! (TAVARES, 2008, p. 39- 40, grifos nossos)

Diante dessas questões, e durante o desenvolvimento do projeto “Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional”, o diálogo da literatura contemporânea com episódios e personagens do passado colonial distante, mais especificamente no caso angolano, levou a indagar o que chamamos de “desvios” no projeto literário do escritor angolano Pepetela. Diante de uma produção majoritariamente voltada para a história do presente, desde  *As aventuras de Ngunga, Mayombe*, até  *A geração da utopia e Predadores*, só para citar alguns exemplos pontuais, alguns romances chamam a atenção por reencenarem um passado colonial distante<sup>4</sup> e particularmente por trazerem, de formas variadas, um diálogo

4 Aqui chamamos de passado colonial distante para diferenciar do recorte que envolve especialmente os séculos XIX e XX.

intertextual com fontes documentais. Como já salientou Rita Chaves: “Pepetela não hesita em seguir variados caminhos: recorre a mitos, vai às fontes da História, subverte-as; reinventa o passado; e critica, satírica ou acidamente, o presente” (2005, p. 87).

Mesmo herdeiro de um percurso literário que prospectava o futuro, como é parte da literatura angolana pré-independência, a escrita de Pepetela já em *As aventuras de Ngunga* parecia demonstrar um comprometimento com o presente, mais do que um desejo de futuro. Talvez por este motivo, a questão distópica já povoasse as suas primeiras obras, mesmo antes das fraturas do pós-independência, como fica evidente nas falas do menino que quer ser guerrilheiro, especialmente sobre o presidente Kafuxi, ou nos embates entre os narradores de *Mayombe*. Portanto, entendemos o projeto literário de Pepetela a partir das considerações de Agamben sobre o que é o contemporâneo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

A relação que o escritor estabelece com o próprio tempo é capaz de encará-lo e “filtrar” aquilo que faz parte de um discurso sobre o que se deseja construir, problematizando as heranças do período colonial e também refletindo sobre as responsabilidades atuais. Nesse sentido, Pepetela também assume em seu projeto literário o lugar de mediador entre as tradições locais, sem deixar de questioná-las, e o seu atravessado pela cultura imposta pela colonização. O olhar contemporâneo de Pepetela, nesta perspectiva, é perceptível, por exemplo, em entrevista a António Loja Neves, quando comenta sobre a composição do romance *Lueji*, quando afirma que existem várias versões sobre o império Lunda e que seu romance: “No fundo é uma nova versão, a do Pepetela, a minha posição como homem deste final de século, com um determinado posicionamento na vida, ao encarar a formação do império, como eu gostaria que tivesse sido” (NEVES, 1990, p. 85).

Nesse sentido, os “desvios” escolhidos para este texto – *Lueji* (1989), *A gloriosa família* (1997) e *A sul. O sombreiro* (2011) – são assim considerados apenas por ambientarem suas narrativas no século XVII<sup>5</sup> e terem sido publicados entre outros romances voltados para o presente ou sem referência temporal explícita. *Lueji*, publicado entre *Yaka* e *A geração da utopia*; *A gloriosa família* entre *A montanha da água lilás* e *A parábola do cágado velho*; *A sul. O sombreiro* entre *O planalto e a estepe* e *O tímido e as mulheres*. Esse fato, e um simples olhar

5 No caso de *Lueji* sem especificação direta, já que a referência é “Quatro séculos atrás (pelo menos)” (PEPETELA, 2003, p. 9).

sobre a produção total de Pepetela, confirma um projeto contemporâneo que inclui narrativas sobre o passado como forma de pensar a nação antes mesmo de pensar Angola como Estado.

É dessa forma que pensamos os chamados desvios a partir das reflexões de Fernand Braudel e seu conceito “la longue durée” (a longa duração), ao contrapor a história tradicional “atenta ao tempo breve, ao indivíduo, ao acontecimento, [que] habituou-nos, há muito, a seu relato precipitado, dramático, de fôlego curto” (BRAUDEL, 1965, p. 263) à nova perspectiva adotada pela história econômica e social que ao lado do relato tradicional evoca uma “conjuntura que focaliza o passado em largos períodos: dez, vinte ou cinquenta anos [...]. Muito para além deste longo recitativo, situa-se uma história de fôlego ainda mais lento, desta vez de amplitude secular: a história de longa, de muito longa duração” (BRAUDEL, 1965, p. 263-264). Portanto, para Pepetela, o presente não basta, não é suficiente para responder os contornos da atualidade, é preciso recuar e não apenas ao início do século XX, quando a colonização é intensificada, ou mesmo ao século XIX. Pepetela efetivamente adota a perspectiva de longa duração, identificando dinâmicas, práticas, estruturas atuais ao passado colonial de pelo menos 3 ou 4 séculos.

Em *Lueji*, por meio de duas histórias entrelaçadas, o autor estabelece um diálogo com 4 séculos de distância. A primeira narrativa decorre há cerca de 400 anos - “Quatro séculos atrás (pelo menos)...” (PEPETELA, 2003, p. 9) - e conta a história de como Lueji, que vive na terra da Lunda, assume o poder após a morte do pai. Na segunda, 400 anos depois, - “Quatro séculos depois (amanhã)...” (2003, p. 26) –, uma companhia de dança recria o conto de Lueji com Lu, outra personagem, como bailarina principal. *A gloriosa família* reencena o chamado período holandês em Angola, de 1641 a 1648. O ponto de partida são os Van Dum, uma família mestiça, cujo patriarca é Baltazar Van Dum. Um escravo mudo e sem nome é o responsável pela narrativa e o leitor pode ver muito mais sobre a vida em Luanda - política, cultural, econômica - por meio de uma certa onipresença, já que sua condição parece permitir um trânsito por espaços e situações, tendo em vista que não seria propriamente uma ameaça. Em *A sul. O sombreiro*, romance situado na transição entre os séculos XVI e XVII, compreendendo, portanto, o período filipino, diferentemente do que vemos em *A gloriosa família*, onde um narrador conduz o leitor, encontramos múltiplas vozes e várias perspectivas: o padre católico Simão de Oliveira; Manuel Cerveira Pereira, conquistador de Benguela; Carlos Rocha, que viaja de Luanda a Benguela para encontrar o túmulo de Diogo Cão; Betwell, o viajante inglês...

Os três romances usam referências documentais e historiográficas que, no entanto, são apresentadas de maneiras distintas para o leitor. Em *Lueji*, as referências aparecem no interior da narrativa, enquanto Lu pesquisa e lê para construir sua performance de dança, elas são anunciadas pelo narrador, evidenciado também que o conhecimento que Lu tinha sobre a Lunda e sobre Lueji era por meio da leitura:

[...] de Vansina, Henrique de Carvalho, Bastin, Redinha, Calder Miller e outros, versões contraditórias todas elas e mais as versões que imaginava poderem existir, e lia os apontamentos para citar os autores e também as versões dela, os personagens fictícios mas tão importantes quanto os conhecidos, pois faziam ligações lógicas e davam vida aos factos enterrados no esquecimento do tempo, talvez incômodos para os narradores da tradição oral e por isso apagados da História em momentos diferentes de afirmações de poderes, mas que ela fazia renascer para que o mito tivesse corpo e não apenas esqueleto [...]. (Pepetela, 2003, p. 212)

O diálogo entre os dois tempos mostra a ascensão de Lueji na sucessão de seu pai, suas inseguranças e questionamentos da tradição, e as dificuldades de Lu para criar o espetáculo de dança baseado no reino Lunda, sendo necessária a intensa pesquisa para desviar, por exemplo, da perspectiva do coreógrafo tcheco. Nas entrelinhas dos dois planos narrativos, encontram-se dois espaços atravessados pelas disputas. O reino Lunda passa a ser chefiada por uma mulher e não pelo filho mais velho de Kondi que, mesmo antes de morrer, deixa claro o destino do seu povo e da sua filha, prezando pela manutenção das tradições, a que via em risco caso o filho assumisse o seu lugar: “Lueji não, ela vai conservar as belas tradições dos Tubungo, será a voz e a vontade deles, não vai inventar caminhos novos só por estar cansada da rotina de ir sempre buscar água ao rio pelo mesmo trilho” (2003, p. 27). Já a Luanda de 400 anos depois – é importante destacar a palavra “(amanhã)” como um prolongamento do recorte contemporâneo – também é marcada pela discussão sobre a tradição e mais especificamente sobre “o nacional”: “Por que essa falta de confiança no talento nacional? Não precisamos de estrangeiro nenhum para mostrar isso” (2003, p. 318).

Por outro lado, e voltando ao uso das fontes, o narrador logo no início do romance, ao problematizar as muitas versões existentes sobre o império Lunda, destaca o que chama de “angústias do tempo presente” (2003, p. 28), ao identificar a hibridez formada pela tradição oral bantu e pelas referências da escrita ocidental, formando um mundo “cada vez mais mestiço” (2003, p. 28), onde as versões vão ganhando contorno de verdade, já que “[n]uma terra de muitas verdades, esta é tão verdadeira como as outras” (2003, p. 78). A perspectiva sobre o potencial das versões só corrobora a importância da consulta a várias fontes, como faz Lu para construir o seu bailado, lê, confronta, compara, descarta, até moldar o que é seu.

Em *A gloriosa família* a referência é anunciada no prólogo, constituído unicamente por uma citação direta do livro *História geral das guerras angolanas*, de Cadornega, do qual o personagem central do romance, Baltazar Van Dum, “Flamengo de Nação, mas de ânimo Português” (1999, p. 9) é tirado. No primeiro tomo da *História geral*, Cadornega dá bastante destaque ao governador Pedro César de Menezes, focando no período da invasão holandesa e na fuga dos portugueses para o interior e posterior prisão e fuga do governador. O romance de Pepetela, por sua vez, começa “pelo que seria o acontecimento das páginas 334 e 335 do livro

de Cadornega, nas quais aparece pela primeira vez o nome de Baltazar Van Dum, e seu primeiro capítulo tem a data de fevereiro de 1642, logo, seis meses após os holandeses terem invadido Luanda” (FRANCO, 2008, p. 1477).

Se Baltazar não tem grande projeção na obra de Cadornega, sua recriação como personagem ficcional – “um holandês católico, que vive em Luanda desde 1616, casa com uma negra, D. Inocência, com quem tinha onze filhos (oito vivos e três mortos) [...] Baltazar é um sujeito híbrido (descrição que também poderia servir ao próprio Cadornega)” (FRANCO, 2011, p. 200) – é o ponto de partida para a constituição de uma família mestiça e para o desvelamento do nebuloso período holandês em Angola. Além disso, Cadornega é transformado em personagem, atento às histórias que o cercam e já demonstrando interesse pela escrita, como “um observador atento aos fatos que queria captar” (FRANCO, 2011, p. 201).

Para além da ampliação da personagem de Baltazar Van Dum e da recriação ficcional de Cadornega, é relevante destacar também a presença da rainha Jinga como personagem, primeiramente representada de forma muito próxima ao texto de Cadornega. No entanto, no decorrer do romance, dado o lugar do narrador, que foi dado a Baltazar pela própria Jinga, “a rainha reaparece como a estrategista temida pelos portugueses, exaltada pelo narrador, que se mostra orgulhoso por já ter pertencido a ela” (FRANCO, 2019, p. 696).

Já em *A sul. O sombreiro* encontramos uma bibliografia apenas no final do livro, onde Pepetela afirma que foram utilizadas múltiplas fontes e destaca Cadornega mais uma vez, além dos volumes da Monumenta Missionária Africana, que ele chama de “verdadeira mina de estórias” (2011, p. 359). Não há referência anterior, como o prólogo de *A gloriosa família*, e o leitor é inserido diretamente na referência histórica através da primeira frase do romance: “Manuel Cerveira Pereira, o conquistador de Benguela, é um filho da puta” (2011, p. 7).

Embora o romance seja atravessado pela multiplicidade de narradores, adentramos a história a partir da perspectiva do franciscano Simão de Oliveira, personagem que, por si só, já permite refletir sobre a complexidade das relações e dinâmicas de poder envolvidas nos interesses coloniais. Simão de Oliveira é um sacerdote católico, porém de origem judaica, religião proibida na Península Ibérica desde o final do século XV, proibição que levou a migração/fuga de muitos judeus e descendentes, que, depois de batizados, passaram a ser chamados de cristãos-novos, para as colônias.

Sou sacerdote. De rito católico. A vida perigosa me fez assim. Talvez não o coração, mais de judeu. Entretanto, nestes pesados tempos dos bons reis Filipes de Espanha, quem quer ser judeu? Pior ainda, quem pode ser judeu? O meu prudente bisavô, de nascimento Jacob, mesmo antes de ser obrigado, mudou o nome de família para Oliveira e por isso me chamo Simão de Oliveira. Cristão novo, marrano, pois claro. Mas poucos o sabem. (PEPETELA, 2011, p. 7)

Espécie de rival de Manuel Cerveira Pereira, governador interino de Angola a partir de 1603, podemos observar por meio das tensões e conspirações de ambas as partes que, por exemplo, a ideia de unidade entre Estado e Igreja diante do propósito da colonização é uma imagem muito rasa. O romance de Pepetela mostra ainda a existência de conflitos dentro da própria Igreja, por meio das disputas entre as ordens religiosas. Na perspectiva do franciscano Simão de Oliveira, os jesuítas passavam a ocupar um lugar de destaque na formação de uma sociedade luandense: “De fato, a Companhia de Jesus começa a gozar de grande influência em Luanda, por formar as suas elites, quer dos brancos quer dos mulatos ou negros” (PEPETELA, 2011, p. 10).

Ao falar sobre a consulta aos volumes da Monumenta Missionária Africana, Pepetela revela que, entre relatórios escritos pelo próprio governador e cartas de religiosos sobre ele, foi possível perceber as disputas “pelo controle de territórios nas colônias, principalmente os franciscanos e os jesuítas” (PASCOAL, 2012, p. 53). O uso da fonte documental, nesse sentido, é extremamente importante para revisitar um passado colonial heterogêneo, de um território atravessado por conflitos e cisuras que partiam da própria dinâmica da colonização, afinal, os interesses individuais, as intrigas, a corrupção, não são uma invenção do presente e, obviamente, não podemos abordar as fraturas de uma Angola pós-independência sem refletir sobre a formação dos quadros sociais que compõem o território.

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), diz que “não considero acidental o uso da mesma palavra – ‘adaptação’ – em referência tanto ao produto quanto ao processo” (p. 29), e é desta forma que acreditamos que os romances de Pepetela devam ser lidos, compreendendo o processo de utilização da documentação e da historiografia, misturados também às histórias orais, para analisar o produto como uma obra literária contemporânea, sendo o processo permeado pela ideia de longa duração. Para Hutcheon, a adaptação seria:

Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. [...] recontar a mesma história de um ponto de vista diferente. [...] Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2013, p. 29-30)

Também poderíamos pensar, em diálogo com o conceito de “longa duração”, o de “história conectada” de Sanjay Subrahmanyam “How might the local and specific have interacted with the supralocal in our terms?”<sup>6</sup> (SUBRAHMANYAM, 1997, p. 745), tendo em vista que Pepetela

6 “Como o local e o específico podem ter interagido com o supralocal em nossos termos?” (tradução nossa).

não se limita aos mitos e às narrativas orais, mas compreende que é necessário dialogar com o passado advindo da cultura colonial/colonizadora, interpretar sua escrita, compreender o seu momento de produção, até mesmo para parodiá-los.

Como abordam Linda Heywood e John Thornton (2013) no prefácio à reedição da obra do missionário capuchinho Giovanni Antonio Cavazzi de Montecucolo, apesar da visão demonizante e do discurso preconceituoso diante das práticas africanas, ainda assim a sua obra é um importante contributo para os estudos sobre a vida e os feitos da Rainha Njinga Mbandi, não só pelo fato de Cavazzi ter sido seu contemporâneo e confessor, mas especialmente pela sua preocupação católica com as práticas consideradas heréticas. Ou seja, os escritos de Cavazzi demonstram a sua significativa proximidade e quase obsessão em registrar tais práticas, mesmo que acompanhadas por adjetivos que hoje, obviamente, precisamos problematizar, sem, no entanto, descartar a fonte documental. Da mesma forma como José Luandino Vieira e Ana Paula Tavares defendem a leitura da obra de Cadornega como parte importante da história e da literatura angolana. Tais reflexões são relevantes também para a eliminação do equívoco de que só os colonizados eram atravessados (permeáveis) pela cultura imposta, como se os colonizadores fossem blindados por uma cultura superior e passassem ilesos à vida nas colônias. Como aponta Cristina Pompa:

Do ponto de vista antropológico, porém, é limitante pensar que os textos de missionários e viajantes não nos possam devolver nada além de informações sobre a cultura ocidental que os produziu. Eles podem também, se analisados com os devidos cuidados, contribuir à reconstituição da dinâmica pela qual o evento histórico da evangelização, portador da simbologia religiosa da Europa medieval e renascentista, foi reelaborado pelas culturas nativas a partir de suas próprias representações, ou seja, a dinâmica interna aos sistemas culturais indígenas, que tomaram e transformaram “para si” o que se apresentava como “outro”. (POMPA, 2003, p. 25)

Portanto, ao invés de simplesmente desconsiderar aquilo que foi produzido por uma mentalidade colonial, neste caso, na modernidade e não em pleno século XX, os textos de Pepetela ao adaptar a historiografia e as fontes documentais também permitem perceber o quanto os próprios colonizadores foram impactados pela vivência na colônia. Além de reintroduzir essas escritas em um debate contemporâneo, para pensar não só a relação colonizador x colonizado, mas as estruturas da nova nação que parecem ainda reproduzir práticas de administração e convívio de séculos anteriores. Dessa forma, é importante retomar o que Fernand Braudel entende por “estrutura”, como organização, como “uma coerência, relações bastante fixas entre realidades e massas sociais. Para nós, historiadores, uma estrutura é, sem dúvida, um conjunto, uma arquitetura, mas é mais ainda uma realidade que o tempo usa mal e veicula demoradamente” (BRAUDEL, 1965, p. 268).

Se as considerações de Braudel remetem às estruturas sociais e, a partir da ideia de “longa duração”, especialmente às formas como o tempo se relaciona com elas, para refletir sobre como os historiadores podem/devem ler o passado, a literatura pode sem dúvidas ir além. No caso do último romance de Pepetela *Sua excelência, de corpo presente*, publicado em 2018, a noção de tempo pode ser extrapolada. Ao encenar dinâmicas de poder a partir de um presidente já morto, mas que ainda tenta conduzir o futuro de uma nação, Pepetela amplia a perspectiva da longa duração, projetando um futuro insólito, como já havia feito por exemplo em *O quase fim do mundo* (2008). Dois romances que demonstram para além da longa duração também a preocupação em extrapolar o espaço angolano, já que as duas narrativas são ambientadas no continente africano, sem localização específica.

*Sua excelência, de corpo presente* mescla, por meio da narração em primeira pessoa, uma revisão do passado recente a partir da memória desse corpo já morto, a quem é possível contar os bastidores do jogo de poder que o fizeram chegar e se manter no topo. Ao corpo morto, mas ainda presente, é permitido narrar as práticas escusas da política, sem nenhuma espécie de pudor aparente, com a naturalidade de quem soube permanecer por décadas à frente de uma nação, mesmo que para isso tenha sido necessário usar chantagens e ameaças:

O espião e eu nos divertíamos a fazer partidas dessas a quem queríamos ter bem seguros, presos aos nossos cintos, de preferência embaixadores estrangeiros. Haverá melhor maneira para conseguir sempre relatórios favoráveis às nossas práticas e intenções? Se houvesse alguma reclamação de um governo, o embaixador estava fatalmente implicado, pelo menos as acusações tinham passado por ele. Ou deviam ter passado, obrigação própria do cargo. Era o momento de usar o que tínhamos plantado. Depois, tudo ficava entre nós, os amigos não lixam os amigos. Um exemplo simples: a propósito, aquele relatório sobre o acontecido no domingo me parece exagerado, não acha mesmo? Claro que eles enverdeciam, gaguejavam, como podíamos ter descoberto o relatório? Dali saíam a correr para corrigir o escrito ou ditado dias antes. As almas mal pensantes e ignorantes de assuntos de Estado chamam a isso chantagem. Ignorantes dos diferentes comércios. Apenas esquema de sobrevivência para um território fraco perante um rinoceronte enfurecido, incapaz de conter ímpetos assassinos. (PEPETELA, 2018, p. 57)

Portanto, o corpo que se faz presente mesmo morto traz reflexões sobre práticas que podemos igualmente encontrar nas narrativas sobre a sucessão no Império Lundu de *Lueji*, nas dinâmicas de negócios dos Van Dum em *A gloriosa família*, nas práticas de perseguição do governador e conquistador de Benguela em *A sul. O Sombreiro*. Portanto, demonstrando como Pepetela enxerga a necessidade de colocar em diálogo o corpo do presente, da nação angolana, com o corpo do passado, de um território costurado por interesses vários que se perpetuaram e se transformaram ao longo dos séculos.

No caso específico dos romances que dialogam com o passado colonial distante e das fontes utilizadas por Pepetela, ainda é relevante destacar que, além das fontes em si, importa questionar também o uso que foi feito delas durante o Estado Novo, por exemplo, com o intuito de reafirmar perspectivas como a do Acto Colonial de 1933. Exemplo desta questão é a edição organizada por José Matias Delgado de *A História Geral das Guerras Angolas*, de Cadornega, publicada pela Agência-Geral do Ultramar, em 1972. As notas da nova edição, publicada ainda durante o Estado Novo e em período de plena guerra, atualizam e interferem na recepção do texto que, embora escrito no século XVII, passa a atender assim prismas específicos do século XX. Portanto, a atualização dessas fontes, ou a adaptação se quisermos recorrer novamente às reflexões de Hutcheon, podem ser traiçoeiras se a leitura não levar em consideração o contexto original de produção, especialmente quando confrontamos os períodos moderno e contemporâneo. O que nos leva aos perigos sobre a memória anunciados por Todorov (2002), as discussões sobre “documento e monumento” de Le Goff (2013) e a ressalva de Benjamin:

Em cada época é preciso tentar arrancar mais uma vez a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela. [...] O dom de atirar através do passado a chama da esperança pertence apenas ao historiógrafo perfeitamente convencido que diante do inimigo, e no caso deste vencer, nem sequer os mortos, estarão em segurança. E este inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1992, p. 160)

Em tempos em que as disputas por narrativas e por memórias estão cada vez mais acirradas, não é dispensável destacar que a melhor saída não é o apagamento daquilo que nos incomoda ou agride na história do passado. Trazer temas, episódios, personagens, ao embate com as reflexões atuais, e problematizar o passado dentro do seu tempo, parece ser o caminho escolhido por Pepetela para escrever (inscrever) Angola na longa duração, ampliando a perspectiva para “desconstruir essa fala que se pretende hegemônica [...]. Por isso é também relevante perceber a importante relação entre estética e ética, já que não se trata de uma simples evocação de outro tempo como referente” (FRANCO, 2019, p. 214-215).

Assim, diferentemente de muitas abordagens que apontam a escrita/leitura a contrapelo como uma versão do colonizado, entendemos que, ao olhar a história pela perspectiva da longa duração, Pepetela amplia a complexidade das diferentes versões, das interpretações sobre o território, afastando-se da dicotomia colonizador x colonizado. Ao investigar e reencenar os séculos XVI/XVII, Pepetela apresenta não apenas a multiplicidade étnica recorrentemente anunciada sobre o território angolano, mas a multiplicidade de estratégias de colonização, a multiplicidade que compõe o elemento colonizador, que não é visto como um corpo homogêneo como o discurso do próprio colonizador e as visões construídas a partir do centro gostariam.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back**. New York: Routledge, 2010.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da história. *In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, p. 157-170, 1992.

BRAUDEL, Ferdinand. História e Ciências Sociais. A longa duração. Tradução: Ana Maria de Almeida Camargo. **Revista de História**. Vol. XXX, no. 62, p. 261-294, 1965.

CADORNEGA, António de Oliveira de. **História geral das guerras angolanas**. 1680- 1681. (Anotado e corrigido por José Matias Delgado). Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1972. 3 Tomos.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Amadora: Bertrand Venda Nova, 1977.

FRANCO, Roberta Guimarães. “História e literatura, real e ficcional em *A gloriosa família, o tempo dos flamengos*”. *In: MAGALHÃES, José Sueli de et al. (orgs). Literatura e intersecções culturais*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 1472-1476.

FRANCO, Roberta Guimarães. Conquista e resistência na “História Geral das Guerras Angolanas”, de António de Oliveira de Cadornega. **XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia**. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, p. 1-11 2013.

FRANCO, Roberta Guimarães. O não lugar de António Oliveira de Cadornega na literatura angolana e a sua recriação no romance de Pepetela. *In: FRANCO, Roberta Guimarães; MELONI, Otavio Henrique; KANO, Ivan Takashi (org.). A mesma palavra outra: ensaios sobre literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa*. Niterói: Vício de leitura, p. 189-206, 2010.

FRANCO, Roberta Guimarães. **Memórias em trânsito: deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais**. São Paulo: Alameda, 2019.

FRANCO, Roberta Guimarães. Njinga Mbandi: do silêncio histórico às recriações ficcionais contemporâneas. **Matraga**. Rio de Janeiro, v. 26, n. 48, p. 688-704, set./dez. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEYWOOD, Linda; THORNTON, John. Prefácio. CASTRO, Xavier de; D'ABZAC, Alix du Cheyron (org.). **Njinga - rainha de Angola. A relação de Antonio Cavazzi de Montecucolo (1687)**. Tradução: Inês Guerreiro. Lisboa: Escolar Editora, p. 1-19, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

NEVES, António Loja. Entrevista “Nós procuramos a utopia”. *Expresso*, p. 85-87, 17 nov. 1990.

NOA, Francisco. Literatura colonial: enquadramento teórico e periodológico. *In: Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, p. 39-83, 2002.

PASCOAL, Janaína. Entrevista “A cor e o poder na Angola do século XVII”. **Revista Veja**, 23 de maio de 2012.

PEPETELA. **Lueji, o nascimento de um Império**. Alfragide: Dom Quixote, 2003.

PEPETELA. **A gloriosa família: o tempo dos flamengos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PEPETELA. **A sul. O sombreiro**. Alfragide: Dom Quixote, 2011.

PEPETELA. **Sua excelência, de corpo presente**. Alfragide: Dom Quixote, 2018.

POMPA, Cristina. **Religião como tradução: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial**. Bauru: EDUSC, 2003.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. **Modern Asian Studies**. Cambridge, vol. 31, n. 3, p. 735-762, jul. 1997.

TAVARES, Ana Paula. Contar Histórias. *In*: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, p. 39-50, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Memória do Mal, Tentação do Bem: indagações sobre o século XX**. Trad. Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Arx-C, 2002.

VIEIRA, José Luandino. Literatura Angolana: estoriando a partir do que não se vê. *In*: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, p. 31-37, 2008.



## **CORRUPTOS, CORRUPTÍVEIS E CORRUPTORES EM *OS TRANSPARENTES*<sup>1</sup>**

*CORRUPT, CORRUPTIBLE AND CORRUPTORS IN OS TRANSPARENTES*

*CORRUPTOS, CORRUPTIBLES Y CORRUPTORES EN OS TRANSPARENTES*

Renata Cristine Gomes de Souza<sup>2</sup>

### **RESUMO**

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise dos personagens que representam a corrupção na sociedade luandense em *Os Transparentes*, de Ondjaki. Para tal, trataremos de personagens que ocupam diferentes espaços na sociedade angolana, mostrando que os atos corruptos estão entranhados na história da capital, Luanda. A análise concentra-se na relação entre literatura, sociedade e política, buscando mostrar como a narrativa procura refletir problemas e questões que fazem parte de política e sociedade angolanas. Teremos em atenção as representações de poder e suas relações com a vida da sociedade e as mudanças observadas na capital angolana.

**PALAVRAS-CHAVE:** poder, capitalismo, história, corrupção, Luanda.

### **ABSTRACT**

*The present paper aims to present an analysis of the characters that represent corruption in the society of Luanda in *Os Transparentes*, by Ondjaki. To do so, we will deal with characters who occupy different spaces in Angolan society, showing that corrupt acts are entrenched in history the capital, Luanda. The analysis focuses on the relationship between literature, society and politics, pursuing to show how the narrative seeks to reflect problems and issues that are part of Angolan politics and society. We will pay attention to the representations of power and its relations with the life of society and the changes observed in the Angolan capital.*

**KEYWORDS:** Power, capitalism, history, corruption, Luanda.

---

1 O trabalho faz parte de uma pesquisa realizada na dissertação de mestrado da autora, intitulada “A distopia em *Os Transparentes*”.

2 Doutora pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: [renatacgs@id.uff](mailto:renatacgs@id.uff).



**RESUMEN**

*El presente artículo pretende presentar un análisis de los personajes que representan la corrupción en la sociedad de Luanda en *Os Transparentes*, de Ondjaki. Para ello, trataremos de personajes que ocupan diferentes espacios en la sociedad angolense, mostrando que los actos de corrupción están arraigados en la historia de la capital, Luanda. El análisis se centra en la relación entre la literatura, la sociedad y la política, tratando de mostrar cómo la narrativa trata de reflejar problemas y cuestiones que forman parte de la política y la sociedad angolenses. Prestaremos atención a las representaciones del poder y sus relaciones con la vida de la sociedad y los cambios observados en la capital angolense.*

**PALABRAS-CLAVE:** *poder, capitalismo, historia, corrupción, Luanda.*

O romance *Os Transparentes*, de Ondjaki, foi publicado em 2012. Muito bem recebida pela crítica, trata-se de uma obra densa, com muitas chaves de leitura, que apontam para uma ficcionalização crítica da sociedade luandense. O autor conduz o texto com aspectos realistas, e com um tom distópico, fala dos caminhos que o seu país tem trilhado, deixando o leitor frente a um cenário de total barbárie, ao mesmo passo que expõe os conflitos subjetivos que certas práticas produzem na vida dos luandenses. Verifica-se a apresentação de uma Luanda múltipla, com espaços e personagens de núcleos diferentes que se conectam. Precariedade e riqueza, poder e imobilidade social, exploração e sobrevivência fazem parte dessa construção fictícia da sociedade luandense que muito se assemelha a cidade real.

Ondjaki, em sua obra, pensa e representa a história recente de Angola, o período pós-colonial e os impactos das mudanças políticas na sociedade, na cultura e na vida da população. O autor apresenta em seus livros um reflexo do descontentamento com o caminho que o país tomou após a independência. Em suas obras, Ondjaki representa a Luanda de seu tempo, onde o povo mostra a sua força ao mesmo tempo em que a esperança parece acabar lentamente.

Sociólogo de formação, Ondjaki constrói obras literárias que têm um pouco deste seu outro ofício. O seu olhar científico e seu conhecimento da cidade, como sujeito luandense, são elementos importantes na escrita e no trabalho de ficcionalização dessa sociedade e de seu modo de vida. Como bem diz Ítalo Calvino “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 2009, p. 59). Ondjaki constrói a cidade fictícia apoiado no que observa e no que pensa da cidade real, logo essa construção não pode ser afastada do seu olhar analítico e político da cidade.

Em *Os Transparentes*, o narrador constrói um retrato da Luanda contemporânea, e através da ficção percorre espaços e aborda questões que são parte da vida do luandense. A capital tem sido um espaço de predileção dos escritores angolanos, que prezam por expressar a multiplicidade da cidade e os jogos de poder que nela são estabelecidos. O romance de Ondjaki é mais um dos textos que procuram mapear essa metrópole, mostrando suas divisões socioeconômicas visíveis e invisíveis. Pensando nessas divisões, traremos análises dos sujeitos que compõem esses espaços, visto que, como aponta Paul Ricoeur (2007, p. 160), o sujeito é indissociável do lugar, ele faz parte do espaço e dele também é construtor.

Boa parte das obras literárias que tentam contar e recontar a história da Angola contemporânea, que compreende o período pós-colonial, se ocupa em trazer um cenário que mostre a mudança de caminho, na qual o sonhado país democrático dá lugar ao retrocesso. Sheila Khan aponta como as determinantes que mudaram a história política no país figuram nas obras *Maio mês de Maria*, de Boaventura Cardoso, e *Geração da utopia*, de Pepetela, refletindo a desesperança, as desigualdades e uma estagnação no que tange à política, visto que para grande parcela da população nada mudou:

Neste tempo, uma total discrepância e paradoxo se erguem, pois o tempo da pós-utopia, supostamente revezado pelo tempo pós-colonial, sendo este pensado por muitos como o tempo de liberdade, igualdade e democracia, apresenta-se agora como um ‘pós’ enviesado, desnorteado, esvaziado dos valores de moral que, anteriormente, o enobrecia. O pós-colonialismo, em ambas obras, anuncia-se vivamente como “regresso do colonizador” (ver SANTOS, 2007:15) não na costureira do homem ocidental, mas ao contrário, pela continuação perniciosa e perversa das práticas de diferenciação e do empobrecimento sociais realizadas por aqueles que, antes, se entregaram a construção dessa mesma moral utópica, o que nas palavras de Boaventura Sousa Santos implicou “o ressuscitar de formas de governo colonial, tanto nas sociedades metropolitanas, agora incidindo sobre a vida dos cidadãos comuns, como nas sociedades anteriormente sujeitas ao colonialismo europeu”. (KHAN, 2012, p. 62)

*Os Transparentes* apresenta o mesmo cenário e mudança de perspectiva ideológica na literatura. Em nossa análise, examinamos personagens que, como Khan refere, são esvaziados de valores morais. Os mesmos atuam no romance como os agentes construtores da barbárie arquitetada a cada página. Cada um, a seu modo, contribui para os processos de invisibilidade do homem pobre e para o total “esgarçamento” da cidade, que chega aos seus limites.

O romance procura trazer o ex-cêntrico, termo cunhado por Linda Hutcheon para tratar dos que vivem à margem, para um lugar de destaque na narrativa, priorizando o problema dos indivíduos subalternizados, porém, para evidenciar sua posição apresenta também personagens que representam o outro lado dessa relação. O lado dos vencedores é tratado no romance de variadas formas, mas todas convergem em uma vontade de mostrar o lado mais perverso do sujeito numa sociedade capitalista.

Os antagonistas da trama mostram que não há um só inimigo, mas sim uma rede, na qual os beneficiados dependem uns dos outros. Essas ações que beiram uma espécie de vilania estão representadas a partir de pequenos gestos como demonstração de abuso de poder, pequenas ações corruptas e até grandes projetos como decisões que não levam em conta a segurança do povo. Para esses personagens o importante é atingir o emburguesamento almejado, independente dos meios utilizados para chegar a esse fim.

No romance, os personagens vivem em uma mesma cidade, têm a sua identidade moldada pelo espaço em que habitam e por sua percepção de mundo. É a partir dessa interação, contemporaneidade-sociedade-local-sujeito, que se pretende fundamentar o presente estudo; sujeito e espaço se modificam com a partilha proporcionada pela vida cotidiana e os jogos políticos, fazendo com que a frequente mudança seja inevitável.

Temos na narrativa as dualidades que fazem parte da vida no espaço urbano luandense como presente e passado, tradição e modernidade, utopia e distopia, esperança e desesperança, individualismo e comunidade que podem ser vistas nas descrições dos espaços, na construção dos personagens e também das relações que se estabelecem entre grupos e indivíduos na narrativa. Para representar no texto essas dualidades, o autor traz uma cidade que aos poucos vai sendo destruída a partir das ações daqueles que desejam o poder.

Na representação dessa urbe, temos então um quadro completo, que apresenta os dois polos opostos: subalternizado e subalternizador. Mais do que apresentar os dois lados, o autor evita que essa polarização seja tão marcada, embora presente de alguma forma. Por mais que seja estabelecida uma separação clara entre vítima e agente dos processos subalternizadores e de separatismo socioeconômico, há personagens que ficam em um entre-lugar dessas relações. Por exemplo, ao mesmo tempo que o governo pode fazer tudo, até mesmo intervir em fenômenos naturais, ele é totalmente dependente da iniciativa privada.

Se esquematizarmos esses personagens que visam e agem sempre em prol do aumento do poder econômico, podemos colocá-los como uma escala crescente do poder nos centros urbanos dos países periféricos, tendo como o ponto máximo dessa escala DomCristalino. Podemos notar que, por seu poder, os personagens se estruturam da seguinte forma, em modo decrescente: empresários que tem muito poder na economia do país, membros do governo e funcionários públicos e por último os pobres que usam a corrupção e a boa fé do seu próximo para ascender.

O desejo de poder molda as suas personalidades, interfere significativamente em suas ações. Nessa Luanda fictícia, que muito se assemelha à real, mostrando então uma relação entre ficção e história, o poder financeiro é para poucos, e por esta razão é o grande divisor dessa sociedade. Esse desejo marcado de ascensão e de poder, que é cruel, corrupto e excludente, age como uma venda que impossibilita o sujeito de ver o outro, ou melhor, os outros. As relações de poder no romance têm como ponto de partida os processos econômicos. Magobe Ramose afirma que a partir do momento em que a subsistência é mediada pelo dinheiro, ele passa a ser o instrumento que irá garantir o estatuto de humanidade. Com isso, a acumulação de bens passa a ser um dos marcadores desse poder social. Segundo o filósofo, “[o] valor está vinculado ao dinheiro, e deve ser visto como a substância com maior valor entre todas as outras” (RAMOSE, 2009, p. 161-162).

Logo, no topo das relações de poder, não vemos os governantes, mas sim um representante do poder financeiro da indústria. DomCristalino é um dos personagens que, a partir do seu

desejo de ter mais poder, levam a cidade de Luanda ao incêndio que inicia e finaliza a narrativa. É através de sua influência que parte das negociações da CIPEL (Comissão Instaladora do *Petróleo Encontrável em Luanda*) são levadas a diante. O nome do personagem deixa bem claro a sua posição social, antes de tudo por ser conhecido como “Dom”, que é um título honorífico de tratamento, utilizado para tratar príncipes e pessoas da realeza. A ironia da escolha do nome se dá pelo contraste, Cristalino, com a obscuridade de suas ações. Sem falar do valor financeiro atribuído à pedra e à água, cuja responsabilidade de distribuição está em suas mãos. A distribuição de água é um tema recorrente nas obras literárias que tratam de Luanda por esse ser um problema que assola a capital. Esse tema foi por muitas vezes trazido na literatura angolana, por se tratar de um problema que faz parte do cotidiano da cidade. Por exemplo, o romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela, ficcionaliza a raiz desses problemas relacionados a água, mostrando a precariedade na construção do sistema de água e esgoto, ou seja, em um dos fundamentos da cidade. Sobre os problemas com o abastecimento de água no país, em sua dissertação, Mónica Pires Jacinto afirma que

(...) cerca de 20% da população no meio urbano não tem acesso a água potável e dos 80% que têm acesso o seu fornecimento processa-se com interrupções. O consumo médio diário é extremamente baixo dez litros por pessoa o que evidencia o problema de acesso à água potável. (...)

Estes valores eram muito baixos comparados aos 20 litros/dia, per capita estabelecidos como mínimo pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Em virtude desta insuficiente capacidade do setor, grande parte da população é abastecida a partir da venda ambulante de água, por meio de camiões cisternas, não sendo segura a qualidade da água fornecida. O abastecimento de água por camiões-cisternas tem aumentado significativamente, sobretudo, em Luanda. (JACINTO, 2012, p. 35-36)

Afirmado resolver esse problema que ultrapassa décadas, o personagem quer privatizar o sistema de água e assim ter mais um meio de controle. Privatizar todo o abastecimento de água é ter total controle de uma cidade, pois a vida na urbe depende muito de um abastecimento eficiente e que atenda toda a cidade. Há a transformação de um bem, que deveria ser comum a todos, em capital, e por consequência uma relação econômica na qual um lado é totalmente dependente, tal qual aponta Marilena Chauí acerca dos bens naturais:

Visto que iremos explorá-la para obtenção de lucros, não é uma coisa, mas capital. Ora, sendo propriedade privada capitalista, só existe como tal se for lugar de trabalho. Assim a montanha não é uma coisa, mas uma relação econômica, portanto relação social. (CHAUÍ, 1984, p. 17)

O que deveria ser do povo passa a ser controlado por apenas um agente, que é detentor do poder econômico. Assim, o seu poder faz com que as necessidades daquela sociedade sejam colocadas em segundo plano. O personagem representa os poderosos que, como salienta Joseph

Ki Zerbo, não pensam no bem comum e fazem com que os interesses particulares venham antes dos interesses do estado: “Na África, o Estado é muitas vezes um estado patrimonial. Se aquele que está à cabeça do Estado considera todos os bens públicos como bens patrimoniais, é como se o Estado desaparecesse pura e simplesmente. O que caracteriza certas elites políticas é o espírito de irresponsabilidade” (KI-ZERBO, 2009 p. 67). Seu poder faz com que a população e o governo sejam dele dependentes.

Ao contrário de outros personagens, DomCristalino é descrito de forma menos caricata. Já os personagens que na narrativa representam os políticos agem de forma exagerada, supervalorizando o seu poder, que é sempre submisso a alguma instância, seja dependente de outro político, ou mesmo da iniciativa privada. Em suas aparições há uma necessidade de marcar a sua diferença e fazer uso de privilégios que eles mesmos inventam, seja para estacionar ilegalmente ou para usar uma sirene no carro e fugir do trânsito caótico da capital.

É sobre os representantes desse Estado que aqui falamos, pois, suas ações são determinadas segundo o interesse próprio e o interesse da classe dominante. A política aparece no romance como mais uma forma de enriquecimento. Essas representações de políticos corroboram com a visão que o jornalista e ativista político Rafael Marques tem de Angola. O ativista defende que em Angola a política é uma forma “mais simples” de ascender financeiramente, pois:

(...) o que houve, no entanto, durante muitos anos, foi a normalização, a institucionalização da corrupção. As pessoas, em determinada altura, passaram a acreditar que a corrupção era um modo de vida, que era normal as pessoas ascenderem aos cargos do governo para saquearem os cofres do Estado. (MARQUES, Rafael *apud* MANTOVANI, 2012, s/p)

Os políticos que construiriam a utópica Luanda de calmaria, sonhada por Odonato, protagonista do romance, se rendem aos privilégios da burguesia, e agem o tempo todo em razão de seu próprio benefício. A Constituição Angolana de 1992 a 2010 é símbolo da democratização, mas esse marco não caracteriza uma mudança real na administração do país e na estruturação de seu sistema político que beneficia as elites. Assim, o país apresenta um modelo econômico que privilegia os grandes empresários, pois é marcado por uma

(...) política macroeconômica que privilegia as elites ligadas ao poder político/militar e permite a continuidade das desigualdades sócio espaciais e da pobreza, em um sistema permeado pelo nepotismo e corrupção sistêmica. Ou seja, tem-se uma racionalidade governativa onde o Estado aparece mais como um “gestor dos negócios da burguesia financeira”. (RESCHILIAN; CASTRO, 2020, p. 9)

O Ministro, personagem que não tem muita importância no romance, aparece em situações de abuso de poder, e em negociações da CIPEL, com DomCristalino, para quem presta reverência e olha com “um olhar quase humilde” (ONDJAKI, 2012, p. 190). Como o governo corrupto ficcionalizado precisa de um aliado do grande empresariado no poder, é o Ministro o representante dessa aliança.

Ao tratar de como esses personagens se comportam na narrativa, retomamos o discurso de Amílcar Cabral, que previa a possível desilusão com o futuro dos países africanos que naquele momento lutavam pela liberdade:

Para manter o poder que a libertação nacional põe nas suas mãos, a pequena burguesia só tem um caminho: deixar agir livremente as suas tendências naturais de emburguesamento, permitir o desenvolvimento de uma burguesia burocrática e de intermediários do ciclo de mercadorias, transformar-se em pseudo-burguesia nacional, isto é, negar a revolução e enfeudar-se necessariamente ao capital imperialista. **Ora, isso corresponde à situação neocolonial, quer dizer, a traição dos objetivos da libertação nacional.** Para não trair esses objetivos, a pequena burguesia só tem um caminho: reforçar sua consciência revolucionária, repudiar as tentações de emburguesamento e as solicitações naturais de sua mentalidade de classe, identificar-se com as classes trabalhadoras, não se opor ao desenvolvimento normal do processo da revolução. (CABRAL, 1980, p. 40-41, grifo do autor)

O comportamento do Ministro é regido por essa traição dos “objetivos da libertação nacional”. Suas ações deixam claro o afastamento de um ideal político, construindo uma trajetória na política voltada para si, ele participa dessa aliança que ergue o neocolonialismo. Frantz Fanon (1979) em *Os condenados da terra* explica que, após a independência com a criação da jovem nação muitas coisas não se modificam, como é o caso dos circuitos econômicos que se mantêm cristalizados. Roberto Vecchi (2016) corrobora a análise do filósofo político quando trata das continuidades e rupturas da descolonização, no artigo “Os fins do tempo do fim: descolonização, negação, pertença”. O estudioso explica que as descolonizações estão em um lugar não definido que, ao mesmo tempo que trazem grandes mudanças, apresentam, também, uma série de continuidades, o que torna tal fenômeno difícil de ser interpretado, sobretudo no caso das ex-colônias portuguesas que fizeram da libertação algo rentável, um benéfico para uma pequena elite.

Há personagens envolvidos na política com apenas funções burocráticas. São personagens perdidos no meio dessas redes de poder, que só estabelecem suas funções quando atuam em nome do governo fazendo valer sua autoridade, encontrando uma nova possibilidade de crescimento econômico. Segundo Ki-Zerbo, essa é uma realidade pungente quando se trata da forma como o ambiente político é construído hoje nos países africanos:

(...) é preciso negar-lhes a denominação de elite. Muitas vezes os dirigentes africanos chegam ao poder quando estão longe de ser ricos. Servem-se do poder para acumular bens de todos os tipos, através de uma apropriação de terrenos de campos de cultivo, de operações fraudulentas por ocasião a atribuição de mercados públicos, do recebimento de avultadas comissões – há mil maneiras de enriquecer. Estabelece-se assim, uma cumplicidade mais ou menos mafiosa entre os dirigentes políticos e os operadores econômicos. (KI-ZERBO, 2006, p. 67)

Em *Os Transparentes*, há um distanciamento de um otimismo sempre característico da obra de Ondjaki. Neste texto, o autor traz um humor ácido e crítico. O pitoresco está presente,

mas se ri do trágico e do absurdo. Esse recurso, de trazer um humor, que deixa o leitor ou o espectador desconcertado, é muito usado hoje quando se trata de disseminar os discursos das minorias e ironizar o comportamento daqueles que detêm poder econômico. Para Robson Dutra (2011), o humor é uma forma utilizada pelo narrador para descrever os problemas da Luanda contemporânea, sendo, assim, uma forma de expor as convenções sociais e atos que deveriam ser condenáveis. A ironia causada pelo recurso humorístico, ao mesmo passo que dá certa leveza para temas complexos, acaba por evidenciar o fato narrado e suas implicações no romance. E mais do que isso, serve como uma forma de relegar esses personagens a algum tipo de inferioridade, devido as suas identidades que beiram o ridículo. Esse mesmo humor é utilizado para compor alguns personagens como o assessor PranchaSantos e JoãoDevagar, que ora são cruéis, ora são engraçados.

A falta de jeito e a ostentação excessiva do Assessor, a submissão do Ministro, e as aparições dos fiscais do governo DestaVez e DaOutraVez divertem o leitor, mas também mostram facetas diferentes da corrupção. A partir do momento que nos damos conta da ironia presente nessas construções, o descontentamento e o choque com realidade, da qual a história é tributária, se misturam com o tom humorístico, fazendo o receptor questionar o que é engraçado e do que se pode rir.

A estratégia caricata de composição se confirma através de algumas passagens do romance nas quais esses personagens cometem pequenos atos corruptos, trançado assim um quadro que contribuirá para que se desacredite desses sujeitos. Os falares exagerados, as roupas de cores extravagantes como roxo, que é preferida por SantosPrancha, assessor do Ministro são um exemplo dessa descrição cômica, que realçam a crítica feita por Ondjaki.

A inutilidade de Prancha é evidenciada em suas aparições: “Prancha movia-se lentamente, fazia dos gestos e dos assuntos de trabalho motivo de arrastamento da vida, encenando uma importância que nunca havia tido” (ONDJAKI, 2012, p. 98). A indiscrição e a impossibilidade de preencher o cargo de assessor são evidentes. Isso torna evidente o uso de seu cargo político como estratégia de emburguesamento: “A sua ascensão se dera rapidamente devido aos seus laços com o camarada Ministro, mudou da cerveja para o whisky e ganhou o hábito de ralar com a sua secretária” (ONDJAKI, 2012, p. 110).

Sua aparência e jeito constroem uma imagem do emergente político, revelado através do apreço pelo whisky e por um comportamento típico do emergente social, com falares que remetem aos colonizadores culturais da elite, Brasil e Estados Unidos. Pensamos aqui nesses lugares como os grandes influenciadores da cultura ocidentalizada em Angola, através da cultura de massa e de formas midiáticas como filmes, música e novela. Ao se distanciar dos falares do seu povo e adquirir traços de fala desses dois países, esta nova burguesia reitera que ascender no capitalismo e trazer consigo as “vestes” desse sistema é também estar mais perto

de um modo de vida ocidentalizado. Os hábitos culturais, mais precisamente a fala, são formas de fazer essa demarcação, visto que a expressão linguística é também um modo de divisão das classes sociais.

Outra questão que entrecorta as relações entre tais personagens é o fato de que a classe política apresentada no romance se inseriu no meio político através de nepotismo e/ou influência. A primeira dessas relações por influência é gênese de todas: o Ministro está no poder também para atender aos interesses de DomCristalino, como o texto parece indicar. É através dele que se deu a entrada do assessor na política, o mesmo ocorre com seus sobrinhos, os fiscais DestaVez e DaOutra:

– camarada Nelucha, nós temos uma condicionante de sobrinagem!

– o quê?

– é isso mesmo – riram os dois, saindo do apartamento. – não é preciso dizer que ambos os dois somos sobrinhos do senhor Assessor do camarada Ministro! (ONDJAKI, 2012, p. 141)

– somos DestaVez e DaOutra, os fiscais.

– fiscais? de que Ministério?

– de vários

– vários? Mas quais?

– vários, quer dizer, também os que implicam esse tipo de autorização. (ONDJAKI, 2012, p. 226)

Esses personagens não têm nenhuma função empregatícia específica, apenas vivem da prática do suborno, que para uma cidade como a Luanda recriada por Ondjaki, repleta de trabalhadores informais pode ser exercida com muito êxito. Seus nomes aparecem como um jogo de palavras que brinca com a ação das pessoas que recebem qualquer tipo de suborno, como um “Dessa vez pode passar” ou “Dessa vez aceitarei o dinheiro” e “Da outra também”. São esses personagens que vão introduzir uma outra forma de exercer o poder. Se nas bases da relação entre população e governo vemos esses processos corruptos, essa cadeia é inevitável. É a partir dessas bases que se comprova no romance a tese da corrupção como instituição em Angola, ao menos nessa Angola fictícia.

Os irmãos DestaVez e DaOutra estão na base de um sistema governamental que se encontra quase em sua totalidade corrompido. Esses atos corruptos e abuso de poder que começam nas pequenas instâncias do governo, cargos fantasmas e situações ilegais tomam conta de toda a

estrutura governamental que gira em torno do dinheiro e da lucratividade. É o dinheiro e o interesse em seu acúmulo que move as ações de pessoas que fazem parte de diferentes setores. Magobe Ramose afirma que o dinheiro tem o seu fim em si mesmo, o que é representado pela busca da lucratividade a qualquer custo, fazendo do dinheiro “um ‘deus’ ao redor do qual tudo deve gravitar frente ao qual todos devem se submeter” (RAMOSE, 2009, p. 137-138). As ações desses personagens têm apenas esse fim, o dinheiro, visto que não exercem cargos e nem têm função específica.

Seguindo essa forma de corrupção que se dá nas bases das relações de poder, trataremos de JoãoDevagar, que se encontra em um entre-lugar de oprimido/opressor. Com esse personagem, o autor vai caracterizar a corrupção como uma forma mais fácil de sobrevivência. O personagem representa os que veem o ato enganador como a única forma de sobressair, de não ser mais um que sofre com a pobreza e o esquecimento, e assim deixar a condição de subalternizado, mesmo que para isso passe por cima de princípios morais.

Para analisarmos esse comportamento retomamos a afirmação de Rafael Marques (2012, s/p). A fala do jornalista dialoga com o romance, evidenciando a banalização do ato corrupto que se dá inicialmente nas instâncias políticas e chega ao povo como um modelo a ser reproduzido. JoãoDevagar metaforiza o homem que já não consegue viver longe do ato corrupto, porque esse lhe parece a única forma de sair da situação de subalternizado, assim como vivem os outros que lhe são semelhantes.

O homem pobre que se utiliza da crença, da necessidade e da fragilidade do outro convive com o protagonista, que é quase o seu contrário. Enquanto JoãoDevagar perde seus valores em busca de poder, seu vizinho e amigo Odonato, homem destituído de valor por aquela sociedade, luta para manter seus direitos e seus valores. Alguns momentos da narrativa parecem realçar a igualdade de situações em que cada um se encontra e a diferença contrária de suas escolhas. Desse modo, a comoção e o espanto de JoãoDevagar, presentes nas suas falas, parecem trazer para uma justificativa para o caminho que opta seguir, pois há o intuito de fugir do apagamento social, mesmo que a via para isso não seja a honesta. Em razão disso, suas ações são rechaçadas por Odonato.

JoãoDevagar vai adquirir essas características em razão das circunstâncias e tempo em que vive. Esse caminho que o coloca em um entre-lugar, no qual é subalterno e também subalternizador, o faz reprodutor de um estereótipo que acompanha o homem pobre que pensa em ascender de uma condição periférica: o estereótipo do malandro. Em certos momentos podemos ler o personagem como aquele que usa da sua esperteza para a ascensão.

Há novamente o uso de um tom humorístico nessa construção, que questiona a posição do personagem no meio das polarizações sociais presentes no romance. Até mesmo trazer o termo malandragem poder parecer amenizar, discursivamente, suas ações, mas embora essa

imagem seja transmitida através da análise do personagem, perceberemos a seguir que os atos de JoãoDevagar se configuram como mais uma forma de exploração a qual o povo é submetido. Neste caso a utilização do trabalho e da boa vontade do outro vem de alguém que se encontra no mesmo meio que o explorado, o que poderia ser, de alguma forma, até mais cruel.

Mais uma vez o nome do personagem é importante no que tange à construção de sua personalidade. Trata-se de um homem que aos poucos, através da boa retórica vai convencendo as pessoas para seguir com as suas empreitadas. Podemos ver essas características expressas em sua primeira aparição no romance:

JoãoDevagar limpou o suor da testa, ajeitou nas mãos um bloco onde anotava as dívidas e os acertos financeiros das kinguilas que tinham assento no passeio exterior do prédio, não eram controladas como ele mesmo fazia questão de sublinhar “apenas aconselhadas nesse complicado mundo das globalizações econômicas”.

na realidade, JoãoDevagar (...) apenasmente fazia uso do seu poder palavroso e uma vez ou outra recorria à superficial violência.” (ONDJAKI, 2012, p. 103)

Além do seu dom com as palavras, essa primeira aparição já nos mostra muito do caráter do personagem. Aos poucos, sua trajetória passa a ser, na narrativa, um exemplo claro de escalada ao poder, partindo de uma base ainda muito elementar e posteriormente se aliando a diversas instâncias nas quais há algum tipo de dominação social. Esse processo se inicia quando JoãoDevagar, que explorava as kinguilas próximas ao seu prédio, passa a estabelecer acordos com os fiscais do Ministério DestaVez e DaOutra: “JoãoDevagar, contente, apertou a mão e despediu-se dos fiscais, ele também era amigo do dinheiro, sobretudo do fácil, e de fato concordava com que o terraço estava subaproveitado e era, talvez, um bom lugar para a atividade cinéfila” (ONDJAKI, 2012, p. 147).

Ao longo da narrativa, o personagem vai se associando a outras formas de poder e, a partir de uma observação das necessidades de sua comunidade, cria negócios que camuflam, aparam arestas e trazem formas outras de sobrevivência a partir de seus empreendimentos. Sua grande primeira empreitada é a construção do Cinema Galo Camões, cinema que, de sua concepção até sua realização não passa apenas de um modo de entreter aquela população, carente de uma distração. O cinema é um espaço de comunhão daquela comunidade que se une e paga por uma “nova forma de fazer cinema” que eles mesmos constroem.

JoãoDevagar faz uso da religião como uma forma de obtenção de poder. O personagem cria a Igreja da Ovelhinha Sagrada, onde tudo que a envolve beira um tom sarcástico e de crítica às igrejas protestantes. A igreja é também um refúgio para os que ali sobrevivem. Desse modo, o personagem cria um espaço passível de ser visto como um lugar destinado a uma forma de controle social. Em Angola, o protestantismo se difunde no século XVIII, mas apenas

em meados de 1927 através da Missão Brasileira Batista que se estabelece. A religião, nesse momento, estava relacionada a melhores formas de condição de vida, pois os missionários, para a difusão da religião, utilizavam a educação e forneciam cuidados médicos e viabilizavam a construção de hospitais. Segundo Moreira, ao longo do século XX houve uma diminuição quanto ao culto das religiões tradicionais africanas em todo o continente. Já o cristianismo que antes desse período era cultuado por apenas 10% da população, depois passou a ser professado por cerca de metade da população. Para a estudiosa, uma das grandes razões dessa difusão foi o fato de os próprios africanos tornarem-se missionários. Assim, a difusão da religião começou a caminhar da forma mais rápida, criando comunidades que se unem em razão da fé cristã, abandonando as religiões locais. A igreja é um meio de disseminação de discursos e de controle social, uma vez que ao construir uma igreja com fins lucrativos, a fé passa a ser comercializada. Assim, voltamos mais uma vez ao que diz Ramose, o dinheiro é o deus ao qual se orbita.

Ao analisar esses personagens, podemos ver que o poder se estrutura na narrativa como um construto hierarquizado, que passa por várias classes e se manifesta de diferentes formas, mas todas convergem para um movimento pelo qual se coloca o “eu” como o centro das ações, no qual uma minoria é beneficiada em detrimento de uma maioria, que é enganada e roubada por esse pequeno grupo.

Os personagens analisados representam os dois polos beneficiados nessa sociedade díspar. Assim, a iniciativa privada aparece como a grande detentora de poder na cidade, responsável pela distribuição de bens necessários à vida humana. Sua aliança com o governo dá-se através de sua ligação com membros do governo. Em um país no qual o governo pode até cancelar o eclipse, os políticos podem fazer o que querem partindo de suas necessidades individuais, beneficiando os grandes empresários, que comandam o jogo econômico. Os políticos, que outrora prometiam construir um país para todos, agora fazem de sua influência e poder uma forma de conseguir atingir seus objetivos individuais de emburguesamento. Assim, em suas aparições, os personagens que pertencem a camada privilegiada da população demarcam a sua diferença e seu poder, deixando claro para a população subalterna o que é destinado a cada um.

## REFERÊNCIAS

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1980.

CHAUÍ, Marilena de Sousa. **O que é ideologia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.

DUTRA, Robson. João Melo: humor e amor em tempos de cólera. **Mulemba**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 52-66, jul/dez 2011.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

JACINTO, Mónica Marina Lobo. **A problemática da água em Angola**. (1975-2010). Dissertação de Mestrado em Gestão de Território. Universidade de Nova Lisboa, 2012.

KHAN, Sheila. Utopias e Aporias: O calibre dos sonhos de uma nação. *In*: APA, Livia. CHAVES, Rita. LEITE, Ana Mafalda. OWEN, Hilary (orgs.). **Nação e narrativa pós-colonial I: Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, p. 57-70, 2012.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África?:** entrevista com René Holenstein. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

MANTOVANI, Melina. Rafael Marques acusa figuras do Estado de Angola de branqueamento de capitais. Disponível em <<http://www.dw.de/rafael-marques-acusa-figuras-do-estado-de-angola-de-branqueamento-de-capitais/a-16103515>> 17/07/2012. Acesso em 28 dez. 2013.

MOREIRA, Harley Abrantes. Missões Batistas em Angola e Moçambique no período de descolonização: apontamentos para uma discussão do discurso da revista O Campo é o Mundo. **Sankofa**, São Paulo, n. 7, vol. 13, p. 1-17, 2014.

ONDJAKI. **Os Transparentes**, 2ª edição. Córdova: Editorial Caminho, 2012.

RAMOSE, Magobe B. Globalização e Ubuntu. *In*: SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, p. 135-176, 2009.

RESCHILIAN, Paulo Romano; CASTRO, José Caléia. O impacto da informalidade na (re) estruturação das metrópoles periféricas contemporâneas: o caso de Luanda, Angola. **Scripta Nova**. Barcelona, v. 24, n. 639, p. 1-35, 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

VECCHI, Roberto. Os fins do tempo do fim: descolonização, negação, pertença. **Altre Modernità**. Milão, n. 16, v. 11, p. 43-51, 2016.



## TÚMULO DE PAPEL: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS DO TRAUMA EM SCHOLASTIQUE MUKASONGA

*PAPER TOMB: BIOGRAPHICAL NARRATIVES OF TRAUMA IN  
SCHOLASTIQUE MUKASONGA*

*TUMBA DE PAPEL: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS DEL TRAUMA EN  
SCHOLASTIQUE MUKASONGA*

Cristina Maria da Silva<sup>1</sup>

Junia Paula Saraiva Silva<sup>2</sup>

### RESUMO

Abordamos as narrativas da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga e como elas refazem seu percurso biográfico e sua trajetória num mergulho em suas memórias, diante do genocídio tutsi em Ruanda. Tomamos a noção de rememoração em Gagnebin, espaços da recordação em Assmann, a noção de trauma em Freud e como Roger Chartier observa as materialidades da escrita como formas de inscrição da memória dos tempos e das ações humanas. Através de uma memória traumática, Scholastique Mukasonga exprime em sua escrita seu sofrimento individual diante do genocídio de sua família em Ruanda, mas através dele e dos fios de suas lembranças ela recupera a compreensão do contexto histórico e das condições sociais e culturais que propiciaram o extermínio da etnia tutsi.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória, escrita do trauma, materialidades da escrita, luto.

### ABSTRACT

*We approach the narratives of Scholastique Mukasonga, writer from Rwanda, and how they have retraced her biographical journey and her trajectory into a dive on her memories of the tutsi genocide in Rwanda. We adopt the notion of remembrance by Gagnebin, spaces of remembrance by Assmann, the notion of trauma by Freud and how Roger Chartier observes the writing materialities as forms of the memory inscription of times and human actions. Through a traumatic memory Scholastique Mukasonga expresses in her writing her individual suffering in the face of her family's genocide in Rwanda. However, through the suffering and the threads of her memories she regains her understanding of the historical context and the social and cultural conditions which incited the extermination of tutsi ethnicity.*

**KEYWORDS:** memory, trauma writing, writing materialities, mourning.

1 Universidade Federal do Ceará- UFCE. Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP). Pós-Doc em Antropologia (UNICAMP) e em Letras/Literatura Africana (PUC-MG). E-mail: [cristina.silva@ufc.br](mailto:cristina.silva@ufc.br) ou [crimasbr@gmail.com](mailto:crimasbr@gmail.com)

2 Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais- PUC-MG. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista do CNPq. E-mail: [juniamendes-barbosa@hotmail.com](mailto:juniamendes-barbosa@hotmail.com)



**RESUMEN**

*Nos acercamos a las narrativas de la escritora ruandesa Scholastique Mukasonga y a como rehacen su trayectoria biográfica en una inmersión en sus recuerdos frente al genocidio tutsi en Ruanda. Tomamos la noción de recuerdo en Gagnebin, espacios de recuerdo en Assmann, la noción de trauma en Freud y cómo Roger Chartier observa las materialidades de la escritura como formas de inscribir la memoria de tiempos y acciones humanas. A través de un recuerdo traumático, Scholastique Mukasonga expresa en sus escritos su sufrimiento individual ante el genocidio de su familia en Ruanda, pero a través de él y de los hilos de sus recuerdos, ella recupera la comprensión del contexto histórico y de las condiciones sociales y culturales que llevaron al exterminio de la etnia tutsi.*

**PALABRAS CLAVE:** *memoria, escritura de trauma, materialidades de la escritura, luto.*

**Fixar a memória no papel era uma obrigação e uma necessidade.** Anotar tudo, cada nome, cada vida. Não me esquecer de nada. (...)

a língua do colonizador foi o passaporte que me permitiu ir embora e conservar a memória daqueles que ficaram.

Scholastique Mukasonga

**Introdução**

Evocando noções como narrativa, trajetória e memória, pensamos que é possível observar como os processos de recordação e elaboração têm se construído através de uma narrativa. Lemos a escrita de Scholastique Mukasonga (nascida em 1956) como uma escrita sobre o trauma, sobre o genocídio do povo tutsi em Ruanda, porém, através de sua narrativa biográfica, percebemos a possibilidade de inclusão desse povo na história, por meio da escavação da memória. Diante de seus livros, podemos nos perguntar: o que sua narrativa mobiliza de suas paisagens coletivas? Como narra os enfrentamentos e as consequências do genocídio de Ruanda? Como se esboçam nessas narrativas a própria biografia da escritora, de seu país e dos repertórios culturais dos tutsis? Enfim, como são mobilizados em suas escritas as recordações? Que “espaços da recordação” (ASSMANN, 2011) são mobilizados na montagem de suas escrituras?

Os livros *Inyenzi ou les Cafards* (2006), *La Femme aux pieds nus* (2008) e *Notre-Dame du Nil* (2012), publicados pelas Éditions Gallimard na França e traduzidos no Brasil pela Editora Nós, como *Baratas*, em 2018, *A Mulher de Pés Descalços*, em 2017, e *Nossa Senhora do Nilo*, em 2017, são lidos como escritas do trauma. Trabalharemos, principalmente, com o livro *Baratas*, porém é possível observar em todos eles, que a escritora ruandesa narra o contexto que constrói o cotidiano de violências que culmina no genocídio dos tutsis, recupera as memórias de sua mãe e reconstrói a sua experiência como estudante do Liceu Nossa Senhora do Nilo.

Buscamos em Roger Chartier (2007) as suas reflexões sobre as materialidades da escrita. Recuperamos a ideia de que as formas de inscrição da memória dos tempos e das ações humanas se revelaram como enfrentamentos diante da possibilidade da perda do que foi vivido. Através das inscrições, seja no papel, na madeira, no tecido, ou no pergaminho, as ações humanas se materializaram como tentativas de recuperação dos rastros e reconstituição da vida pela memória. Freud, em sua teoria dos sonhos, da inscrição do trauma e da compreensão do luto e sua elaboração, também traça reflexões importantes para a leitura proposta.

É relevante também recuperar como Didi-Huberman busca mediações para acessar a memória do holocausto na composição de seu livro *Cascas*. Na montagem de sua história, ele busca, nos pedaços de cascas de árvore colhidos, em sua visita à Auschwitz-Birkenau na Polônia, em junho de 2011, ler algo jamais escrito. As cascas de bétula ao lado das fotografias feitas durante a visita, sem a pretensão de obter paisagens bem focadas, formam um álbum sobre a memória desse lugar e o que nele foi vivenciado. São camadas de tempo que permitem que vejamos como: “A arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). Na maior parte das vezes, lidamos com pedaços, sobras e sombras, com os quais precisamos recompor a história.

Como Didi-Huberman, Scholastique Mukasonga começa seu livro *Baratas* com uma caixa nas mãos, que ela nem precisa abrir para saber o que tem dentro: “um pedaço de tijolo todo gasto, uma folha seca, uma pedra chata e afilada, as bordas cortantes, letras escritas em folhas de caderno” (MUKASONGA, 2018, p. 7). Com esses pedaços, rastros e restos da história, ela busca recompor a sua própria vida e a história dos tutsis dentro da história de Ruanda e da África.

## **A escrita do trauma**

A terapia do trauma nunca pode ser uma terapia individual, mas mantém relação estreita com a macro-história de uma terra igualmente traumatizada.

Aleida Assmann

Em sua obra *Baratas* (2018) a autora Scholastique Mukasonga conta a história do genocídio de Ruanda, ocorrido no ano de 1994, a partir de suas próprias memórias. A obra da autora ruandesa pode ser caracterizada como uma escrita de memória e, para além disso, como uma escrita em busca da elaboração de traumas de forma individual e coletiva. Ao trabalhar seu próprio luto, através de sua escrita, narrando suas perdas, a autora resgata do esquecimento os milhares de mortos do genocídio, nomeando-os e relatando que, cada uma daquelas pessoas, tinha sua própria história.

Mesmo que diante da história do genocídio não haja uma negação dos fatos, há uma tentativa de negação de sua significação, como aponta Coquio (2006). Ruanda foi colonizada na segunda metade do século XIX pelos alemães e, após a derrota desses na Primeira Guerra Mundial, passa a ser controlada pela Bélgica. Portanto, o poder da colonização deixa marcas em sua história. Aliado a isso, os grupos étnicos dos tutsis e hutus se alternaram no poder local, diante dessas intervenções coloniais, acirrando ainda mais as tensões internas, fazendo com que as divisões sociais se atrelassem também às divisões territoriais. Como lembra Said (1995, p. 37): “Tudo na história humana tem suas raízes na terra”, o que significa que, diante de conflitos, devemos levar em consideração a disputa pelo território e como são tratados os habitantes nativos de um lugar.

O que aconteceu em 1994, em certa parte relatado pelas narrativas da memória de Mukasonga, não pode ser compreendido apenas nessa perspectiva. É preciso considerar também que: “O genocídio se distingue radicalmente da guerra civil ou do conflito interétnico. Ele representa, de outra parte, um caso muito particular de crime contra a humanidade” (COQUIO, 2006, p. 49). Encarar o genocídio como nomeação e processo reflexivo não é algo simples, pois envolve várias implicações. Envolve encarar e escutar o trabalho do luto das vítimas e o trabalho da justiça. Ambos nos colocam diante de dois silêncios: o das vítimas que não podem mais falar e outro que não é propriamente o da morte, mas o silêncio da própria humanidade (COQUIO, 2009).

Quando Mukasonga revisita o que aconteceu, potencialmente, ela nos traz a literatura como evocadora de vestígios sobre o que pode ainda não ter sido dito. “Um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 105).

O território da infância que ressurgue aos pedaços. Os hábitos familiares da plantação de café ou produção da cerveja de banana, que necessitava da cooperação de toda a família e dos vizinhos, um momento de festa. A mãe ensinando as filhas a trançar esteiras e cestos, a plantar batata doce e abóboras, cada pequeno grão que era semeado. Aos poucos tudo acaba sendo abruptamente partido pela força do desterro. A lembrança dolorosa do corpo da mãe nunca velado, ainda que este fosse o desejo de Stefania, latente na memória de Mukasonga (2017a): a mãe queria ser cuidada, velada e enterrada pelas mãos das filhas.

Diante de sua escrita somos testemunhas como ela dos que sobrevivem, ainda que seja em um território de recordações: “Escrever para recordar? Não para recordar, mas para combater a dilaceração do esquecimento, *na medida em que ele se anuncia absoluto*” (BARTHES, 2009, p. 123). Mukasonga precisará criar no papel a possibilidade de expressar o seu trauma, revisitá-lo para lembrar e seguir. Habitar as suas recordações, encontrar um lugar para as lembranças por sua mãe Stefania, talvez como Barthes processa seu luto também por sua mãe em seu Diário:

“Será preciso que me habitue a estar *naturalmente* nesta solidão, a agir nela, a trabalhar nela, acompanhado, *colado* pela ‘presença da ausência’” (BARTHES, 2009, p. 77).

No início de *Baratas*, Mukasonga descreve os “fantasmas” do genocídio que a perseguem durante sua vida, assim como, o peso de viver com as lembranças do horror e trauma vivenciados durante o massacre, conforme percebemos no trecho a seguir:

TODAS AS NOITES MEU SONO É ABALADO PELO MESMO pesadelo. Sou perseguida, escuto uma espécie de zumbido que vem em minha direção, um barulho cada vez mais ameaçador. Não me viro. Não vale a pena. Sei quem me persegue...Sei que eles têm facões. Não sei como, sem me virar, sei que eles têm facões...Às vezes, também, aparecem minhas colegas de classe. Escuto seus gritos enquanto elas caem. Quando elas...Agora, estou correndo sozinha, sei que vou cair, que vão me pisotear, não quero sentir o frio da lâmina no meu pescoço, eu... (MUKASONGA, 2018, p. 7)

No trecho destacado da obra, a autora relata um sonho recorrente que a assola todas as noites. “Esse rumor que avança até mim, que escuto até hoje me persegue em meus pesadelos” (MUKASONGA, 2018, p. 106). Ela ainda escuta os gritos dos seus, amigos, familiares, conhecidos. O ruído, que a ameaça desde a lembrança dos três anos de idade, e ainda no seu cotidiano nas ruas da França, ficou gravado na sua memória. Deseja não sentir o frio da lâmina, todavia sabe que essa já cortou a sua carne. Ao retornar à Ruanda em 2004, ao “país dos mortos”, ela olha para os que passam tentando em vão reconhecer os que se foram. Ela afirma: “Tenho medo de distinguir os rostos que me vem à memória” (MUKASONGA, 2018, p. 170).

A natureza do seu sonho, assim como sua repetição, revela a faceta e a profundidade do trauma que a autora carrega na memória. O trauma para Sigmund Freud (1917/2014) caracteriza-se como “uma vivência que, em curto espaço de tempo, traz para a vida psíquica um tal incremento de estímulos que sua resolução ou elaboração não é possível da forma costumeira, disso resultando inevitavelmente perturbações duradouras no funcionamento da energia” (FREUD, 1917/2014, p. 367). Dessa forma, uma experiência considerada desestabilizante, abrupta e inesperada desencadeia uma fixação inconsciente que sempre retoma à cena traumática e não pode ser elaborada normalmente.

Seguindo o pensamento de Sigmund Freud, em sua segunda reformulação da teoria dos sonhos em 1920<sup>3</sup>, existe um conjunto de sonhos que não obedecem ao princípio do sonho enquanto realização de desejos inconscientes, estes seriam os sonhos traumáticos que acometeriam, principalmente, sobreviventes de guerra. Os sonhos traumáticos se caracterizam pela repetição de traumas vivenciados e, geralmente, possuem o mesmo conteúdo e são frequentes.

---

3 Freud lança sua primeira teoria dos sonhos em 1900 na obra *A interpretação dos sonhos* pontuando que os “sonhos seriam realizações alucinadas de desejos inconscientes” no qual obedeceriam ao Princípio do prazer. Em 1920, após estudos das neuroses traumáticas com sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, na qual relatam a abundância e recorrência de sonhos traumáticos, Freud reformula a sua teoria, tirando a hegemonia do Princípio do prazer na metapsicologia.

O psicanalista, em seu estudo sobre neuroses traumáticas, se debruça sobre o fato de o sonho levar constantemente o paciente de volta ao evento traumático, situação que leva o sujeito a acordar com um outro susto, conforme relata Mukasonga após seu sonho: “Acordo, estou na França. A casa está em silêncio. Meus filhos dormem em seu quarto. Tranquilamente” (MUKASONGA, 2018, p. 7). Dessa forma, o sonho perde sua principal função: proteger o sono daquele que sonha. Além disso, o sonho traumático, que segundo Freud é “uma exceção à regra”, não obedece ao princípio do prazer na busca pela realização de desejo. Nesse contexto, segundo o autor, os sonhos obedeceriam a outra tarefa anterior ao estabelecimento do princípio do prazer, uma atividade primitiva que obedeceria a uma compulsão à repetição, ou seja, os sonhos traumáticos revelam uma faceta do aparelho psíquico anterior mais primitiva do que a função de obter prazer e evitar desprazer (FREUD, 1920/1976, p. 50).

Em outra perspectiva, posterior ao pensamento freudiano, Sandór Ferenczi apresenta uma proposta em relação ao sonho traumático. Para o autor, em seu pequeno texto intitulado *Reflexões sobre o trauma*. Da revisão de “A interpretação dos Sonhos” (1934/1992), o sonho de natureza traumática teria como função a elaboração do trauma, o autor denomina essa função do sonho como “função traumatológica do sonho”. Para o autor, o sonho traumático não seria apenas uma repetição mecânica e perturbada do trauma, seu movimento repetitivo proporcionaria um caminho para elaboração, o qual resultaria em uma ação curativa, conforme pontua: “Ora, sonhar permite que os acontecimentos traumáticos sejam repetidos em condições mais favoráveis, para que seja possível, levá-los, pela primeira vez, à percepção e à descarga motora” (FERENCZI, 1934/1992, p. 113). De acordo com Ferenczi, a elaboração do trauma através do sonho não acontece de uma vez e apenas em um sonho, mas envolve aproximações sucessivas. Entretanto, o autor pontua que nem sempre a “função traumatológica do sonho” atinge seu objetivo.

Na obra *Baratas*, percebemos que o sonho fornece o caminho para que a escritora revise suas lembranças traumáticas e, dessa forma, possibilita o caminho no sentido da elaboração do trauma conforme proposto por Ferenczi. O sonho é o fio condutor que leva a autora a visitar suas memórias, amparada pelos objetos que remontam ao seu passado, como uma espécie de memorial para manter viva a memória dos seus familiares que, brutalmente, foram mortos no genocídio:

Vou até a sala e me sento em frente a uma mesinha. Sobre ela há uma caixa de madeira e um caderno escolar de capa azul. Não preciso abrir a caixa, sei o que ela contém: um pedaço de tijolo todo gasto, uma folha seca, uma pedra chata e afilada, as bordas cortantes, letras escritas em folhas de cadernos. Sobre a mesa também há uma foto, uma foto de casamento, o casamento de Jeanne, minha irmã caçula. A noiva em seu vestido branco, que eu mandei fazer em um alfaiate paquistanês em Bujumbura. Emanuel, o noivo, apertado em seu terno; meu pai, com a canga branca amarrada no ombro; minha mãe, muito frágil, envolta em sua roupa domingueira. [...] Eles vão morrer. Pode ser que saibam disso (MUKASONGA, 2018, p. 7-8).

A escritora, assim como muitos dos cidadãos ruandeses, não pôde recuperar os corpos dos seus mortos e, dessa forma, prestar homenagem e elaborar seu próprio luto. Os objetos representam os “rastros” deixados por essas pessoas, uma confirmação de que elas existiram. Nesse sentido, segundo aponta Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio *O rastro e a cicatriz*, presente no livro *Lembrar Escrever Esquecer* (2006), referindo-se aos sobreviventes do holocausto, a falta dos corpos daqueles que morreram impossibilitou um trabalho de luto e homenagem por parte dos seus próximos, não podendo nem afirmar de fato que essas pessoas morreram.

Os “rastros” deixados pelos mortos, sejam eles uma fotografia, um caderno ou uma folha que amassou, servem como um monumento pessoal e individual para as memórias da autora, da mesma forma que, funcionam como um túmulo simbólico dos corpos que não foram resgatados e não puderam ser enterrados, conforme o pensamento de Gagnebin, seguindo a trilha de Jean Pierre Vernant, afirmando que “o túmulo é o signo dos mortos” (GAGNEBIN, 2009, p. 112). Ruth Kluger, em sua obra autobiográfica *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto* (2005), relata sua experiência em vários campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial e aborda o sofrimento em não poder lamentar por sua família devido à ausência dos túmulos, que impedem ou dificultam o trabalho de luto:

Onde não existe túmulo, o trabalho de luto nunca termina. Ou então fazemos como os animais e não pranteamos ninguém. Quando digo túmulo não me refiro a um local fixo em um cemitério, mas sim ao fato de saber que a morte ocorreu, que a pessoa querida morreu. Para minha mãe, nunca houve um dia sequer em que ela soubesse com certeza que ambos, o marido e o filho, não tivessem escapado do assassinato em massa. A esperança era como uma quantidade limitada de líquido que vai evaporando com o tempo (KLUGER, 2005, p. 87).

Em *Baratas*, Scholastique Mukasonga afirma: “as famílias foram proibidas de recuperar os corpos dos seus” (MUKASONGA, 2018, p. 75). Sempre havia alguém para impedir que as famílias recuperassem seus corpos. “Raros são os sobreviventes que puderam encontrar os restos morais de seus entes queridos e sepultá-los” (MUKASONGA, 2018, p. 151).

De acordo com Sigmund Freud na obra *Luto e Melancolia* (1995 /1996), o luto é uma reação psíquica à perda, é um processo lento e doloroso que objetiva levar o sujeito à elaboração do que foi perdido. Segundo Freud, o luto possui como característica uma tristeza profunda, perda de interesse no mundo externo e afastamento de toda atividade que não se relacione com o objeto perdido. Para o psicanalista, por mais doloroso que seja o trabalho de luto, espera-se que ele seja superado após certo tempo. À vista disso, erguer um túmulo para os mortos é perpetuar sua lembrança através do tempo, o túmulo é um signo na luta contra o esquecimento além de proporcionar um caminho para a elaboração do luto.

Nesse sentido, muito foi feito pelas vítimas do nazismo para que suas histórias não fossem esquecidas. Os campos de concentração como o de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, se transformaram em museus de memória abertos ao público para visitação. Ao redor do mundo, outros museus e monumentos também foram erguidos em memória das milhares de vidas ceifadas na Segunda Guerra Mundial, como por exemplo, o Memorial Yad Vashem, na cidade de Jerusalém, em Israel. No Brasil, na cidade de Curitiba, foi construído um memorial em homenagem  s vítimas do holocausto em 2011.

Logo após o atentado terrorista ao *World Trade Center*, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001, no qual cerca de três mil pessoas foram mortas, foi erguido um memorial no mesmo local em que se localizavam os prédios. Os nomes das vítimas foram gravados no monumento. O *9/11 Memorial* serve como um espaço de luto para a população, diante do horror enfrentado no atentado. Em Ruanda, foi erguido um memorial  s vítimas, no ano de 2004, na capital do país, Kigali, no décimo aniversário da tragédia. Os monumentos erguidos em memória das vítimas de grandes tragédias servem como um espaço de luto, homenagem e lembrança. São um signo contra o esquecimento. Entre rastros e restos, exprimem o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica da experiência traumática (GAGNEBIN, 2006).

Diante disso, a escrita de Mukasonga também se inscreve como signo contra o esquecimento, como um monumento e túmulo para os mortos do genocídio de Ruanda, considerando que o país ainda luta contra o esquecimento dessa ferida na história da nação ruandesa. Sua escrita permite que o trabalho de luto e elaboração aconteça. É por meio dela que Scholastique revisita seus familiares e amigos mortos, será também por meio dessa escrita que outros sobreviventes poderão relembrar e elaborar o próprio luto. A obra permanece como um signo dos mortos que não puderam ser enterrados, mas que, no entanto, não podem ser esquecidos. A escrita pode ser considerada como um monumento em memória dos mortos no genocídio.

Mukasonga narra suas obras como uma testemunha-vítima dos acontecimentos do genocídio ruand s, contudo, seus livros não falam apenas da tragédia, embora seja o principal tema, mas da vida da comunidade e da sua família antes dos eventos de 1994. Isto acontece, por exemplo, na obra *A Mulher de Pós Descalços* (2017a), na qual narra a vida de sua mãe Stefania. A lembrança da casa, das comidas, do sofrimento do desterro e da desgraça do exílio. Na obra *Nossa Senhora do Nilo* (2017b), a escritora narra sua vida como estudante, no colégio católico de mesmo nome. Essa obra foi adaptada ao cinema em 2019, sob a direção do escritor e cineasta afeg o Atiq Rahimi.

O luto   construído narrativamente em cada folha. Contar para não esquecer, contar para ser lida, para que a história não seja esquecida, pois se não   possível recolher os restos, recuperar os corpos, Mukasonga se esforça por recuperar os rastros da memória do que viveu.

No entanto, devemos considerar que, para o sobrevivente de grandes tragédias, o trabalho de luto se torna mais denso e difícil no caminho para a elaboração. Na concepção freudiana sobre o trauma, a constante repetição da cena traumática e da sensação que ela desperta no sujeito acarreta uma incapacidade de abordar de forma correta o assunto a ponto de compreendê-lo e solucioná-lo razoavelmente, tornando o trauma uma marca indelével no sujeito. Nesse sentido, Mukasonga, na obra *Baratas*, descreve os desafios enfrentados por ela em seu trabalho de luto:

Levei bastante tempo para decidir voltar a Ruanda depois do genocídio. É, tempo demais, realmente. Por um longo período, não tive forças para fazer a viagem. Os ruandeses refugiados em Paris voltaram ao país. Era seu dever. Era preciso reconstruir Ruanda. As ruandesas casadas com um francês, como eu, precipitaram-se em abraçar um pai, uma mãe, um irmão, uma irmã sobrevivente. Mas eu, o que faria em Nyamata? Não havia mais pai, nem mãe, nem irmão, nem irmã (MUKASONGA, 2018, p. 148).

Mukasonga carrega o trauma pelos horrores vivenciados ao longo de sua vida, como o primeiro relato de violência contra os tutsis que a autora se recorda: “Eu tinha três anos, e foi então que as primeiras imagens de terror ficaram gravadas na minha memória” (MUKASONGA, 2018, p. 13). Assim como também carrega a culpa por ter sobrevivido ao genocídio. Em sua obra *Baratas*, a autora conta como o genocídio foi um massacre arquitetado durante longos anos. Desde muito pequena, a vida da autora foi atravessada pelo ódio contra sua etnia, os tutsis.

No início da obra, a autora relata que pouco se lembra de sua casa de infância, antes de a sua família ser expulsa da província de Gikongoro. A recordação vem da nostalgia da mãe que “sentia falta do trigo que a altitude permitia cultivar, e com o qual ela preparava mingaus” (MUKASONGA, 2018, p. 9). A família de Mukasonga, assim como outras famílias tutsis, abandonaram suas casas, empregos e posses, tiveram que se adaptar e reconstruir suas vidas se refugiando em Nyamata sobre o controle de soldados hutus.

Dessa forma, o terror de que algo pior acontecesse aos tutsis era constante. Diante do perigo iminente da extinção da sua família, os pais da autora escolheram, dentre os filhos, aqueles que tinham maior chance de sobreviver. Scholastique e os irmãos Alexia e André foram escolhidos devido ao “azar de ter ido à escola”.

Só nos restava partir. No Burundi, teríamos, sem dúvida, uma chance de continuar os estudos, encontrar um trabalho. E, sobretudo – os pais não sabiam como dizê-lo-, era preciso que, ao menos, alguns sobrevivessem, conservassem a memória, para que a família pudesse continuar em outro lugar (MUKASONGA, 2018, p. 110).

Após esse trecho, ela escreve: “Tínhamos sido escolhidos para sobreviver” (MUKASONGA, 2018, p. 110). A frase aparece destacada e isolada dos outros trechos. Diante disso, percebemos o quanto essa escolha, não dita pelos pais, se inscreve na psique da escritora

como uma culpa, por ter sido escolhida e sobrevivido no lugar de seus outros irmãos e, até mesmo, no lugar dos seus pais.

O sentimento de culpa foi tratado por Freud em suas obras *Totem e Tabu* (1913/2005) e em *O Eu e o Id* (1923/2011), no qual define a instância do Superego<sup>4</sup> como o responsável pelo sentimento de culpa: “a tensão entre o rigoroso Super-Eu (Superego) e o Eu a ele submetidos são chamados de consciência de culpa; ela se manifesta como necessidade de punição” (FREUD, 2011, p. 39). O autor aponta duas origens para o sentimento de culpa: o medo das autoridades, que obriga o sujeito a renunciar às satisfações instintuais; e o medo frente ao Superego. Diante de cada renúncia feita pelo sujeito, o rigor e a intolerância aumentariam o sentimento de culpa, em um círculo sem fim.

Os sobreviventes de tragédias precisam lidar com o trauma e com a culpa por terem sobrevivido, conforme aponta Moacyr Scliar (2007). A culpa do sobrevivente foi amplamente discutida no ano de 1967, no primeiro simpósio acerca dos traumas psíquicos dos que sobreviveram ao holocausto. De acordo com Seligmann-Silva, essa síndrome que ocorreu aos sobreviventes, foi caracterizada como “uma situação crônica de angústia e depressão, marcada por distúrbios de sono, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos, anestesia afetiva, incapacidade de verbalizar a experiência traumática, culpa por ter sobrevivido” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 68).

Para Moacyr Scliar (2007), por vezes o sentimento de culpa pode se dissolver através do testemunho e a escrita pode ser considerada uma aliada na luta corrosiva da culpa e da resolução do trauma. Diante disso, podemos considerar que Mukasonga escreve em busca desse caminho, sua escrita se inscreve como um espaço de elaboração e como uma forma de diminuir a insuportável carga que carrega.

### **Recontar a história na reconstituição da memória**

A memória não é um instrumento para a exploração do passado, é antes, o meio.

Walter Benjamin

Mukasonga, através de sua obra, reconta a história a partir de sua biografia e de sua origem familiar. Às vezes, pouco sabemos dos nossos antepassados. Ainda mais quando recuperamos as histórias das mulheres, que historicamente foram confinadas a um lugar de silêncios. O pou-

---

4 Segundo a teoria freudiana, a mente humana é dividida em três instâncias psíquicas: Id, Ego e Superego. O Id é da ordem dos desejos e da vontade, é guiado pelo princípio do prazer, o ser humano já nasce com ele. O Ego é regido pelo princípio da realidade, responsável pela resolução dos conflitos entre o organismo e realidade, é o mediador entre o Id e o Superego. O Superego atua como um juiz ou um censor, constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais.

co que sabemos sobre elas foi dito pelos homens. Como lembra Virginia Woolf, “nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram” (WOOLF, 2019, p. 10). O que conseguimos recuperar desse passado só é legível nos termos desses laços familiares, recontadas oralmente (ASSMANN, 2011).

A biografia se torna componente político de um lugar da mulher no projeto literário de Mukasonga, mas também de reivindicação coletiva dentro da história. Como refugiada com sua família, ela foi percebendo como coletivamente o seu povo foi se transformado em “baratas”, assim como percebe que ela própria é uma e pode ser destruída.

Suas recordações visitam a história familiar como se ela estivesse abrindo um álbum de fotografias rasurado pela guerra, manchado de sangue, no qual rostos foram cortados, corpos foram despedaçados ou desapareceram. Porém, Mukasonga recupera nessa escavação a memória da cultura na qual foi criada. No seu caso, como uma mulher da diáspora africana que nem documentos tinha. A recuperação da memória é uma forma de não permitir que os rastros do povo tutsi sejam apagados e que a violenta dizimação que sofreram não seja nunca esquecida ou repetida na história. Recuperar um conhecimento pelas margens não é vincular-se a um espaço periférico, de perda, de privação e dizimação, mas ater-se à potência de ter a própria história, o corpo e as memórias apartadas de um corpo social, abrir pela memória um “espaço de resistência e possibilidade” (KILOMBA, 2019, p. 67).

Ao recontar a sua história e recuperá-la em seus livros, através da história da sua família, sobretudo de sua mãe, Mukasonga rememora as práticas de sua casa e dos vizinhos tutsis, o modo de construir as casas, os modos como plantavam e cultivavam a terra, o conhecimento das ervas, a produção dos alimentos, os seus valores e as práticas religiosas. Mukasonga reúne outros elementos que nos permitem recontar a história de Ruanda, rever o projeto colonial e sua disseminação de conflitos na África, no caso o belga e sua responsabilidade histórica. As narrativas e os vestígios biográficos esclarecem a história e a composição da sociedade.

Não há uma reconstituição total da vida, tal qual ela foi vivida, porém é possível alinhar a trajetória individual e os fragmentos biográficos que restam à experiência social para a partir delas encontrarmos outras leituras possíveis para história. Perseguir rastros tênues e densos, vislumbrando experiências num recorte dessas vidas no tempo. Entre “sombras, longos silêncios, intervalos obscuros”, ouvir as vozes do que “o tempo faz com a memória de uma vida” (KOFES, 2001, p. 22). Ao pensarmos em uma experiência narrada biograficamente é preciso retirar a narrativa biográfica do lugar de oposição entre indivíduo e sociedade (KOFES, 2015). Ao alinhar essas experiências, incluímos nelas relações, conexões, linhas, nós, movimentos da vida, que perpassam a reflexão dos sujeitos e atravessam a experiência coletiva.

O testemunho só existe sob “o signo de seu colapso e impossibilidade”, é uma “modalidade da memória”, argumenta Seligmann-Silva (2008, p. 73). As recordações cavam os rastros e os

restos de processos de guerra, lidam com traumas individuais e coletivos, ajudam-nos a ler as marcas da catástrofe na cultura. Vinculam-se ao “signo do acabado”, lidam com perdas. O trauma é o corte, aquilo que fere e separa o acesso ao simbólico, sobretudo à linguagem. Como as experiências foram partidas, o processo de recordação se opera na descontinuidade. Recuperando a etimologia das palavras, Gagnebin (2006, p.45) retoma que “túmulo” e “signo” compartilham a mesma etimologia, ambas provêm da mesma palavra grega: *sèma*. “É um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto”. Portanto, lendo as narrativas de Mukasonga percebemos que é através da palavra que ela consegue construir o seu luto e cavar com as memórias um túmulo para os seus.

Ao pensarmos nos “Espaços da Recordação”, segundo Aleida Assmann, percebemos que a palavra está estreitamente associada às inscrições da finitude e da memória. A memória do trauma é uma forma de recuperar, na fragilidade dos rastros individuais, a compreensão para a história e para as condições socioantropológicas de cada sociedade. Algo presente no livro *Baratas*, mas que, de algum modo, perpassa todos os livros, é o desejo da mãe de Mukasonga que os filhos sobrevivam e com eles a memória dos tutsis. Em suas palavras: “Era preciso que, ao menos, alguns sobrevivessem, conservassem a memória, para que a família pudesse continuar em outro lugar. Tínhamos sido escolhidos para sobreviver” (MUKASONGA, 2018, p. 110). Cabe a ela ser a “guardiã” (ESTÉS, 1998) das histórias, aquela que recupera pela linguagem as recordações. Pela dedicação aos estudos, Scholastique sobrevive, volta à Ruanda, torna-se escritora e descobre dentro de si mesma que não é mais a *inyenzi*, não é mais aquela que é designada inferior pelo olhar do outro.

### O esquecer não pacificado

Olhei as árvores como alguém que interroga testemunhas mudas.

Georges Didi-Huberman

No livro *Cascas*, Didi-Huberman relata, que no museu de Auschwitz, os curadores perceberam que nas zonas que cercam alguns crematórios, no entorno do bosque de bétulas, por conta das inundações:

a própria terra regurgita constantemente vestígios das chacinas. As inundações provocadas pelas chuvas, em particular, trouxeram incontáveis lascas e fragmentos de ossos à superfície, de maneira que os responsáveis pelo sítio se viram obrigados a aterrá-lo para cobrir essa superfície que ainda recebe solicitações do fundo, que ainda vive do grande trabalho da morte (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62).

Indaga Mukasonga: “Como distinguir, encobertas pelas acácias e pelo mato, as casas daqueles que ali viveram e de quem se quis aniquilar até a lembrança?” (MUKASONGA, 2018,

p. 161). Ao recuperar os nomes, os rostos e os lugares de seus mortos a partir de seu próprio corpo, a escritora revolve da terra um “esquecer não pacificado” ou “unpacified forgetting” que se distingue de um “pacified forgetting”, (WEINRICH, 2004, p. 136). Um esquecer pacificado, ou nas palavras de Weinrich, um reconhecimento de longo alcance, após o tratamento psicanalítico, que não toca diretamente na dor, mas envolve um enfraquecimento dos agentes imaginários. O que conduz um esquecer não pacificado para um esquecer pacificado. Um exemplo desse acontecimento traumático, não totalmente processado, são mortos que não descansam por terem sido assassinados ou insepultos (ASSMANN, 2011, p. 188).

Em Gagnebin (2006), a partir de sua leitura do holocausto, sabemos que, em um processo de genocídio, o que se impõe é a destruição completa do outro, para que não sobre nada. Nenhuma inscrição, nenhum nome, nenhum rastro. Após a derrota alemã em Stalingrado, os prisioneiros dos campos de concentração foram obrigados a desenterrar os cadáveres, já em decomposição, “que haviam sido executados e jogados em valas comuns, para queimá-los em gigantescas fogueiras: não poderia restar nenhum rastro desses mortos, nem seus nomes, nem seus ossos” (GAGNEBIN, 2006, p. 46).

Em *Nossa Senhora do Nilo* (2017b), os padres leem um livro, que não lembram quem escreveu, mas que os faz acreditar que “os tutsis são como os judeus” (MUKASONGA, 2017b, p. 126). No caso dos tutsis, os soldados “queriam destruir, apagar todos os traços, nos aniquilar”, lembra Mukasonga (2018, p. 14). Destruir as casas, as pessoas “até não sobrar qualquer vestígio” (ibidem, p. 51). Apesar do rastro de destruição, de arrancá-los de suas terras, dos incêndios, do esvaziamento dos celeiros, da destruição das casas, plantações e da violência contra os tutsis, no cercado na casa dos pais de Scholastique, resta uma grande figueira como testemunha.

Seus livros, pela força da narrativa, fazem os ossos insepultos subirem à superfície, porque esses restos precisam que sua história seja contada. Os sobreviventes precisaram brigar para que a igreja de Nyamata não fosse devolvida ao culto como queria a Igreja Católica. Nela um ossário guarda ossos enfileirados e amontoados e o seu teto ainda guarda as marcas dos impactos das balas. Nem todos estão ali, o vazio e as lacunas se impõem. Indaga:

Onde estão eles hoje? Na cripta memorial igreja de Nyamata, crânios anônimos entre tantas ossadas? Na *brousse*, sob os espinheiros, em uma fossa que ainda não veio a público? Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes um a um na noite silenciosa (MUKASONGA, 2018, p. 8).

É com as árvores que Mukasonga chora a dor de suas perdas. É na sombra das acácias que ela vislumbra se resta alguma das casas que ainda sobrevivem dentro de si mesma. Clarissa Estés (2007) aponta como toda árvore possui dentro de si, por baixo da terra uma versão primeva de si mesma, raízes vitais, nutridas por águas invisíveis, que empurram energia para

cima: “O mesmo acontece com a vida de uma mulher. Como a árvore, não importa em que condições ela esteja acima da terra, exuberante ou sujeita a enorme esforço... por baixo da terra existe “uma mulher oculta” [...] aquela fonte profunda que nunca será extinta” (ESTÉS, 2007, p. 31). Apesar de tudo, árvores e mulheres sobrevivem para contar e ensinar sobre sua volta à vida. Em *Baratas*, ao encontrar as árvores plantadas pelo irmão Antoine, a autora lembra de como ele as amava e cuidava bem delas. “Ajoelho-me aos pés das grandes árvores e choro” (MUKASONGA, 2018, p. 168). Duas páginas depois, ela repete: “choro à sombra das grandes árvores” (MUKASONGA, 2018, p. 170).

### Considerações finais

Contar é a forma de fazer sobreviver o vivido. A escritora busca, no traço durável que é o livro, essa mediação de registro do que ouviu e experimentou. A materialidade no livro foi necessária, pois, ao mesmo tempo que presentifica o que é transmitido, faz sobreviver e põe em circulação o testemunho, a denúncia, abre pontes entre o sobrevivente, a realidade e a sociedade, torna possível uma “política da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2008). É um lembrar ativo, uma exigência de análise esclarecedora do passado para melhor compreender o presente (GAGNEBIN, 2006).

Mukasonga sabe que, apesar dos livros, tudo o que viveu e todas as suas perdas são parte de um “passado indizível” (MUKASONGA, 2018, p. 136-137). Enlouquecer ou esquecer são os dois medos que a atormentam e a mobilizam a pôr no papel o seu sofrimento. Como escritora, encarna o papel da narradora, mas também daquela que escava o passado, porque afinal é apenas isso que lhe resta fazer. Diante da morte dos seus só restam:

Buracos negros e fragmentos de horror. O que mais faz sofrer? Ignorar como foram mortos ou saber como os mataram? O terror do qual foram tomados, o horror que sofreram, às vezes é como se eu tivesse o dever de senti-los, às vezes é como eu tivesse o dever de escapar (MUKASONGA, 2018, p. 136).

Os fatos narrados são camadas de tempo dispostos nos livros que lemos. Como os ossos dos mortos insepultos, eles apontam para a condição individual ainda dividida pelo trauma e as próprias condições da terra, com a qual ainda não há caminhos de reconciliação. “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 2009, p. 239).

Rememorar é anotar com precisão essas camadas de tempo, os lugares por onde se passou e se viveu. Não necessariamente traz um resultado, mas é antes um processo. “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (GAGNEBIN, 2014, p. 248).

Um “inventário de achados” (BENJAMIN, 2009) permite que conheçamos os contextos da escrita de Mukasonga e a materialidade que a torna possível, mas também aponta para os achados simbólicos. Lidar com o sofrimento da recordação e narrar o trauma. Em uma lenda do povo inuit, recuperada por Clarissa Estés (2014), uma mulher é arrastada e assassinada ao ser jogada de um penhasco. Todavia, um dia, os seus ossos são encontrados nas águas pelo anzol de um pescador e, a partir desse encontro, os ossos vão se juntando e formando o esqueleto inteiro. A partir de uma lágrima, que ela bebe até saciar sua sede, ao vê-la brilhar à luz do fogo no rosto do homem que dorme, ela volta à vida. Com essa proximidade e o calor do corpo do pescador, a mulher ganha voz e começa a cantar. Com seu canto, ela recupera os cabelos, as pernas, os seios e todas as partes do corpo que uma mulher precisa. Por meio da força narrativa do seu canto, ela se reconstitui, encontrando sua vida e sua história.

Escrever os nomes dará, finalmente, um túmulo de papel aos seus mortos. Não esquecer é a forma como a escritora lida com seu trauma e com o passado de Ruanda. Escrever com e sobre o próprio corpo, traumatizado tanto quanto a terra, é um meio de recuperar a própria história e explorar seus significantes. A história do genocídio se inscreveu com muitos rastros de incompreensões. Até mesmo na bandeira do país, uma outra história precisou começar a ser narrada. Em 25 de outubro de 2011, a bandeira perdeu as linhas verticais e passou a tê-las de modo horizontal, eliminando o vermelho, pela alusão ao sangue derramado no genocídio de 1994. O país passou a ter ao lado da lista amarela, representando o desenvolvimento econômico, o verde, simbolizando esperança e prosperidade, uma linha azul vinculando a felicidade e a paz, com um sol a iluminar.

A narrativa mobiliza as paisagens de sua terra, as práticas e os valores com os quais foi criada no sudoeste de Ruanda, na província de Gikongoro, na borda da floresta de Nyungwe. Tenta recuperar em sua memória e na volta à sua terra, depois do genocídio, a história de sua família, amigos e conhecidos que desapareceram. Ao escavar o passado, ela encontra sua própria história, mas também traz elementos que conta a história de seu país, pelas lentes da perda e do trauma. Afinal, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (BENJAMIN, 1994, p. 208). Sua escrita mobiliza suas recordações, com pausas, com silêncios, com vazios que nunca poderão ser preenchidos. O papel passa a ser túmulo. É preciso que ele esvazie a memória para que, pela montagem da escrita, a vida consiga prosseguir. “Não, os assassinos não venceram. Meus dois filhos estão vivos. Eles viram a grande figueira que conserva a memória; como ela, eles se lembrarão” (MUKASONGA, 2018, p. 14).

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. Formas de transformação da memória cultural. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **Diário de um luto**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; *In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5a.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. 5a.ed. São Paulo: Brasiliense, 2009. (Obras Escolhidas; v. 2).

COQUIO, Catherine. Guerre coloniale française et génocide rwandais: la responsabilité, l'implication de l'état Français et sa Négation. **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique**. 99, 2006, disponível em 1 abril 2009, acesso em 22 jan. 2022. <http://journals.openedition.org/chrhc/785>; DOI: <https://doi.org/10.4000/chrhc.785>.

COQUIO, Catherine. **Commémorer, lutter contre le négationnisme et la banalisation du génocide des tutsis du Rwanda**. Intervention prononcée lors de la commémoration du 15 ans du génocide des tutsis à l'office de l'ONU à Genève, 7 abril 2009. [http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/Rwanda\\_coquio\\_onu\\_2009.html](http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/Rwanda_coquio_onu_2009.html). Acesso em: 22 jan. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FERENCZI, Sándor. (1934). Reflexões sobre o trauma. Da revisão de “A interpretação dos sonhos”. *In: Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 109-117.

FREUD, Sigmund. (1900). **Interpretação de sonhos**. Trad. J. Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. IV-V). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. (1920). Além do princípio de prazer. Trad. Salomão. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**, v. 15, n. 3, p. 593-601. (Vol. XV). Rio de Janeiro: Imago, 2010.

FREUD, Sigmund. (1917). Terceira parte: Teoria geral das neuroses. In: **Obras completas, vol. 13: Conferências introdutórias à psicanálise**. (1916-1917). Tradução Sérgio Tellarolit; revisão da tradução Paulo César de Souza, 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 250-490, 2014.

FREUD, Sigmund. (1923). **O eu e o id, ‘autobiografia’ e outros textos**. (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”)**. Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1913). **Totem e tabu**. Tradução de Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FREUD, Sigmund. (1915). Luto e Melancolia. In: **A história do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos** (1914- 1916). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, p. 139-152, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura, rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.

KOFES, Suely. **Vida & Grafias**: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. [et. Al.]. Organização Suely Kofes, Daniela Manica. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.

KLUGER, Ruth. **Paisagens da memória**: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

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

MUKASONGA, Scholastique. **A Mulher de Pés Descalços**. São Paulo: Editora Nós, 2017a.

MUKASONGA, Scholastique. **Nossa Senhora do Nilo**. São Paulo: Editora Nós, 2017b.

MUKASONGA, Scholastique. Scholastique Mukasonga: “me tornei a guardiã da memória do meu povo.” Depoimento a Ruan de Sousa Gabriel, com tradução de Leonardo Tonu. 27. 07. 2017c. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/scholastique-mukasonga-me-tornei-guardia-da-memoria-do-meu-povo.html>. Acesso em 6 mar. 2020.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCLIAR, Moacyr. A culpa do sobrevivente. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 15 maio 2020.

WEINRICH, Harald. 4. Pacified and Unpacified Forgetting (Freud). *In: Lethe: the Art and Critique of Forgetting*. New York: Cornell University Press, p. 132-136, 2004.

WOOLF, Virginia. Mulheres e Ficção. *In: Mulheres e ficção. 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, p. 10-19, 2019.*



## “A MORTE PARA O AFRICANO É UM CONCEITO QUE TEM UM VALOR MUITO GRANDE”: ENTREVISTA COM ALDINO MUIANGA

“DEATH FOR THE AFRICAN IS A VERY IMPORTANT CONCEPT”:  
INTERVIEW WITH ALDINO MUIANGA

“LA MUERTE PARA EL AFRICANO ES UN CONCEPTO QUE TIENE MUY  
GRAN VALOR”: ENTREVISTA CON ALDINO MUIANGA

Ludmylla Mendes Lima<sup>1</sup>

### RESUMO

A presente entrevista com Aldino Muianga, escritor moçambicano, ocorreu no âmbito da disciplina Tópicos “Especiais em Literaturas Africanas”, dos cursos de graduação em Letras e em Humanidades da UNILAB, do *Campus dos Malês*, Bahia. Os estudantes que participaram da entrevista leram os contos e enviaram perguntas ao autor. Os contos lidos foram: “O filho de Mussassa”, “A noiva de Kebera” e “Dois muda, quatro ganha”. O autor fala sobre a sua formação e trajetória como escritor, bem como sobre a importância dos contos populares e da oralidade na construção de sua obra literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Aldino Muianga, Literatura moçambicana, Conto moçambicano, Oralidade.

### ABSTRACT

*The present interview with the Mozambican writer Aldino Muianga took place within the scope of the subject “Special Topics in African Literatures”, of the undergraduate courses in Letters and Humanities at UNILAB, Campus dos Malês, Bahia. The students who participated in the interview read the short stories and sent questions to the author. The short stories read were: “O filho de Mussassa”, “A noiva de Kebera” e “Dois muda, quatro ganha”. The author talks about his education and trajectory as a writer, as well as the importance of folktales and orality in his literary work.*

**KEYWORDS:** Aldino Muianga, Mozambican literature, Mozambican short story, orality.

---

1 Professora de Literaturas em Língua Portuguesa na UNILAB – Campus dos Malês. Atua na graduação e no **Mestrado em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos Brasil-África**.



**RESUMEN**

*La presente entrevista con Aldino Muianga, escritor mozambiqueño, ocurrió en el ámbito de la asignatura “Temas Especiales de las Literaturas Africanas”, de los cursos de graduación en Letras y Humanidades de la UNILAB, Campus dos Malês, Bahia. Los estudiantes que participaron en la entrevista leyeron las historias y enviaron preguntas al autor. Los cuentos leídos fueron: “O filho de Mussassa”, “A noiva de Kebera” e “Dois muda, quatro ganha”. El autor habla de su formación y trayectoria como escritor, así como de la importancia del cuento popular y la oralidad en la construcción de su obra literaria.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Aldino Muianga, Literatura mozambiqueña, cuento mozambiqueño, oralidad.*

**Entrevistadora:** Para dar início à entrevista, gostaria de perguntar como você se tornou escritor e como você equilibra as suas atividades como escritor, médico e professor, já que você atua nessas três áreas?

**Aldino Muianga:** Bom, em primeiro lugar, farei uma breve referência ao modo como começo como escritor. Comecei a escrever quando tinha dezesseis anos de idade. Estava nos inícios da escola secundária, digamos que não tinha um grande domínio da língua portuguesa, mas aquilo que conseguia compreender me permitiu escrever alguns poemas. Comecei como poeta. A história desse começo como poeta foi assim, com outro rapaz com que estava a brincar na rua. Vi uma mulher descalça, com uma criança às costas, e que limpava os dentes com um pau, portanto, à maneira de mulala<sup>2</sup>. Para mim era uma imagem muito poética, achei que devia registrar as emoções que aquela imagem criava em mim. Então, foi assim que comecei como poeta, escrevi mais poemas, por volta de cinquenta, setenta, não sei. Mas, infelizmente, no último ano, no ano seguinte, houve umas inundações demais, e os meus cadernos de poemas foram, os meus poemas foram arrasados, foram levados pelas cheias. Então, minha vida como poeta terminou aí. Mas não desisti de escrever, ou melhor, ler. Eu queria aperfeiçoar um tanto a língua portuguesa, ter mais vocabulário, mais facilidade de expressão, mais facilidade de escrita, e assim fui lendo o que me vinha às mãos. Frequentei as bibliotecas da cidade<sup>3</sup>, bibliotecas itinerantes que havia lá na altura, e, mesmo no fim das aulas, ia até a prefeitura municipal, lia, tomava apontamentos. Enfim, era uma espécie de rato de bibliotecas. Assim fui conhecendo os segredos da língua portuguesa. O meu primeiro escrito oficial, por assim dizer, foi na década de 1970, em 1976, 1977, por aí. Já era médico. E já pude sedimentar os conhecimentos que tinha sobre a vida, sobre a natureza humana. Então, escrevi um conto, que foi publicado num jornal, num semanário, e foi de fato um estrondo, foi uma alegria muito grande para o editor que me convidou a escrever, e assim continuei escrevendo. Depois entrei na revista *Charrua*, que está ali há tanto, que foi fundada em 1984, na Associação de Escritores Moçambicanos, e fui escrevendo contos mais atrevidos, por assim dizer. Até que em 1987 publiquei o primeiro livro, que foi o *Xitala-Mati*. Portanto, o *Xitala-Mati* foi o abre-te sésamo para o escritor de 30

2 Mulala é uma raiz usada na higiene oral. É uma opção econômica, mais comum em zonas rurais e entre idosos.

3 O autor se refere à cidade de Maputo, capital de Moçambique.

e qualquer coisa anos, não é? Agora há 33, 34 anos que escrevo e publico. E foi assim que fui escritor até os dias de hoje, e a continuar a escrever. Brevemente, tem sido essa a minha carreira.

Agora a sua segunda pergunta é como consigo conciliar as minhas atividades, como a de chefe de família, a de escritor e a de médico. Eu gosto de dizer que tenho uma relação, digamos assim, poligâmica, com três entidades, que é a família, a medicina e a literatura. Temos uma relação muito harmoniosa, muito harmoniosa mesmo, me considero um chefe de família equilibrado e até tenho tido o apoio extraordinário da minha esposa nesse aspecto, que me ajuda contando histórias da vida dela, das coisas imaginadas por ela. Então, trabalhamos muito nisso. A medicina também, ok. Eu exerço a minha profissão e ensino também. Portanto, é um cumprimento do meu exercício médico. E de vivermos em harmonia, os três, e não existe conflito. É uma questão de metodologia, é preciso saber dividir o tempo, é preciso saber encontrar espaços tanto para uma coisa como para a outra de modo a não haver conflitos. Isso tanto que não existem, consigo fazer, de fato, tanto cumprir as minhas obrigações nas três áreas a contento. E acho que qualquer pessoa que tenha uma vida equilibrada pode fazer isso. Há tempo para tudo.

**Entrevistadora:** Temos uma curiosidade com relação à questão linguística. Você é moçambicano, e mora na África do Sul, país que possui onze línguas oficiais, então você convive com uma complexidade linguística muito grande. Poderia nos contar um pouco mais sobre isso? Qual é a sua língua materna, qual foi a sua primeira língua de escola? E como foi, ao longo da sua vida, essa relação com a língua, quando você se mudou para a África do Sul entrou em contato com outras, isso reflete na sua escrita também? Por que você optou por escrever em português?

**Aldino Muianga:** A minha língua materna, por assim dizer, é o changana. Embora tenha nascido em Maputo, os meus pais eram imigrantes, vindos da província de Gaza. O meu pai era de um distrito, a minha mãe era de outro distrito. As primeiras palavras que eu ouvi na vida foram em changana. Na minha casa, falava-se muito a língua portuguesa e o changana, mas a preferência, de fato, de meu pai, era que falássemos português porque havia esse estatuto, acho que os que falam português sabem disso, esse conceito da assimilação. Se você quisesse ser considerado um cidadão português puro, embora fosse tanto autóctone, indígena, portanto, do lugar onde nasceu, tinha que falar português. Então, nós, sobremaneira, fomos educados segundo preceitos da cultura portuguesa, língua portuguesa. A língua nativa, que aprendi de fato, sobretudo por parte de minha mãe, foi o changana. O resto, aprendi na rua com os amigos. Havia essa duplicidade na comunicação. Eu falava melhor português até do que o próprio changana. Portanto, essa decisão foi de meu pai. O meu pai foi professor primário lá em Gaza e insistia bastante nisso. Tanto que todos os dias, fosse férias ou não, ele sentava à mesa, fazendo os ditados, a tabuada, aritmética, aquelas coisas todas. As lições em voz alta e, portanto, o português foi sempre a língua que dominou na minha formação. Daí que aos dezesseis anos já conseguia escrever alguns poemas. O que muitos da minha geração não conseguiam. Mas de qualquer modo, fui absorvendo a cultura da comunidade que me rodeava, não só na província de Maputo como também na província onde os meus pais nasceram. Nas férias, íamos visitar os avós, era um lugar que ficava mais ou menos 200 km, e lá o que se falava era o changana. Os meus avós e os meus bisavós não falavam português. Portanto, eu tinha duas

fontes de conhecimento de língua, tanto em Maputo quanto na casa dos meus avós. E devo dizer que talvez a minha experiência como escritor sobre o campo começou aí. Eu era muito novo ainda, mas observava coisas que me espantavam, que me admiravam, fazia perguntas a mim próprio, com 12/13 anos, “Por que é que essa gente vive assim?”, “Por que nós vivemos assim?”, “Por que é que somos diferentes das pessoas da cidade?”. São questões que foram se acumulando ao longo do meu crescimento e que se cristalizaram no meu espírito, e que um dia tinham que ser expressas de um modo ou de outro. Então, partes dessas inquietações estão expressas nos meus livros. Vocês vão notar que em alguns contos, por exemplo, o caso que se tem que fazer referência em uma das perguntas, é o Mussassa, “O filho de Mussassa”. É uma história do campo, que tem muito a ver com uma crença que lá existe, de uma maneira geral, que é o feitiço. A crença nas atividades dos mortos, dos defuntos. Tudo isso é o reflexo da vivência que eu tive no campo quando era criança. Agora, o uso da língua materna nos meus escritos está expresso em alguns contos, como vocês podem notar. Isso está em formato de cantigas e combina com este conto clássico que eu escrevo agora, portanto, com o conto popular. Existe, portanto, uma combinação, uma simbiose das duas formas de expressão porque o conto popular é um legado do qual não podemos fugir e é a nossa melhor forma de expressão por assim dizer. Mas escrevemos para uma comunidade universal e, então, é preciso saber transmitir o que é nosso para além das fronteiras.

Falando da minha inserção na África do Sul, estou na África do Sul por uma questão de trabalho. Eu tinha ambições profissionais que, talvez, no meu país não conseguiria realizar, então, aqui foram criadas condições e é por isso que estou aqui ainda. Mas sou moçambicano da gema e leciono na faculdade, pratico medicina com os meus estudantes, com os meus alunos e continuo a escrever. E é interessante também que as culturas moçambicanas e sul-africanas têm muitos pontos comuns, desde o tempo colonial, tempos remotos em que havia esta migração de cidadãos moçambicanos que vinham trabalhar nas minas daqui da África do Sul. Aqui aprendiam coisas e depois retornavam ao país com novos conhecimentos e deixavam ali os conhecimentos velhos, eram os tais magaiças, dos quais se podem contar, volumes e volumes de histórias. Portanto, existe uma comunhão de culturas entre nós e os sul-africanos. E recordo-me que, há alguns anos, escrevia para um semanário, em Maputo, sobre o que se passava aqui na África do Sul, sob o ponto de vista cultural e social, era uma outra forma de devolver aos moçambicanos aquilo que o moçambicano ganhava aqui na África do Sul. O que ganhava em termos de cultura, não digo financeiramente. Há sempre esta troca de informação, troca de culturas, troca de experiências entre nós e eles. Eu digo isso em relação a nós e os sul-africanos. Portanto, não é estranha a minha presença, o meu à vontade aqui neste país. Claro que existem diferenças em certas áreas, áreas específicas, mas fundamentalmente, pertencemos a um grande grupo étnico, que é o bantu, então temos raízes comuns e essas raízes manifestam-se em muitas ocasiões, em muitos pontos.

**Entrevistadora:** Tudo isso, de certa forma, dialoga com as questões seguintes, ainda relacionadas ao escritor que transita na fronteira: “Quais as relações culturais entre Moçambique e África do Sul que transcendem a fronteira?”, e “Entre Moçambique e África do Sul, quais os elementos que fortalecem a sua escrita diante da localização geográfica?”. A outra questão aborda o conto “O filho de Mussassa” e tem relação com o tema da morte, pelo fato de a

personagem Mussassane ter ido morrer na sua terra natal, “Qual a simbologia desse retorno na tradição moçambicana?”.

**Aldino Muianga:** Em relação à primeira pergunta, devo dizer que, aqui onde estou é quase que passivamente que a pessoa tem informações, que captam no trabalho, na rua, nos mercados, em todo lado. Todos os elementos fortalecem o meu conhecimento um pouco mais profundo do que se não estivesse aqui neste país. De fato, há detalhes que quase estão do lado da fronteira, e que a gente nem sequer percebe. Há anos publiquei alguns artigos no jornal. Ah, já não me recordo do nome da coluna. Era “Sayonara”, é como se fosse um “bom dia”, “boa tarde”, uma saudação. Isso foi uma forma de exploração, portanto, de novos conhecimentos, alguns eu já tinha, mas outros foram adquiridos no local sobre a vida do cidadão, cidadão médio e pobre comunal aqui da África do Sul. Portanto, isto contribui imenso para o enriquecimento da minha escrita. Isso é um aspecto.

Quando se fala da morte, a morte para o africano de uma maneira geral, é um conceito que tem um valor extremamente grande. Os nossos defuntos são defuntos porque desapareceram corporalmente, mas eles vivem em nós. Os mortos fazem parte da nossa vida, do nosso dia a dia, e isso é um conceito que tem muito a ver com a nossa espiritualidade. E é nos mortos que muitos africanos, muitos moçambicanos encontram força de inspiração para vencer obstáculos. Vou dar alguns exemplos, pessoas que sofrem de infertilidade, não têm trabalho, sofreram algum acidente na família ou uma morte inesperada. Tudo isso não é interpretado como fenômenos casuais, há sempre uma força, há uma força causadora dessa perturbação na vida das pessoas. Portanto, a morte é simbólica, é uma transição de uma vida para a outra, mas os nossos defuntos, de fato, não desaparecem do nosso universo espiritual, não desaparecem, continuam conosco. Se vocês forem ler algumas de minhas histórias vão de notar isso, porque a crença é tão forte que aquilo que é dito, inclusive nos sonhos, são coisas que as pessoas, às vezes, ocultam, procuram uma espécie de aliança, eu diria uma harmonia, portanto, com os mortos. Daí, os rituais que se praticam. Os rituais para apaziguar os mortos e por assim dizer os mortos são os acompanhantes da vida, portanto, dos vivos, orientam a vida dos vivos.

No caso particular do conto “O filho de Mussassa”, o conto tem muito a ver com o que disse, com a crença de que o morto pode influenciar a vida dos vivos. O fato de ele, a personagem, portanto, regressar doente já, para morrer na sua terra, é uma forma dele juntar-se, para estar mais de perto das construções dos seus antepassados. É uma honra muito grande para qualquer africano, para qualquer moçambicano nesse caso, ficar na eternidade ao lado dos seus, das pessoas que o estimaram e que ele estimou. É um conto simbólico nesse aspecto. Por outro lado, a gente pode ver nesse mesmo conto um pouco de egoísmo. É uma atenção à margem, não é, de que ele fez uma fortuna, mas não quis compartilhá-la com ninguém porque, enquanto vivo, ninguém o ajudou, mas vai compartilhar essa fortuna com os mortos. Portanto, estamos a ver que há esta parceria entre as pessoas e os defuntos que o ajudaram, e ele queria compartilhar aquilo que ganhou com os mesmos defuntos. A morte é parceira, é diária, diria assim, do africano, e ele acredita, portanto, na força dos defuntos. Apoia-se nela, ajusta-se nela para vencer obstáculos. E, por outro lado, a história sobre essa questão também tem muito a ver com a morte. As pessoas que querem fazer fortuna aqui na África do Sul, vindas de Moçambique, vão a médicos tradicionais, os curandeiros,

equipam-se tanto de artefatos, de forças, bebem lichidios<sup>4</sup>, vacinam-se para ganhar força, para conseguirem fortunas aqui na África do Sul. E aí já não tem nada a ver tanto com o trabalho árduo, com a força de vontade da pessoa, mas sim com a força do espírito que ele encarnou, digamos assim, que o habilita a fazer fortuna. Ele faz essa fortuna e regressa à casa, esquece dos compromissos que assumiu, muitas vezes, com a pessoa que o equipou dessas forças. E, então, há um ajuste de contas. Essa fortuna desaparece ou então morre alguém em casa. É esse tipo de relação entre a feitiçaria e a morte, em que as pessoas acreditam. E que funciona ao seu modo.

Então, publiquei nos últimos anos umas dissertações sobre a espiritualidade e a prática médica. A pergunta que eu faço é: como as crenças das pessoas podem influenciar tanto na nossa saúde, inclusive na nossa vida? E como fica a nossa intervenção como médicos sobre pessoas que têm essas crenças? Porque, de fato, temos tido alguns obstáculos em curar certas pessoas, pois, não que não acreditam em nós, mas porque nós não compreendemos os valores da sua espiritualidade. Por exemplo, o uso de amuletos, o uso de banhos, de ervas em combinação com os medicamentos clássicos. E a gente pergunta, por que é que você faz isso? Por quê? “Isso é para ajudar o senhor a curar-me”. Quando eu estava na província de Kwazulu-Natal, uma aluna usava um bracelete de pele. Era uma aula de prática, prática cirúrgica, que ensinava todos a fazer desinfecção dos membros superiores. Então pedi para ela tirar o amuleto. Ela disse que não, que não tirava o amuleto. Naturalmente, por quê? A resposta foi simples: “É que se eu tiro este bracelete, eu vou morrer, e vão acontecer coisas muito más na minha família”. Obviamente, quer dizer, de acordo com a nossa prática, ela não podia fazer a desinfecção. E, então, ao passar das semanas, ela desistiu do curso de medicina. Veja só, a força de uma crença, a força desta fé em algo, a força que se pode ter mexendo dentro de uma pessoa. Portanto, são essas coisas que a gente encontra no dia a dia, não é? E eu não sei se respondi a sua pergunta, mas são realidades que eu gosto de contar e partilhar com os meus amigos.

**Entrevistadora:** Aldino, creio que os seus alunos e os seus pacientes devem tirar muito proveito porque você tem esta compreensão, você transita entre esses dois mundos: o mundo da medicina tradicional, sem excluir uma compreensão ampla do lado espiritual e do quanto importante isso é na estrutura psíquica das pessoas.

Temos agora algumas questões sobre o conto “A noiva de Kebera”. Com relação ao papel da mulher, gostaria de saber se as tradições acabaram por sufocar a personagem Ma-Miriam?

**Aldino Muianga:** É muito interessante no sentido de que essa história partiu de um problema clínico. Tive uma paciente cujo namorado morreu e ela frequentava a campa do falecido namorado. Mas, às tantas, ela entrou em uma crise nervosa e acabou na psiquiatria porque não acreditava que o namorado tivesse morrido. Então peguei essa realidade e fiz essa história. Transpuse-la, portanto, para o campo rural. Esse fato real aconteceu na cidade, em Maputo. Mas, então, preferi transferir todo o cenário e todo o encantamento por dentro para o cenário rural. E existem muitas partes que podem ser exploradas em “A noiva de Kebera”. O

---

4 Remédios que fazem parte da medicina tradicional moçambicana.

caso da própria personagem principal, que é a Ma-Miriam. Ela vive sob a influência de tios, de familiares, que são fruto de uma sociedade um tanto patriarcal. As mulheres, desde que nascem até morrerem, sofrem influência paterna. Aquilo que o pai, que os pais dizem é a regra, é a lei. É o caso dela e pu-la a desempenhar esse papel e penso que funcionou bem. Penso que funcionou bem porque, mesmo nas situações de desespero dela, aproveitaram-se dela, para se aproveitar, muito em particular o tio, que conhecia todas as fraquezas psicológicas da nora, nora-sobrinha neste caso, e aproveitou-se dela. E a convenceu de que o defunto não era tão defunto como isso. Que era vivo, que aparecia durante as noites e fazia o que queria com ela. Mas também há nisto uma coisa muito positiva, há sempre alguém na família ou na sociedade que entende as questões de outra maneira. É o caso da própria tia dela, que achou que havia algo estranho durante as saídas noturnas do marido e, afinal, descobriu que havia um trauma qualquer e que a sobrinha estava sendo vítima ao lado. Portanto, há duas questões aqui, o aproveitamento das fraquezas dela pelo tio e a ajuda que Ma-Miriam teve da tia. Mas no fim, em resumo é isto, a sociedade patriarcal em que nós vivemos e que tem dessas coisas. E esse é um retrato de uma delas.

Outro exemplo que eu poderia citar é de uma história que eu recordei aqui. A questão é de homens que lobolam. Não sei se sabem, mas o lobolo é um dote que se dá a uma família para comprometer uma moça. Esse caso é do homem que levou a uma gravidez, e diz assim, “se nascer uma menina será a minha mulher”. Portanto, é a força do poder que o homem tem na sociedade. Daí, as lutas que tem havido, pela emancipação, pelo usufruto dos direitos que cabem à mulher. Mas o patriarcado, portanto, é dominante com suas consequências, desagradáveis muitas vezes. Eu sei que nunca vou conseguir explicar o que é e o que não é, cabe ao leitor interpretar o que lê, mas nesse caso, sempre tenho tentado partilhar a minha opinião. É mais uma história simultânea, importante, que parte do real, retrata o real, mas obviamente com muita imaginação, muita ficção, senão deixaria de ser literatura.

**Entrevistadora:** As personagens femininas são muito presentes na sua obra. E elas são mostradas no interior de uma estrutura tradicional, patriarcal, mas sempre com um elemento que deixa ali uma questão para ser pensada. Em seu último romance publicado no Brasil, *Asas quebradas*<sup>5</sup>, essa questão está de volta com a personagem Macisse. Então, são muitas mulheres presentes na sua obra e sempre questionando esse lugar no patriarcado. Mudando um pouco, os alunos querem muito saber sobre o título do conto “Dois muda, quatro ganha”, você pode nos explicar?

**Aldino Muianga:** É uma história muito interessante essa. Tem muito a ver com as energias postas, ou que nós púnhamos quando crianças, para vencer um adversário, indo até ao sacrifício, tudo que nós púnhamos para sermos outras pessoas. Porque vencer no jogo de futebol era um grande triunfo da nossa vida. Pois dois muda mais assim. Por exemplo, esse canal aqui no Brasil. Quando estive na Bahia há tempos, um poeta falou-me que no Brasil faziam-se coisas do gênero. A gente entrava em campo, duas equipes e quem mete os dois primeiros gols... Aliás, não é que o jogo tinha terminado, era intervalo, mas só ganha quem mete primeiro os quatro gols. Portanto, dois muda e quatro ganha. Essa é a definição do jeito do jogo. Para chegar

---

5 *Asas Quebradas*, São Paulo: Kapulana, 2019.

aos quatro gols, às vezes em dois, três dias, porque ninguém aceitava perder aquele jogo, não havia maneira. Utilizávamos todos os truques, todas as artimanhas para sempre invalidar o gol do adversário. Legalmente ou ilegalmente, aquilo era uma confusão. Quando escrevi aquele conto eu queria ressaltar este componente de luta em si, que nós tínhamos que ganhar fosse como fosse. Agora, eu faço menção a uma equipe brasileira Ferroviária de Araraquara. E eu vi o Ferroviária de Araraquara e o Santos a jogarem em Maputo quando eu era pequenininho, não recordo que idade tinha. Daí, foi o meu primeiro contato com o Brasil, foi no futebol. Eu via aqueles jogadores e gostaria de ser como um deles. Andar por ali assim, a correr atrás da bola, gritar gol, etc., etc. Sonho de criança. E até alguns dos meus companheiros e eu, inclusive, adotamos nomes de estrelas do futebol brasileiro, era o Garrincha, era o Pelé, era não sei quem. Comecei a gostar do Brasil a partir do futebol. Foi a minha porta de entrada para a cultura brasileira, a da cultura esportiva nesse caso.

Mais tarde, quando eu cresci, já na escola, comecei a ter acesso a livros. E como disse, era um devorador de livros, lia tudo que vinha a mão e tinha uma preferência muito grande por escritores brasileiros. Dentre eles, apaixonei-me um tanto pelo Jorge Amado. Jorge Amado foi, entre aspas, podemos dizer assim, um professor, um guia daquilo que eu deveria escrever. Aquilo que Jorge Amado escrevia era o retrato da vida que se levava no bairro. Tinha uma brincadeira que dizia assim, “Jorge Amado hoje esteve em Moçambique”. Ele escreve coisas tão reais, tão reais, que só pode ser moçambicano. Então, esse foi o meu, digamos assim, o farol, o guia, que me conduzia, portanto, com mais serenidade para o conhecimento da cultura brasileira. E quando estive no Brasil há tempos, alguns anos atrás, a minha editora, conhecendo a minha paixão pela obra de Jorge Amado, levou-me ao Rio Vermelho, à Casa do Rio Vermelho. Estive lá e o que eu vi fez-me correr lágrimas, senti-me muito emocionado. Uma pessoa tão simples, que vivia tão simples, mas de uma dimensão universal como ser humano, como escritor, como cidadão, só podia ser uma pessoa assim. Então, foi uma inspiração para mim, a obra dele. E continuo a gostar do Brasil e se um dia lá puder voltar, eu hei de gostar. Portanto, isso é para dar uma ideia mais ou menos de como o “Dois muda, quatro ganha” acontece com aquelas peripécias todas. Eu como me introduzo, portanto, no futebol brasileiro, na cultura brasileira, na literatura do Brasil neste momento. É basicamente isso.

## REFERÊNCIAS

MUIANGA, Aldino. **Xitala Mati**. Maputo: Alcance Editores, 2013.

\_\_\_\_\_. **O domador de burros e outros contos**. São Paulo: Kapulana, 2015.

\_\_\_\_\_. **A noiva de Kebera**. São Paulo: Kapulana, 2016.

\_\_\_\_\_. **Asas quebradas**. São Paulo: Kapulana, 2019.



## JOÃO PAULO BORGES COELHO: LITERATURA SEM FRONTEIRAS RESENHA

BRUGIONI, Elena; GROSSEGESSE, Orlando; MEDEIROS, Paulo de (eds.). *A companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post)Colonial Remains*. Oxford: Peter Lang, 2020.

Edvaldo A. Bergamo<sup>1</sup>

No Brasil, é quase um lugar comum (re)afirmar e/ou admitir o desconhecimento tendencialmente generalizado (proposital e/ou involuntário) do continente africano (marcado por assombros e por estigmas) em suas múltiplas manifestações, ou o desmerecimento de sua importância ímpar para nossa formação identitária, pelos mais diversos motivos, que vão desde a formação educacional deficitária ao racismo basilar propriamente dito, apesar dos esforços empreendidos de modo especial por certos domínios do círculo acadêmico ou mesmo por iniciativa de setores populares organizados e esclarecidos, empenhados em promover e em fortalecer os liames negligenciados, contudo translúcidos na vida social, cultural, religiosa, etc. do nosso país. Os estudos africanos, os movimentos negros de afirmação da origem afrodescendente, o combate ao preconceito racial têm já décadas de existência e de resistência por aqui, com uma atuação por vezes subterrânea, no ambiente cultural e na arena política brasileira. São ações de ordem criativa e intelectual que visam sublinhar o papel do continente africano na formação da brasilidade como uma contribuição decisiva para a definição do controverso e ambíguo “caráter brasileiro”.

Do mesmo modo, a área de estudos das literaturas africanas, notadamente em língua portuguesa, por estas bandas ganhou algum impulso na universidade em meados da segunda metade do século XX e, por força da lei 10.639/03, certo vigor nas primeiras décadas do século vigente, com reflexos esporádicos nos ensino fundamental e médio. Entretanto, aguarda ainda maior organicidade institucional nos sistemas superiores de ensino, apesar dos generosos e louváveis esforços de inúmeros pioneiros, embora determinadas conquistas sejam de comemorar, no tocante a um conhecimento cada vez mais dilatado e adensado das literaturas oriundas dos países africanos, não só os de língua oficial portuguesa, manifesto em eventos, publicações,

---

1 Universidade de Brasília (UnB). E-mail: [edvaldobergamo@unb.br](mailto:edvaldobergamo@unb.br).



ações artísticas e midiáticas, cujas iniciativas vêm se multiplicando pelo país, com muitos anos de embate e militância. O conhecimento, o estranhamento da poesia, do conto, do romance, do teatro, escritos em língua portuguesa em muitos lugares da África, têm despertado interesse de pesquisadores iniciantes e iniciados, tornando-se uma espécie de revelação, de uma epifania sobre culturas, saberes, sociedades, mitos, num movimento em direção a alteridades abalizadas pela via dos estudos literários, num ato político de ler e de compreender o mundo africano do lado de cá, num modo de “que o mar unisse, já não separasse” povos irmanados por um passado em comum.

A literatura moçambicana, assim sendo, tem encontrado patente receptividade crítica por estes lados, pelo seu valor estético inquestionável e pelo seu valor político e ideológico de enaltecimento da negritude nas suas múltiplas vinculações com o orientalismo índico. Uma cosmogonia a desvelar-se na escrita de autores e autoras que vêm ganhando notoriedade nos estudos africanos brasileiros, designadamente em vista de um público-leitor com potencial acolhedor inigualável, no afã de desbravar novas áreas de transculturação literária de um território múltiplo, dado ser o nosso contingente populacional o maior dos países de língua oficial portuguesa.

A bem dizer, a prolífica obra do escritor e cidadão moçambicano João Paulo Borges Coelho apenas começa a ser editada, lida, divulgada e pesquisada com maior largueza no âmbito dos espaços universitários brasileiros, tanto quanto difundida, conhecida do público em geral daqui. O aludido romancista, muito acima do historiador, vai se tornando cada vez mais uma voz singular, instigante, na cartografia do mapa cultural do oceano Índico por conhecer. Abordando campos humanísticos convergentes e ao mesmo tempo dialeticamente colidentes, a obra de Borges Coelho estimula as conexões auspiciosas entre ficção e história, memória e testemunho, memória e poder, colonização e descolonização, opressão e emancipação, localismo e cosmopolitismo, nacional e transnacional, colonial e nacional, entre outras demandas epistêmicas, sob uma perspectiva contemporânea. O projeto literário de Borges Coelho, em sua correlação benfazeja com sua atividade profissional de investigador e professor, desde os anos 1970, enquadra a formação histórica, nacional e social de Moçambique na grande cena da geopolítica regional da África austral, bem como no panorama internacional do capitalismo global, com repercussões nas dinâmicas culturais, sociais e econômicas da nação atada aos “índicos indícios” da questão da violência enraizada ainda com muita visibilidade. Trata-se de um conjunto de obras movido por um processo criativo mesmo em plena ascensão, o qual está comprometido em retratar a diversidade, a pluralidade, a complexidade da figuração estética da sociedade moçambicana que se equilibra entre os resíduos, os vestígios, as marcas do longo período colonial luso-europeu e as adversidades e dissabores de um presente-futuro pós-colonial, caracterizado por novos e outros confrontos e empecilhos que (re)acomodam a contemporaneidade, em face de uma conjuntura demarcada pela extrema desigualdade social, pela violação de direitos humanos, pela espoliação das riquezas naturais, pela desarticulação de

valores ancestrais, pela influência estrangeira próxima ou distante, aspectos que molduram os desafios atinentes a um projeto político e cultural de uma identidade nacional *in progress* como uma contenda permanente por lá.

O livro em tela é a primeira publicação em língua inglesa totalmente dedicada ao exame crítico rigoroso da obra de João Paulo Borges Coelho. São 11 textos, sendo que o primeiro destaca-se por ser um texto artístico do próprio autor moçambicano em escrutínio: “O pano encantado”, com a tradução para o inglês do David Brookshaw, um bem informado conhecedor das literaturas em língua portuguesa. Um bônus que a coletânea de ensaios ostenta, oferecendo ao público interessado tal narrativa curta como entrada especialíssima na órbita ficcional do escritor. Na verdade, após a apresentação bastante cuidada da obra coletiva pelos organizadores, com foco detido no resumo em caráter divulgativo das obras do escritor em apreciação até o momento da presente edição, há uma pequena biografia de Borges Coelho destinada ao domínio anglófono, demarcando o percurso pessoal e profissional do autor em análise, que hoje se dedica totalmente à literatura, depois da aposentadoria como professor da Universidade Eduardo Mondlane, sediada em Maputo.

O primeiro estudo analítico de Borges Coelho, de Paolo Israel, aplica-se ao exame da trajetória do historiador, expondo as dificuldades da investigação empírica em Moçambique, a prospecção do registro documental ou oral de um país africano recém-independente, especialmente no contexto da guerra civil e da hegemonia partidária da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), principal organização política responsável pela libertação nacional. As ações de pesquisa podiam esbarrar em adversidades subliminares, contrariar interesses ideológicos específicos, sendo que efetivamente muita papelada importante estava e ainda está vedada ao profissional da alçada da historiografia. No entanto, é nesse movimento de desvendamento do passado próximo de Moçambique que o literato vai ganhando, conquistando um território apropriado para o exercício da invenção, do imaginário ficcional, visto que, por exemplo, o seu primeiro romance, *As duas sombras do rio*, surge de uma pesquisa realizada no intuito de conhecer mais as disputas históricas, os distúrbios sociais que tiveram como cenário predominante o interior o país, mais a norte.

O artigo seguinte, de um dos maiores especialistas na obra de Borges Coelho, Nazir Can, especula sobre a importância da reminiscência na constituição dos romances e novelas do autor em vista, uma vez que história e memória, história e testemunho, memória e testemunho são ferramentas decisivas para todo o historiador atento aos avanços da epistemologia historiográfica no século XX, como é o caso do autor focalizado. Estamos diante de um romancista em que a memória pessoal e pública é fator determinante para a composição narrativa na fronteira movediça, incerta e nebulosa entre a verdade e a fantasia, um processo criativo instigante que somente obtém integral desenvolvimento no campo artístico.

Outro elemento categórico, avaliado por Ana Mafalda Leite, na obra de Borges Coelho é a oralidade (língua, mito e sociedade) proveniente do mosaico de vozes e performances que formam o oceano Índico, de maneira especial a figuração do intercâmbio cultural entre os povos que habitam as ilhas do canal de Moçambique e a imensa costa do país, dando expressão estética a um tipo característico de geografia transnacional que se encontra em uma obra narrativa tão diversa no tema e na forma, visto que incorpora o manancial ancestral ao laboratório da escrita literária.

As interações entre o oceano e o território moçambicano podem ser também lastreadas na contística do autor em tela, como observa Rui Gonçalves Miranda, ao examinar o texto “A força do mar de agosto”. “Indícios” históricos, sociais, culturais, linguísticos de ancestralidade e de atualidade que perfazem a nação moçambicana na geopolítica do continente e do globo, entre o sul e o norte, entre o litoral e o interior, entre o mar e a terra, entre o rural e o urbano, entre o campo e a cidade, entre o tradicional e o contemporâneo, num movimento que toca os delimites do ser e estar de uma nação plural, para dizer o mínimo.

Numa obra em plena ascensão, alguns romances e algumas novelas vêm ganhando notoriedade crítica pelas indagações estéticas e ideológicas que agenciam e evidenciam o quadrante instável das intermitências pós-coloniais no continente africano. São, assim, relevantes as particularidades da forma literária do romance histórico na literatura moçambicana e sua interligação dialética com as performances do tempo outro da pós-colônia, em vista do esforço de representação de um discurso histórico descolonizado, tanto como historiador propriamente dito, assim como romancista inovador premiado. Como exemplo, temos a paródia transgressora do gênero romanesco, numa (re)leitura do passado local e mundial que associa o enfoque no mapeamento dos vestígios historiográficos do passado às múltiplas práticas da colonialidade do poder e do saber no presente da escrita ou da necessária descolonização total das mentalidades. Os artigos de Elena Brugioni, Emanuelle Santos e Orlando Grossegese capturam na prática da razão crítica a dimensão profunda da figuração estética e humanista conseguida pela narrativa de extração histórica de Borges Coelho em que o passado é espelho de reflexo comprometido do presente.

Ademais, como demonstram outros estudos dispostos no livro em apreço, algumas novelas escolhidas de Borges Coelho estão a explorar igualmente os dissensos das sociedades contemporâneas na África Austral, como confirmam os capítulos a cargo de Jéssica Falconi e de Paulo de Medeiros. Vizinhos tão próximos e tão distantes, com um comportamento eivado de estranheza e de estigmas, proporcionado por uma indústria do turismo caracterizada pela mercantilização lucrativa e grotesca de alteridades alternativas (inventariada como experiências de exotismo e de excentricidade), num Moçambique a (re)conhecer, especialmente pelos brancos sul-africanos, também o outro do outro. Catástrofes climáticas que devastam territórios, com regularidade atemorizante, repondo uma vez mais a miséria econômica avassaladora e a

desigualdade social que timbram e rotulam o continente negro como lugar de fome e de morte, e de luta (pela água), sendo a crise ecológica um fator de acréscimo numa situação calamitosa renitente, aparentemente sem fim.

Cabe destacar, finalmente, como aspecto recorrente das análises enfeixadas nesta seleta de estudos em causa, a retomada oblíqua ou nem tanto, por vezes transversal, e deveras promissora, da categoria de realismo literário, ou melhor, de realismo periférico (e de literatura-mundial) para desvendar os meandros mais significativos da produção narrativa de Borges Coelho, com destaque a certo núcleo principal de obras mais perscrutadas no conjunto de ensaios arrolados: *As visitas de Dr. Valdez*, *O olho de Hertzog* e *Rainhas da noite*. Romances nos quais vigoram as leis estéticas do alto realismo histórico (sem quaisquer vínculos com uma ideia de escola literária do século XIX), visto que postula como horizonte de possibilidades transformadoras o movimento contraditório da história moçambicana e africana no sistema-mundo do capitalismo globalizado e da literatura moçambicana na república mundial das letras, “no contexto do desenvolvimento desigual e combinado”.

O exemplar apreciado pertence à coleção “Reconfiguring Identities in the Portuguese-Speaking World” da editora inglesa Peter Lang, volume 14. Trata-se, portanto, de mais uma significativa reunião de ensaios marcantes, desde já fundamentais, para a compreensão diligente do complexo universo ficcional em desenvolvimento de João Paulo Borges Coelho, à disposição do leitor interessado de paragens além-fronteiras da língua portuguesa.



**REPRESENTAÇÃO FEMININA E ENTRELUGAR EM  
MOÇAMBIQUE: UMA BREVE ANÁLISE SOBRE *CADERNO DE  
MEMÓRIAS COLONIAIS E O SÉTIMO JURAMENTO***

*FEMALE REPRESENTATION AND IN-BETWEEN IN MOZAMBIQUE: A  
BRIEF ANALYSIS ON CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS AND O  
SÉTIMO JURAMENTO*

*REPRESENTACIÓN FEMENINA Y ENTRELUGAR: UN BREVE ANÁLISIS  
DE CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAS Y O SÉTIMO JURAMENTO*

Daniel Conte<sup>1</sup>

Imara Bemfica Mineiro<sup>2</sup>

Lauren Maria Feder da Silva<sup>3</sup>

## RESUMO

Os contextos pré e pós-independência em Moçambique foram marcados por desigualdades sociais. Esses contextos possibilitaram a construção de identidades híbridas e de entrelugares culturais. O objetivo deste trabalho é analisar, por meio de uma revisão de literatura, a questão da representação feminina e do entrelugar nas obras *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, e *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane. Para tanto, pretende-se estabelecer relações entre as teorias sobre a representação e a identidade em Hall (1997 e 2006), o entrelugar em Bhabha (2012) e o hibridismo cultural, conforme Souza (2004), também segundo Bhabha. Os resultados mostram que as mulheres são retratadas de maneiras distintas nas obras, tendo em vista os contextos cultural, social e político em que as obras estão ambientadas. Ademais, compreende-se que a subjetividade das personagens é representada a partir da forma como lidam com os diferentes conjuntos culturais que compõem suas identidades e do modo como aceitam ou rejeitam o entrelugar cultural do qual fazem parte.

**PALAVRAS-CHAVE:** representação, entrelugar, identidade.

1 Coordenador do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: dcdcdanielconte@gmail.com

2 Professora do Departamento de Letras/Espanhol na Universidade Federal de Pernambuco E-mail imara.mineiro@ufpe.br

3 Mestranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. E-mail: laurenmfeders@hotmail.com



**ABSTRACT**

*The before and after Independence contexts in Mozambique were marked by social inequalities. These contexts enabled the construction of hybrid identities and cultural in-between spaces. The objective of this work is to analyze, through a literature review, the female representation and the cultural in-between spaces in the books Caderno de memórias coloniais e O sétimo juramento. Therefore, it is intended to establish relations between the theories of representation and identity of Hall (1997 and 2006), the cultural in-between of Bhabha (2012) and cultural hybridism of Bhabha, according to Souza (2004). The results show that women are portrayed in different ways in these books, considering the cultural, social and political contexts in which the narratives are set. Furthermore, it is understood that the subjectivity of the characters is represented based on the way they deal with the different cultural sets that make up their identities and the way they accept or reject the cultural in-between spaces of which they are part.*

**KEYWORDS:** *representation, cultural in-between, identity.*

**RESUMEN**

*Los contextos anteriores y posteriores a la independencia en Mozambique estuvieron marcados por las desigualdades sociales. Estos contextos permitieron la construcción de identidades híbridas y entrelugares culturales. El objetivo de este trabajo es analizar, por medio de una revisión bibliográfica, la representación femenina y el entrelugar en los libros Caderno de memórias coloniais y O sétimo juramento. Para esto, tenemos la intención de establecer relaciones entre las teorías sobre la representación y la identidad de Hall (1997 y 2006), el entrelugar de Bhabha (2012) y la hibridez cultural de Bhabha, consonante Souza (2004). Los resultados muestran que las mujeres son retratadas de diferentes maneras en las obras, en vista de los contextos culturales, sociales y políticos en los que se sitúan a las obras. Además, se entiende que la subjetividad de los personajes se representa a partir de la forma en que se relacionan con los diferentes grupos culturales que conforman sus identidades y la forma con que aceptan o rechazan el medio cultural de que hacen parte.*

**PALAVRAS-CLAVE:** *Representación, entrelugar, identidad.*

**Introdução**

Em seu trabalho *The work of representation* (1997), Stuart Hall define a representação como uma forma de utilizar a linguagem para apresentar o mundo de forma significativa a outra pessoa. Nesse sentido, é por meio de um elemento cultural compartilhado por duas ou mais pessoas que elas podem construir significados. Para esse processo são utilizados signos e é a partir deles, e da interação entre interlocutores, que as representações e os sentidos são construídos.

Ao ler um texto literário, por exemplo, autor e leitor participam de um processo de interação. A partir da identificação dos signos utilizados pelo autor para a construção da narrativa, o leitor realiza um processo de interpretação e dá sentido, a partir de suas próprias

experiências e de seu conhecimento linguístico, ao que está lendo. Através desse processo é possível construir representações de diversos tipos, porque, para esse autor, “não é o mundo material que transmite os significados; é o sistema linguístico ou qualquer que seja o sistema que estejamos utilizando para representar nossos conceitos” (SANTI e SANTI, 2008, p. 5-6).

Dessa forma, neste trabalho serão analisadas as representações femininas nas obras *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, e *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane. Para tanto, a metodologia utilizada será a revisão de literatura e a análise partirá de duas perguntas centrais: “como é feita a representação feminina nas obras selecionadas?” e, ainda, “há influência do entrelugar para a construção da representação das identidades femininas nessas obras? De que forma?”.

Para responder a essas perguntas, foram selecionados trechos de ambos os livros que tratem sobre a representação das personagens femininas. A seleção das ocorrências deu-se após uma leitura atenta da materialidade ficcional e essas foram organizadas em tabelas de acordo com a representação a que se referem. Posteriormente, este trabalho apresentará a análise de alguns desses trechos – análise que foi realizada à luz das teorias de Stuart Hall (1997 e 2006) e Homi Bhabha (2012).

A primeira das obras escolhidas, *Caderno de memórias coloniais*, ambienta-se no período colonial em Moçambique e apresenta a perspectiva da própria autora que, ao revisitar suas memórias de infância, coloca-se como personagem e constrói uma narrativa que liga suas vivências pessoais aos fatos históricos que levaram à independência desse país. *O sétimo juramento*, por sua vez, narra a trajetória de David, o diretor bem-sucedido de uma empresa estatal, que recorre à magia quando seu esquema de corrupção é descoberto. Ao fazê-lo, coloca em risco a vida de seus familiares mais próximos – que precisam lidar com as consequências de suas escolhas. Assim como a primeira obra, o livro de Chiziane também apresenta uma representação do contexto social, histórico e político de Moçambique. No entanto, a segunda obra selecionada está ambientada no período da guerra civil, após a independência.

Uma vez que essas obras se relacionam com uma territorialidade que foi submetida à colonização portuguesa durante séculos, a análise ainda abordará o modo como a noção de entrelugar, proposta por Bhabha, é utilizada para a representação da identidade das personagens. Para tanto, na seção a seguir será estabelecida uma relação entre a teoria do orientalismo conforme apresentada por Said (2007) e os mecanismos de dominação utilizados pelas potências europeias para a colonização da África. Ademais, também serão expostos os conceitos que fundamentam as análises das obras, dentre os quais se destacam: a identidade, o hibridismo cultural e o entrelugar.

## A colonização e o entrelugar

Ao tratar sobre o *Orientalismo* (2007), Edward Said aborda a forma como a cultura ocidental, desde o primeiro contato com o Oriente, edificou representações que permanecem, até hoje, no imaginário popular. Segundo o autor, as representações fornecidas sobre o Oriente atuam como uma forma de definir a própria identidade da cultura ocidental, especialmente a europeia, uma vez que essa estabelece uma compreensão de sua importância a partir do contraste com o outro. Para Said, “a cultura europeia ganhou força e identidade ao se contrastar com o Oriente, visto como uma espécie de eu substituto e até subterrâneo” (SAID, 2007, p. 30).

Nesse sentido, o autor propõe que quando uma cultura se coloca diante de outra que lhe é diferente e enigmática, atribui um sentido de valor – nesse caso, de superioridade – à sua representação a partir de uma identidade cultural própria. Segundo Said,

tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra (SAID, 2007, p. 31).

Desse modo, ao entrar em contato com outras culturas, os integrantes da cultura europeia partem do princípio de que sua cultura deva assumir o papel de cultura dominante. Essa percepção se baseia, segundo o autor, na “ideia de Europa”. Consoante o autor,

o Orientalismo nunca está muito longe do que Denys Hay chama de “a ideia de Europa”, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus contra todos “aqueles” não-europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus (SAID, 2007, p. 34).

As afirmações, nesse sentido, condizem com o que é colocado por Hall (2006) quando discute sobre a cultura nacional e a identidade, uma vez que esse autor reconhece que

uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades (HALL, 2006, p. 51).

Dessa forma, apesar de Said (2007) falar especificamente sobre o Oriente, essa teoria também pode ser utilizada para compreender os mecanismos que influenciaram o contato das diversas civilizações europeias com culturas que são diferentes das suas, especialmente

durante o século XIX. Além disso, destaca-se a Conferência de Berlim<sup>4</sup> como um exemplo marcante que dá suporte às afirmações de Said (2007), uma vez que foi realizado com o intuito de partilhar o corpo-território de África entre as potências europeias sem levar em consideração que pudessem existir diferenças culturais entre os povos originários daquelas regiões durante o processo de delimitação dos territórios.

Entende-se, aqui, que as teorias de Said (2007) e de Hall (2006) podem ser diretamente associadas aos processos de colonização, especialmente àqueles que ocorreram na África portuguesa. As obras que serão analisadas neste trabalho estão inseridas no contexto social, histórico e político de Moçambique – esse país também será o foco das relações estabelecidas entre as teorias e o processo de colonização. É necessário, para tanto, que se revisem, brevemente, alguns dos fatos históricos que influenciaram os contextos sociais e políticos nos quais as narrativas estão ambientadas. Desse modo, faz-se importante lembrar que o primeiro contato entre as civilizações europeias e africanas ocorreu muito antes que a divisão desses territórios fosse oficializada. Por conta disso, no século XIX, uma representação dos povos africanos já havia sido estabelecida no imaginário europeu.

No caso de Moçambique, Cabaço (2007) enfatiza que o primeiro contato com os portugueses – que, posteriormente, foram os responsáveis por sua colonização – ocorreu no ano de 1498, quando presenciaram a breve passagem de Vasco da Gama e sua tripulação por aquelas terras. O autor enfatiza, no entanto, que

Na África oriental, a presença europeia se foi fixando, muito lentamente, ao longo da costa, de preferência em ilhas ou penínsulas que ofereciam melhores facilidades para o acesso das suas embarcações, posições mais favoráveis para se defenderem das populações hostis e de comerciantes rivais (...) e condições ambientais que atenuavam o choque bacteriológico. Ali se edificaram fortificações militares para garantir as rotas marítimas e entrepostos comerciais (CABAÇO, 2007, p. 28).

Desse modo, enfatiza-se que o processo de colonização do território moçambicano não foi imediato, até porque “os territórios da costa africana que hoje correspondem à República de Moçambique foram prioritariamente vistos por Portugal (...) como pontos de apoio para a rota da Índia” (CABAÇO, 2007, p. 61). No entanto, com o crescente interesse na colônia, por conta de suas condições favoráveis à agricultura, ao comércio e à mão-de-obra escrava, intensifica-se paulatinamente a dominação sobre esse território e, com isso, o contato entre colonos e colonizados também passa a ocorrer de modo mais significativo e frequente.

---

4 Realizado entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, essa conferência reuniu representantes de diversos países europeus e teve como tema central a divisão dos territórios africanos. Apesar de o primeiro contato com os povos africanos ter ocorrido muito antes desse evento, é a partir do Congresso de Berlim que as potências europeias oficializam sua dominação sobre esses territórios.

É a partir desse processo que se pode estabelecer uma relação com o hibridismo cultural conforme a teoria proposta por Homi Bhabha. Para esse autor, conjuntos culturais coexistentes se influenciam de maneira mútua e constante, provocando, assim, uma conformação identitária de natureza híbrida em ambos os grupos. De acordo com Souza (2004), isso ocorre porque os membros dessa sociedade “viveram num contexto onde pelo menos dois conjuntos desiguais de valores e verdades coexistiam simultaneamente: o conjunto de valores da cultura colonizadora e o conjunto de valores da cultura colonizada” (p. 1).

Isso ocorre porque, para Bhabha, a cultura não é entendida como algo fixo, mas como um elemento dinâmico. Desse modo, o autor compreende que

no projeto pós-colonial, em oposição ao conceito dominante de cultura enquanto algo estático, substantivo e essencialista, a cultura passa a ser vista como algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação; não mais um substantivo, mas um verbo, “uma estratégia de sobrevivência” (SOUZA, 2004, p. 15).

É também nesse sentido que Hall (2006) concebe a identidade como uma “celebração móvel”, dotada da qualidade de se transformar constantemente conforme as representações que a interpelam no seio do sistema cultural. Dessa forma, compreende-se que, nas obras analisadas, as narrativas são marcadas pelo contexto social, histórico e cultural em que estão inseridas. Por conta disso, as representações construídas a respeito das identidades das personagens serão híbridas. Nesse sentido, durante as análises das obras será levada em consideração a afirmação de Souza (2004), quando ele propõe que

em termos da representação do colonizado, qualquer imagem – seja ela feita pelo colonizado ou pelo colonizador – é híbrida, isto é, conterà traços de outros discursos à sua volta num jogo de diferenças e referências que impossibilita a avaliação pura e simples de uma representação como sendo mais autêntica ou mais complexa do que outra (SOUZA, 2004, p. 6).

Tendo em vista que a representação das identidades das personagens sofre influências de contextos multiculturais, considera-se, também, o conceito de entrelugar. Para Bhabha (2012), o entrelugar estabelece-se como “uma cultura das partes” (p. 91). Dessa forma, pode ser entendido como

o tecido contaminado, e até conectivo, entre as culturas – ao mesmo tempo a impossibilidade de as culturas bastarem-se a si mesma e da existência de fronteiras entre elas. O resultado é, na verdade, mais algo que se parece com um “entrelugar” das culturas, ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e diverso (BHABHA, 2012, p. 82).

Nesse sentido, compreende-se que, ao analisar a forma como as femininas personagens estão representadas nas obras *Caderno de memórias coloniais* e em *O sétimo juramento*, é

preciso levar-se em consideração os contextos culturais em que essas personagens estão inseridas nas narrativas. Ademais, considerar-se-á que

os agenciamentos híbridos encontram sua voz em uma dialética que não busca a supremacia ou a soberania cultural. Eles desdobram a cultura parcial a partir da qual emergem para construir visões de comunidade e versões de memórias históricas, que dão forma narrativa às posições minoritárias que ocupam: o fora do dentro; a parte no todo (BHABHA, 2012, p. 91).

Desse modo, busca-se compreender quais os valores culturais que influenciam o processo de construção da representação dessas identidades e verificar como se dá o entendimento que essas personagens têm a respeito de si mesmas e de seu espaço dentro desses contextos multiculturais. Na próxima secção, será feita uma breve apresentação das obras selecionadas, do contexto histórico em que estão inseridas e das personagens escolhidas para a análise.

### **Representação feminina e entrelugar nas narrativas**

Para este trabalho, optou-se por realizar uma análise da representação feminina em Moçambique. Para isso, foram selecionadas duas narrativas textuais ambientadas nesse país em diferentes contextos históricos, políticos e sociais. A primeira das obras escolhidas, *Caderno de memórias coloniais*, foi escrita por Isabela Figueiredo e conta a história da própria autora, que revisita suas memórias de infância e traça paralelos entre suas próprias vivências e os fatos históricos que levaram Moçambique à independência, em 1975. Como filha de portugueses, Isabela narra sua trajetória durante os períodos colonial e pós-independência, apresentando o retrato de um país marcado pelas diferenças sociais, pela opressão e pelo racismo. Ao longo de suas reflexões, Isabela busca estabelecer relações de contrastes e de semelhanças entre ela e as pessoas que a rodeiam, sejam elas brancas ou negras, em uma busca para compreender seu próprio espaço dentro do país em que nasceu. Ademais, a narradora também problematiza as desigualdades sociais existentes entre brancos e negros, evidenciando representações sobre o processo colonial e seus atores.

O segundo livro selecionado, *O sétimo juramento*, é narrado a partir do contexto pós-independência, durante a guerra civil que ocorreu em Moçambique alguns anos após o 25 de junho. Essa obra narra a história de David, um homem bem-sucedido que recorre à magia para se esquivar de acusações de corrupção empresarial. Além de se livrar das denúncias, o feitiço lhe assegura sucesso nos negócios e no amor. Apesar de já ser casado, esse ritual também lhe assegura que ele será polígamo, tendo quatro esposas. No entanto, esses privilégios vêm acompanhados de uma exigência: as vidas de seus familiares devem ser sacrificadas. Narrada em terceira pessoa, a obra apresenta o cotidiano e os dilemas enfrentados pelos demais personagens que sofrem as consequências das escolhas de David. Além disso, retrata as diferentes situações a que as mulheres moçambicanas foram submetidas no período da guerra civil.

A fim de que se possa compreender melhor o contexto histórico das obras, é importante

levar em consideração que ambas as narrativas são permeadas pelos contextos da guerra, da violência e das consequências do colonialismo português. Desse modo, é essencial que se tenha em vista que a guerra colonial se inicia em 1964 e dura uma década, culminando na saída do governo português de Moçambique. Durante esse período, conflitos liderados pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) ocorrem em diversos pontos do país, contando com o apoio de homens e de mulheres moçambicanos. Com o fim da guerra, em setembro de 1974, é o partido FRELIMO que passa a governar Moçambique. É nesse contexto que a narrativa de Isabela Figueiredo está inserida e é a partir da proclamação de independência desse país, em 1975, que a família da personagem passa a buscar seu regresso para Portugal.

O processo de independência, no entanto, não garante a solução dos problemas sociais e econômicos enfrentados pela população moçambicana. O novo governo instituiu o sistema socialista no país e, apesar de suas tentativas de reestruturação econômica e de modernização, Moçambique logo se vê envolvida em uma longa guerra civil entre o partido no poder e a resistência nacionalista de oposição. Esse é o contexto histórico que permeia a narrativa de Chiziane: os problemas econômicos e sociais enfrentados pelo país aparecem refletidos em seus personagens e enredo.

Uma vez esclarecidos os contextos em que as obras estão situadas, destaca-se também que, devido à grande quantidade de trechos selecionados para a análise, foi estabelecida uma delimitação de que os excertos escolhidos estivessem relacionados a personagens que ocupam um espaço de maior protagonismo nas narrativas e que esses fossem relevantes para a construção da representação de suas identidades enquanto sujeitos híbridos. Dessa forma, o foco das análises estará voltado para as personagens Isabela, de *Caderno de memórias coloniais*, e Vera, de *O sétimo juramento*.

Em um primeiro momento, essas obras serão analisadas de maneiras distintas, de acordo com a ordem cronológica dos períodos históricos em que elas estão inseridas. Posteriormente, serão discutidas as semelhanças e as diferenças entre elas, estabelecendo relações com a teoria do entrelugar cultural.

Tendo como ambientação o período colonial em Moçambique, especificamente a década que antecede a independência, *Caderno de memórias coloniais* oferece um retrato das identidades e dos espaços femininos dentro desse contexto. Ao longo da obra, são construídas representações que colocam as mulheres brancas e negras em constante contraste. Além disso, a obra retrata a forma como o sistema patriarcal afeta a relação dessas mulheres, especialmente a partir da perspectiva das mulheres brancas.

A percepção adotada por elas parece estar diretamente relacionada com a infidelidade masculina e com a posição social atribuída às mulheres portuguesas, conforme pode ser observado no seguinte trecho:

as pretas tinham a cona larga, diziam as mulheres dos brancos, ao domingo à tarde, todas em conversa íntima debaixo do cajueiro largo, com o bandulho atafalhado de camarão grelhado, enquanto os maridos saíam para ir dar a sua volta de homens, e as deixavam a desenferrujar a língua, que as mulheres precisam de desenferrujar a língua umas com as outras. As pretas tinham a cona larga, mas elas diziam as partes baixas ou as vergonhas ou a badalhoça (FIGUEIREDO, 2018, p. 34).

A partir desse excerto é possível perceber alguns elementos interessantes sobre a forma como a personagem Isabela retrata as mulheres que viviam em Moçambique naquele período. Primeiramente, é preciso destacar a forma como a narradora, ao se referir às mulheres brancas, utiliza a expressão “mulheres dos brancos” – o que enfatiza que as mulheres, na sociedade colonial, eram valorizadas a partir de seu papel enquanto esposas e mães. Além disso, também merece destaque a formalidade com que essas mulheres abordam o tema do sexo, utilizando termos como “as partes baixas” e “vergonhas” e vinculando a traição dos homens ao corpo das mulheres negras. Notavelmente, Isabela ignora os graus de formalidade utilizados pelas demais mulheres, o que parece distingui-la daquele grupo.

Ademais, no mesmo capítulo do trecho anteriormente citado, também é apresentada a relação de contraste entre as mulheres brancas e as negras, na qual se ressalta que

as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade, que elas eram muito estreitas, portanto muito sérias, e convinha que umas soubessem isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais, sempre com sacrifício, pelo que a fornicção era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam à cona das pretas. As pretas não eram sérias, as pretas tinham a cona larga, as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada (FIGUEIREDO, 2018, p. 34-35).

Ao ler esse trecho – que aparece nos capítulos iniciais da obra – pode-se perceber que a narradora teve contato com as ideologias machistas e racistas desde sua primeira infância. De modo geral, esses discursos, ao serem vinculados às figuras femininas da obra, relacionam-se com um outro elemento: a opressão. Isso se deve ao fato de que as mulheres colonas, ao se verem oprimidas por seus maridos, tendo que suportar suas traições e a solidão trazida por casamentos arranjados, acabam por reproduzir mecanismos opressivos nas relações com as mulheres negras. Ao fazê-lo, encontram um modo de reafirmar sua superioridade social. Por conta disso, as brancas são constantemente retratadas como “mulheres sérias”, reforçando a ideia de que “uma branca cumpria a obrigação” (2018, p. 40), enquanto as mulheres negras têm sua sexualidade exacerbada. Isabela ressalta que “uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda” (2018, p. 40).

No entanto, ao reproduzir esses discursos, Isabela parece se dar conta de outros elementos que aparecem vinculados à figura das mulheres negras: a violência e a pobreza. No excerto a seguir, é importante notar os três possíveis motivos para que essas se envolvessem sexualmente com os colonos.

as negras fodiam, essas sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida, ou por medo. E algumas talvez gostassem, e guinchassem, porque as negras eram animais e podiam guinchar. Mas, sobretudo, porque as negras autorizavam-se a si próprias a guinchar, a abrir as pernas, a ser largas (FIGUEIREDO, 2018, p. 40).

Ao mencionar que as relações sexuais entre colonos e moçambicanas ocorriam “por gorjeta, por comida ou por medo”, a personagem transparece uma compreensão de que a vulnerabilidade social a que foram submetidas no período colonial oportunizou que os brancos utilizassem seu *status* social superior e seus privilégios para submeter esse grupo de mulheres às suas vontades. Dessa maneira, pode-se pensar que esse trecho também exemplifica que a forma como as mulheres moçambicanas foram duplamente submetidas à opressão dos colonizadores.

A partir da leitura desses trechos, nota-se que, ao falar sobre esses dois grupos distintos de mulheres, a narradora estabelece um certo distanciamento, não apenas entre ‘as brancas’ e ‘as negras’, mas também entre ela mesma e esses grupos. De certa forma, parece que a personagem se reconhece como um ser que não pertence inteiramente a apenas um desses conjuntos culturais. Ela parece identificar, desde a infância, sua própria identidade enquanto sujeito híbrido.

Para essa identificação, outro elemento ressaltado pela narradora é o trabalho. De forma geral, as colonas aparecem sempre vinculadas ao lar, uma vez que a responsabilidade de trabalhar fora desse espaço era atribuída ao homem. As mulheres moçambicanas, no entanto, aparecem fora desse ambiente, trabalhando na agricultura e na venda de frutos. Isso se evidencia quando Isabela afirma que “as pretas vendiam mangas no chão, em fila, no bazar de Lourenço Marques. As pretas vendiam tudo no chão, em qualquer lado; estendiam uma capulana velha e faziam montinhos de tomate, de raízes, de mangas, de amendoim” (FIGUEIREDO, 2018, p. 59).

Ao trazer essa afirmação, ela apresenta um contraste entre esses dois grupos de mulheres e parece tentar encontrar seu espaço de pertencimento entre os dois, descrevendo-se como uma “colonazinha preta”. A personagem afirma que “uma branca não vendia mangas no chão, à porta. Mas eu era uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira. E a colonazinha negra que eu era vendia montezinhos de mangas do lado de fora do portão da machamba” (p. 59-60). Nesse sentido, ela mostra seu atravessamento na cultura dos povos nativos de sua terra.

Ademais, a narrativa também apresenta Isabela como uma personagem que é marcada pelo signo da traição, já que ela se vê dividida entre os dois conjuntos culturais em que está

inserida. De um lado, estão seus pais, que defendiam o sistema colonial e os privilégios que esse os assegurava, e, de outro, está o povo de Moçambique, que ela considera como sua terra. Desse modo, por não concordar com as ideologias sexistas e racistas características desse período, ela sente que está traíndo seu pai ao narrar sua própria verdade a respeito dos acontecimentos de sua infância.

Entretanto, é a partir da manifestação de seu ponto de vista sobre as experiências vivenciadas em Moçambique que a personagem se torna capaz de assumir sua hibridez e identificar em si mesma características que pertencem a ambos os grupos com que conviveu. Exemplo disso é o trecho em que a personagem explica sua escolha de brincar de vender frutas, no qual ela afirma que “vender mangas ao portão, escondida da minha mãe, era a desobediência que não compreendia nem resistia a praticar. Era ser o que tinha nascido” (p. 60).

Nesse sentido, entende-se que a narradora, ao se descrever como uma “menina branca-negra” (p. 60), reconhece a importância de ambos os campos simbólicos a que está exposta para representar sua identidade. E, com isso, estabelece-se no entrelugar dessas duas culturas, reconhecendo-se como parte de ambas sem pertencer inteiramente a nenhuma delas.

Por fim, quando precisa deixar o país por conta da independência e das ondas de violência contra os colonos que permaneceram em Moçambique, Isabela afirma

não voltaria a esse lugar, que sendo a minha terra, não me pertencia. A minha terra nunca veio, depois disso, a ser um metro de chão preciso – um talhão do qual se pudesse dizer “pertença aqui”. (...) A minha terra havia de ser uma história, uma língua, uma ideia miscigenada de qualquer coisa de cultura e memória, um não pertencer a nada nem a ninguém por muito tempo, e ao mesmo tempo poder ser tudo, e de todos, se me quisessem, para que merecesse ser amada (FIGUEIREDO, 2018, p. 110).

Ao sair de Moçambique, Isabela abandona o espaço físico que lhe assegurava o contato constante com o contexto multicultural a que estava ambientada. Sem embargo, ao passar a reconhecer o seu próprio corpo como sua terra, ela parece compreender que esses elementos culturais dos povos nativos moçambicanos estão irremediavelmente ligados à percepção que ela tem de sua própria identidade, uma vez que esses estão vinculados às suas memórias mais antigas e às suas vivências. Dessa forma, mesmo ao deixar esse espaço, Isabela não abandona os elementos culturais que a tornam um sujeito híbrido.

Diferentemente de Isabela, o hibridismo cultural representado na personagem Vera, de *O sétimo juramento*, ocorre de maneira menos explícita. Nessa personagem, são apresentadas diversas dicotomias que retomam as situações vivenciadas pelas mulheres moçambicanas no período da guerra civil. A primeira delas é introduzida a partir dos signos da riqueza e da pobreza.

Logo ao início do livro, Vera observa mulheres que caminham por uma longa estrada de terra, indo em direção ao trabalho. Ao observá-las, ela relembra de sua infância, retomando signos que se referem às dificuldades enfrentadas por ela e por sua família. É o que demonstra o seguinte trecho:

Correm-lhe memórias da infância. Uma palhota fria. A panela vazia. Os lamentos da mãe e o choro das crianças que não suportavam a fome e o frio. [...] Como um anjo da guarda, abraça cada alma que passa e sente o desconforto da desigualdade. Os que trabalham a vida inteira recebem a miséria como prêmio e ela, que nada faz, tudo tem (CHIZIANE, 2000, p. 16).

Em sua reflexão, ela parece, em princípio, compadecer-se pela situação vulnerável daquelas mulheres, reconhecendo-as como suas iguais. No entanto, ao lembrar-se de seu *status* social atual, seu ponto de vista parece mudar, e ela passa a descrever essas mulheres da seguinte maneira:

Essas mulheres sem trela pululando pela estrada grande e na maior das misérias devem ser uma cambada de divorciadas, prostitutas reformadas, mulheres soltas que desprezaram o casamento para viver com mais liberdade todos os prazeres da vida (CHIZIANE, 2000, p. 16-17).

A partir dessas duas ocorrências, pode-se pensar que Vera, ao mesmo tempo em que se reconhece naquele grupo de mulheres, busca se distanciar de tais semelhanças. Nesse sentido, ela utiliza sua classe social como uma forma de estabelecer um afastamento cultural entre a visão que ela tem de si mesma no momento e quem ela costumava ser no passado. Além disso, esses trechos evidenciam outro fator essencial para que se compreenda a sociedade moçambicana desse período e a representação de Vera: o casamento.

Arnfred (2014) afirma que, após a independência, o projeto socialista do governo moçambicano passa a promover o conceito de família nuclear, que coloca a relação entre marido e esposa como essencial para o bem-estar social. Com isso, a FRELIMO demonstra sua oposição ao divórcio e a autora enfatiza, ainda, que, “quando as mulheres usam seus direitos tradicionais para o divórcio, elas são culpadas pela sua falta de respeito pela instituição do casamento e por serem mulheres soltas e promíscuas”<sup>5</sup> (p. 30). A partir dessa perspectiva, pode-se compreender melhor o ressentimento que Vera parece sentir em relação a esse grupo, sobretudo porque ela, como uma mulher casada, precisou abrir mão dessa “liberdade” em prol de uma condição de vida melhor.

Ao início da obra, Vera é descrita como uma mulher bantu, bela e dedicada. Ela é casada com David, diretor bem-sucedido de uma estatal, e vive para seu marido e seus filhos. No entanto,

---

5 No original: “When women use their traditional rights to divorce, they are blamed for lack of respect for the institution of marriage and for being altogether loose and promiscuous” (ARNFRED, 2014, p. 30).

logo se torna evidente que seu casamento é marcado por alguns conflitos. O mais evidente, até então, é o relacionamento entre David e seu filho, Clemente, que está intrinsecamente ligado à rejeição, uma vez que David não aceita seu papel como pai do rapaz. Para esse personagem, Clemente é o “filho indesejável” (CHIZIANE, 2000, p. 163). Com isso, essas duas partes da identidade da personagem se sustentam em uma relação complexa e conflituosa.

Além disso, o casamento de Vera é marcado pela infidelidade, pela violência e pela subordinação. Ela é apresentada como alguém que convive com as constantes traições do marido e com as violências físicas e psicológicas que esse lhe impõe. Desse modo, compreende-se que Vera suporta os comportamentos abusivos do marido porque, em certa medida, depende e precisa dele para manter seu status social e o bem-estar de sua família.

Essa necessidade de suportar um contexto familiar abusivo pode ser pensada a partir de dois pontos centrais: a oposição ao divórcio e a dependência financeira da mulher. Ao tratar sobre o contexto pós-independência, Arnfred (2014) explica que “através do trabalho assalariado (...) os homens ganharam acesso a uma renda financeira negada à vasta maioria das mulheres e isso elevou o poder deles na família”<sup>6</sup> (p. 33). Essa dependência financeira, aliada à desaprovação do divórcio, coloca a personagem em uma posição de vulnerabilidade social e assegura que ela se mantenha em uma posição de submissão.

Entretanto, é a partir da dicotomia entre seus papéis como mãe e esposa que Vera passa a assumir um papel mais central na obra. Isso ocorre porque, ao perceber que seu filho possui dons que o colocam em contato com espíritos, ela precisa decidir se irá obedecer ao marido – que lhe proíbe de ter contato com curandeiros – ou se irá salvar seu filho. É nesse momento, também, que o signo da traição é relacionado à personagem pela primeira vez.

A respeito de seu papel enquanto esposa e mãe, afirma-se que

o homem marido e o homem filho dão-lhe imenso trabalho, mas também imenso prazer. Mulher bantu é assim. Tem o coração demasiado grande para todos os amores e todas as dores, do marido, dos filhos e de todas as coisas que o mundo tem (CHIZIANE, 2000, p. 19-20).

Apesar de hesitar em se opor ao marido, ela, eventualmente, opta por recorrer às suas raízes bantu e notabiliza sua identidade enquanto mãe, escolhendo “traí-lo” para salvar sua família. Ao tomar essa decisão, ela reflete sobre como

os filhos ensinam uma mãe a ser mais mulher. A ser ousada. A saltar e a ultrapassar riscos. A chorar e a sorrir. A sofrer e a perdoar. A saber enfrentar a dor com orgulho. Os filhos são riqueza, infortúnio, bênção e maldição. Quem tem filhos tem cadilhos. Kuyambala mavala, kuveleka wukossi (CHIZIANE, 2000, p. 155).

6 No original: “Through wage labour [...] men have gained access to money income denied to the vast majority of women and this has increased their power in the family” (ARNFRED, 2014, p. 33).

Além disso, ao perceber como as escolhas de David prejudicaram a todos os membros de sua família, Vera passa a ressignificar a importância da riqueza. Com isso, chega à percepção de que todos os males que afligiram a ela e a seus filhos foram atraídos pela ganância, afirmando que “a riqueza é miséria. Só te trai aquele em quem mais confias. Só te odeia aquele que te ama” (CHIZIANE, 2000, p. 188).

Do mesmo modo, ao descobrir segredos familiares obscuros durante um embate com sua sogra, Vera também passa a questionar a ordem patriarcal que demanda a obediência da esposa. Ao indagar como a sogra pode sacrificar os próprios filhos em prol de riquezas e ouvir a resposta de que “ser boa esposa é saber manter as aparências e proteger a vergonha da família” e que “da podridão procurei o menos podre. (...) Manter as aparências e o meu lugar social foi tudo o que eu fiz” (CHIZIANE, 2000, p. 195), Vera jura não submeter seus filhos a esse mesmo destino. Para tanto, ela se dispõe a perder tanto a sua posição social quanto seu casamento.

É importante destacar, no entanto, que, apesar da decisão tomada por essa personagem, sua traição não rompe com o amor que ela sente pelo marido nem com seu papel de esposa. A escolha de trair David surge a partir da mudança de percepção que a personagem tem sobre ele, uma vez que ela afirma que “no meu mundo de resignação, via no teu pai o meu herói, meu santo, meu rei e príncipe. Hoje compreendo tudo e eu juro: vou mover todas as forças para vencer esta loucura, verás” (CHIZIANE, 2000, p. 198). Nesse sentido, para que possa cumprir a tarefa de salvar sua família, é essencial que Vera mantenha as aparências de seu casamento até que encontre uma solução. Todavia, pode-se notar que, ao ter que conceder a supremacia a um de seus papéis sociais – o de mãe –, a personagem é colocada em crise. Isso se evidencia no seguinte trecho:

Sou filha de ninguém e neste momento não tenho ninguém. Sou filha de um pai cujo nome não figura nas pedras da vida. Sou filha de uma prostituta reformada e jamais conheci o meu pai. De onde venho eu? Nem eu sei. Sou um ser sonâmbulo, sem passado nem futuro (CHIZIANE, 2000, p. 202).

Com a divisão estabelecida em sua família, verifica-se que os dois pilares que sustentavam a percepção que Vera tinha sobre sua própria identidade – mãe e esposa – tornam-se insustentáveis. Por um lado, ela sente a culpa em trair o marido e, por outro, sente-se culpada por ter falhado em proteger seus filhos. Com isso, apesar de encontrar uma solução para salvar aqueles que ama, ela perde a si mesma nesse processo. Dessa forma, ao precisar renunciar à sua hibridez, a personagem é levada à loucura.

Ao comparar as duas personagens, percebem-se diferenças marcantes na forma como o entrelugar é retratado nas obras *Caderno de memórias coloniais* e *O sétimo juramento*. A primeira das obras, ao ser analisada a partir da perspectiva da narradora-personagem Isabela, apresenta o entrelugar de maneira explícita, com questionamentos constantes de Isabela a respeito de

seu espaço e de sua identidade dentro dos contextos social e cultural em que está inserida. Ao analisar a personagem Vera, de Paulina Chiziane, no entanto, verifica-se que essa personagem, apesar de ser um sujeito híbrido, encontra-se em uma posição social que exige que ela opte por um conjunto cultural ou por outro. Além disso, enquanto Isabela parece, eventualmente, reconhecer-se a partir de sua identidade enquanto um sujeito híbrido, Vera é colocada em uma posição de escolha, tendo que rejeitar partes de sua identidade. Ao fazer isso, no entanto, ela passa por uma crise, a partir da qual se mostra que ela não é capaz de se reconhecer – de forma clara – enquanto sujeito, o que a leva à loucura.

### **Considerações finais**

Ao analisar as obras a partir do ponto de vista de teorias que tratam sobre o hibridismo cultural, a identidade e o entrelugar, pode-se perceber que esses podem ser representados de maneiras distintas. Na primeira obra analisada, o hibridismo da personagem e sua existência no âmbito do entrelugar cultural são frequentemente debatidos e problematizados por ela. Em *O sétimo juramento*, no entanto, esse é retratado de forma implícita, a partir dos posicionamentos da personagem Vera a respeito de sua classe social e de seus papéis sociais enquanto mãe e esposa.

Além disso, ao verificar a forma como as personagens Isabela e Vera são representadas nas obras, notam-se os diferentes espaços ocupados pela mulher nos contextos pré e pós-independência em Moçambique. Isabela, por ser uma personagem branca, evidencia os contrastes entre as mulheres brancas e negras, que vivem em Moçambique no período colonial, demonstrando como as desigualdades sociais existentes influenciam no cotidiano desses grupos de mulheres. Ainda, constrói representações das mulheres negras que estão vinculadas aos signos da sexualidade, da pobreza e da opressão. As mulheres brancas, apesar de compartilharem uma representação baseada na opressão, também são associadas ao signo do racismo e do pudor. Ademais, na obra de Paulina Chiziane, enfatiza-se que a representação de Vera é construída a partir de seus papéis enquanto mãe e esposa. Sua personagem também oferece um retrato do contexto social do país, evidenciando a opulência de alguns e a pobreza de muitos, e se mostrando enquanto um sujeito híbrido que conhece essas duas realidades. Por fim, também é importante destacar que tanto Isabela quanto Vera são representadas a partir do signo da traição.

Ambas as personagens, ao serem retratadas como sujeitos híbridos, encontram-se no entrelugar das culturas que coexistem nos contextos sociais em que essas estão inseridas e, desse modo, possibilitam a construção de representações a respeito das estruturas sociais da sociedade Moçambicana colonial e pós-independência e oferecem um retrato do espaço ocupado pelas mulheres nessa sociedade.

## REFERÊNCIAS

ARNFRED, Signe. **Sexuality and Gender Politics in Mozambique: rethinking gender in Africa**. Woodbridge: James Currey, 2014. (Nossa tradução).

BHABHA, Homi K. O entrelugar da cultura. In: \_\_\_\_\_. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: Textos seletos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

CABAÇO, José Luis de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 2007. 475 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHIZIANE, Paulina. **O sétimo juramento**. Lisboa: Caminho, 2000.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **The work of representation**. In: \_\_\_\_\_. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London/TheLondon/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997. (Trad. Ricardo Uebel).

SANTI, Heloise Chierentin; SANTI, Vilso Junior Chierentin. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. *Revista Anagrama* – Revista Interdisciplinar da Graduação. Ano 2 - Edição 1 – Setembro/Novembro de 2008.

SOUZA, Lynn M. T. M. de. **Hibridismo e tradução cultural em Bhabha**. In: ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.113-133.



## O ESPAÇO QUE ACUSA EM BERNARDO HONWANA E LUANDINO VIEIRA

*THE ACCUSATORY SPACE IN  
BERNARDO HONWANA AND LUANDINO VIEIRA*

*EL ESPACIO ACUSATORIO EN  
BERNARDO HONWANA Y LUANDINO VIEIRA*

David Pereira Júnior<sup>1</sup>

### RESUMO

Neste artigo buscamos observar a construção espacial feita pelos autores Luís Bernardo Honwana e José Luandino Vieira no conto “Nhinguitimo” e no romance *Nosso musseque*, respectivamente. A partir da criação do espaço ficcional de uma vila moçambicana e de um musseque luandense, os autores denunciam o colonialismo português com enfoque na luta pela terra. Se, por um lado, Honwana nos mostra o espaço do seu conto por meio de um narrador-personagem quase que alheio à trama, Luandino cria seu musseque a partir do relato de um narrador-personagem que cede a palavra ao construir um espaço plural.

**PALAVRAS-CHAVE:** espaço ficcional, literatura angolana, literatura moçambicana.

### ABSTRACT

*In this article we aim to observe the space construction made by the authors Luís Bernardo Honwana and José Luandino Vieira in the short-story “Nhinguitimo” and in the novel “Nosso Musseque”, respectively. From the creation of the fictional space of a small Mozambican village and of a Luanda’s musseque, both authors denounce the Portuguese colonialism focusing on the struggle for land. In one hand, Honwana shows the space by a narrator character that is almost uninvolved in the plot. In the other hand, Luandino creates a space from the report of a narrator who gives the word to others, making a plural space.*

**KEYWORDS:** *angolan literature, fictional space, mozambican literature.*

### RESUMEN

*En este artículo buscamos observar la construcción espacial realizada por los autores Luís Bernardo Honwana y José Luandino Vieira en el cuento “Nhinguitimo” y en la novela *Nosso Musseque*, respectivamente. A partir de la creación del espacio ficcional de un pueblo mozambiqueño y un musseque de Luanda, los autores denuncian el colonialismo portugués con foco en la lucha por la tierra. Si, por un lado, Honwana nos muestra el espacio de su relato a través de un narrador-personaje casi ajeno a la trama, Luandino crea su musseque a partir del relato de un narrador-personaje que cede la palabra construyendo un espacio plural.*

**PALABRAS-CLAVE:** *espacio ficcional, literatura angoleña, literatura mozambiqueña.*

---

<sup>1</sup> Graduado em Comunicação Social - Jornalismo; Especialista em Língua Portuguesa e Literatura; Mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo - USP. E-mail: david.pj22@hotmail.com



## Introdução

Pretendemos neste artigo comparar a criação do espaço ficcional no conto “Nhinguitimo”, presente no volume *Nós matamos o cão tihoso!* (2017), do moçambicano Luís Bernardo Honwana, e em *Nosso musseque* (2003), romance do angolano José Luandino Vieira. Nosso objetivo é o de analisar como estes autores constroem o espaço dessas obras de forma a endossar sua crítica de caráter social, extraliterária.

Cabe aqui uma primeira ressalva: não pretendemos com este trabalho tratar a literatura, e especificamente os textos aqui analisados, como espelhos da realidade. Entendemos as obras como ficção e como ficção serão tratadas. Porém, nosso pensamento é o de que a literatura, de modo geral, não existe dentro de um vácuo, mas sim em uma realidade material e tece comentários sobre essa realidade, por meio de processos ficcionais. Como já bem sintetizou Antônio Candido (2006), a obra literária só pode ser bem entendida:

(...) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p. 13-14)

Em relação ao espaço ficcional, é válido afirmar que a análise da construção deste por parte dos escritores possibilita uma análise das estruturas ideológicas que permeiam a obra em questão. Isto porque, como escreve Yuri Lotman (1978), “a linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para dar conta do real” (p. 360). É neste sentido que o pesquisador russo afirma que os “modelos históricos e nacionais-linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem do mundo’ – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura”. (ibidem, p. 361)

### Honwana e a situação colonial em “Nhinguitimo”

“Nhinguitimo” é o último conto da coletânea *Nós matamos o cão tihoso!* (2017), de autoria do moçambicano Luís Bernardo Honwana e publicada pela primeira vez em 1964<sup>2</sup>. *Nós matamos o cão tihoso!* tem ao todo sete contos que, de certo modo, dialogam, seja em relação à temática ou mesmo à recorrência de personagens, notadamente o garoto Ginho. Fátima Mendonça (2014), em prefácio à obra, afirma que a “escolha estratégica de narradores cujas idades percorrem o ciclo da vida humana (...) acrescent[a] às narrativas uma coerência estrutural que nos permite percebê-las como parte de uma grande narrativa (...)” (MENDONÇA, 2014, p. 9).

2 Na edição cotejada por nós, a da editora brasileira Kapulana, o conto “Rosita, até morrer” foi adicionado pela primeira vez ao fim, ocupando o espaço de “Nhinguitimo”.

Em “Nhinguitimo” temos um conto dividido em 6 subtítulos, sendo que é apenas a partir do segundo que a história e os personagens se desenvolvem. Porém, é já na primeira parte, “As rolas”, que Honwana começa a construção espacial que vai guiar o conto: aqui ele nos descreve uma parte do Vale do Incomati e, mais especificamente, relata o comportamento das rolas naquela área em relação aos “ataques” aos alimentos plantados nas machambas de lá. Ao fim do trecho, há a descrição do nhinguitimo, uma espécie de forte ventania sazonal que ameaça os pássaros. Neste ponto, Honwana fixa as estruturas da metáfora que vai percorrer o conto, embora ainda não seja possível, neste momento, a compreensão exata da metáfora.

É a partir do segundo subtítulo, “Como seria possível esquecer aquela noite, caramba?”, que o autor estabelece seus personagens e a trama propriamente dita, que nos é contada por um narrador-personagem que, se não é totalmente alheio ao que se passa ao seu redor, pouco faz em termos de atitudes. Após nos ter apresentado o Vale do Incomati em uma imagem panorâmica, Honwana situa o conto em uma pequena vila e seus arredores naquela região. O autor não nomeia a vila, mas por sua localização no vale do Incomati é possível que a Moamba onde cresceu Honwana tenha mesmo servido de modelo para o autor, como afirma Russell Hamilton (1975, p. 216). Aqui já é possível compreender que a economia do lugar gira em torno da agricultura, pela qual se relacionam os tipos da vila. Em relação ao espaço, Honwana coloca as plantações dos grandes agricultores nas proximidades da vila. Do outro lado do rio Incomati fica a terra fértil de Goana, “um sítio onde o administrador ainda não tinha ordenado o levantamento da reserva indígena” (HONWANA, 2017, p. 115) e onde o personagem Vírgula Oito tem sua machamba.

Pois é justamente a cobiça destas terras o elemento desencadeador da trama, mas, para que esta se desenvolva, outro espaço surge com grande importância no conto de Honwana: a cantina do Rodrigues. É neste local que, em épocas úmidas e quentes, a população da vila se junta. Ressalta-se que, embora o clima concorra para que o bar se torne o “centro de reunião da vila” (HONWANA, 2017, p. 115), o espaço tem ainda uma demarcação simbólica que denota as posições sociais de cada um:

(...) o administrador, o médico, o chefe dos correios, o veterinário e o chefe da estação, **iam beber para o balcão** da cantina do Rodrigues, sítio geralmente tido como impróprio para a gente grada da vila; os trabalhadores das machambas do vale, abandonavam os acampamentos e iam abancar **no salão da frente** da cantina do Rodrigues, sítio onde só eram admitidas pessoas “da nossa melhor sociedade”, no dizer do próprio Rodrigues; as prostitutas da vila, normalmente tímidas e obscuras, **circulavam** alegremente **por entre as mesas**, deixando que os rapazes e os trabalhadores das machambas lhes beliscassem amigavelmente as coxas e que os membros da tal melhor sociedade da vila lhes acariciassem sub-repticiamente os traseiros. (HONWANA, 2017, p. 114, destaques nossos)

Esta marcação espacial nos ajuda a compreender a estrutura administrativa e política do local: temos uma pequena elite, branca, que ocupa funções político-administrativas (administrador, médico, chefe dos correios etc.), a “gente grada da vila” (ibidem); grandes agricultores e comerciantes, sendo estes últimos representados por Rodrigues e com status inferior aos anteriormente citados; uma classe média letrada, assimilada, representada pelo narrador-personagem e seus amigos de jogatina, filhos desses agricultores; e os trabalhadores das machambas e as prostitutas, indígenas. Surge também ao longo do conto, de passagem, as figuras de um régulo, “chefe” da reserva indígena de Goana, e de um padre.

É a partir destes elementos que podemos afirmar que Honwana situa o conto durante o Estado Novo português (1933-1974), possivelmente nas décadas de 1930 ou 1940. Isto porque, como afirma José Luís Cabaço (2007, p. 101-102), no começo do século XX é publicada a Reforma Administrativa de Moçambique, reforma esta apenas minuciosamente tratada em 1933, quando da Reforma Administrativa Ultramarina. Ora, estas reformas estabelecem, entre outros pontos, a função dos administradores, figura esta emblemática no conto “Nhinguitimo”:

**O administrador concentrava em sua pessoa as funções de governo e de juiz.** (...) Na área sob sua responsabilidade, esse funcionário acumulava, por delegação, todos os poderes: decidia sobre a vida das populações, administrava a justiça determinando as penas a aplicar (normalmente castigos corporais ou pequenas penas de prisão já que os processos que implicavam a aplicação de penas maiores eram enviados para a circunscrição ou concelho), cobrava impostos, controlava a movimentação de pessoas, procedia ao recenseamento da população, fiscalizava e orientava o trabalho dos régulos, **assegurava a manutenção das infra-estruturas**, garantia os serviços postais, supervisava os serviços de saúde etc. Na sua ação, ele era apoiado por um intérprete, um africano conhecedor das línguas locais, e por um pequeno corpo de policiais armados, os sipaios, normalmente antigos soldados africanos do exército colonial.

A área de cada posto administrativo englobava regedorias (ou regulados), sob a autoridade de um regedor, também designado por régulo. (CABAÇO, 2007, p. 102, destaques nossos)

A compreensão desta estrutura é fundamental para o entendimento da trama. Ainda neste subtítulo aprendemos que o personagem Vírgula Oito trabalha na machamba de Rodrigues, mas possui sua própria machamba na área de Goana, onde tinha uma horta diversificada para além do milho plantado pelos grandes agricultores. Empolgado, Vírgula Oito se gaba de seus planos para os amigos, também trabalhadores:

– Quando chegar o “nhinguitimo” tudo vai mudar – dissera ele. – As machambas grandes que eles fazem vão ficar destruídas pela fúria do vento. As nossas machambas continuarão a amarelecer calmamente, porque as grandes árvores do outro lado do rio protegem-nas dos ventos. O preço do milho vai subir e nós vamos ter algum dinheiro. Deus tem de querer que seja assim... (HONWANA, 2017, p. 117)

Cabe recorrermos à noção de fronteira proposta por Yuri Lotman. Para Lotman (1978, p. 373), que estuda o espaço a partir de uma perspectiva semiótica à qual extrapolamos para o estudo do espaço geográfico, fronteira é o que divide o espaço do texto em, ao menos, dois, cada qual com suas próprias características. Para o estudioso, as áreas devem ser impenetráveis para quem está no espaço oposto, mas acreditamos que essa impenetrabilidade pode se apresentar de modo mais difuso, como é o caso do conto de Honwana. Neste sentido, em “Nhinguitimo” temos a vila como o espaço de certa elite, acrescida por assimilados, e o “outro lado do rio”, onde se situa a machamba de Vírgula Oito, como a terra da população indígena. A vila se apresenta como impenetrável no sentido de que a população indígena só ocupa aquele espaço para fornecer sua força de trabalho e em raros momentos em que se embriaga na cantina do Rodrigues. O que o autor vai construir de forma difusa é justamente o espaço no outro lado do Incomati. Vírgula Oito, por exemplo, enxerga uma fronteira nesta área. No trecho acima destacado, o personagem opõe as machambas grandes da vila às “nossas machambas” (HONWANA, 2017, p. 117), se referindo também aos seus companheiros de trabalho. Vírgula Oito, porém, mais inocente que seus companheiros, não contava com a cobiça de Rodrigues, seu patrão. Este tenta persuadir o administrador a tomar as terras de Vírgula Oito, em cena que se passa no terceiro subtítulo, “[o] Rodrigues fartou-se de esfregar o tampo do balcão”. Aqui, Honwana constrói o espaço de forma interessante: como vimos, o administrador, junto com outros membros da elite da vila, está no balcão do bar; Rodrigues, dono do estabelecimento, e aproveitando a proximidade algo rara, tenta convencer o administrador sobre as vantagens da terra do Goana, porém, a proximidade é intermediada pelo próprio balcão, que separa os dois, como a denotar que, embora próximos, pertencem a classes distintas (HONWANA, 2017, p. 118-119).

O subcapítulo alterna duas cenas que se passam no mesmo espaço, a cantina de Rodrigues: essa, de Rodrigues tentando convencer o administrador; e a da conversa de Vírgula Oito com seus companheiros. Reparemos que ambas giram em torno das terras do Goana: a cobiça de Rodrigues é motivada pela terra; e Vírgula Oito planeja sua ascensão social com base na fertilidade e posição estratégica dessa mesma terra. Nesta altura, os amigos do jovem tentam dizer a ele que seus planos de prosperidade podem irritar os “não-indígenas”, incluindo nesta categoria brancos e assimilados:

- Sabes... Eu não sei se eles não ficarão zangados por tu teres tanto dinheiro... Eles são capazes de não gostar disso... Eles não vão permitir que tenhas tanto dinheiro...

- Eles são capazes de não gostar, Massinga... - acudiu Maguiguana. - Eles são capazes de não gostar... É que tu és capaz de ter mais dinheiro do que o enfermeiro e o intérprete, os assimilados... (HONWANA, 2017, p. 119-120)

De volta à outra cena, Rodrigues segue tentando persuadir o administrador. Se, no trecho anterior, o dono da cantina tentou falar das infraestruturas da vila, agora ele apela para uma noção comum às empreitadas colonialistas: a ideia de que o país europeu está em uma missão civilizatória. Como bem ressalta Edward Said (2011), a ideia conquistou estatuto de verdade no mundo ocidental, mas sempre “foi acompanhada da dominação” (p. 217). Os ecos desta “missão civilizatória” ficam evidentes quando Rodrigues diz que custa “ver uma terra tão rica a ser desperdiçada pelos pretos” (HONWANA, 2017, p. 120). Ao final do subcapítulo, as cenas se mesclam, com o administrador “interrogando” Vírgula Oito sobre as qualidades de sua terra.

No subtítulo seguinte, “[a] terra do Goana era boa que se fartava”, Honwana focaliza a machamba de Vírgula Oito, no trecho mais descritivo do conto. Aqui, Honwana nos mostra como a terra relegada à população indígena era, propositalmente, de baixa qualidade, “dando para o rio uma frente estreitíssima”. Porém, este não era o caso de Goana:

**Contra a regra**, a reserva da região do Goana dava ao rio uma das faces do seu comprimento. Todas as suas pequenas machambas tinham por isso acesso às águas do Incomáti.

Situada a 12 quilômetros da vila, na outra margem, era a mais próspera de toda a circunscrição. Compreendendo terrenos baixos, alagadiços, era manchada por uma série de lagos que se mantinham mesmo durante a estação da cacimba. (HONWANA, 2017, p. 125, destaques nossos)

Ora, Honwana destaca que a prosperidade da terra do Goana era algo “contra a regra” (HONWANA, 2017, p. 125), um erro de cálculo que, como veremos, não vai passar incólume. Temos, então, a fronteira de que falamos anteriormente colocada em xeque. Não à toa, e talvez até com certa acidez, o autor aproveita o subtítulo para pintar uma imagem ambivalente do local em que Vírgula Oito vivia com sua amada, N’teasse. Para tanto, reparemos como o espaço se relaciona com os personagens, por vezes se aproximando, por vezes se afastando, acariciando, mas também sendo capaz de machucar: Vírgula Oito fica ébrio “do cheiro forte da terra” (HONWANA, 2017, p. 126) e nem se importa que “os espinhos de uma pequena micaia que se disfarçava no capim lhe dilacerassem o braço” (ibidem); N’teasse se espreguiça e a “nuvem de vapor perturbou-se ligeiramente, encrespou-se e dividiu-se. Depois uniu-se, envolvendo-a”. (ibidem).

No subtítulo seguinte, que leva o nome do conto, Vírgula Oito já compreende que vai perder a terra e tenta convencer seus companheiros a fazer algo em relação a isto. Estes,

porém, apesar de entenderam a injustiça, se sentem impotentes, o que fica claro na frase de Matchumbutana: “Eles levam-nos as terras e nós temos de não dizer nada...” (HONWANA, 2017, p. 128). Aqui, a relação colono versus colonizado é como que resumida uma vez que, como aponta Said (2011), o “imperialismo, afinal, é um gesto de violência geográfica por meio do qual praticamente todo o espaço do mundo é explorado, mapeado e, por fim, submetido a controle”. (p. 351).

Enraivecido com a imobilidade dos colegas, “Nós vamos ficar sem nada e todos continuam com medo...” (HONWANA, 2017, p. 130), Vírgula Oito entra em espécie de transe com a chegada do nhinguitimo, evento que antes o jovem ansiava para a realização de seus projetos com a terra. Neste momento, Honwana termina o subcapítulo e começa o trecho final, “Nessa noite juro que senti raiva”, em que descobrimos que o transe fez com que Vírgula Oito atacasse seus companheiros. Curioso notar a resposta dada por Rodrigues ao ser informado do fato:

Todo debruçado por sobre o tampo do balcão frigorífico, o Rodrigues abriu a boca, sem poder emitir qualquer som. Depois falou.

- Homens! Peguem em armas e vamos abater esse tipo antes que ele mate mais gente! Vamos depressa **antes que aconteça qualquer coisa de muito mau nesta vila!**... Meu Deus!... (HONWANA, 2017, p. 131, destaques nossos)

O conto termina com uma frase bastante simbólica, proferida pelo personagem-narrador que parece ter, enfim, chegado ao limite com a situação que, até então, apenas presencia e relata: “Poça, aquilo tinha que mudar!...” (HONWANA, 2017, p. 131). A frase ganha mais força ao lembrarmos que o conto encerrava o livro, como a exigir um basta da situação colonial.

Por fim, voltemos ao “Nhinguitimo”. Se, por um lado, os ventos fortes que atingem a região são uma realidade local, natural, estes mesmos ventos nos ajudam a desvelar a ação colonial. À princípio, Vírgula Oito pensa contar com a “natureza”, já que os ventos não atingiriam sua machamba, mas apenas a dos brancos, gerando lucro para ele. Porém, o que o personagem não percebe é que a colonização age, sobretudo, no espaço: a “sua” machamba não é mais “sua” se assim convier ao colono. É neste sentido que podemos atrelar as rolas que aparecem no texto com a população indígena. Se seguirmos por este caminho, podemos compreender que o espaço é mais uma vez determinante: os pássaros são dirigidos pelos “guias para as machambas” (HONWANA, 2017, p. 111) em busca de alimento e de saber quando virá o vento nhinguitimo, pois o que a ação do nhinguitimo gera é, justamente, a maior ameaça a essa procura. É assim que o infortúnio de Vírgula Oito pode ser visto como aquelas “[d]uas ou três rolas, seis no máximo” que “perfuram nervosamente o espaço, sobre as machambas, avisando dos perigos da tempestade e conduzindo a retirada” (HONWANA, 2017, p. 114).

## Luandino Vieira e a “empurrada” nos musseques

José Luandino Vieira, autor nascido em Portugal, mas de cidadania angolana por sua luta pela libertação do país, tem sua obra voltada para Luanda e, mais especificamente, para os musseques da região. O espaço, periferia de Luanda que deriva seu nome – em kimbundo – da areia vermelha sobre a qual são construídas suas habitações de material pouco durável (PEPETELA, 1990, p. 18), pode ser compreendido como uma das “fronteiras”, ainda de acordo com Lotman, da cidade, sendo a outra a “cidade colonial”, no caso, as regiões da Alta e da Baixa. Esta divisão surge a partir de uma junção de fatores. Em 1836, com o fim do tráfico de escravos, que fez com que Portugal perdesse seu principal negócio em Angola, aumenta a população mestiça e negra em Luanda. Deste modo, como nos afirma Fernando Mourão (2009), a “população africana, principalmente os integrantes das chamadas famílias tradicionais, passa a ter acesso ao ensino, surgindo uma classe média ligada à burocracia da administração civil e mesmo militar, a par de uma elite cultural” (p. 181). Ao fim do século e, com ainda mais velocidade nas primeiras décadas do século XX, essa elite “crioula” perde poder, econômico e político, o que vai afetar o desenho da cidade:

Em decorrência de substanciais mudanças de atitudes, como resultado do ultimatum dirigido pela Inglaterra a Portugal no final do século passado, emergiu um sentimento patriótico que veio a influenciar a mentalidade e a política portuguesas a partir dessa data, a par do início do estabelecimento de correntes migratórias ‘brancas’ para as colônias. Na medida em que tudo isso acontece, interrompe-se esse período da colonização, os africanos sofrem um *capitis deminutio*, passando à categoria de indígenas. (MOURÃO, 2009, p. 181)

Se, antes, os membros dessa elite local habitavam as regiões da Baixa ou os bairros próximos a ela, no decorrer do século XX eles vão sendo “empurrados” para mais longe, dando espaço à população branca que é incentivada a vir para Luanda. Como afirma Tania Macêdo (2008), é por volta da década de 1940 que “a ‘elite crioula’ é definitivamente apeada do poder já que um número crescente de metropolitanos chega à cidade e toma os melhores postos de trabalho e as melhores terras” (p. 116).

Ocorre que, em determinado momento, até mesmo musseques próximos à Baixa sofrem com esse processo, sendo destruídos para a construção de bairros “brancos”. É neste sentido que “o musseque vai ser o símbolo espacial duma diferenciação social com base na raça, embora nunca expressamente admitida e talvez nunca absolutamente realizada” (PEPETELA, 1990, p. 69). Nunca absolutamente realizada, pois não podemos nos esquecer do elemento econômico: alguns brancos, mais pobres, também habitavam os musseques. Importa notar, porém, que estes brancos serão sempre os últimos a ser afetados por esse processo de “empurrada”, como veremos ficcionalizado na obra de Luandino.

*Nosso Musseque* (2003) é um romance que, embora tenha sido escrito entre os anos de 1961 e 1962, foi publicado apenas em 2003. Nele Luandino traz o espaço do musseque como foco da história, assim como em outras de suas obras. A escolha, por si só, já é uma ação de caráter marcadamente política. Se, como vimos, o musseque se tornou o espaço da população colonizada, trazer este espaço para o texto representa, portanto, trazer esta população marginalizada para as páginas da literatura que, também em Luandino, ganha caráter nacional. Ao escrever sobre os contos de “A cidade e a infância”, Tania Macêdo (2008) nos fala que o musseque que aparece na ficção de Luandino é o do “antigamente”. Assim, se Luandino escreve a partir do fim da década de 1950 e, principalmente, durante as décadas seguintes, o espaço dos seus textos é o das décadas de 1930 e 1940, época em que, como vimos, a cidade passa por uma grande mudança em seu desenho. A escolha por este período:

(...) externa a lembrança de um passado destruído pela mudança da cidade o que, em última instância, significa a consciência da passagem para um outro momento da dominação colonial, assim como para uma urbanização plena (melhor diríamos, para uma “modernidade periférica” – para usar a expressão de Beatriz Sarlo) do espaço luandense. A essa luz, a escrita passa a funcionar como uma espécie de “memória coletiva” [...]. Com o escrever da memória há uma re-apropriação dos espaços e a possibilidade de dizer “nós”. (MACEDO, 2008, p. 145)

A partir disto ganha força o “nosso” do título do romance aqui analisado que pode representar uma espécie de “fincada de pés” da população local em relação ao domínio colonial que, como vimos anteriormente quando da análise do conto de Honwana, se materializa na tomada da terra.

Assim como o autor moçambicano, Luandino nos apresenta o espaço deste romance por meio de um narrador-personagem. A diferença é que, enquanto o narrador de Honwana se apresenta, até mesmo espacialmente, entre a elite e os indígenas, o narrador luandino se mostra integrado à população local, ao menos ideologicamente. Ressaltamos que esta integração é de base ideológica, pois devemos salientar que, sendo um menino branco, esta integração não pode ser completa, independentemente da postura adotada pelo narrador. Ora, se existe uma diferenciação racial, e essa diferenciação aparece na própria trama do romance, apenas o fato de ser branco já o dota de “benefícios” em relação aos seus companheiros negros e mulatos. Como nos afirma Albert Memmi (2007), basta que o branco, mesmo que pobre,

(...) apareça para que se fixe à sua pessoa o preconceito favorável de todos aqueles que contam na colônia; e até mesmo daqueles que não contam, pois ele se beneficia do preconceito favorável, do respeito do próprio colonizado, que concede a ele mais do que aos melhores dos seus; que, por exemplo, confia mais na palavra dele do que na dos seus. Pois ele possui, de nascença, uma qualidade independente de seus méritos pessoais, de sua classe objetiva: participa como membro do grupo dos colonizadores, cujos valores reinam. (...) O colonizador participa de um mundo superior, do qual só lhe resta recolher automaticamente os privilégios. (MEMMI, 2007, p. 46).

Como analisamos anteriormente, a trama do conto de Honwana se passa no decorrer de poucos dias. No caso do romance de Luandino, temos uma trama não linear que perpassa vários anos: ela vai de antes da mudança do narrador para o musseque até o encontro dele com Carmindinha, muitos anos depois, quando o musseque já não é mais o mesmo. É a partir deste encontro que o narrador começa a narrar as histórias do “nosso” musseque, baseado em diversas fontes: um jornal que ele e seus colegas escreviam sobre o local; o relato dos companheiros; folhas de diários etc.

Em relação ao musseque, vale dizer que Luandino opta por não lhe dar um nome, como faz, por exemplo, em *Nós, os do Makulusu* (VIEIRA, 2019). cremos que a escolha acontece como forma de transformar, criticamente, o musseque ficcionalizado em qualquer musseque, ou melhor, em “nosso musseque”.

A maior parte dos casos relatados ao longo do romance gira em torno da questão do espaço. Para fins de análise, foquemos em três exemplos.

Nos dois primeiros deles surge a oposição Baixa x Musseque. Como vimos, grosso modo podemos considerar estes locais como a cidade do colono e a cidade do colonizado, respectivamente. No primeiro desses episódios, a Baixa surge com valores ambivalentes. A menina Carmindinha leva jeito para a costura e as vizinhas do musseque dizem que há, na Baixa, uma escola para que ela possa desenvolver suas habilidades. Sua mãe, Sá Domingas, à princípio reluta, mas depois passa a enxergar a escola como meio de ascensão da filha. O pai da garota, Bento Abano, que podemos considerar como membro da antiga classe média letrada angolana, é contra a ideia, pois vê a Baixa com valores negativos: “— Já disse, não repito. Filha minha não vai na Baixa, nem que me mate! **P’ra vir aí com vestido de branca, com os beijos pintados, sapatos de madeira?** Nunca, enquanto existir capitão Bento Abano!” (VIEIRA, 2003, p. 21, grifos nossos). Ora, Abano enxerga neste espaço da Baixa a perda dos valores autóctones, a busca pela assimilação: “Filha minha tem a educação da mãe, a educação da avó, **a educação do nosso povo**” (VIEIRA, 2003, p. 22, destaques nossos). Mas, como afirmarmos, a Baixa também aparece como espaço de oportunidade de ascensão social, o que fica evidente na fala de Sá Domingas: “— Aiuê, acudam, acudam, vizinhas! Bento vai me matar. E porquê, então?... **Porque quero a minha filha na costura, quero ela vai ser modista, não lhe quero no ferro e na selha todos os dias...**” (VIEIRA, 2003, p. 21-22, destaques nossos).

Já no segundo episódio, a Baixa surge como “fronteira” racial e social. Os meninos Xoxombo, negro, e Zeca Bunéu, branco, vão até a Baixa para receber presentes de Natal. A primeira limitação surge antes da partida dos meninos. Zito, companheiro deles, não pode ir pois não está matriculado na escola e, portanto, não tem direito a receber a senha para os presentes. O menino até tinha voltado à escola naquele ano, mas teve que largar, pois o “pai andou sem serviço uns meses e só o que a mãe lavava não chegava” (VIEIRA, 2003, p. 52). Ou seja, Zito não vai à escola por uma questão material, econômica: precisa ajudar os pais.

Já no local da distribuição dos presentes, Zeca Bunéu e Xoxombo juntam-se às crianças de várias localidades, denotando, no traje, a posição social:

Os pés suados, cobrindo-se do pó vermelho da areia, vinham de todos os lados da Ingombota, da Mutamba, do hospital, apareciam mais miúdos, alguns de bata, alguns mesmo vestindo calção de fazenda e sapato de cabedal; outros, os que vinham mais lá de cima, doutros musseques, correndo de pé descalço. As miúdas da «Kibeba» passavam em fila, com a sua farda descolorida de encarnado, rindo e olhando, a velha professora sempre a ameaçar. (...)

Meninos e meninas das escolas e colégios da Baixa, com suas fardas caqui-verdes ou batas brancas bem engomadas, esperavam, impacientes, na forma. (VIEIRA, 2003, p. 53-54)

Na hora da entrega dos presentes, passa-se confusão pela grande quantidade de crianças, e Xoxombo e Zeca Bunéu acabam com brinquedos que não gostaram. No caso de Xomombo, a questão racial aparece mais claramente:

— A sô pessora me deu-me uma xatete de corda que eu lhe pedi. Depois, na confusão, um senhor me tirou a xatete e deu num miúdo branco que estava pedir!

Limpendo as lágrimas na manga da bata suja, Xoxombo falou que tinha refilado, mas o polícia ainda puxou-lhe as orelhas e ele então pelejou no miúdo que tinha-lhe roubado a xatete.

— A sô pessora veio separar e me deu esta porcaria!... (VIEIRA, 2003, p. 60-61).

Já no caso de Zeca Bunéu, menino branco, é a condição social, denotada pelo local onde o menino mora, o que pesa:

A professora mirou na cara do Zeca, aquela cara de malandro que toda a gente gosta. Sorrindo, foi no monte de brinquedos onde que estava brilhar a camioneta de corda. Azar do Zeca! Nessa hora, quando ia-lhe agarrar, um senhor magro, professor da Escola Sete, apareceu com as pressas dele, começou dizer é preciso despachar, já são cinco horas, pegou um apito, deu no Zeca e recebeu-lhe a senha.

— Pronto! Vai-te embora. **Vêm para aqui estes miúdos vadios... musseque, musseque!**... (VIEIRA, 2003, p. 59, destaques nossos).

Vale dizer que, se a divisão racial era evidente até mesmo para as crianças, a social era mais difusa, o que pode ser observado no arremate do capítulo, quando o narrador resgata a entrada do diário de Xoxombo daquele dia: “Eu e o Zeca fomos nos brinquedos. Nos meninos brancos deram camioneta de corda e a mim não porque sou muito preto. Mas no Zeca também não deram e ele é branco. O filho de sô Laureano da Câmara recebeu. Não percebo”. (VIEIRA, 2003, p. 62).

Por fim, no último evento por nós analisado, Luandino ficcionaliza o processo de “empurrada” da população para mais distante da “cidade branca”. O caso se passa com o jovem Biquinho e sua família que recebem uma carta de despejo e devem se mudar do musseque. Antes disso, porém, o autor já nos vai dando um panorama da mudança que se passa na cidade ao, por exemplo, falar daquelas “casas novas que estavam a crescer pelo areal adiante, por cima das cubatas derrubadas” (VIEIRA, 2003, p. 65).

Espacialmente, Luandino localiza a casa da família em um lugar distante dentro do próprio musseque, “para lá do imbondeiro, perto já do [musseque] Braga” (VIEIRA, 2003, p. 72), para ressaltar a exclusão que sofrem até mesmo dentro do processo de exclusão que o musseque representa. A derrubada das casas culmina, como vimos, na ida para mais longe dessas famílias em relação ao “centro” e aqui Luandino se vale da oposição cima x baixo, com o primeiro representando a distância e o segundo, a Baixa, o centro do qual a população mais pobre é forçadamente afastada. É assim que os moradores das cubatas destruídas “estavam fugir **lá mais para cima**, Burity, Terra Nova, com as imbambas e os monas pelo areal fora” (VIEIRA, 2003, p. 73, destaques nossos).

Quando a cubata da família de Biquinho está para ser destruída, os moradores do musseque ajudam a retirar a mobília. Neste momento, Luandino cria uma imagem bastante desoladora, mas que exemplifica como, para o autor, a luta pela terra é sempre também a luta pela dignidade humana:

Fazia pena ver assim tudo atirado no chão de areia, aquelas coisas a gente conhecia, cada qual no seu sítio dentro da casa, bem arrumadas. Agora ali, no sol da tarde, tudo parecia era porcaria, lixo. Na sombra da casa, na arrumação de nga Xica, esses objectos falavam na gente. O moringue dizia água fresquinha, a caneca falava quicuerra, as quindas farinha fina, farinha musseque... Posto tudo assim no chão, à toa, com depressa, para salvar, parecia mas é uma dixita. (VIEIRA, 2003, p. 79)

Ora, são as pessoas que fazem a cubata ser a casa que falava “na gente” (ibidem).

Finalmente, a família vai viver de favor “lá para cima” (VIEIRA, 2003, p. 81), no Bairro Operário, local emblemático na Luanda “real”, uma vez que foi onde boa parte da antiga elite crioula passou a viver após sua expulsão de “bairros nomeadamente africanos como os Coqueiros e as Ingombotas” (NASCIMENTO, 2015, p. 86) quando da perda de poder político e econômico.

### **Considerações finais**

Como destaca Malyn Newitt (1995), em sua magistral obra sobre a história de Moçambique, a censura durante o regime de Salazar foi tão efetiva que “as décadas de 1930 e

1940 permanecem como um dos períodos menos documentados na história colonial<sup>3</sup>” (p. 446). É, portanto, assim que a literatura que enfoca este período ganha um atrativo adicional, o da denúncia.

Tanto Honwana como Luandino Vieira usam a construção espacial de modo a ressaltar as críticas ao regime português. Acreditamos que a pequena vila de Honwana e o musseque não nomeado de Luandino funcionam como metonímias da nação moçambicana e angolana, respectivamente, em relação ao violento processo colonial a que estes espaços e, principalmente, sua gente, estão submetidos. Daí a angústia de Vírgula Oito ao afirmar que “Nós vamos ficar sem nada e todos continuam com medo...” (HONWANA, 2017, p. 130) e a triste constatação do narrador do romance de Luandino de que “restamos, sozinhos, no nosso musseque vazio” (VIEIRA, 2003, p. 155). Não à toa, Rita Chaves (2005) diz que, na prosa de Luandino, os musseques aparecem não como meras referências geográficas, mas sim como “representações culturais de um mundo em mudança” (p. 21). Julgamos válido pensar que o mesmo vale para Bernardo Honwana.

## REFERÊNCIAS

CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação**. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 475 p. 2007.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o cão tinoso!** São Paulo: Kapulana, 2017.

LOTMAN, Yuri. O problema do espaço artístico. In: **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

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

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

---

3 Traduzido do inglês: “(...) the 1930s and 1940s remain one of the least documented periods of colonial history”.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. O espaço urbano no contexto colonial: o caso de Luanda. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, n. 24-26, p. 175-192, 2009. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74022> >. Acesso em: 22/06/2021.

NASCIMENTO, Washington Santos. Das ingombotas ao bairro operário: políticas metropolitanas, trânsitos e memórias no espaço urbano luandense (Angola, 1940-1960). *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 79-101, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20786>>. Acesso em: 03/01/2022.

NEWITT, Malyn D. D. Mozambique and the New State. In: \_\_\_\_\_. **A history of Mozambique**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 445-481.

PEPETELA. **Luandando**. Angola: Elf Aquitaine Angola, 1990.

VIEIRA, José Luandino. **Nosso musseque**. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. **Nós, os do Makulusu**. São Paulo: Kapulana, 2019.



**DA DECADÊNCIA DE TONY AO EMPODERAMENTO DE LUÍSA:  
UMA LEITURA SOBRE *NIKETCHE*, *UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA*,  
DE PAULINA CHIZIANE**

*FROM TONY'S DECAY TO LUISA'S EMPOWERMENT: A READING  
ABOUT NIKETCHE, BY PAULINA CHIZIANE*

*DE LA DECADENCIA DE TONY AL EMPODERAMIENTO DE LUISA: UNA  
LECTURA SOBRE NIKETCHE, POR PAULINA CHIZIANE*

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

Joranaide Alves Ramos<sup>2</sup>

**RESUMO**

Este artigo apresenta um estudo do romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), de Paulina Chiziane. A partir da personagem Luísa, verificamos como o processo de construção das masculinidades contribui para a subalternização de mulheres e, em contrapartida, como o empoderamento delas lhes possibilita a criação de condições de acesso social. Este estudo está fundamentado, principalmente, em Leite (2003), em Connell (1995), em Welzer-Lang (2001), em Hudson-Weems (2020), em Ribeiro (2017) e em Berth (2019) e dividido em três partes. Na primeira, apresentamos uma discussão sobre o conceito de poligamia, sua instituição e a representação romanesca da resignação da personagem Luísa em relação a esta prática; na segunda, investigamos como a construção da masculinidade fundamenta a prática de matrimônios poligâmicos; na última, refletimos sobre de que modo a sororidade [re]constituiu as identidades das mulheres envolvidas naquele casamento. *Niketche* é território simbólico do feminino de Moçambique; aponta algumas estratégias usadas por diversas mulheres para empoderarem outras mulheres, fazendo-nos refletir sobre as tradições daquele país e sobre os efeitos do patriarcado e da colonização sofrida por aquelas pessoas.

**PALAVRAS-CHAVE:** empoderamento, Luísa, *Niketche: uma história de poligamia*, Paulina Chiziane.

---

1 Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras do Centro de Ciências Aplicadas e Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. E-mail: [savioroberto1978@yahoo.com.br](mailto:savioroberto1978@yahoo.com.br)

2 Doutoranda em Letras pela UFPB. Mestra em Letras pela UFAL. Graduada em Letras pela UNIRIOS. Professora de Literatura e Língua Portuguesa da UNIRIOS, Paulo Afonso, Bahia. E-mail: [joranaide.alvesramos@gmail.com](mailto:joranaide.alvesramos@gmail.com)



**ABSTRACT**

*This article presents a study of the novel “Niketche: uma história de poligamia” (2004), by Paulina Chiziane. Based on the character Luísa, we verify how the process of construction of masculinities contributes to the subordination of women and, on the other hand, how the empowerment of them enables them to create conditions for social access. This study is based mainly on Leite (2003), Connell (1995), Welzer-Lang (2001), Hudson-Weems (2020), Ribeiro (2017), Berth (2019) and divided into three parts. In the first one, we present a discussion on the concept of polygamy, its institution, and the novelistic representation of the character Luísa’s resignation in relation to this practice; in the second, we investigate the construction of masculinity that underlies the practice of polygamous marriages; in the last one, we reflect on how the sorority [re]constituted the identities of the women involved in that marriage. “Niketche” is a symbolic territory of the feminine of Mozambique that shows some strategies used by several women to empower other women, making us reflect on the traditions of that country and on the effects of patriarchy and colonization suffered by those people.*

**KEYWORDS:** *Empowerment, Luísa, Niketche: a history of polygamy, Paulina Chiziane.*

**RESUMEN**

*Este artículo presenta un estudio del Romance Niketche (2004), de Paulina Chiziane, y a partir del personaje de Luísa, verificamos cómo el proceso de construcción de las masculinidades contribuye para la subordinación de las mujeres y, por otro lado, cómo su empoderamiento les permite generar condiciones de acceso social. Este estudio se basa principalmente en Leite (2003), en Connell (1995), en Welzer-Lang (2001), en Hudson-Weems (2020), en Ribeiro (2017) y en Berth (2019) y se divide en tres partes. En el primero, presentamos una discusión sobre el concepto de poligamia, su institución y la representación novelística de la renuncia del personaje Luísa en relación a esta práctica; en el segundo, investigamos la construcción de masculinidad que subyace a la práctica de los matrimonios polígamos; en el último, reflexionamos sobre la hermandad [re]constituida de las identidades de las mujeres involucradas en ese matrimonio. Niketche es un territorio simbólico de lo femenino de Mozambique que muestra a varias mujeres que, a través de la sororidad, empoderan a otras mujeres y nos hacen reflexionar sobre las tradiciones de ese país y sobre los efectos del patriarcado y la colonización en ese pueblo.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Empoderamiento; Luísa; Niketche: una historia de la poligamia. Paulina Chiziane.*

**Introdução**

Este artigo investiga como o processo de construção de masculinidades contribui para a subalternização de mulheres, instituindo regras, permitindo, por exemplo, relacionamentos poligâmicos. Além disso, analisamos como o empoderamento individual e o empoderamento coletivo, por meio da solidariedade e da sororidade, possibilitam, aos grupos subalternizados, em especial, neste caso, às mulheres, a criação de condições sociais de acesso à cidadania. Estas reflexões são feitas a partir da observação de Luísa, personagem do romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), de Paulina Chiziane, publicado pela primeira vez em 2002.

Paulina Chiziane (1955) nasceu em Manjacaze, vila de Moçambique, mas ainda criança se mudou com sua família para a capital, Maputo. Atuou, em sua juventude, na Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), lutando pela independência de seu país, que só em ocorreu em 1975. No pós-independência, com o início da Guerra Civil, a escritora tornou-se voluntária da Cruz Vermelha. Sua participação política levou-a a fazer parte de uma organização não governamental, o Núcleo das Associações Femininas da Zambézia (NAFEZA). Foi a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique, *Balada de amor ao vento* (1990), consagrando-se como escritora com *Niketche: uma história de poligamia*. Suas obras, em geral, trazem narrativas críticas a alguns costumes, refletem sobre as condições femininas, conferindo atenção às pluralidades culturais existentes em Moçambique por meio de uma linguagem profundamente lírica.

*Niketche: uma história de poligamia* conta a história de Tony e sua esposa, Rami, com quem tem três filhos. A vida de Rami muda completamente quando ela descobre que seu marido tem outras quatro mulheres e filhos com cada uma delas. A jornada de Rami começa com a busca de suas rivais. Nesse processo, as mulheres se aliam e, sem apagar as tradições, questionam as condições a elas impostas, evidenciando algumas perspectivas do movimento designado “Mulherismo africana”.

Para pensar sobre isso, desenvolvemos um estudo exploratório, bibliográfico e qualitativo, fundamentado, principalmente, em *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2003), de Ana Mafalda Leite; *Políticas da masculinidade* (1995), de Raewyn Connell; *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia* (2001), de Daniel Welzer-Lang; *Mulherisma africana: uma teoria afrocêntrica* (1998), de Nah Dove; *O que é lugar de fala?* (2017), de Djamilá Ribeiro; *Empoderamento* (2019), de Joice Berth; *Mulherismo africana* (2020), de Cleonora Hudson-Weems.

Dividimos este texto em três partes. A primeira, “Luísa: mulher sem nome, sem sombra, sem casa, nem marido, nem emprego”, apresenta uma discussão sobre o conceito de poligamia, sua instituição, uma crítica às condições de mulheres submetidas a esse regime, bem como discute a resignação de Luísa em relação a tal questão. Em “Homem é rei, senhor da vida e do mundo”, investigamos sobre como as construções das masculinidades fundamentam a prática de matrimônios poligâmicos. Por fim, “Luísa: esta noiva é um rio com reflexos de sol e de luar” aborda sobre como a sororidade [re]constituiu as identidades das mulheres envolvidas no casamento poligâmico, empoderando-as e as mobilizando contra as desigualdades de poder nas relações mulheres-homens.

**Luísa: “Mulher sem nome, sem sombra, sem casa, nem marido, nem emprego”<sup>3</sup>**

Assim como Noémia de Sousa, Paulina Chiziane, vencedora do Prêmio Camões de 2021, tem contribuído com a abertura do cenário literário para as mulheres que, através do projeto de moçambicanidade, territorializam a escrita de autoria feminina, questionam o cânone, constituído preponderantemente por homens, e reivindicam, conforme aponta Sávio Freitas (2019), espaço para as mulheres naquela sociedade, bem como, nas artes. Ou seja, as mulheres ainda precisam percorrer duros caminhos para alcançar legitimidade e visibilidade para, assim, serem consideradas sujeitos políticos.

Essas demandas continuam necessárias, mesmo em uma Moçambique moderna, uma vez que as mulheres são ainda oprimidas pela instituição do patriarcado, vastamente consolidado durante o período de efetiva colonização portuguesa. As lógicas patriarcal e colonial estabeleceram normas que deveriam ser obedecidas pelas mulheres, via de regra relegadas a espaços privados, serviços domésticos e trabalho reprodutivo, impossibilitadas de fazerem escolhas.

Muitas dessas questões são inscritas em *Niketche: uma história de poligamia* (2004). Sobre o título, a personagem Mauá explica o significado: “— Uma dança nossa, dança macua, uma dança do amor, que as raparigas recém-iniciadas executam aos olhos do mundo, para afirmar: somos mulheres [...]; dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação” (NIKETCHE, 2004, p. 160). Dança de inscrição dos corpos de mulheres e sua percepção pelo homem; uma dança erótica e ritualística.

Trata-se de uma dança descompassada do amor poligâmico, circular, solitária, ainda que coletiva. Rami, personagem principal e narradora, representa histórias de mulheres subjugadas pelo regime de poligamia, enquanto, de algum modo, busca por libertações e encoraja as demais personagens a tomarem consciência de seus lugares naquela sociedade que transita entre práticas tradicionais e outras modernas; ou seja, a poligamia, embora nos pareça opressiva, também oferta garantia econômica e de constituição de uma família. Numa espécie de “dança das cadeiras”, conhecemos as histórias de Rami, Julieta, Luísa, Saly e Mauá. Todas lutam pelo amor e pelas conveniências do seu relacionamento com um alto funcionário da polícia, Tony, em um jogo de solidariedade feminina que também contesta os privilégios masculinos naquela sociedade.

Tony e Rami são casados há vinte anos e têm três filhos. Rami conta sobre sua vida enquanto se questiona diante de um espelho. Este último reflete não apenas os questionamentos dessa mulher, mas parece retratar também o espaço exterior em sua pluralidade cultural através do interior de uma personagem que descobre que seu marido tem outras quatro mulheres e

---

3 Este título foi inspirado em *Niketche: uma história de poligamia* (2004, p. 54).

vários filhos com cada uma delas, mulheres oriundas de várias partes do país. A trama ganha mobilidade quando Rami decide conhecer as outras mulheres. A partir daí, outras narrativas são incorporadas à principal. Muitas personagens nos permitem pensar sobre a história política, social e cultural de Moçambique, mas elegemos Luísa, a terceira esposa de Tony, para problematizar alguns pontos.

Luísa aparece no enredo quando Rami vai conhecê-la. As adversárias se enfrentam verbal e fisicamente, atraem a atenção da vizinhança e são apanhadas pela polícia que as leva à prisão, porque “mulheres casadas não lutam na rua” (CHIZIANE, 2004, 51). As rivais, já reciprocamente acolhidas, são soltas, quando o policial descobre o nome do esposo disputado, logo isento de culpa pela querela: “o homem, sexo fraco nas coisas da carne, perde-se diante de tamanha formosura. O meu Tony não podia resistir (CHIZIANE, 2004, 51). Um dos diálogos entre Rami e Luísa é muito impactante. A primeira questiona: “Sabes o que significa ser mulher de um homem casado? É o mesmo que fazer filhos na sombra da outra mulher. É não ser socialmente reconhecida como esposa. É ser abandonada a qualquer momento, ser usada, ser trocada” (CHIZIANE, 2004, 54).

Sua fala nos permite pensar sobre o conceito e a prática da poligamia em uma sociedade que não pensa em admitir a poliandria. A poligamia, segundo Cecília Silva (2018), permite ao homem se casar simultaneamente com mais de uma mulher em regime familiar, desde que atenda às necessidades dessas mulheres e de todos os filhos gerados nessa relação. A poligamia é estruturada através de regras no que concerne ao número de pessoas envolvidas e seus comportamentos. Para as sociedades que admitem essa prática, a virilidade de um homem é medida pelo número de mulheres e de filhos que este possua. A leitura de *Niketche*, inclusive, traz diversas ponderações acerca da poligamia:

[...] poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar. [...] A prática mostrou que com uma só esposa não se faz um grande patriarca. Por isso os homens deste povo hoje reclamam o estatuto perdido e querem regressar às raízes. **Praticam uma poligamia tipo ilegal, informal sem cumprir os devidos mandamentos.** (CHIZIANE, 2004, p. 92-93, grifo nosso).

É importante pensar, então, sobre o contexto moçambicano com o apoio do grifo acima. A Lei da Família, aprovada pela Lei n.º 10/2004, de 25 de agosto, já reconhecia apenas o casamento monogâmico. Assim sendo, a poligamia é tolerada legalmente naquela sociedade, mas não oficializada. Na revisão da Lei, publicada em 2019, os artigos 19 e 59 tratam sobre dualidade e nulidade de casamento bigamo, respectivamente, ou seja, é vedado o reconhecimento da bigamia e da poligamia.

Enquanto Rami viaja por Moçambique em sua peregrinação em busca das outras mulheres, descobre as muitas diferenças culturais que marcam sua terra e, mais encorajada, se questiona sobre as práticas da monogamia e da poligamia, refletindo sobre a culpa que as mulheres têm nesta situação por preservarem os costumes ditados pelos homens, embora se conformem com a conjuntura. No entanto, o trecho grifado revela que a história vai além do nó do amor/casamento poligâmico. Trata-se, antes, de adultério e, portanto, uma prática ilegal no Estado moçambicano consolidado e, conseqüentemente, de violências real e simbólica. *Niketche*: uma história de poligamia impõe, nesse sentido, uma discussão sobre práticas sociais e a legalidade da vida diante do Estado em seu esforço de ordenação jurídica, política e social.

Tony, nesse contexto, se casa de “papel passado” com Rami que, por sua vez, é lobolada (o lobolo é reconhecido, implicitamente, pela Lei da Família, no artigo 22, que trata sobre restituição, no caso de incapacidade e de retratação), tornando-se um objeto comprado que deve saciar o marido em todos os seus apetites, mas as demais mulheres não são reconhecidas por ele, o que leva Rami a exigir o reconhecimento da prática da família poligâmica, por meio de fortes arroubos românticos. Chiziane parece, através de sua narradora, protestar contra a situação das mulheres nas famílias e na sociedade moçambicanas.

Diferente da melancolia e da visão fatalista da narradora, Luísa é resignada e prática quanto a “dividir” um homem com as outras:

Desde cedo aprendi que homem é pão, é hóstia, fogueira no meio de fêmeas morrendo de frio. Na minha aldeia, poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos [...]. Basta um homem estar comigo uma noite para ser meu marido. E quando essa relação gera um filho o casamento fica consolidado [...]. Enquanto o Tony me der comida, cama, alimento, sou esposa legítima, sim. (CHIZIANE, 2002, p. 55-56)

Luísa vem do norte e lá a poligamia é comum, desde antes da invasão árabe, diferente do sul, onde a religião cristã imposta pelos colonizadores rescindiu a prática. Esta mulher, para além dos sentimentos, procura no policial, uma utilidade real: “Tony é emprego, fonte de rendimento” (CHIZIANE, 2002, p. 67) e isso não poderia ser diferente. Antes de ser mãe de dois filhos de Tony, Luísa foi estuprada durante a guerra civil e precisou se prostituir para sobreviver, ou seja, além de ter sido ensinada sobre como o homem deve ser partilhado, suas relações com eles em nada contribuíram para o estabelecimento de um elo de confiança, para o uso de seu corpo sem violência:

— Em pequena fui violada por soldados na mata [...]. Uns anos depois, a minha mãe entregou-me como esposa a um velho da zona, em troca de uma manta de algodão para cobrir os meus irmãos, [...]. Fugi do velho [...]. Vendi sexo nas esquinas aos catorze anos. Esbarrei com maus tratos da sociedade, dos clientes, dos policiais que me meteram na cadeia vezes sem conta [...]. Encontrei o Tony numa esquina da cidade. (CHIZIANE, 2002, p. 57)

Talvez, por isso, Luísa tenha aprendido a mercantilizar seus relacionamentos. Vale ressaltarmos que o corpo dessa personagem é erotizado: “Ela tem muito fogo em cada veia [...]. Tem uma estrela pendendo em cada fio de cabelo, [...]. Os olhos dela são suaves como luar, deve ter muito mel naquela boca. [...], serás desejada enquanto tiveres fogo nesse belo corpo”. (CHIZIANE, 2004, p. 57/105).

Tal corpo é, a todo momento, perspectivado como moeda de troca e uma das formas do controle masculino. Ainda que provida financeiramente, tendo constituído família, a relação de Luísa não é reconhecida pela sociedade, ela não é respeitada e não tem direitos.

*Niketche: uma história de poligamia* é uma narrativa irônica que, segundo Ana Mafalda Leite (2003, p. 76), expõe criticamente a “forma perversa como a poligamia foi adulterada na sociedade urbana, não se respeitando os direitos que as mulheres tinham na sociedade tradicional”. Essa observação é a crítica fundamental que Paulina Chiziane desenvolve em *Niketche: uma história de poligamia*. Havia uma prática de todos os envolvidos se beneficiarem, num mesmo grau, da família poligâmica. A autora questiona, assim, a forma como a sociedade moçambicana reverteu a tradição da poligamia em benefício de apenas um indivíduo, da forma como o colonialismo impusera tal prática.

O sistema estabelecido por Tony é cômodo exclusivamente para ele, falso polígamo, que vive em adultério. Tony não queria institucionalizar a poligamia, queria obter prazer e ter certeza da dependência e da submissão de suas mulheres. Não raro, inclusive, deixava de apoiá-las. Luísa, por exemplo, tinha “dois filhos a quem ele presta[va] assistência apenas quando lhe da[va] na gana. Para alimentar os filhos, a pobre [tinha] que arrancar cabelos e pentelhos, transformar em grão para cozer pão. Nem tem emprego, esta mulher”. (CHIZIANE, 2002, p. 66).

A situação de sujeição física e financeira só muda quando Rami toma consciência da situação das cinco mulheres e as convida para serem sujeitos de sua história. Mas a irmandade só pôde ser estabelecida depois que aquelas mulheres esqueceram suas diferenças e buscaram, juntas e solidariamente, o bem comum, processo que se assemelha à busca por uma identidade também nacional, se pensarmos que cada uma delas vem de um lugar e de uma cultura diferente, como pensou Koffi Robert (2010). Depois, discutiremos melhor sobre a sororidade que empoderou aquele grupo de mulheres. Antes, é necessário pensar como algumas políticas engendram masculinidades que contribuem para a toxidade das relações, em especial, para as mulheres.

## Homem é rei, senhor da vida e do mundo<sup>4</sup>

No belo ensaio *Eu mulher... Por uma nova visão de mundo* (2013, p. 199-200), Paulina Chiziane faz uma reflexão sobre as condições das mulheres em África:

Os problemas da mulher surgem desde o princípio da vida [...]. Na mitologia bantu, [...] não houve maldição nem pecado original. Mas foi o homem que surgiu primeiro, ganhando, deste modo, uma posição hierarquicamente superior, que lhe permite ser governador dos destinos da mulher. [...] a difícil situação a mulher foi criada por Deus e aceite pelos homens no princípio do mundo. [...] Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas idéias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade. Dentro de mim, qualquer coisa me faz pensar que a nossa sorte seria diferente se Deus fosse mulher.

Essa fala elucida a estrutura social, também marcada pelo patriarcado branco e colonizador que sustenta meios para alienação, dominação e exploração das mulheres. Trata-se de um longo processo de naturalização da hierarquia do homem sobre a mulher e consequente desigualdade econômica e violência doméstica. Segundo Raewyn Connell (1995, p. 186), esta seria uma espécie de exibição da masculinidade, intimamente implicada na “violência organizada e nas tecnologias e nos sistemas de produção que levam à destruição ambiental e à guerra nuclear”. A masculinidade é, segundo a mesma autora (1995, p. 187):

uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. Existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade. Em reconhecimento desse fato, tem-se tornado comum falar de “masculinidades” [...]. Por isso, é importante sempre lembrar as relações de poder que estão aí envolvidas.

A prática dos homens nas sociedades patriarcais e coloniais começa pela subjugação dos corpos femininos, mas abarca outras dimensões, como o Estado, a economia, a sexualidade, por exemplo, espaços muitas vezes fundamentados por vieses biológicos e essencialistas, todos produzidos e reproduzidos socialmente. Segundo Connell (1995), para entender a política das masculinidades é necessário pensar em dois aspectos: a busca por hegemonia e a história do imperialismo. As duas perspectivas são convergentes. Basta pensar que grupos de homens lutam, o tempo inteiro, por domínios diversos – da terra, das pessoas, das mentes –, o que os leva à conquista colonial direta e que, mais uma vez, os sobrepõe, violentamente, às mulheres que continuam recebendo menos por sua mão-de-obra e têm menos acesso a cargos de liderança. Por outro lado, as mulheres têm mais trabalho em seus lares, ao tempo que, não obstante, precisam conduzi-los solitariamente.

---

4 Este título foi inspirado em *Niketche: uma história de poligamia* (2004, p. 55).

É óbvio que essa “ordem de gênero não-igualitária”, nas palavras de Connell (1995, p. 1997), beneficia grupos específicos. Isso se dá pela instituição da masculinidade hegemônica que, por sua vez, é normativa, sustentada pela cultura, pelas instituições e pela persuasão. Connell (2013) aponta que essa masculinidade engloba o que seria a forma mais correta de ser um homem, exigindo que todos os homens sejam cúmplices dela e honrem sua política, ao tempo que legitima a subordinação global das mulheres a eles, com a compreensão, inclusive, de muitas destas.

No entanto, parece-nos irrefutável dizer que todas essas repressões são decorrentes das construções políticas e patriarcais que ainda interessam grande parte dos homens, com exceção dos igualitaristas e progressistas. Isto é bem representado em *Niketche*. Tony ocupa um lugar bastante privilegiado antes de ser confrontado e antes de perder o amor de Luísa.

A sua sociedade criou e preserva privilégios para os homens. Ao Tony foi dado o benefício de ter muitas mulheres, dentro e fora de relações oficiais, até porque “homem é homem, tem todo o direito de procurar em qualquer lugar o que em casa não há” (CHIZIANE 2002, p. 29/52). Luísa, conformada, sabe qual é a condição de uma mulher neste tipo de sociedade: “—Não tenho ilusões. Quer seja esposa ou amante, a mulher é uma camisa que o homem usa e despe. É um lenço de papel, que se rasga e não se emenda. É sapato que descola e acaba no lixo” (CHIZIANE, 2002, p. 54).

Daniel Welzer-Lang (2001, p. 461) afirma assertivamente que as relações entre mulheres e homens são produto da “pseudo natureza superior dos homens, que remete à dominação masculina, ao sexismo e às fronteiras rígidas e intransponíveis entre os gêneros masculino e feminino”, confirmando o que já discutimos: o desejo de hegemonia dos homens os impele a dominar individual e coletivamente as mulheres, “na esfera privada ou pública e atribui aos homens privilégios materiais, culturais e simbólicos”(idem, *ibidem*). Não é necessário ir longe para verificarmos que as desigualdades sofridas pelas mulheres são produtos das vantagens obtidas pelos homens, reis, senhores da vida e do mundo. Essa concepção é ratificada durante a primeira aula de amor da qual Rami participou: “Homem é azagaia. Ponta de lança. Homem é uma linha recta sem fim. Homem é uma bala acesa ferindo o espaço na conquista do mundo. As rectas unem o céu e o chão até ao fim do horizonte” (CHIZIANE, 2002, p. 41).

Para que o homem seja emancipado, é necessário que as mulheres, conscientes ou não, saibam do seu lugar dentro das relações de gênero: “A Lu conta-nos as histórias da sua aldeia. Diz que aprendeu com as outras mulheres que a vida de uma mulher é agradar. Agradar até morrer” (CHIZIANE, 2002, p. 161). Um não se faz sem o outro, embora a mulher seja obrigatoriamente feita sob o signo das violências que preservam os poderes dos homens, desde que estejam dentro dos “esquemas ditos normais da virilidade” (WELZER-LANG, 2001, p. 465). Como vimos, a poligamia é um dos contratos sociais que confirmam o poder e a virilidade dos homens.

Em *Niketche*, as personagens femininas negras são cassadas e estão tomadas pelo autoritarismo, pela irrestrita dominação dos homens, amparados pelo patriarcado, embora, em certa medida, tentem se livrar dos colonialismos e dos essencialismos que instituem opressão de gênero, corroborada esta, de algum modo, pelo capitalismo. As mulheres negras moçambicanas, a exemplo de Luísa, são controladas, excluídas, reprimidas. Contra este sistema, as cinco mulheres, antes rivais, desafiam o poder de Tony e, simbolicamente, do masculino, subvertendo a ordem e o dominador. Chiziane deu voz a uma mulher que despe liricamente, mas sem esconder a violência, o poder da sororidade.

O enredo é sobre Tony também, mas retrata, em especial, a saga de cinco mulheres, lideradas por Rami, as quais superaram juntas os regimes opressores, reguladores, coercitivos. Vale refletir sobre tal empoderamento. Pensando em questões como essas, respaldada pela leitura de Patrícia Hill Collins, Djamila Ribeiro (2017) aponta para a importância de criar condições sociais que permitam aos grupos subalternizados acessarem lugares de cidadania a partir de experiências diversas e coletivas para estes grupos, rompendo, por sua vez, com visões universalistas. Paulina Chiziane contribui com estas reflexões a partir do momento em que conquista o seu lugar de fala e, por intermédio de sua obra, uma enunciação discursiva crítica que vai muito além do ato de proferir palavras.

“O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir”. (RIBEIRO, 2017, p. 36). Sobre isso, refletimos, aqui, especialmente, sobre o lugar de fala das mulheres que, como as personagens de *Niketche: uma história de poligamia*, são silenciadas e invisibilizadas em muitas sociedades que consideram seus corpos, suas funcionalidades – sempre determinados a papéis relacionados ao lar e à família –, mas não seus posicionamentos políticos e suas produções de conhecimento científico ou artístico. Nesse sentido, a literatura moçambicana de autoria feminina permite repensar as relações humanas e seus laços solidários e comunitários, ao tempo que colabora para com a contestação da “historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente[s] da hierarquia social”, rompendo “com o regime de autorização discursiva” (RIBEIRO, 2017, p. 36/39).

Contraopondo-se a essas estruturas violentas, Paulina Chiziane inscreve a imagem de uma mulher múltipla, porque composta pelas outras, que podem representar muitas outras mulheres. Quando mulheres se propõem a escrever, automaticamente inscrevem sua existência, bem como a de seus pares, desbancando, em alguma medida, valores patriarcais e machistas, [re]singularizando as experiências, subjetividades e socialidade humanas, conforme propõe Félix Guattari (2012). Posicionar-se artisticamente é reconhecer-se; é poder, a princípio individualmente, também atuar em favor de sua coletividade, empoderando a si e a sua comunidade.

Esta é uma discussão proposta assertivamente por Joice Berth (2019) quando aborda o conceito de empoderamento como um instrumento que permite emancipação social e política e, também, subversão dos poderes hegemônicos instituídos que discriminam mulheres e outros setores em determinadas situações, equalizando as experiências e existências sociais. Conhecer sua realidade, entender, por exemplo, as categorias de gênero, de raça e de sexualidade que estruturam a sociedade contribui para o reconhecimento e a análise desses mecanismos favorecedores de desigualdades.

[Re]Conhecer a própria realidade pode levar as mulheres, segundo Berth (2019), a atuar em seu benefício, mas o empoderamento individual e coletivo consiste em outras dimensões que passam, além dessa dimensão cognitiva, pela dimensão psicológica, pela consciência política, até chegar à capacidade econômica. É evidente que isto não se faz de uma hora para outra. Trata-se de uma tarefa fundamentalmente política que conteste e combata as relações fundamentadas pela colonização e por seus mecanismos dizimadores das sociedades africanas, como a instituição do patriarcado branco, ocidental, heterocêntrico, vinculado ao capitalismo, restabelecendo relações comunitárias e não dicotômicas.

Insistimos com as reflexões feitas pela mesma feminista negra (2019, p. 35), segundo as quais o empoderamento deve ser um conjunto de “estratégias necessariamente antirracistas, antissexistas e anticapitalistas”, intencionando mudanças sociais com abertura individual e coletiva. Quer dizer, o empoderamento não deve partir somente de uma perspectiva individual, mas de transformações sociais coletivas em grupos historicamente oprimidos. Para Berth, empoderamento individual e empoderamento coletivo são essencialmente complementares, visto que as subjetividades e individualidades formadoras de uma coletividade empoderada dizem respeito àquela comunidade. Em *Niketche*, as cinco personagens principais representam essa relação.

### **Luísa: Esta noiva é um rio com reflexos de sol e de luar<sup>5</sup>**

É bastante simbólica, em *Niketche*, a presença da princesa Vuyazi, representante da tradição oral africana. Sua primeira aparição ocorre quando uma das tias de Tony vai orientar as suas esposas sobre seus deveres:

— Não sejam como a Vuyazi — diz uma das tias do Tony. [...]. Esta princesa desobedecia ao pai e ao marido e só fazia o que queria [...]. O marido, cansado da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua [...]. É Vuyazi, a princesa insubmissa [...] estátua de sal, petrificada no alto dos céus, num inferno de gelo. É por isso que as mulheres do mundo inteiro [...] choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi. (CHIZIANE, 2004. p.157)

5 Este título foi inspirado em *Niketche: uma história de poligamia* (2004, p. 289).

O exemplo dado serve de alerta às esposas que devem ser obedientes ou serão castigadas tal como foi a Princesa Vuyazi, semelhante ao que ocorreu às cristãs que carregam o peso do pecado de Eva. O conselho da tia de Tony serve para explicar o aparelhamento do patriarcado: a obediência das mulheres para com os homens – pai e marido; a educação diferenciada para homens e mulheres, os castigos destinados às insubmissas. Nesta apresentação da Princesa, a família de Tony ainda conta com um sistema engendrado e em pleno funcionamento. Vuyazi e as esposas de Tony estão subjugadas e aprisionadas.

*Niketche* é, pois, uma narrativa feminina que contribui muito com as pautas feministas e que conta sobre experiências de mulheres que têm suas vidas moldadas por uma tradição patriarcal: “No sul a sociedade é habitada por mulheres [...] [que] Não conhecem a alegria de viver. [...] Somos mais alegres, lá no norte. [...]. No norte, [...] tanto homens como mulheres são filhos do mesmo Deus. Mas [...] o homem é Deus também” (CHIZIANE, 2004, 115-116).

Com a explicação de Mauá, a quinta esposa, vemos as características culturais de norte a sul de Moçambique e, embora, exista alguma diferença no comportamento das mulheres, tudo gira em torno dos homens. O homem-deus precisa ser saciado, independente da Região; prova disso é a experiência de Luísa, natural da Zambézia, lugar simbolicamente de cultura matriarcal e matrilinear, mas que foi fortemente atravessada por violências patriarcais, tanto que as mulheres só podem usufruir de seus direitos através de seus parentes do sexo masculino.

Esses valores são retomados pelas mulheres que compõem o hexágono amoroso ao lado de Tony – “homem que constrói para destruir. Que semeia a flor para depois matar” (CHIZIANE, 2004, p. 235) – e servem para refletir sobre que homens são importantes para a consciência e autonomia daquelas mulheres, lutando por liberdade, mas “dentro de uma relação de interdependência e complementariedade com o mundo masculino”, segundo a própria Chiziane (*apud* LEITE, 2004, p. 98).

Esta concepção é fundada nos paradigmas do Mulherismo Africano que considera as manifestações naturais das mulheres africanas, suas experiências, suas lutas, seus desejos, a unidade cultural daqueles povos, unificando fronteiras, centrada na coletividade, na igualdade de gênero, na equidade, na centralidade familiar (HUDSON-WEEMS (2020)). Os movimentos realizados pelas cinco esposas e, em especial, por Luísa, demonstram a luta por igualdade entre mulheres e homens, sem sobreposição daquelas sobre estes. A luta é coletiva e busca dignidade, humanidade e justiça na atribuição dos direitos e deveres aos elementos daquela família ficcional e daqueles povos reais.

Nesta ordem, as cinco mulheres, lideradas por Rami, criam uma rede de solidariedade como modo de autopreservação numa sociedade patriarcal e colonial que beneficia os homens, mas sem apagar completamente essas tradições, trazendo à tona o matriarcado abafado pelo patriarcado. As diferenças com que as mulheres são tratadas a partir destas orientações culturais não devem ser desconsideradas; enquanto nas sociedades matriarcais, as mulheres são respeitadas, segundo Nah Dove (1998), nas sociedades patriarcais, as mulheres são degradadas.

O conceito de matriarcado em muito se relaciona com a postura de Chiziane apresentada anteriormente. Dove (1998, p. 8) destaca:

o aspecto da complementaridade na relação feminino-masculino ou a natureza do feminino e masculino em todas as formas de vida, que é entendida como não hierárquica. Tanto a mulher e o homem trabalham juntos em todas as áreas de organização social. A mulher é reverenciada em seu papel como a mãe, quem é a portadora da vida, a condutora para a regeneração espiritual dos antepassados, a portadora da cultura, e o centro da organização social. O papel da maternidade ou dos cuidados maternos não se limita às mães ou mulheres [...].

Esses valores são essenciais para a existência dos povos africanos, embora, as sociedades patriarcais desprezem sua importância. *Niketche* inscreve esta discussão, começando pela epígrafe que traz um provérbio zambesiano: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz”. Sob um olhar africano e uma perspectiva criadora e reprodutora, assemelha mulher e terra, das quais dependem a vida.

Rami inveja Luísa que é “mulher prática, muito terra a terra, cumprindo as leis da natureza. Nasceu num berço de palha, mas sonha e varre as pedras do caminho com punhos de ferro” (CHIZIANE, 2004, p. 83). Luísa e Rami têm origens e experiências diferentes, mas suas vidas se cruzam e se complementam. Uma passa a fazer parte da outra. Mas enquanto Rami foi criada para servir cegamente o esposo, Luísa foi violada e, para se manter viva, precisou ceder a outras violações, mas as duas veem no matrimônio a possibilidade de merecer respeito, constituir família e ter garantias financeiras.

O nome de um dos filhos de Luísa e Tony é Vitor, forma de agradecimento ao, então, amante, que a amparou depois de ter sido espancada pelo marido embriagado, o que forçou seu parto prematuro. Lu, naquele momento, nada poderia fazer contra Tony, pois dependia dele “para comer, para existir”. (CHIZIANE, 2002, p. 87). A ajuda à Luísa se deu por remorso, pois Vito também espancou sua esposa que estava grávida e o bebê não resistiu. A mulher, ao sair da maternidade, não o quis mais.

Vito não ama Luísa, tem simpatia e amizade por ela e, por isso, propõe a Rami que a convença a se casar com ele: “— Ajuda-me. Convença-a a ficar comigo. De rivais, terás menos uma, Rami. [...]. Sinto que ela me quer, mas foge, prefere ser amante de polígamo do que sofrer a humilhação de ser chamada esposa em segunda mão”. (CHIZIANE, 2004, p. 87-88).

A proposta do casamento só chega à Luísa tempos depois quando a mesma já tinha mudado completamente de vida, seus negócios iam bem e ela tinha até comprado um carro. Luísa, já empoderada, não recebeu bem a proposta de casamento: “Queres que eu me case com ele para ser como tu? [...] Se a vida da mulher é a poligamia, jamais serei a primeira. Quero ser sempre o que agora sou: a terceira. Prazer e flor” (CHIZIANE, 2004, p. 249).

A terceira esposa de Tony faz uma reflexão sobre sua posição em seu relacionamento

poligâmico e não quer começar outra relação que, para ela, será igual à atual, em algum momento. Ratificamos, com isso, que esta obra permite, então, pensar, entre outras questões, sobre novos e outros lugares de falas das mulheres – a começar pela escritora, passando pelas personagens que representam moçambicanas reais –, reexaminando as noções identitárias essencialistas e universalistas, considerando suas individualidades marginalizadas ou abafadas, tais como raça, classe, gênero, orientação sexual, religião, fronteiras que, em conjunto ou fragmentadas, engendram opressões das mais variadas, decorrentes da colonização e do capitalismo.

Em *Niketche*, o empoderamento dos “cinco pontos do coração de Tony” se deu, primeiramente, de maneira coletivizada, por meio da sororidade, e, depois, individualizada. As cinco mulheres, nesse processo, ganham consciência de sua identidade, cuidam de sua autoestima, mobilizam-se contra as desigualdades de poder e geram suas rendas, mas não rompem com a sociedade, não saem totalmente daquela regulação, até porque esta não é uma proposta de Chiziane. Ela busca a complementariedade e a interdependência das mulheres e dos homens. (CHIZIANE, 2001 *apud* LEITE, 2004). Sobre isso e sobre a importância das tradições, pontuamos que Luísa sai do hexágono amoroso e se casa com seu amante:

Esta noiva é um rio com reflexos de sol e de luar. Ela era uma partícula de orvalho na terra seca que a viu nascer. A partícula foi crescendo, foi ganhando forma de gota, de fio de água, de rio. E tornou-se nascente. Caminhou pelas matas secas e conheceu cidades bravias, onde as mulheres vendem o corpo em troca de pão. Mas ela contornou todos os obstáculos como um rio selvagem. Agora celebra o canto da vitória galopando os céus nas asas de Pégaso. [...] A cerimónia acaba, a Lu já é casada. (CHIZIANE, 2004, p. 289).

A passagem profundamente lírica resume a trajetória de Luísa. A sua representação como reflexos de sol e de luar, além de poética, está muito relacionada aos símbolos de poder associados ao sol e à lua, esta feminina e subalterna àquele. Neste caso, a escolha pela lua – morada eterna de Vuyazi –, comum entre poetisas e poetas, pode validar alguma ideia de subjugação, visto a lua, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), ocupar lugar de subalternidade em relação ao sol que é ligado ao masculino. Esta é uma representação muito íntima e clara do feminino nas sociedades patriarcais. Luísa é uma representação do sol e da lua, como uma presença feminina que orienta e ilumina, símbolo de transformação e de crescimento, mas de dependência em relação ao masculino, imposto pelo patriarcalismo e pelas tradições que a refreiam. Nesse sentido, percebemos que *Niketche* é profundamente marcado por simbologias que falam do lugar das mulheres, alguns impostos, outros escolhidos.

Tony, o ex-marido, não recebe bem a notícia da partida de sua terceira esposa: “Nunca antes sentira a dor de ser rejeitado. [...] Entra em delírio e fala coisas sem nexos”. (CHIZIANE 2004, p. 274). Luísa oferece a Rami, o “lugar de flor” em sua família, em reparação a tudo que sofreu e em retribuição a tudo que fez por ela: “Sou agora a primeira esposa. Espinho e dor. Dou-te o lugar de segunda esposa, para que sejas prazer e flor, pelo menos uma vez na vida. O Vito também é teu. Tu mereces toda a felicidade do mundo, Rami”. (CHIZIANE 2004, p. 290).

Tony perde suas esposas uma a uma e, com isso, vê-se derrotado social e virilmente, depois de selecionar mulheres vindas de diferentes partes do país que o satisfizeram das mais diversas formas, mesmo humilhadas. O esposo polígamo de Rami, de Julieta, de Luísa, de Saly, de Mauá Sualé e amante, sendo, por isso, adúltero, de Eva e de Gaby, é abandonado e compreende “que não se trata de amor, mas de vingança amorosa” (CHIZIANE, 2004, p. 325).

Durante os festejos do casamento de Luísa e Vito, a lenda da Princesa Vuyazi é retomada:

Chegamos à lua, resgatamos Vuyazi [...] A lua é nossa, colonizamo-la, foi-nos conquistada por Vuyazi, pioneira, heroína, princesa e rainha, primeira mulher do mundo que lutou pela felicidade e pela justiça. O mundo é nosso, em cada coração de mulher cabe todo o universo. (CHIZIANE, 2004, p. 292-293)

Trata-se de um momento emblemático. Luísa e suas amigas foram à lua e resgataram a Princesa, símbolo de empoderamento. A partir daqui, todas as mulheres insubmissas e a lua estão livres, são pioneiras, heroínas, princesas e rainhas, lutando por felicidade e por justiça entre mulheres e homens.

*Niketche* é uma dança e um território simbólico do feminino de Moçambique que mostra, através de Rami, diversas mulheres múltiplas que, por intermédio da sororidade, transformam vidas, empoderam-se como mulheres e nos fazem refletir sobre as tradições daquele país e sobre os efeitos do patriarcado e da colonização na sociedade moçambicana. *Niketche*, portanto, pode ser visto como um microcosmo das relações poligâmicas, legitimadas pelo casamento, buscando pontos de convergência e união entre o matriarcado e patriarcado, representando as relações vivenciadas naquele macrocosmo.

### **Últimas considerações**

O patriarcado e a colonização deixaram um legado de desumanização onde foram instituídos. Muitas pessoas foram subalternizadas mediante classificações hierárquicas quanto ao gênero, à raça, à classe, por exemplo. As opressões foram e continuam sendo muito mais graves para com as mulheres. Moçambique, Nação devastada por este processo, tem lutado pelas raízes ancestrais e pela [re]definição de sua identidade cultural, considerando sua pluralidade.

A literatura de autoria feminina tem contribuído com esta tarefa e, especialmente, com a reflexão sobre as condições das mulheres negras daquela sociedade. As escritoras têm conseguido, com luta, territorializar seus discursos humanizados e questionar regras patriarcais e coloniais que priorizam os homens em detrimento das mulheres.

O lugar de fala de Paulina Chiziane e os processos revolucionários de empoderamento individual e coletivo representados por sua literatura são elementos que proporcionam discussão efetiva sobre desigualdades sociais e sobre relações de poder, possibilitando uma transformação social local e externa. *Niketche: uma história de poligamia* tem fundamento na história de

mulheres negras marginalizadas pelo patriarcado, faz crítica às tradições de subalternização, chama atenção para as pluralidades e, especialmente, para como a solidariedade e a sororidade constituem mecanismos importantes contra os discursos reguladores machistas, colocando-se a favor da justiça social, política e cultural.

A personagem Luísa apresenta uma trajetória de mulher subjugada, violada e violentada por homens das mais diversas formas. Para se livrar da selvageria cometida contra ela, precisou se submeter a um relacionamento adúltero e, depois, poligâmico, que lhe rendia pouco afeto e cuidado. Sua vida mudou quando encontrou a irmandade de mulheres que, como ela, estavam oprimidas e invisibilizadas.

Tais inscrições nos permitem refletir sobre a alienação, a dominação e a exploração de mulheres, questões derivadas da implementação do patriarcado branco que leva à desigualdade econômica e à violência doméstica, impedindo que mulheres tomem decisões e tenham controle de suas vidas. O patriarcado associa-se ao colonialismo e ao capitalismo. Esta tríade é perigosa para as mulheres e se fortalece através, também, do controle do Estado, da economia, da sexualidade. Este aparelhamento é bastante confortável para os homens que forjam regras para justificar sua hegemonia e a obrigação de obediência das mulheres para com eles.

Uma das maneiras de um homem provar o seu poder e sua virilidade é o casamento com mais de uma esposa, uma espécie de mecanismo de controle sobre suas diversas mulheres. Em *Niketche: uma história de poligamia*, através da trajetória de Luísa, vimos a tradição e o patriarcado serem duramente questionados e enfrentados, sem intenção de sobrepor mulheres aos homens, mas apresentando a necessidade de igualar direitos porque ambos são interdependentes e complementares. Esta busca promove empoderamentos individuais e coletivos que, por sua vez, criam a consciência de que todas as pessoas podem existir e possuir lugares de fala, quebrando os silêncios estruturais e violentos impostos aos grupos subalternizados, rompendo com hierarquias opressoras e permitindo, assim, a construção de um mundo mais equânime.

## REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Eu, mulher... Por uma nova visão de mundo. In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**. v. 5, n. 10, 2013, p. 199-205. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29695/17236>>. Acesso em 28/10/2021.

CONNELL, Raewyn. Políticas da masculinidade. In: **Educação & realidade**. v. 20. n.2, 1995. p. 185-206. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725/40671>>. Acesso em 28/10/2021.

\_\_\_\_\_; MESSERSCHMIDT, James W. **Masculinidade hegemônica**: repensando o conceito. Estudos Feministas, Florianópolis, 21(1): 241-282, janeiro-abril/2013.

DOVE, Nah. **Mulherisma africana**: Uma teoria afrocêntrica. In: Jornal de Estudos Negros. v. 28. n. 5, 1998.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Do feminismo literário ao ativismo político: a poesia de Sônia Sultuane, de Conceição Lima e de Odete Semedo. In: GOMES, Carlos Magno; RAMALHO, Christina Bielinski; CARDOSO, Ana Maria Leal. (Org.). **Escritas de resistência**: intersecções feministas da literatura. 1ed. Aracaju: Criação Editora, 2019, v. 1, p. 109-120.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 21 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. **Mulherismo africana**: Recuperando a nós mesmos. São Paulo: Editora Anense, 2020.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

MOÇAMBIQUE. Lei nº 22/2019, de 11 de dezembro de 2019. **Boletim da República**. Moçambique, 2019, n. 239, 11 de dezembro de 2019, p. 5598/5602.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017

ROBERT, koffi Badou. **Consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane**. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-08022011-100027/pt-br.php>. Acesso em: 25/11/2017.

SILVA, Cecília Gomes da. **Significados e transformação das práticas poligâmicas nas sociedades de Angola e Moçambique: 1910-1965**. 2017. 128f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências humanas, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em História Universidade Federal de Alagoas. Maceió.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Revista Estudos Feministas**. v.9. n.2. 2001, p. 460-482.



## ITINERÁRIOS PARA IGUALDADE DE GÊNERO NA FICÇÃO DE LÍLIA MOMPLÉ E PAULINA CHIZIANE

*ITINERARIES FOR GENDER EQUALITY IN FICTION BY  
LÍLIA MOMPLÉ AND PAULINA CHIZIANE*

*ITINERARIOS POR LA IGULDAD DE GÉNERO EN LA FICCIÓN DE  
LÍLIA MOMPLÉ Y PAULINA CHIZIANE*

Cristiano Paipo Mavangu<sup>1</sup>

Carla Maria Ataíde Maciel<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo faz uma reflexão crítica sobre as propostas das vozes femininas que protagonizam as acções nos livros *Os Olhos da Cobra Verde*, de Lília Momplé e *Balada de Amor ao Vento*, de Paulina Chiziane. A natureza qualitativa desta pesquisa impele a nossa racionalidade a optar pelo paradigma sócio-crítico ou emancipatório, o qual será operacionalizado através de um percurso metodológico bibliográfico e de uma abordagem indutiva-explicativa e hermenêutica. As autoras questionam a condição da mulher moçambicana dentro de um quadro de relações caracterizadas por conflitos socioculturais e geracionais, se tomarmos como pólos sociológicos os valores tradicionais de base africana bantu e os da cultura cristã ocidental. Esses conflitos se resumem em desigualdades baseadas no género. Nas duas obras, a categoria homem configura-se como o sujeito da dominação, enquanto a categoria mulher é, por conversão cultural, o objecto dessa dominação preconceituosa. Esta situação inspirou Lília Momplé e Paulina Chiziane a proporem, por intermédio de personagens femininas, os itinerários que, uma vez reinterpretados e socializados, podem funcionar como vias para o estabelecimento de relações simétricas entre os dois géneros.

**PALAVRAS-CHAVE:** itinerários, igualdade de género, ficção, Lília Momplé, Paulina Chiziane.

---

1 Assistente universitário no Departamento de Letras e Ciências Sociais, Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Rovuma desde 2019, Extensão de Cabo Delgado. Doutorando em Ciências de Linguagem Aplicadas ao Ensino de Línguas, sob supervisão da Professora Doutora Carla Maria Ataíde Maciel, da Faculdade de Ciências de Linguagem, Comunicação e Artes da Universidade Pedagógica de Maputo – UPM. E-mail: [cmavangu.mz@gmail.com](mailto:cmavangu.mz@gmail.com)

2 Professora Associada da Universidade Pedagógica de Maputo, Directora do DOCLAEL Supervisora do doutorando Cristiano Mavangu - E-mail: [carlamaciemoz@gmail.com](mailto:carlamaciemoz@gmail.com)



**ABSTRACT**

*This article makes a critical reflection on the proposals of the female voices that leads the actions in the books *Os Olhos da Cobra Verde*, by Lília Momplé and *Balada de Amor ao Vento*, by Paulina Chiziane. The qualitative nature of this research impels our rationality to choose the Socio-critical or emancipatory paradigm, which will be operationalized through a bibliographic methodological path and an inductive-explanatory and hermeneutic approach. The authors question the condition of Mozambican women within a framework of relationships characterized by sociocultural and generational conflicts, if we take as sociological poles the traditional values of bantu African base and those of Western Christian culture. These conflicts boil down to gender-based inequalities. In both orks the male category is configured as the subject of domination, while the female category is, by cultural conversion, the object of this prejudiced domination. This situation inspired the Lília Momplé and the Paulina Chiziane to propose, through female characters, itineraries that, once reinterpreted and socialized, can function as ways to establish symmetrical relationships between the two genders.*

**KEYWORDS:** *itineraries, gender equality, fiction, Lília Momplé, Paulina Chiziane.*

**RESUMEN**

*Este artículo hace una reflexión crítica sobre las propuestas de las voces femininas que protagonizan las acciones de los libros *Os Olhos da Cobra Verde*, de Lília Momplé y *Balada de Amor ao Vento*, de Paulina Chiziane. El carácter cualitativo de esta investigación impulsa nuestra racionalidad a optar por el paradigma Socio-crítico o emancipador; el cual será operacionalizado a través de un caminho metodológico bibliográfico y un abordaje inductivo-explicativo e hemenéutico. Las autoras cuestionan la condición de la mujer mozambiqueña en un marco de relaciones caracterizadas por conflictos socioculturales y generacionales, si tomarnos como polos sociológicos los valores tradicionales de base africana bantú y los de la cultura cristiana occidental. Estos conflictos se reducen a desigualdades basadas en el género. En ambas obras, la categoría masculina se configura como sujeto de dominación, mientras que la categoría femenina es, por conversión cultural, el objeto de esta dominación prejuiciosa. Esta situación inspiró a los autores a proponer, a través de personajes femininos, itinerários que, una vez reinterpretados y socializados, pueden funcionar como vías para establecer relaciones simétricas entre los dos géneros.*

**PALABRAS-CLAVE:** *itinerários, igualdade del género, ficción, Lília Momplé, Paulina Chiziane.*

**Introdução**

As vozes femininas que protagonizam os factos narrados nas obras das moçambicanas Lília Momplé (2008) e Paulina Chiziane (2007) são reveladoras da consciência que as autoras têm sobre a sua condição subalterna nas suas relações com o homem na sociedade moçambicana.

O timbre dessas vozes que enformam os dois livros indicia um esforço tendente a definir caminhos de superação dos preconceitos machistas, que marcam a mulher como objecto e o homem como sujeito. Este paradigma relacional discriminatório, a permitir que continue, pode pôr em causa para sempre o desenvolvimento harmonioso da sociedade humana.

A necessidade da superação dos preconceitos machistas é ilustrativa da ideia expressa por Simone de Beauvoir (1967, p. 9), segundo a qual, a cultura ou a civilização, e não os factores biológicos, são responsáveis pela diferenciação das pessoas em homens e mulheres. Por isso, o nosso destino fica traçado assim que, depois do nascimento, passamos a pertencer a uma cultura. A educação que recebemos e o meio social onde nos inserimos impõe padrões de comportamento que condiciona o nosso olhar para o outro, o diferente.

Esta relação sujeito-objecto prejudica, desde cedo, a convivência que seria harmoniosa na vida adulta e nesta era em que a igualdade de género, direitos humanos, direitos económicos, tecnológicos, culturais, etc, constituem palavras-chave dos espaços democráticos. Observamos, ainda, um número insuficiente de mulheres que produzem obras literárias, enquadráveis nos géneros conto e romance em Moçambique, o que é consequência da desigualdade sofrida pelas mulheres quanto ao acesso à formação académica e cultural.

A ficção moçambicana de autoria feminina conta com duas vozes mais representativas e estudadas em todo mundo: contistas e romancistas Lília Momplé e Paulina Chiziane. Diferentemente das outras escritoras que são maioritariamente poetisas, Momplé e Chiziane abraçaram a escrita também de auto inscrição, crítica e defensora da harmonia social e igualdade entre homens e mulheres.

É em razão disso que escolhemos estas ficcionistas para compreendermos as propostas codificadas nas suas obras. No entanto, a nossa reflexão incidirá tão-somente sobre as relações que se tecem nos contos *Os olhos da Cobra Verde* (MOMPLÉ, 2008, p. 21-34) e *O Sonho da Alima* (MOMPLÉ, 2008, p. 37-44), de Lília Momplé, e excertos do romance *Balada de Amor Ao Vento* (2007), de Paulina Chiziane.

Enquanto pesquisa qualitativa, guiaremos o nosso processo reflexivo com base no paradigma *Socio-crítico*, por julgarmos mais adequado para as aspirações tendentes a contribuir para a libertação e emancipação dos grupos sociológicos em conflito: mulheres e homens.

Assim, adoptamos as perspectivas metodológicas indutiva e bibliográfica tanto para o mapeamento dos fenómenos problemáticos nas obras literárias, quanto para a selecção das teorias fundamentadoras das nossas reflexões e, finalmente, elegemos o método hermenêutico, por assumirmos que interpretar é atribuir novos significados a expressões, segmentos textuais, inferir os sentidos de sonhos, códigos culturais e presságios presentes no contexto textual.

O conhecimento que temos sobre a visão crítica feminina, a qual está focada no tipo de relações existentes entre o homem e a mulher, e a posterior aplicação metodológica no ensino formal é nossa pequena contribuição para a promoção da mulher de uma condição de *figura-objecto* para uma condição de *figura-sujeito* do seu próprio destino e do nosso destino colectivo, enquanto seres humanos.

Esta preocupação pela colectividade e pela harmonia social relativamente aos benefícios do produto, aos meios e às forças de trabalho vem acompanhando a vida dos homens desde a pré-história. Hoje a liberdade, a paz, democracia e a igualdade de género são, entre outros, os principais ideais perseguidos pelo homem, são as utopias do mundo moderno.

A par do que afirmamos, revisitemos os pensamentos de alguns clássicos sobre a matéria.

A ideia de igualdade surgiu, primeiro, com a obra *A República* (380 a. c.), de Platão, que advogava uma administração de uma cidade independente de interesses particulares e defendendo o bem estar de toda a colectividade da cidade.

Etimologicamente o termo *Utopia*, vem do grego *u-topos*, isto é, *não lugar ou lugar nenhum*, sentido que transparece na obra *Utopia* (1516), de Thomas More. Na sua obra este clássico explica que a *ilha da utopia* seria uma sociedade governável com base em leis que defendiam a propriedade colectiva e que os membros comunitários viveriam em harmonia e sem resquícios de violência, nem de intolerância.

Almino, no seu prefácio à *Utopia* (2004, p. XXXII), de Thomas More, elenca os elementos que pertencem ao campo da utopia, afirmando que

São ainda da ordem da utopia os ideais vigentes de aperfeiçoamento das sociedades contemporâneas, de construção de novas formas de sociabilidade, inclusive através do desenvolvimento das tecnologias da informação, e de instituição de uma governança global dentro de uma ordem justa e democrática.

Este cenário utópico de João Almino permite-nos entender que a luta pela igualdade de género é de facto da ordem da utopia uma vez que é um dos ideais por que debatem os tempos modernos cujo foco é aperfeiçoar as relações entre os homens e as mulheres dentro de um quadro democrático global. A discriminação do outro, imposta por preconceitos culturais, em geral, é nociva à convivência cultural, económica e científica e provoca fissuras que podem levar ao desabamento de todo o edifício social.

O outro aspecto a ter em vista ao analisar estas obras é a origem matriarcal e patriarcal da cultura ancestral moçambicana e que atravessa as duas narrativas: de Lília Momplé, de base cultural predominantemente matriarcal (região Norte), e de Paulina Chiziane, de base cultural patriarcal (região Sul).

Ainda que Diop (2014, p. 34) tenha chegado à conclusão de que “o regime matriarcal é geral em África, quer na antiguidade, quer nos nossos dias, e este traço cultural não resulta da ignorância do papel do pai na concepção da criança”, o grande desalinhamento dos filhos com o regime patriarcal se deve mais à conduta social severa dos parentes patrilineares, os quais buscam sempre salvar as aparências.

O *matriarcado* não significa o exercício do poder absoluto da mulher sobre o homem, o que seria um femismo ou amazonismo. O matriarcado consiste numa partilha consensual e harmoniosa de valores pacificamente aceites pelos dois sexos, a fim de construir uma sociedade sedentária na qual cada um prospera ao ritmo de uma actividade que está em maior conformidade com a sua natureza fisiológica (DIOP, 2014, p. 55). O matriarcado não deve ser interpretado também como uma variante do *Amazonismo*, pois este é consequência (uma vingança feminina?) dos excessos de um regime patriarcal desenfreado, influenciado pelas populações arianas, nómadas, com as quais coabitavam, e que praticam o regime patriarcal mais ultrajante.

Actualmente a evolução interna da família africana se orienta para um patriarcado atenuado devido as suas origens matriarcais da sociedade. Para isso muita contribuição foi dada pelos factores externos como as religiões, *o Islão e o Cristianismo e a presença colonial europeia*. Estes factores externos ora listados contribuíram para a transformação da estrutura tradicional matriarcal em patriarcal (op. cit.).

A cultura matriarcal, ao nosso ver, é dominante quase em toda a região africana. Tomemos, como exemplo, o uso quase divino do termo *Mãe* e a sua correspondente *figura de mãe* na literatura produzida no espaço africano, onde infelizmente o termo e figura de *Pai* é ausente.

Mesmo um leitor comum da poesia africana dos anos 60, década dos processos emancipatórios em África, até à queda do *Apartheid* na África do Sul (1994), ficará sobremaneira surpreendido pela frequente evocação da palavra *MÃE*, em sintagmas como *Mãe África, Mãe Negra*, etc., conferindo-lhe poderes ilimitados.

A figura da mãe em África foi promovida de tal modo que alcançou o estatuto de um ser mais sagrado da África, para o qual os filhos vão buscar forças e inspiração para continuar a lutar pela harmonia social. Facto que legitima a outra conclusão de Diop, que considera o *Patriarcado* como um sistema advindo dos povos nómadas exteriores ao continente africano.

### **Conto e Romance: similaridades e diferenças**

Nesta secção apresentamos uma breve teoria do conto e do romance, ao mesmo tempo que destacamos as similaridades e as diferenças bem como as especificidades do universo africano.

O *conto*, como hoje o conhecemos, é um género cujos antepassados se apresentam em forma de relatos (mitos e lendas) que visavam produzir efeitos moralizantes, pedagógicos e cosmogónicos nas comunidades. E esse costume de passar os conhecimentos de geração em geração, por via oral, é característica inerente à espécie humana, em geral, e às sociedades sem escrita em particular.

Gotlib (2004, p. 5) refere que não é possível localizar com precisão a hora do começo do contar histórias, mas referências oferecidas servem de hipótese explicativa que nos permite espreitar o longo percurso de uma humanidade até então destituída da escrita.

Na cultura africana bantu as pessoas mais velhas contam às crianças e aos jovens, ao anoitecer e à volta da fogueira, as histórias que também ouviram das gerações que lhes antecederam, como procede o pai da personagem Vovó Facache, do conto *Os Olhos da Cobra Verde*, de Lília Momplé (2008, pp. 21-34).

Para muitos africanos, até hoje, especialmente nas zonas rurais onde, infelizmente, o analfabetismo predomina, o passado chega aos jovens pela voz narradora dos mais velhos. Esta é razão por que o contar e o ouvir histórias ainda são muito importantes e necessários, a par da escrita e da leitura que estão em fase da afirmação através do ensino escolar.

A tradição escrita legou-nos os contos dos mágicos egípcios (4.000 a.c.), muitas histórias que compõem a Bíblia, histórias que configuram a *Iliada* e a *Odisseia*, que se diz ter sido escritas por Homero, entre outras marcaram a caminhada do conto (Op cit).

A narrativa literária *conto* encontra-se num espaço que não colhe consensos teórico-conceituais. Gancho (2002, p. 8) define *conto* como “Narrativa mais curta que se caracteriza pela condensação do conflito, tempo, espaço e reduzido número de personagens”. O autor aponta como precursores autores dos séculos XVI e XVII, como Cervantes e Voltaire. Contudo, até hoje o conto continua atrair o interesse de leitores, embora actualmente o foco principal não incida sobre a intenção moralizante do género em referência como no início.

Cortázar (2006) concorda com Gancho (2002) e para a melhor compreensão das peculiaridades do conto compara-o com o romance, que é um género já com bastante teorização e normatização no contexto da cultura ocidental.

Assim, o romance se desenvolve sem limites de extensão e de categorias narrativas, a menos que se esgote a matéria-objecto da escrita romanesca; noutra extremo está o conto, o qual encontra na ideia do limite o seu principal fundamento. Cortázar ilustra esta visão socorrendo-se da concepção francesa do conto, a qual considera *nouvelle* quando a extensão do conto vai para além de vinte páginas. O autor esclarece que a *nouvelle* (novela em português) é um género narrativo de extensão maior que o conto e menor que o romance. Concentrando-se apenas no *romance* e no *conto*, Cortázar especifica que aquele se distingue do conto não só pela maior extensão, como também pela complexidade dos factos narrados, variedade de espaços, longas divagações e anacronias; enquanto o conto se opõe daquele género pela condensação, brevidade, a intensidade e profundidade da acção.

A brevidade do tempo e do espaço do conto não favorece o emprego recorrente de elementos decorativos, obrigando, assim, a que o contista trabalhe mais com o material significativo, isto é,

em profundidade de cima para baixo do espaço literário. O conto, enquanto veículo de tradições e culturas específicas de cada povo, lugar e tempo e que se fundem no seu interior expressões linguísticas de fundo proverbial, gêneros orais como mitos e lendas constitui, de facto, um “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspetos, (...), tão secreto e voltado para si mesmo, caracol de linguagem, irmão misterioso da poesia (...)” (Cortázar, 2006, pp.132-133).

Partindo da tese de que “*um conto sempre conta duas histórias*” e “*a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes*”, Piglia (2004, p. 89-91) explica a diferença entre o conto clássico e o conto moderno, dando relevo à técnica de narração das histórias do conto. De acordo com este autor, o *conto clássico* narra, primeiro, de forma clara a história principal e, em segundo plano, conta secretamente a história secundária. Esta é narrada de modo fragmentário e elíptico no corpo da história claramente enunciada. Essa camuflagem do relato dois visa produzir os efeitos de surpresa no final do conto, ao desvendar-se a história então secreta.

Distintamente do conto clássico que conta a história principal deixando perceber que existe uma outra, o *conto moderno* narra simultaneamente as duas histórias, como de uma só história se tratasse. A segunda história é cifrada, aludida, ocultada ou representada através elementos enigmáticos. Esta técnica narrativa do conto moderno enquadra-se na teoria do iceberg de Hemingway, segundo a qual “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91-92).

Assim, os contos de Lília Momplé podem ser analisados sob o ponto de vista que engloba a visão clássica, a visão moderna do conto, mais uma terceira via que aponta para a narração simultânea de mais de duas histórias, como no conto “Os Olhos da Cobra Verde” (MOMPLÉ, 2008. p. 21-34).

O conceito do romance pode ser compreendido facilmente, se partirmos do entendimento que temos do conceito de conto enquanto narrativa breve e condensada, pois o romance apresenta-se como o inverso daquele. Assim, a par da sua natureza narrativa, “No romance relata-se uma acção relativamente extensa, eventualmente complicada por ramificações secundárias, podendo implicar componentes de ordem social, cultural ou psicológica e envolvendo de modo decisivo o destino das personagens” (REIS e LOPES, 2011, p. 358).

Esta complexidade do género romance, em geral, corresponde à complexidade e multiplicidade das acções, das personagens bem como das categorias espaço e tempo. As personagens enquanto executoras das acções experienciam conflitos e traumas, permitindo o desenvolvimento da história com os necessários desequilíbrios e equilíbrios até ao desfecho.

A existência de uma multiplicidade de subgéneros e de registos de língua no género romance são algumas das características que o torna distinto e afastado do conto e da novela,

facto que, por outro lado, faz com que o universo narrado se aproxime ao que se passa na realidade social: grupos sociais ou categorias distintas.

Relativamente às aproximações entre o conto e o romance Reis e Lopes (2011) concordam com Cortázar (2006) ao destacarem as dimensões e a profundidade do universo diegético como aspectos que distinguem o romance do conto e da novela. Porém, todos estes géneros contam criativamente histórias, isto é, o conto, a novela e o romance são narrativas.

Como que a confirmar as possíveis aproximações entre o conto e o romance, Paulina Chiziane contrariou a opinião dos seus críticos na contracapa do seu livro ao afirmar que:

Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance (*Balada de amor ao Vento*, 1990), mas eu afirmo: sou contadora de estórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte.

Na verdade, muitos romances são escritos a partir das narrativas orais como contos, advinhas, provérbios, lendas e mitos. O romance *Balada de Amor ao Vento*, por exemplo, é atravessado por fiapos da oralidade, sentenças e máximas da sabedoria popular, ou seja, os contos é uma das fontes que inspiram a escrita romanesca.

O começo de alguns capítulos do romance da Paulina sugere a elisão da fórmula tradicional introdutora de contos [*Era uma vez... Certo dia... Há muitos, muitos anos atrás...*, etc.]. Por exemplo, o capítulo 2 inicia-se com a frase “O insólito aconteceu na floresta” (p. 19) – que equivale a [Certo dia, na floresta, aconteceu um insólito]; o capítulo 7 começa com a frase “Há muito que a luz adormecera no silêncio” (p. 59) – frase equiparável com “Há muito, muito, muito tempo atrás, que a luz adormecera”, etc.

Ainda na senda das aproximações entre o *conto* e o *romance*, Júnior (2013, p. 22) aponta o romance *Vidas Secas* como uma obra que pode ser lida como um livro de contos, visto que os capítulos que compõem a obra romanesca carecem de ligação formal entre si, havendo apenas a ligação temática.

Braga *apud* Júnior (2013) contribuiu para este debate com a expressão “*romance desmontável*” para se referir ao romance em que cada capítulo se apresentava com alguma autonomia, de tal forma que, uma vez isolado da série, mantinha a sua inteligibilidade, passando a ser um conto.

Portanto, os elementos que caracterizam tal aproximação podem ter a ver com aspectos de ordem formal ou de ordem conteudística. Podem ainda relacionar-se com a independência estrutural e discursiva dos episódios ou capítulos do romance ou do livro de contos.

## **Itinerários para igualdade de gênero**

Nesta secção vamos debruçar-nos sobre os textos literários concretos que fazem parte do livro de contos de Lília Momplé e os excertos do romance da Paulina Chiziane, como ficou devidamente identificado acima.

A partir desse *corpus* literário mapearemos os itinerários que as duas escritoras moçambicanas propõem seguir para a prossecução da igualdade de gênero.

Ao lermos o conto “Os Olhos da Cobra Verde” (MOMPLÉ, 2008, p. 21-34), de Lília Momplé, verificamos que nele se desenvolve o tema das relações de poder a partir de um núcleo da sociedade moçambicana que é a típica família alargada. Esta família africana tradicional bantu inclui, além de pai, mãe e filhos biológicos (característica da família ocidental), meios-irmãos e filhos da madrasta ou do padrasto resultantes das anteriores relações conjugais, logo sem nenhum laço de consanguinidade. Um exemplo típico disso é a relação de ‘tia’ e ‘sobrinha’ existente entre a personagem Facache e a personagem Mariamo, pois esta é a filha do padrasto da mãe da Facache, ou ainda a mãe da Facache não é irmã nem é prima da Mariamo.

O facto das personagens centrais do conto em referência serem todas mulheres (Facache e Mariamo) prenuncia o destaque que a autora confere a estas figuras enquanto mulheres, face às personagens masculinas, que são o pai e o marido da protagonista. O carácter secundário dessas personagens em relação às personagens femininas foi confirmado pelo seu precoce apagamento através da morte física.

No texto conta-se a história da Vovó Facache no meio doméstico e sua relação quer com os sistemas de poder (tradicional, colonial, pós-independência e conflitos armados), quer, finalmente, com as mudanças operadas na sociedade moçambicana da sua época.

Embora a Facache seja a figura central do conto, podemos identificar nele outras narrativas ou histórias secundárias, como nos ensina Piglia na sua obra *Formas Breves* (2004): A história principal (1) é protagonizada pela Vovó Facache, a qual está intimamente ligada à educação tradicional e formal da Facache e à guerra civil. A história secundária (2) é a da Mariamo caracterizada pela ruptura com a tradição ancestral através da atitude de rejeição do casamento, como forma de busca da liberdade e independência enquanto mulher. A história secreta (3) envolve a comunicação entre Facache e a Cobra Verde, esta é a história secreta, visto que a interpretação da mensagem da cobra requer ter o conhecimento legado pelas gerações que nos antecederam sobre o significado da aparição dessa cobra.

A história do conto começa com um encontro casual entre duas personagens incomuns: uma Mulher (Vovó Facache) e uma Cobra Verde. Para isso, a autora serviu-se de uma breve prolepse para informar antecipadamente os factos futuros, por intermédio de um narrador heterodiegético e de perspectiva omnisciente, como ilustra o trecho:

Mulher e Cobra fitam-se longamente, sem a menor animosidade ou receio. (...) A Cobra reconhece-lhe [= Vovó Facache] essa íntima mansidão visto que também ela é uma cobra mansa, isenta de veneno e de malícia. Por isso, a observa com os seus olhinhos redondos, brilhantes e verdes, como duas esmeraldas incrustadas no corpo delgado e curto, de um verde mais claro. (...). Vovó Facache (...) reconhece também a aura benfazeja da pequena cobra, embora jamais tenha visto outra igual. (MOMPLÉ, 2008, p.21)

Estas impressões positivas parecem preparar maior aproximação entre a Mulher e a Cobra, que se concretizará mais adiante através de uma analepse que a voz narradora levará à memória da Facache a história da Cobra Verde, animalzinho de presságios somente *bons/felizes*, contada pelo seu pai macua vindo do Norte (o tripulante de navios costeiros), quando ela era ainda uma criancinha, no Bairro de Mafalala.

O uso do termo *mansidão* e *mansa* tanto para caracterizar a mulher como a cobra não traduz somente atitudes altruístas desses dois seres, como também corresponde aos objectivos sociopolíticos e de tipo de educação impostos às mulheres: serem meigas, passivas, carinhosas e obedientes aos pais, irmãos e maridos, como testemunha o excerto:

Cresceu, assim, entre o chafariz do bairro, o quintal e também à soleira da porta, quando ouvia histórias. E, mais tarde, entre a ‘Escola Indígena’, a cozinha, o quintal e à soleira da porta, ouvindo histórias. Com quinze anos, concluído o ensino primário, único que podia ter acesso, realizava já todas as tarefas atribuídas a uma mulher, ou seja, cozinhar, tratar da casa e das crianças. Estas eram os seus próprios irmãos mais novos (...). (MOMPLÉ, 2008, p. 26).

Mover-se no limitado espaço do lar é a situação a que está condenada toda a mulher africana bantu em obediência às normas de conduta especificamente para as mulheres, pois aos rapazes podem passear livremente até às horas nocturnas.

A escola tradicional bantu (ritos de iniciação) ensina às adolescentes a serem reverentes aos homens e servir fielmente aos maridos; por outro lado, esse tipo de escola inculca nos rapazes a ideia de que eles nasceram para governar as mulheres e estas não devem fazer frente ao peso do poder masculino.

A referência à ‘Escola Indígena’ serve para denunciar a natureza discriminatória e racial da educação colonial, a qual se destinava a pessoas negras, futuros servidores da elite branca. A escola oficial servia para formar os filhos dos brancos, geração de perpetuadores da dominação dos africanos.

Na cultura tradicional bantu, além dos presságios pacifistas da Cobra Verde, outros animais como a coruja, o pangolim a cobra de duas cabeças podem transmitir mensagens alegres ou tristes.

Contradizendo a tradição bantu, a Cobra Verde descrita pelo pai de Facache, prenuncia sempre boas notícias a quem a vê. Aqui fica construída a primeira utopia, o primeiro lance do

ideal feminista, que é a felicidade e esperança de um amanhã melhor que o dia de hoje para todos.

Notemos que a esperança de dias melhores é também representada pela cor verde da Cobra e dos “(...) seus olhinhos redondos, brilhantes e verdes, como esmeraldas (...)”. A universalidade do ideal feminista nos parece bem sugerida na redondeza dos olhinhos brilhantes e verdes como esmeraldas, cujo valor é comparado com a preciosidade da liberdade, paz, harmonia relacional e igualdade de gênero.

A Mariamo, a mais bela das tias da Facache, que não abandonou a Mafalala depois que as suas irmãs foram para o Norte com os respectivos maridos, é a segunda personagem mais importante na economia diegética do conto. Por razões que ela própria aponta posteriormente decidiu ficar solteira, mas a fazer filhos com vários homens, facto que envergonhava não só a sua irmã landina e mãe de Facache como também toda a comunidade que a considerava prostituta, como testemunha o trecho seguinte:

\_ Se não queres casar porque andas com homens e te deixas engravidar \_  
perguntava-lhe a virtuosa mãe de Facache, sem esconder a sua indignação.

\_ Ora, gosto de homens e, sobretudo, de crianças, mas não me agrada o casamento. [...] Não tarda que ele (homem/marido) me faça sua **coisa**, como acontece com muitas mulheres. E eu não sou **coisa** de ninguém (MOMPLÉ, 2008, p. 26).

Mariamo é a personagem que melhor simboliza o espírito independentista e lutador, simboliza a firmeza e convicção de que na vida é preciso tomar decisões ainda que provoquem a repulsa e indignação e contar com as próprias forças para sobreviver e se for possível vencer todos os obstáculos que bloqueiam a nossa liberdade, paz interior, justiça, igualdade e a independência. Ela realiza em termos mais práticos uma grande ruptura ao rejeitar o casamento uma instituição é tida como o núcleo da sociedade, o garante da vida em família.

O espírito de sacrifício, de independência e empreendedor desta personagem influenciou a Facache para empreender na área dos negócios indígenas, cujo sucesso e fama permitiram que fosse eleita vice-presidente da associação, logo após a morte do seu marido. Portanto, a viuvez fez-lhe perceber que para viver e alimentar as suas filhas era preciso trabalhar para além do quintal doméstico.

A conduta das duas femininas personagens sugere três itinerários para a igualdade de gênero: um é a recusa do casamento para evitar que a mulher seja objecto do homem; dois, a formação académica, para ter acesso ao mercado de trabalho condigno; terceiro, empreender para evitar a dependência económica.

No conto “O Sonho da Alima” (MOMPLÉ, 2008, p. 37-44) narra-se a viagem formativa da Alima desde o seu difícil nascimento, passando pela escola tradicional bantu, até ao dia da recepção do certificado da 4ª classe; narra também a arrogância e a usurpação das terras da população pelos dirigentes políticos no pós-independência e a guerra civil.

A matrona atribuiu a culpa da demora do nascimento da Alima, à própria criança considerando-a como teimosa e que se recusa de sair do ventre da mãe. Mas para a tia da criança (Khulo), a tal demora deve-se ao facto da Alima saber o que queria e porque “Ela sabe que no ventre da mãe está melhor do que nesta vida!” (MOMPLÉ, 2008, p. 37).

Esta passagem mostra que a personagem Khulo já tinha adivinhado o sexo da criança que ia nascer, e sendo uma menina a Khulo estava consciente da dura realidade que a sobrinha encontraria numa sociedade em que a mulher é um ser de segunda categoria. Esta ideia de secundarização da mulher na sociedade transparece nos excertos:

A mãe admirava-se daquele estranho gosto pelos livros, inteiramente escritos numa língua estrangeira, pois, em casa, ninguém falava português. Limitava-se a prometer a filha, que um dia, também ela iria estudar. (MOMPLÉ, 2008, p. 38)

O pai da Alima sabendo onde a mulher queria chegar, contrapunha logo, dizendo que não podiam suportar com a despesa de três filhos a estudar e, como era “óbvio”, os rapazes estavam em primeiro lugar. A mãe apercebia-se vagamente de que a Alima estava a ser penalizada pelo simples facto de ser menina, [...]. (MOMPLÉ, 2008, p. 39).

No primeiro excerto encontramos uma mãe apaziguadora e, talvez também por ser mulher, mostra-se mais solidária com os interesses da filha e por não ter nenhum poder, fazia promessas que sabia irrealizáveis. O segundo excerto é esclarecedor da subalternidade da menina quanto ao acesso à escola, pois, a prioridade é para os rapazes. É a psicologia comunitária dominante pensar que uma mulher nasce somente para fins procriativos. Os que assim entendem olham para o casamento como o emprego da mulher, sem, portanto, haver necessidade de estudar. E aos rapazes dá-se o poder político, económico e cultural, precedida pela formação técnica e científica.

Esta é uma interpretação biológica, uma visão que entende que as mulheres nascem mulheres e os homens nascem homens, ignorando deste modo a acção socializadora da escola e do meio circundante (BEAUVIOR, 1967).

Enquanto a mãe da Alima ia pensando que a filha não estudaria como os irmãos, a Khulo, convencida, argumentava “Alima há-de estudar. Ela sabe o que quer. Não viste como ela recusava da macieza do teu ventre?”

Entendamos que as preocupações e gestos de solidariedade dessas duas irmãs favorecem o sonho da Alima, que é o de estudar. Elas também estão consciencializadas sobre a importância

do estudo para a independência da mulher, factor que evita que se repitam nas novas gerações de mulheres as suas próprias experiências de mulheres subalternizadas.

Assim, submetida aos ritos de iniciação feminina, a Alima foi pondo em causa alguns ensinamentos da madrinha, por contrariar o seu espírito de justiça. A Alima nunca compreendeu “por que razão havia de massacrar o clítoris durante meses, com auxílio de ervas ardentes como fogo, até o tornar longo e flexível como um tentáculo, somente para a satisfação sexual de um homem”. Respostas para suas preocupações eram banais, ilógicas como nenhum homem vai gostar de uma mulher que não fez isso; ou se não fizeres isso não casarás, entre outras incongruências.

A Alima é a melhor personagem bem conseguida pela Lília Momplé. É uma personagem que está sempre pronta e preparada para defender o ideal da justiça. Um dos aspectos com que ela se bateu até triunfar é a recusa do ourives, seu marido, de permitir que ela estudasse à noite. O marido justificava a sua posição dizendo que não era preciso que uma mulher soubesse ler e escrever. E que a Alima deveria escolher ou o marido ou escola.

Como se sabe quem trabalha com justiça não desperdiça o sonho da infância, enquanto o Sol entrar pela janela aberta. E a Alma não decidiu ao contrário disso: estudou, mais tarde recuperou o casamento e recebeu o seu certificado da 4a classe. O perfil crítico da personagem Alima satisfaz plenamente o principal objectivo deste ensaio, que busca reflectir sobre o itinerário de igualdade de género. Esta personagem aceita e defende apenas os valores e as normas ancestrais quando ela chega a conclusão de que o seu sentido da justiça não fica prejudicado. O itinerário ‘*formação escolar*’ é transversal nas duas obras ficcionais, pois as mulheres compreendem que a escola abre o portão do quintal doméstico para novos horizontes da vida livre de estereótipos da falsa supremacia masculina.

O romance *Balada de Amor Ao Vento* (2007), de Paulina Chiziane, reflecte a vida do homem de dois mundos, isto é, o do mundo africano que teve a sua primeira formação na escola tradicional bantu (ritos de iniciação), submetido ao poder tribal e de um irei africano; e, a segunda, numa escola com padrões normativos ocidentais, em um contexto colonial, cujas relações humanas são de tipo colonizador/colonizado, opressor/oprimido.

Neste quadro de relações o poder do rei/imperador africano é relativo, pois ele se submete ao poder político e administrativo colonial. Essa hierarquização da sociedade vai influenciar os comportamentos humanos quanto à escolha do tipo de casamento: religioso de ascendência cristã e monogâmico, ou o tradicional, geralmente, de pendor poligâmico. É nessa hesitação bipolar que se movem a Sarnau e o Mwaando.

Nas comunidades africanas as festas dos ritos de iniciação têm sido momentos não só de graduação de jovens e de entrega de novos adultos à comunidade, como também oportunidades

para a descoberta de parceiros (as) para constituição de casais. As raparigas não escolhem abertamente e de viva voz os seus parceiros sexuais, namorados e futuros maridos; os futuros maridos das raparigas ‘*graduadas*’ são escolhidos pelas pessoas mais velhas da família (pais, tios, avós, etc.) e impostos às jovens sem atender aos gostos destas. Mas na relação Sarnau-Mwando a parte dinâmica da escolha e conquista coube à mulher, a Sarnau, facto que inaugura uma ruptura com a tradição bantu. Como se pode ler:

Dissiparam-se-me as dúvidas. Era mesmo daquele rapaz que os velhos falavam ontem à noite e eu, curiosa, ouvi tudo. Se eles descobrirem que escutei vão castigar-me à larga, pois em coisas de homens as mulheres não se podem meter. Disseram que ele foi distinto e comportou-se lindamente mesmo nas provas mais difíceis. Aquela imagem maravilhou-me. Mesmo à primeira vista, o meu coração virgem estremeceu. (CHIZIANE, 2007, p. 13-14).

Na cultura bantu uma escutar secretamente a conversa dos homens, como fez a Sarnau, é uma violação do código de conduta feminina. Mas para a Sarnau esta violação foi importante para ela fazer a escolha certa do seu amor. É também da tradição que toda a escolha séria em matéria de relações de amor deve ser precedida de pedido de conselho dos mais velhos. A Sarnau não pediu o conselho a ninguém, porque aquela conversa que elogiava as qualidades de Mwando, escutada secretamente, serviu de conselho de gente autorizada e insuspeita, os homens.

A Sarnau descobriu o seu amado Mwando na festa de graduação e desta hora em diante iniciou o trabalho de conquista do rapaz. No contexto social em referência, a idade biológica não é significativa para a classificação de um ser humano como adulto. O que assinala a entrada no mundo adulto é a participação nos ritos de iniciação: “Num belo domingo, vesti-me com todo o esmero, enfeitei-me bem e parti para o ataque. (...). Ou hoje, ou nunca, dizia de mim para mim. Arrastei o Mwando num passeio até as margens do rio Save” (CHIZIANE, 2007, p. 16). A Sarnau foi ao ‘ataque’ do Mwando, em vez de se pôr à vista, de gingar, rebolar a fim de que as moscas perseguissem as suas curvas, como teria aconselhado a sua amiga Eni (CHIZIANE, 2007, p. 14). Este dinamismo da protagonista assinala a ruptura com as tradições ancestrais, em que atitude de ‘ataque’ é apenas digno de um homem. Sarnau mostra-nos mais um corredor que as mulheres africanas devem explorar para alargar o espaço de livre circulação e um poder equiparável o dos homens.

Se os instrumentos que regem a conduta na sociedade moderna são actualizáveis, também os valores culturais da ancestralidade bantu, revelando-se desajustados hoje, são passíveis de ser revistos criticamente para adequá-los à modernidade.

A consciência de que as mulheres constituem uma classe social condenada a um eterno sofrimento está generalizada dentro da comunidade. No trecho que se segue é notória a sincronia de vozes que lamentam e choram a partida da Sarnau para o casamento com Nguila, futuro rei de Mambone, Sul de Moçambique.

- Sarnau, nossa Sarnau, tu vais partir, adeus! Já não ouviremos a voz do teu pilão. Não beberemos mais a água na concha da tua mão. Acabaram-se para nós os sorrisos, o teu cantar alegre inocente, oh, cruel destino o de uma mulher. Outras bocas beberão da tua fonte. Outros olhos irão odiar o teu sorriso. Sarnau, em breve partirás para a escravatura. Chamar-te-ão preguiçosa, estúpida, feiticeira, enquanto o teu sangue pare felicidade para eles, enquanto o teu coração fermenta de miséria e sofrimento. (CHIZIANE, 2007, p. 35).

O excerto revela a impotência da mulher em reverter os factos nele descritos. As lágrimas de solidariedade feminina não podem impedir a Sarnau da sua iminente partida para a “escravatura”. Pois, o cúmplice e pesado silêncio das vozes do poder masculino inibe qualquer iniciativa da rebeldia feminina que contrariasse o rumo das decisões tomadas à base de usos e costumes bantu.

O Nguila ama a Phati, e todas nós deixámos de existir. Eu sou um ornamento e nada mais. Consciência, não conheces o meu dilema? Ainda continuas a chamar-me adúltera? As adúlteras procuram o prazer e eu procuro a vida. Cometem adultério aquelas que têm maridos e eu tenho apenas símbolo. Não sou viúva, não tive nenhum aborto, nem filho morto, não estou na minha fase de lua, não tenho no sexo nenhuma doença vergonhosa, o meu marido não é impotente e nem está ausente, vejo-o todos os dias, desejo-o todos os dias, mas ele vira-me as costas, tortura-me, Consciência, ainda me acusas? Entreguei-me de corpo e alma a outro homem, eu amo-o, ele ama-me, amamo-nos, eu quero viver, ele é o meu Sol, meu pão, meu paraíso, ah, terrível dilema” (CHIZIANE, 2007, p. 84-85).

Paulina Chiziane convida-nos para reflectirmos sobre o dilema que vivenciam as mulheres envolvidas num casamento poligâmico, a par de uma tese masculinizada, ao mesmo tempo assustadora, segundo a qual “O galo que não consegue galar todas as frangas é eliminado, não presta.” (CHIZIANE, 2007, p.66). Por outras palavras, o homem, incapaz de casar com várias mulheres, perde a sua dignidade.

De acordo com os estudos de Diop (2014, p. 57) “a poligamia não é específica de nenhum povo; [ela] foi e continua a ser praticada pelas classes sociais elevadas de todos os países (...)”. Inicialmente, a *poligamia* era um privilégio dos grupos sociais economicamente hegemónicos, enquanto a *monogamia* foi sempre praticada pelas populações destituídas de posses.

Concordando com Diop, em Moçambique, a poligamia tende a propagar-se até às camadas sociais mais pobres, cenário que abre fissuras para graves conflitos conjugais, muitos dos quais provocados por necessidades económicas recorrentemente insatisfeitas, o que tem vindo a anular a dignidade das mulheres africanas.

Como se pode depreender a discussão sobre aceitação ou não da *poligamia* é histórica e não se mostra estar a chegar ao fim tão já. Este olhar ganha consistência quando se observa que na sociedade sul africana debate-se o problema num outro patamar, o qual se refere à

necessidade da legalização da *poliandria* exigida pelas mulheres. Esta exigência feminina busca estabelecer equilíbrio entre os direitos dos homens, cujo direito à *poligamia* é legal, e o direito das mulheres à *poliandria*, que permanece ilegal. O debate em curso traduz-se em permanentes impasses entre os que defendem os tipos de casamento que não põem em causa a paternidade dos filhos (monogamia e poligamia), e os que olham para a instituição do casamento poliândrico como oportunidade e necessidade de fazer justiça ao primado da igualdade entre os direitos poligâmicos do homem e os direitos poliândricos da mulher.

Dada a grande similaridade de usos e costumes bantu na região austral de África, a aceitabilidade relativa do casamento poligâmico que se verifica e os exemplos de legalização da Poligamia nos três países vizinhos de Moçambique, nomeadamente, África do Sul, Essuatini (ex-Suazilândia), no Sul, e a Tanzânia, no Norte, sugerem o possível rumo ou tendência para uma maior expansão da poligamia através de acções legislativas.

A Lei da família (2004) moçambicana não inscreveu a poligamia como modalidade de casamento formal, mantendo o país coerente com a sua constituição que advoga a igualdade de direitos entre o homem e a mulher. Consciente desta realidade, o país decidiu tomar uma postura de tolerância em relação aos casamentos poligâmicos, mas pune todos os comportamentos violentos no seio das famílias com base na lei contra a violência doméstica (2009).

### **Considerações finais**

A revisitação aos universos ficcionais das reputadas escritoras, percebemos que no essencial elas convergem no delineamento dos itinerários que devem ser seguidos pelas mulheres, em particular, e pela sociedade, em geral, para a prossecução dos ideais feministas, em particular e do oprimido, em geral.

No primeiro conto analisado identificamos três itinerários conducentes à igualdade de género: o primeiro, proposto pela personagem *Mariamo*, é de tendência radical e consiste em rejeitar o casamento como estratégia de rejeição da sua própria “*coisificação*”; o segundo, também proposto pela *Mariamo* e mais tarde abraçado pela sua sobrinha *Facache*, consiste em empreender para evitar a dependência económica em relação ao homem; o terceiro, tem a ver com a formação escolar, e exercício do poder.

No segundo conto temos a protagonista *Alima*, a qual defende os valores culturais bantu positivos e promotores do sentido da justiça. O outro itinerário que esta voz feminina propõe é o da formação académica e profissional da mulher, via capaz de assegurar a realização plena dos sonhos das mulheres.

Em *Balada de Amor ao Vento* (2007), as propostas buscam também resolver os conflitos ora enunciados. Defende-se um posicionamento crítico das mulheres, tendo em conta a globalização e os valores da democracia, de modo que as tradições positivas das gerações

precedentes prevaleçam sobre as negativas.

A Sarnau, ao narrar como conquistou o amor da sua vida, o Mwando, pretende passar a mensagem de que as mulheres devem ser sujeitos das suas próprias escolhas referentes ao casamento, evitando esperar que sejam escolhidas pelos homens ou a serem obrigadas a casar muitas vezes com homens muito mais velhos que elas, além de não corresponderem ao modelo de beleza masculina que seria de desejar.

Portanto, ao afirmar com ar irónico que “[o] meu marido assinou o livro com uma caneta de ouro e eu apenas marquei o sinal do meu dedo” (CHIZIANE, 2007, p.44), a Sarnau apela às mulheres para a necessidade urgente de todas olharem para a escola como uma porta aberta ao triunfo dos ideais de liberdade e igualdade entre homens e mulheres.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo I. Fatos e mitos**. 4. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia do Livro, 1967.

CASIMIRO, Isabel & ANDRADE, Ximene. **A identidade do feminismo crítico em Moçambique: Situando nossa experiência como mulheres académicas e activistas**, 2007. Disponível em <https://nigs.ufsc.br/2017/07>

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. 3. ed. Maputo: Ndjira, 2007.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns Aspectos do Conto. In: **Valise do cronópio**. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIOP, Cheick Anta. **A unidade cultural da África negra. Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica**. Trad. Silvia Cunha Neto. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Princípios, 2002.

MILLETT, Kate. **Política sexual**. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

MOMPLÉ, Lília. **Os olhos da cobra verde**. Maputo: Edição da autora; Ciedima SARL, 2008.

MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

REIS, Carlos & LOPES, Ana M. C.. **Dicionário de narratologia**. 7. ed., Coimbra: Livraria Almedina, 2011.

SOUZA Jr., Luís Roberto de. **Versões de Mariana – O romance e o livro de contos: uma aproximação**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, dissertação de Mestrado digitalizada, 2013. Disponível em <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede2>



**OS SONHOS DE HOSSI E SUA INFLUÊNCIA COLETIVA EM ANGOLA  
NO ROMANCE *A SOCIEDADE DOS SONHADORES INVOLUNTÁRIOS*  
(2017), DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

***HOSSI'S DREAMS AND THEIR COLLECTIVE INFLUENCE IN ANGOLA  
IN THE NOVEL *A SOCIEDADE DOS SONHADORES  
INVOLUNTÁRIOS* (2017), BY JOSÉ EDUARDO AGUALUSA***

***LOS SUEÑOS DE HOSSI Y SU INFLUENCIA COLECTIVA EN ANGOLA  
EN LA NOVELA *A SOCIEDADE DOS SONHADORES  
INVOLUNTÁRIOS* (2017), DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA***

Denise Rocha<sup>1</sup>

## RESUMO

O objetivo do estudo é apresentar as experiências oníricas de Hossi Apolônio Kaley, antigo brigadeiro da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), que foram objeto de estudo do neurocirurgião Hélio de Castro, o qual desenvolveu uma máquina capaz de filmar os sonhos alheios. De casaco roxo, Hossi caminha pelos sonhos de outras pessoas, embora não tenha consciência disso. A questão do devaneio, um dos temas do romance *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), de José Eduardo Agualusa, será analisada sob a perspectiva da teoria dos sonhos, de Freud.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura angolana, Agualusa, Sonhos, Freud.

## ABSTRACT

*The aim of the study is to present the dream experinces of Hossi Apolônio Kaley, former brigadier of UNITA (National Union for the Total Independence of Angola), which were the object of study by neurosurgeon Hélio de Castro, who developed a camera capable of filming the dreams of others. In a purple coat, Hossi walks through other people's dreams, although he is not aware of it. The issue of reverie, one of the themes of the novel *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), by José Eduardo Agualusa, will be analyzed from the perspective of Freud's theory of dreams.*

**KEYWORDS:** *Angolan literature, Agualusa, dreams, Freud.*

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade Federal de Uberlândia. Licenciatura em Letras e Doutorado em Literatura e Vida Social, UNESP, Assis/SP. Pós-Doutorado em Letras Literatura (Literatura moçambicana) na Universidade Federal do Ceará. E-mail: rocha.denise57@gmail.com



**RESUMEN**

*El objetivo del estudio es presentar las experiencias oníricas de Hossi Apolônio Kaley, ex brigadier de UNITA (Unión Nacional para la Independencia Total de Angola), que fueron objeto de estudio del neurocirujano Hélio Castro, quien desarrolló una cámara capaz de filmar los sueños de otras personas. Con un abrigo rojo, Hossi camina con los sueños de otras personas, pero no se da cuenta de sí mismo. La cuestión de las ensoñaciones, uno de los temas de la novela *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), de José Eduardo Agualusa, será analizado desde la perspectiva de la teoría de los sueños de Freud.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Literatura angoleña, Agualusa, sueños, Freud.*

**Introdução**

O romance *A sociedade dos sonhadores involuntários*, de José Eduardo Agualusa<sup>2</sup>, publicado em 2017, evoca a trajetória de dois angolanos até o ano de 2016: o militar Hossi Apolônio Kaley e o jornalista Daniel Benchimol (personagens ficcionais), que se conheciam, pois Hossi era proprietário do Hotel Arco-Íris, em Cabo Ledo, onde Daniel se hospedava frequentemente. Eles foram afetados por severos conflitos bélicos históricos em Angola: pela Guerra de Independência ou Guerra de Libertação (1961-1974) e pela Guerra Civil (1975-2002).

Hossi é um antigo brigadeiro da UNITA (União Nacional para a Integração Total de Angola) que não reconheceu a vitória do MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), na eleição presidencial (1975), e recomeçou a guerra civil. Neste conflito, ele atuou como interrogador-torturador de prisioneiros e civis suspeitos e começou a ter visões e sonhos, alguns de caráter apocalíptico. Hossi escreveu em seu diário que teve três momentos terríveis em sua vida - ferimento durante a guerra de Libertação do jugo colonial; testemunha dos assassinatos de sua esposa e de dois filhinhos e ataque elétrico de dois raios - que lhe afetaram a memória. Ele esteve em uma clínica para tratamento de traumas de guerra, em Havana, onde foi atendido pela psicóloga Helena, a Floco de Neve, e começou a se infiltrar nos sonhos do capitão Pablo Pinto, um marxista-leninista. Durante sua estada em Cuba, Hossi teve um profundo

2 José Eduardo Agualusa Alves da Cunha (1960) escreveu romances: *A Conjura* (1989), *Estação das Chuvas* (1996), *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997), *Um Estranho em Goa* (2000), *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio* (2001), *O Vendedor de Passados* (2004), *As Mulheres do meu Pai* (2007), *Barroco Tropical* (2009), *Milagrário Pessoal* (2010), *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), *A Educação Sentimental dos Pássaros* (2012), *A Vida no Céu* (2013) e *A Rainha Ginga: E de como os africanos inventaram o mundo* (2014); novelas: *A Feira dos Assombrados* (1992), *A Girafa que Comia Estrelas* (2005) e *O Filho do Vento* (2006); contos: *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis* (1990), *Fronteiras perdidas, contos para viajar* (1999), *O Homem que Parecia um Domingo* (2002), *Catálogo de Sombras* (2003), *Manual Prático de Levitação* (2005), *Passageiros em Trânsito* (2006) e *O Livro dos Camaleões* (2015); poesia: *O Coração dos Bosques* (1991); literatura infantil: *Estranhões e Bizarrocos* (2000) e *Nweti e o Mar: exercícios para sonhar sereias* (2011); guia: *Na Rota das Especiarias* (2008) e crônica: *A Substância do Amor e Outras Crônicas* (2000) e *O Paraíso e Outros Infernos* (2018). Além de peças de teatro: *Geração W* (2004), *Chovem Amores na Rua do Matador* (2007), com Mia Couto, *Aquela Mulher* (2008) e a reportagem *Lisboa Africana* (1993), com a fotógrafa Elza Rocha e o jornalista Fernando Semedo.

relacionamento amoroso com Ava, uma moça casada. De volta a Angola, o antigo militar abriu um hotel, foi vítima de um atentado praticado por um torturado na guerra e infiltrou-se em sonhos coletivos sobre a queda do presidente angolano.

A questão dos sonhos envolve Hossi, Benchimol, Moira e Hélio. O jornalista encontrou uma máquina fotográfica com imagens oníricas e localizou a proprietária erradicada na África do sul, Moira Fernandes, artista plástica moçambicana que desenha os próprios sonhos e os fotografa. Ela tem contato com o neurocientista brasileiro Hélio de Castro, que desenvolve uma máquina capaz de filmar os sonhos de outras pessoas.

Daniel Benchimol era crítico do presidente ditador não nomeado, mas que indicava ser José Eduardo dos Santos<sup>3</sup>. O jornalista-investigador foi casado com Lucrécia, filha de um importante diretor de uma estatal, apoiador do regime de economia centralizada e de partido único. Benchimol trabalhava no jornal *O Pensamento Angolano* e era correspondente de um jornal português, no qual tecia severas críticas à ditadura angolana. Foi demitido dos dois, a pedido do sogro, divorciou-se e ficou afastado da filha Lúcia (Karinguiri), por boicote da ex-esposa. Ele escreveu peças de teatro, fez traduções técnicas para várias empresas e começou a trabalhar em um jornal *on-line*.

Benchimol e Hossi têm um vínculo por causa da participação de parentes no movimento em prol da democracia. A filha Lúcia e o sobrinho Sabino do antigo militar eram membros de um grupo de ativistas políticos, os revus, que atacaram o presidente de Angola e, no cárcere, entraram em greve de fome.

O narrador de *A sociedade dos sonhadores involuntários* é Benchimol, que descreve sua trajetória de jornalista perseguido entrelaçada à do cruel militar Hossi, a partir dos seus diários (1998, em Cuba, e 2016, em Moçambique) encontrados no hotel Arco-Íris. O jornalista enfatiza um episódio histórico angolano, marcado pelo engajamento em prol da democracia, contra a censura e a prisão (2016): o movimento dos revolucionários, os revus.

A luta de alguns jovens contra a ditadura intensificou-se com a fala do *rapper* Luaty<sup>4</sup> em uma apresentação, consolidou-se com a organização de uma manifestação e terminou no cárcere, depois da realização de uma reunião de 14 jovens (2015) para discussão do livro, que tinha circulação clandestina, *Ferramentas para destruir o ditador e evitar nova ditadura*:

---

3 José Eduardo dos Santos (1942), cujo nome original é José Eduardo Van Dúnen, foi comandante-em-chefe das Forças Armadas Angolanas (FAA) e presidente do Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA), partido que monopolizou o poder desde 1975, ano da independência. A partir de 1979, Santos estava na presidência, de cunho ditatorial. No ano de 2015, o movimento dos jovens revolucionários, os revus, exigiu a renúncia dele, que informou que deixaria a vida pública, em 2018. Sob pressão interna e externa, o presidente deixou o cargo, em setembro de 2017, sendo sucedido por João Lourenço. (JOSÉ, s.d., p. 1)

4 Licenciado em Engenharia Eletrotécnica em Plymouth (Reino Unido) e em Economia em Montpellier (França), Henrique Luaty Beirão (1981) é ateu, músico e ativista social. Ele é conhecido como Brigadeiro Mata Frakuzx e Ikonoclasta, como raper hip-hop desde 1994. Seu pai, João Beirão, foi filiado ao MPLA e era diretor geral da Fundação José Eduardo dos Santos até seu falecimento, em 2006. (LUATY, s.d., p. 1)

*Filosofia política da libertação para Angola*, do jornalista Domingos Cruz, que se encontrava detido.

O líder Luaty Beirão e os companheiros foram presos, no dia 20 de junho de 2015, sob acusação de preparação de uma rebelião e de um atentado contra o presidente José Eduardo dos Santos (MPLA), que estava no cargo desde 1979. Em 22 de outubro do mesmo ano, Luaty, que se encontrava em greve de fome, foi internado em uma clínica de Luanda, onde recebeu a visita de João da Câmara, embaixador de Portugal em Angola. Quatro dias mais tarde, o jovem terminou a referida greve que durou 36 dias. No dia 28 de março de 2016, o líder foi condenado a 5 anos e meio de prisão, no entanto, dois meses mais tarde, ele e os companheiros - Hitler Samussuku, José Gomes Hata, Arante Kivuvu, Sedrick de Carvalho, Nelson Dibango, Inocêncio e Brito, entre outros - foram soltos, em regime de liberdade condicional. (LUATY, s.d., p. 1)

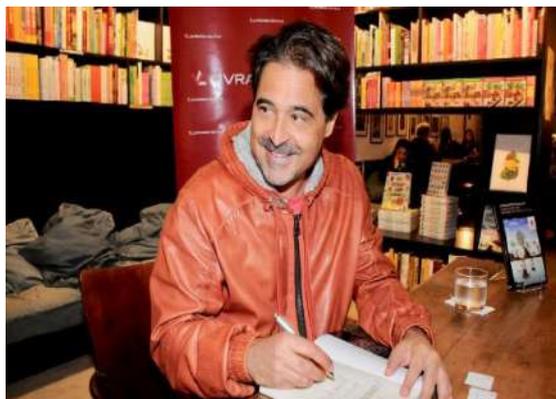


**Fig. 1- Ativistas no tribunal (16 nov. 2015) Luaty Beirão, ao centro, de óculos**

Aos participantes da manifestação radical contra o ditador angolano, Agualusa, na dedicatória do livro, consolida um tributo:

Para Laurinda Gouveia, Rosa Conde, Luaty Beirão, Domingos da Cruz, Nito Alves, Mbanza Hamza, José Hata, Samussuko Tchikunde, Inocêncio Brito, Sedrick de Carvalho, Albano Bingo, Fernando Matias, Nelson Dibango, Arante Kivuvu Lopes, Nuno Álvaro Dala, Benedito Jeremias, Osvaldo Caholo e todos os jovens sonhadores angolanos. (AGUALUSA, 2017, p. 5).

Sidarta Ribeiro, a quem o romance *A sociedade dos sonhadores involuntários* também é dedicado, é professor do Instituto do Cérebro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e atua nas áreas de sono e memória. Elementos da biografia de Ribeiro ecoam na composição do personagem Hélio de Castro.



**Fig. 2- Lançamento do romance no Brasil (São Paulo, jul. 2017)**

No lançamento do romance, o autor, em entrevista concedida a Carlos Macedo, intitulada “José Eduardo Agualusa lança *A sociedade dos sonhadores involuntários*”, publicada em 24 de julho de 2017, explica sua compreensão a respeito dos sonhos:

MACEDO: “Sonhos nos ajudam a organizar o pensamento”, afirma uma das personagens, Moira. Para você funciona assim?

AGUALUSA: Sem dúvida alguma. Eu realmente sonho com os personagens, com os enredos e até com alguns diálogos. Sonho quase sempre com o final dos romances. (AGUALUSA, 2017a, p. 1)

Memórias, sonhos e visões são os *leitmotive* da narrativa, que tem como epígrafes: *O real dá-me asma*, de E. M. Cioran, e *Recordemo-nos sempre de que sonhar é procurarmo-nos*, de Bernardo Soares/ Fernando Pessoa. (AGUALUSA, 2017, p. 7).

O objetivo do estudo “Os Sonhos de Hossi e sua influência coletiva em Angola no romance *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), de José Eduardo Agualusa” é apresentar, de um lado, a origem da narrativa e as experiências oníricas de Hossi Apolónio Kaley, antigo brigadeiro da UNITA, que foram influenciadas por sua participação na guerra civil angolana. De outro, a participação dele e de Daniel Benchimol em episódios que evocam a memória histórica, individual e coletiva de Angola. A análise dos sonhos e das visões de Hossi, que usava um casaco roxo em devaneios alheios, será baseada na teoria dos sonhos, de Freud.

## **1 - Gênese do romance (história e memória)**

Na conferência *A leitura como utopia - literatura, democracia e justiça social, o caso angolano*, realizada em 6 de agosto de 2018, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em parceria com as “Fronteiras do Pensamento Porto Alegre”, José Eduardo Agualusa falou sobre o processo de elaboração do romance em resposta à seguinte questão:

A “Sociedade dos sonhadores involuntários” se assenta sobre alguns eixos extremamente importantes na sua obra: o sonho e a memória, referenciados sempre pela história. Você trouxe a história na sua fala e um dos aspectos que aparece muito forte na no livro é essa reação dos jovens. É muito interessante a forma como isso parece, porque eles são a reação efetiva sem medo, mas, ao mesmo tempo, você mostra um certo distanciamento deles da geração anterior, onde a gente já enxerga o medo, o receio. O próprio Daniel seria um desses exemplos. Eu gostaria que você falasse sobre isso.

AGUALUSA: É preciso explicar, primeiro, que esse livro surge de duas situações: de um lado, a minha relação com o sonho e, de outro, uma situação que se desencadeou a partir da prisão de um jovem *rapper* angolano, Luaty Beirão. Eu sempre sonhei muito e sonho com enredos complexos, com um dos livros, com personagens. [...]

Nessa época, eu estava muito impressionado com o surgimento desse movimento que tinha a ver com a Primavera Árabe ter eclodido na Tunísia e no Egito, apareceu em Angola um jovem rapper e um palco de um festival de música lotado de gente. No meio do show, ele interrompeu a música para fazer uma declaração defendendo a democratização do país e o filho do presidente estava na plateia. Luaty se dirigiu ao filho do presidente, dizendo: “Vai dizer ao teu pai que 33 anos é demais. Acabou.” Aquilo nunca tinha acontecido antes em Angola. E quando vi aquilo nas redes sociais, foi uma emoção muito grande. Todos nós sentimos isso. Sentimos que o regime ia cair no dia seguinte. Acho que o próprio regime teve esse medo nos dias seguintes. (JOSÉ EDUARDO AGUALUSA RESPONDE, 2018, p. 1)

Agualusa informou, ainda, que depois de tal episódio político, o grupo de jovens angolanos, os revus, convocou manifestações, sendo presos, mas não deixaram se intimidar até que foram surpreendidos pela polícia na leitura de obra interdita, referida na introdução, e acusados de planejamento de golpe de estado. O escritor mencionou que participou de passeatas a favor da libertação de Luaty e de seus companheiros e acrescentou:

Foi sob a influência desses acontecimentos que escrevi o livro. Eu queria falar um pouco sobre como as diferentes gerações enfrentaram essa situação, em como os jovens enfrentaram e em como a geração anterior estava paralisada pelo medo e não reagiu. É curioso que esse movimento de solidariedade que surgiu alcançou os nomes mais importantes da cultura angolana entre os jovens, mas, os mais velhos não se manifestaram. Não houve uma voz dos escritores mais velhos em favor dos jovens. (*ibidem*)

Além do episódio de desobediência civil liderado por Luaty Beirão, Agualusa aborda, na referida entrevista, sua amizade com o médico Sidarta Ribeiro:

**[...] você conseguiu descobrir algumas coisas importantes sobre o sonho? Eu pergunto isso, por que no livro a gente tem um personagem que não sonha, mas transita pelos sonhos dos outros. A gente tem a artista que encena e fotografa os próprios sonhos, e o Daniel, que sonha com quem ele não conhece. Temos as várias possibilidades mágicas do tratamento com o próprio sonho e mais o neurocientista. O que você descobriu do sonho com ele?**

AGUALUSA: O Sidarta tem essa ideia de que é preciso recuperar o sonho, porque durante milênios o sonho tinha uma utilidade prática. Se o sujeito sonhasse que havia um leão próximo a um rio, tomaria mais cuidado da próxima vez que fosse até um rio. O sonho é uma criação de modelos de realidade. As pessoas se reuniam para discutir os sonhos e isso ainda se faz nas regiões rurais. Antigamente, havia a figura mais velha da casa, geralmente a avó, que era quem interpretava os sonhos. (*ibidem*)

Com incursões em Angola, África do Sul, Cuba, Brasil e Moçambique, *A sociedade dos sonhadores involuntários* tem como temas principais a memória, o sonho e a visão: a memória histórica de Angola - a guerra de independência, a guerra civil e o movimento dos revu -, a memória de Hossi (diários) e a de Benchimol, e os estados oníricos de Hossi que dialogam com Freud.

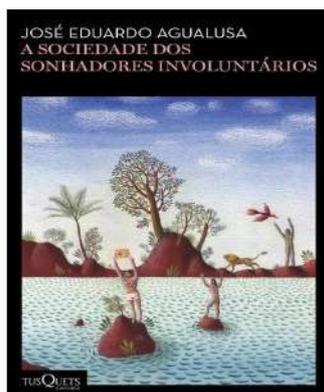
## **2 - O sonho (Freud)**

Na obra *A interpretação dos sonhos*, Sigmund Freud (1856-1939) explica os vínculos entre a memória e os conteúdos mentais excluídos e reprimidos da consciência pelas atividades de defesa do ego. O psicanalista austríaco faz a “investigação dos meios pelos quais os sonhos representam as relações entre os pensamentos oníricos” e destaca “a natureza geral das modificações, porque passa o material desses pensamentos para a formação de um sonho” (FREUD, 1989, p. 349). Ele destaca:

[...] esse material, despojado em grande parte de suas relações, é submetido a um processo de compreensão, enquanto que, ao mesmo tempo, os deslocamentos de intensidade entre seus elementos promovem necessariamente uma transposição psíquica dos valores do material. (FREUD, 1989, p. 349)

Freud explica as fases oníricas do sonho e a sua expressão pictórica, destacando a simbologia do sonho e a memória de pessoas, vinculadas a objetos, a lugares, à fauna e à flora, que serão verificados no romance angolano.

### 3 - A narrativa internacional de José Eduardo Agualusa



**Fig. 3- Capa do romance. Editora Planeta, 2017**

A capa do romance, uma ilustração de Alex Cerven, revela uma paisagem aquática colorida, mesclada com elementos reais e oníricos, composta por duas pequenas ilhas e, ao fundo, por quatro montes com vegetação e destaque para uma árvore repleta de frutos maduros, bem como um homem cinza desnudo, de costas, um leão amarelo e um pássaro colorido voando. Embaixo, no centro, à esquerda, a gravura remete a um homem de calça curta branca (Daniel), que segura uma máquina fotográfica amarela, pertencente à Moira Fernandes. Ao lado do homem de short, encontra-se outro menor, de pé, sobre uma ilhota.

Um entrelaçamento estético compõe a quádrupla estrutura narrativa: os relatos (2016) de Daniel Benchimol; o diário (1998 e 2016) de Hossi Apolónio Kaley; as mensagens eletrônicas (2016) de Moira a Daniel e vice-versa e as cartas (2016): uma, de Hossi a Daniel e, outra, de Lúcia a seu pai, Daniel. A ação concentra-se em 2016, ano de episódios sociopolíticos marcantes para a sociedade angolana, como o engajamento dos revus para derrubar o governo ditatorial que caiu no ano seguinte (2017). O espaço é internacional - Angola (Luanda, Cabo Ledo, Mavinga e Huambo), África do Sul (Cidade do Cabo), Cuba (Havana), Brasil (Recife e Natal) e Moçambique (Ilha de Moçambique) - e revela viagens internas e externas dos protagonistas.

O antigo militar Hossi é proprietário do Hotel Arco-Íris, no qual o jornalista Daniel Benchimol se hospeda, esporadicamente. Em uma curta estadia, ele vê no mar uma máquina fotográfica amarela, à prova d'água, que fora perdida pela moçambicana Moira Fernandes durante uma reportagem sobre tubarões na Cidade do Cabo (África do Sul). O cartão de memória continha fotos de paisagens oníricas, as quais, segundo a moça, eram imagens de seus sonhos. Tais informações foram reveladas a Daniel em sua visita a ela, que revelava semelhança com a Mulher-dos-Cabelos-de-Algodão-Doce, que aparecera em um sonho dele.

Por coincidência, estava nesses dias em Cabo o neurocientista brasileiro Hélio de Castro, que participava de um congresso e se interessou pelas fotos oníricas de Moira. O médico diz:

Comecei a me interessar pelo papel dos sonhos enquanto fazia o meu doutoramento nos Estados Unidos. Pesquisei a representação do canto dos pássaros no cérebro. Nada a ver com sonhos. [...] Sonhava muito com questões ligadas à tese. [...] Contudo, após esse tempo, a minha tese começou a fluir e eu compreendi que, pelo contrário, os sonhos haviam me ajudado.

- O que está a dizer é que os sonhos nos ajudam a organizar o pensamento?  
-perguntou Moira.

- Mais do que isso. Sonhar é ensaiar a realidade no conforto da nossa cama.  
[...]

- Infelizmente, as pessoas deixaram de valorizar os sonhos. Precisamos devolver ao sonho a sua vocação prática.

- O que significam os meus sonhos?- quis saber Moira.

- Não sei. Isso só você pode saber. Os sonhos têm a ver com a experiência emocional de cada um.

- Que interesse tem para você a minha obra?

- O que você está fazendo com as suas fotografias é tentar traduzir os sonhos em imagens. No Laboratório do Sonho, onde eu trabalho, tentamos conseguir algo semelhante. Desenvolvemos uma tecnologia que nos permite espreitar os sonhos dos outros. (AGUALUSA, 2017, p. 110).

A experiência onírica une Moira, Daniel e Hossi, o qual invade sonhos alheios, com roupa roxa, em Cuba e em Moçambique.

### **3.1 - Pesadelos influenciados pela Guerra de Independência ou Guerra de Libertação (1961-1974) e pela Guerra Civil (1975-2002)**

Ecos políticos estão presentes na narrativa de Agualusa em duas facetas: de um lado, permeada pelas memórias de Daniel Benchimol e de Hossi Apolónio Kaley, personagens ficcionais, que, no ano de 2016, evocam, entre si e em escritos, os permanentes reflexos dos conflitos bélicos angolanos, o da Guerra de Independência ou Guerra de Libertação (1961-1974) e o da Guerra Civil (1975-2002). Esta foi eclodida pelas rivalidades e lutas entre o marxista MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), apoiado pela União Soviética e Cuba, e a anticomunista UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), que contou com a ajuda dos Estados Unidos da América e da África do Sul.



**Fig. 4- Jonas Savimbi (1934-2002), Líder da UNITA**

Os movimentos políticos armados angolanos foram envolvidos pela engrenagem da Guerra Fria. Jonas Savimbi (1934-2002), comandante da UNITA,<sup>5</sup> é mencionado várias vezes na narrativa de *Aqualusa*, bem como o conflito bélico de Mavinga (1987), no qual Hossi foi ferido gravemente. Há ainda a menção, com licença poética, da atmosfera da ditadura - censura à imprensa e à liberdade de opinião e de expressão - no longo governo de José Eduardo dos Santos (1979-2017), presidente do MPLA e da República, bem como do movimento de desobediência civil (2011- 2015) contra o presidente idoso, que também interage no texto do escritor angolano, embora não nomeado e envolto em elementos ficcionais.



**Fig. 5- José Eduardo dos Santos (presidência 1979-2017)**

Em seu diário (1998 e 2016), Hossi relata suas experiências de guerra e de pós-guerra e suas vivências oníricas, como na visão descrita para a psicóloga cubana, com data de segunda-feira, 24 de agosto de 1998:

Durante a guerra vi o que não tem esclarecimento. Luzes atravessando paredes; chuvas de aranhas e pássaros mortos. Lembro até hoje de uma lagoa da qual saltavam sapos gordos, amarelos como limões. Quem comesse aqueles sapos começava a falar uma língua desconhecida. As pessoas queriam falar português ou umbundo, mas só conseguiam falar essa língua. Compreendiam-se umas às outras. Nós, os que não quisemos comer os sapos, não entendíamos nada. (*idem*, p. 56).

5 A UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) não aceitavam o poder do MPLA (1975), que contava com a ajuda da União Soviética e Cuba, país que mantinha acordo comercial com Angola, em vários aspectos. No romance de *Aqualusa*, Hossi foi tratar seus traumas de guerra em uma clínica em Havana. A UNITA, sob liderança de Jonas Savimbi, apoiada pelos Estados Unidos da América e pela África do Sul, provocou uma guerra civil que durou 27 anos e terminou em 2002. (JOSÉ, s.d., p. 1)

Animais humanizados, como sapos falantes que se comunicavam em um idioma desconhecido para pessoas, permeavam as visões assombrosas. Hossi recordava-se também de árvores fantásticas: algumas “árvores carregadas de minúsculos caranguejos luminosos. À noite, faziam lembrar árvores de Natal”. Em outra, um embondeiro (baobá) “cantava ao anoitecer as canções mais tristes do mundo”. (*ibidem*). Paralelamente à aparição da natureza em convulsão, Hossi tinha visões com outros seres humanos: uma, a imagem repulsiva de “um velho que vomitava pequenas serpentes como se fosse macarrão”. (*ibidem*).

Outra estranha experiência real, mesclada com uma faceta sobrenatural, foi o envelhecimento imediato de um conhecido e reverenciado senhor que, por seu conhecimento sobre magia, foi apontado como autor de um atentado contra Savimbi, o líder político e militar da UNITA, personagem histórico. Na condição de réu, ele foi encaminhado pelo interrogador-torturador Hossi:

Certa ocasião entregaram-me um homem, um famoso feiticeiro, acusado de tentar envenenar Savimbi. Enquanto conversávamos - conversar não será a expressão mais adequada -, o sujeito foi envelhecendo. Não chegou a confessar nada porque morreu de velhice nos meus braços. (*ibidem*)

Hossi teve outras estranhas e horripilantes visões sobre militares desvairados que cometeram várias formas brutais de feminicídios: “mulheres fuziladas, apedrejadas, queimadas vivas, porque os soldados as acusavam de voar à noite, com os morcegos, ou de os seduzir com cantos meigos para depois os transformar em pássaros”. (*ibidem*). Eles as culpavam de atuarem como bruxas noturnas e como sereias fascinantes, revelando ideologias machistas justificadas na tradição ocidental sobre criaturas femininas maléficas.

Outra terrível visão foi o desvario de alguns milicianos: “Vi soldados, que acreditavam terem sido transformados em pássaros, a pipilar, acorados nos ramos de árvores altas”. (*ibidem*). Os rapazes padeciam de uma alucinação coletiva sem explicação lógica e empírica.

### **3.1.1 - Devaneios de Hossi em Cuba**

O estado de saúde do militar agravou-se depois de ter sido ferido durante o conflito de Mavinga, onde estavam instaladas as bases militares da UNITA, episódio histórico de 1987 e 1988. Sua vida foi ainda mais abalada, pois sua esposa e seus dois filhinhos foram barbaramente assassinados em sua presença. Esta foi sua primeira morte, a segunda ocorreu quando, ao consertar a antena da televisão, foi atingido por dois raios que lhe deixaram uma horrenda cicatriz e uma confusão na memória.

Depois de três meses de hospitalização, Hossi foi enviado para Havana, juntamente com o General Amável Guerreiro, a fim de se tratarem em uma clínica especializada em traumas de guerra. Lá, ele conheceu a psicóloga Helena Ribas e Ava, seu grande amor, e começou a aparecer em seus próprios sonhos e nos de pessoas desconhecidas trajando um casaco roxo.

Hossi relatou à psicóloga seus pavorosos sonhos na condição de militar, durante a guerra angolana. Ele recordava-se ainda dos sonhos premonitórios de sua parente e a jovem acentuou o vínculo entre as experiências oníricas e o sortilégio:

- Chegaste aqui um tanto perturbado. Acho bem natural, quem não ficaria perturbado depois de viver todos os horrores que tu viveste? Sonhos, vamos falar de sonhos. Alguma vez pensaste para que servem os sonhos?

- Sei lá! A minha avó se servia dos sonhos para saber coisas. Adivinhava o futuro através dos sonhos. Podia fazer sol, de manhã, mas ela sabia que choveria ao entardecer.

-Sim. Os sonhos e a adivinhação estão ligados. Os sonhos foram desde sempre uma disciplina da magia. Mas tu não acreditas em magia, pois não? Eu sou psicóloga. Acredito um pouco. (*idem*, p. 70 e 71).

À psicóloga Helena, que apesar de ter formação científica acreditava em ritos ligados ao sobrenatural, Hossi revelou algumas de suas horripilantes visões na guerra, interpretadas por ela como sonhos:

Contei-lhe que ao longo da vida, especialmente na mata, vi muitos fenômenos estranhos, ouvi muitas histórias, mas nada tão disparatado como a que o pessoal da inteligência cubana inventara. Floco de Neve disse-me que os sonhos nos ajudam a enfrentar o mundo real. Antigos combatentes costumam sofrer de pesadelos. (*idem*, p. 71).

Para Helena, a experiência com a guerra motivava certos tipos de sonhos, como forma de enfrentamento da vida. Ela parecia não compreender a atmosfera angolana, mesclada com o real e o sobrenatural. Na compreensão de Freud (1989), a memória vincula vivências excluídas e reprimidas e algumas delas surgem em experiências oníricas.

### 3.1.1.1 - A invasão de Hossi em sonhos alheios

Transferido da clínica de tratamento de traumas de guerra para um pequeno apartamento em um prédio de Havana, onde residiam civis e militares, Hossi continuou a fazer terapia. Ele conheceu Ava, uma jovem casada com um senhor idoso, e começaram uma relação interdita. O capitão Pablo Pinto, um dos moradores, antigo combatente em Angola, ateu convicto e orgulhoso de sua descrença total nos dogmas cristãos de Jesus Cristo, como filho de Deus, e da ascensão ao céu de sua mãe Maria, começou a sonhar com Hossi, a quem perguntou como

poderia se infiltrar em sonhos dos outros:

Que história maluca, companheiro, que porra de história. Um destes dias mandam-me interrogar o homem invisível – disse isso num tom grave, e eu endireitei-me também. – Companheiro tens a tu frente um cubano raro, um genuíno marxista-leninista. Não acredito na merda da *santeria*, nem em Jesus Cristo, nem na sua santa mãe, que ascendeu aos céus, a 15 de agosto, a bordo de uma nuvem prateada. Seria mais fácil para mim se disseses logo que raio de veneno destes a beber a malucos para estes se porém todos a sonhar contigo. [...] (AGUALUSA, 2017, p. 59).

Hossi, entretanto, não sabia explicar como acontecia aquilo e conversou com a psicóloga, que lhe perguntou se os pesadelos se repetiriam:

- Eu não sofro de pesadelos! Pablo, sim. Pablo é doido varrido.

- Pablo também combateu em Angola. O que quero dizer é que talvez os pesadelos ajudem as pessoas a lidar com as memórias traumáticas. Além disso, parece certo que os sonhos servem para fixar memórias. Finalmente, podem ajudar-nos a encontrar soluções para problemas que nos preocupam enquanto estamos acordados. [...] (*idem*, p. 71).

A jovem tentava esclarecê-lo da importância do papel dos sonhos para o embasamento das recordações e para a possível revelação da compreensão e da resolução de conflitos na realidade concreta.

### **3.2 - O sonho coletivo para derrubada do presidente da república (2016)**

Depois de seu retorno de Cuba e do final da guerra civil de Angola, Hossi organizou o hotel Arco-Íris, em Cabo Ledo. Por causa de seu passado turbulento na guerra, o antigo torturador foi baleado por Ezequiel Ombembua, que tinha sido barbaramente castigado por ele. Ironicamente, nesse mesmo dia, a antiga amante cubana de Hossi, Ava, recém-viúva, tinha chegado para reencontrá-lo depois de 18 anos.

Moribundo na clínica de Muxima, Hossi infiltrou-se em sonhos coletivos de moradores de Luanda: ele surgiu no palácio presidencial do governo angolano como um vingador contra a longa ditadura e confrontou o presidente de 70 anos sobre os desmandos governamentais e a perseguição aos revus. Ambos se atracaram em um acerto de contas, verbal e físico e iniciou-se uma sessão de julgamento na qual Hossi atuava também como juiz, procurador e carrasco:

Disse isso enquanto, com um simples gesto, rachava o presidente no meio. Do interior do presidente irrompeu um presidente menor, mas ainda mais empertigado que o anterior:

- Por quê? – perguntou o pequeno presidente.

\_ O senhor roubou-nos o país.

- Ninguém rouba o que é seu. – contestou o pequeno presidente. – Somos todos angolanos. (*idem*, p. 244).

No sonho coletivo, o presidente, diminuído de poder e de altura, assumia-se como parte do povo, mas foi contestado por Hossi, que o acusou de vender as riquezas naturais angolanas: “- Somos, sim, mas o que estava combinado era para que as riquezas da nação seriam utilizadas em proveito geral. Você destruiu o futuro de nossos filhos. Destruiu o nosso sonho”. (*ibidem*).

Neste tribunal de crime político e econômico, Hossi exigia respostas e posicionamentos sobre os jovens revolucionários:

- Diga a verdade.

- Que verdade?

- Porque prendeu os revus?

- São terroristas. (*ibidem*).

O presidente esclareceu que os jovens, como Lúcia e Sabino, não teriam conhecido o terror de guerra e estariam dividindo a sociedade. Indignado, Hossi “rachou o mínimo presidente ao meio. O que surgiu em seu lugar era um ser ínfimo, assustado, com uma minúscula voz de cana rachada”. (*ibidem*). Reduzido à condição de pessoa sem poder algum, depois de ter sido senhor absoluto de poder angolano por décadas, o presidente temia a sua destruição pessoal e a de seus familiares, bem como a dos projetos concretizados em sua administração. Foi esmagado pelos pés do enfurecido Hossi. Nesse momento de aniquilamento de poder físico e político, angolanos de diversas idades, gêneros e profissões atravessavam as paredes do palácio presidencial:

[...] jovens com batuques; velhos carregando enxadas e catanas; mecânicos, com os macacões sujos de óleo; rapazes mucubais, com crinas de zebra na cabeça. Meninos descalços, quimbandeiros, soldados, estudantes, pescadores. E também catorzinhas, quitadeiras, peixeiras, zungueiras, kinguilas, as antiquíssimas bessanganas, dobradas ao peso da idade; mães grávidas, com um filho às costas e outro pela mão; cozinheiras, lavadeiras e babás. (*idem*, p. 244 e 245).

Abismados, como peixes no aquário e “com redondos olhos de assombro”, eles contemplavam as telas e os armários de portas abertas naquele estranho gabinete. De um lado, viam “milhares de bustos do presidente, em ouro e prata”, que revelavam o culto exacerbado

ao governante e, de outro, “as cabeças empalhadas dos antigos fracionistas e inimigos do povo, desaparecidos havia tantos anos” (*idem*, p. 245). Tratava-se de objetos macabros que escancaravam a brutalidade desenfreada do regime político.

Nesse gabinete de horrores, podiam observar sinais de vida em “boiões de vidro cheios de pequenos corações aflitos, ainda vivos e palpitantes”, bem como “globos de cristal em que flutuavam, num céu tão azul quanto o da minha infância nos dias felizes, as brincadeiras por estrear das catorzinhas e dos meninos descalços” (*ibidem*). Eram imagens plenas de esperanças por um futuro melhor. Nesse grupo tão heterogêneo, unidos na coletividade identitária angolana, destacou-se a bessangana, mulher luandense que se veste de forma tradicional, com panos, e que se tornou o símbolo de Angola:

- Está tudo aqui – disse uma das bessanganas apontado em redor. – Todos os dias que nos roubaram.

Começou a chorar.

Chorava e ria.

Aquela bessengana era todos nós. (*ibidem*).

Essa senhora de Luanda representava o povo angolano: antes, explorado, humilhado e calado; agora, sem o tirano depois de muitos anos, de sonhos individuais e coletivos, voluntários e involuntários. O sonho coletivo que tem Hossi, como protagonista aniquilador do ditador, repercutiu na capital e fortaleceu as pessoas que começam a acreditar em transformações profundas. Muitas solidarizaram-se com os revus e pediram pela soltura dos mesmos e pela deposição do chefe de estado, aos brados por liberdade. Diante de tamanha pressão, o presidente deixou o governo e fugiu para a Rússia.

## **Conclusão**

O estudo “Os sonhos de Hossi e sua influência coletiva em Angola no romance *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), de José Eduardo Agualusa”, apresentou o entrelaçamento entre a história, a psicologia e a literatura, mescladas com a memória histórica, individual e coletiva de Angola durante a Guerra de Independência ou Guerra de Libertação (1961-1974), a Guerra Civil (1975-2002) e a ditadura de José Eduardo dos Santos (1979-2007).

Em relação à memória, José Eduardo Agualusa, na mencionada entrevista realizada no Brasil, em 2018, recebeu a seguinte pergunta:

**Em “A sociedade dos sonhadores involuntários” tem uma cena muito interessante em que falam o Jean e o Daniel, e a ideia do Daniel é de que o passado não muda, entretanto, para o Jean, o passado muda através da imaginação. Essa possibilidade de mudança do passado através da imaginação é o papel da arte e da literatura.**

A resposta do escritor foi:

AGUALUSA: Memória e identidade estão sempre ligadas. Talvez o passado não mude, mas a forma como nós olhamos o passado muda. A nossa interpretação do passado vai mudando e isso se faz em grande medida através da arte e, em particular, da literatura. (JOSÉ EDUARDO AGUALUSA RESPONDE, 2018, p. 1)

As relações entre a memória, os conteúdos mentais reprimidos da consciência e os sonhos, bem como as suas simbologias e expressões pictóricas, são enfatizadas em *A interpretação dos sonhos*, de Freud (1989). Tal contexto de pensamentos oníricos torna-se evidente nas terríveis experiências mentais do personagem ficcional Hossi, antigo brigadeiro da UNITA, movimento liderado por Jonas Savimbi, que não reconheceu a vitória do MPLA na eleição presidencial (1975) e recomeçou a guerra civil. Em seu diário, Hossi mencionou sonhos e visões, vivenciados na época de sua participação na sangrenta guerra civil angolana, que refletiam uma natureza profundamente abalada com estranhos comportamentos de aranhas, pássaros, sapos, caranguejos e árvores, alguns humanizados.

A psicóloga Helena explicou a Hossi que “os pesadelos ajudam as pessoas a lidar com memórias traumáticas” e “os sonhos servem para fixar memória”. (AGUALUSA, 2017, p. 71). Para o ex-combatente, a simbologia pictórica, social e grotesca de bruxas e sereias sedutoras parecia ser responsável pelos alucinados comportamentos dos soldados: alguns destruíram a vida de mulheres em uma fúria exacerbada (feminicídios). Outros, em desvario, acreditavam serem pássaros que trepavam em árvores e piavam.

Na função de torturador, Hossi teve outras visões extraordinárias: ele presenciou um ser humano envelhecer rapidamente em seus braços, bem com um velho vomitar serpentes. Eram imagens horripilantes de descontrole da natureza humana, provocadas pela guerra.

Algumas pessoas sonhavam com Hossi, que trajava uma roupa roxa, mas sem poderem compreender a simbologia. No ano 2016, entretanto, ele foi protagonista de um sonho coletivo em Luanda. O ex-militar da UNITA e atual proprietário de hotel aparecia como juiz, promotor e algoz do presidente de Angola, de quem exigia libertar os jovens revolucionários em greve de fome e deixar o poder. Encorajados por esse sonho involuntário em prol da libertação do tirano, os angolanos seguiram até o palácio presidencial e exigiram a soltura dos revus e a sua queda.

A respeito do vínculo entre a literatura e o sonho, José Eduardo Agualusa, na entrevista a Macedo, anteriormente mencionada, expressa sua opinião:

MACEDO: A literatura também é uma sociedade de sonhadores involuntários?

AGUALUSA: Talvez de sonhadores voluntários, ou seja, de pessoas que se treinam para sonhar. Profissionais do sonho, digamos assim. É assim que somos. (AGUALUSA, 2017a, p. 1).

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **A sociedade dos sonhadores involuntários**. São Paulo: Planeta, 2017.

\_\_\_\_\_. **José Eduardo Agualusa lança *A sociedade dos sonhadores involuntários***. Entrevista concedida a Carlos Macedo, 24 jul. 2017a. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/07/24/noticias-artes-e-livros,210230/jose-eduardo-agualusa-lanca-a-sociedade-dos-sonhadores-involuntarios.shtml>>. Acesso em: 2. jan. 2021.

BES.SAN.GA.NA. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/bessangana>>. Acesso em: 2. jan. 2020.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. de Walderedo I. de Oliveira. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. v. 2

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA RESPONDE: a união perdida em nome das brigas políticas. **Fronteiras do Pensamento**. 7 ago. 2018.

Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/noticias/jose-eduardo-agualusa-responde-a-uniao-perdida-em-nome-das-brigas-politicas>>. Acesso em: 2. jan. 2020.

JOSÉ EDUARDO DOS SANTOS. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Eduardo\\_dos\\_Santos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Eduardo_dos_Santos)>. Acesso em: 2. jan. 2021.

LUATY BEIRÃO. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Luaty\\_Beir%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luaty_Beir%C3%A3o) Acesso: 2. jan. 2021.

## ICONOGRAFIA

Fig. 1- Ativistas no tribunal (16 nov. 2015). Luaty Beirão, ao centro, de óculos. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Activistas\\_no\\_tribunal,\\_Luaty\\_Beir%C3%A3o,\\_VOA.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Activistas_no_tribunal,_Luaty_Beir%C3%A3o,_VOA.jpg)>. Acesso em: 2. jan. 2021.

Fig. 2- Lançamento do romance no Brasil (São Paulo, julho de 2017). Disponível em:

<<https://glamurama.uol.com.br/galeria/noite-de-autografos-do-livro-a-sociedade-dos-sonhadores-involuntarios-em-sp/>>. Acesso em: 2. jan. 2021.

Fig. 3- Capa do romance. Editora Planeta, 2017. Disponível em:

<<https://www.amazon.com.br/Sociedade-dos-Sonhadores-Involunt%C3%A1rios-ebook/dp/B0743JP28V>>. Acesso em: 2. jan. 2021.

Fig. 4- Jonas Savimbi (1934-2002), Líder da UNITA. Disponível em: <https://gramho.com/explore-hashtag/SAVIMBI>>. Acesso em: 2. jan. 2021.

Fig. 5- José Eduardo dos Santos (1979-2017). Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/presidente-de-angola-tem-de-negociar-a-sua-pr%C3%B3pria-sa%C3%ADa-diz-agualusa/a-19003403>>. Acesso em: 2. jan. 2021.

## FILMOGRAFIA

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA EM ‘A SOCIEDADE DOS SONHADORES INVOLUTÁ...’. Disponível em: < <https://www.facebook.com/watch/?v=478231299197558>>. >. Acesso em: 2. jan. 2021.

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: “EM TEMPOS DE CONSTRUÇÃO DE MUROS, OS LIVROS SÃO NOSSAS PONTES”. 24 set. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Vi1Ua6M72Jg>>. Acesso em: 2. jan. 2021.

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA NO #SempreUmPapo. 31 jul 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4eS66PX4m0>>. Acesso em: 2. jan. 2021.



## RESENHA

### ***LIVROS QUE RESPIRAM: PENSAMENTO ECOLÓGICO E SOLIDARIEDADE NAS LITERATURAS PORTUGUESAS, DE ANDRÉ CORRÊA DE SÁ***

*Rodrigo Valverde Denubila<sup>1</sup>*

Há ao menos duas maneiras pelas quais se pode entender a ideia de “cânone”: na primeira, alinha-se à perspectiva do crítico literário estadunidense Harold Bloom (1930-2019), para quem aquele conceito é uma manifestação privilegiada do intelecto; na segunda, lida-se com questões correlatas aos Estudos Culturais. Todavia, existe algo irrefragável que junte essas duas espécies de conceituação: um texto canônico – clássico que é, se pensamos nos argumentos do literato e ensaísta havanês-italiano Italo Calvino (1923-1985), como os expõe no seu livro *Por que ler os clássicos* – é aquele que não deixou de dizer o que pretendia, razão pela qual pode dialogar com leitores de diferentes épocas. E essa definição nos ajuda a compreender o elemento transistórico envolvido na dinâmica entre o contemporâneo e o atual: o contemporâneo demarca a simultaneidade entre tempos históricos e, por isso, somos todos de alguma forma contemporâneos; o atual se refere à ruptura entre tempos. Assim, se o texto canônico tem sempre algo a dizer, ainda permite ser atualizado, logo, *ser atual*, ao longo dos tempos.

Então, se uma das virtudes dos textos canônicos consiste em continuar a transmitir alguma mensagem significativa à posteridade, isso os torna suscetíveis a leituras críticas extemporâneas. E, nessa revisitação, certos textos literários são destituídos de sua atualidade, na medida em que a outros é atribuída maior relevância, dada a natureza temporã de matérias e situações inerentes. Disso decorre que, no movimento entre contemporâneo e atual, o literariamente expresso pode ser questionado, o que não significa dizer que precisa ser constantemente ratificado. Por isso é que os cânones literários têm de ser historicamente situados conforme os critérios de eleição da cultura e do tempo de que participam. Sem isso, parece difícil julgar se uma tessitura poética quedaria incólume ao inescapável transcurso cronológico. Assim se atualiza o discurso literário, à medida que problematiza e que, através do tempo, é problematizado. Portanto, é uma dinâmica que reforça a transistoricidade e a amplitude semântica possibilitada pelo cânone.

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Pós-doutorado na mesma instituição. E-mail: [rodrigo.denubila@ufu.br](mailto:rodrigo.denubila@ufu.br)



Essas ponderações iniciais ressaltam o eficaz movimento balizador alcançado pelo crítico literário André Corrêa de Sá, docente da University of California, Santa Barbara, quando de sua recente publicação denominada *Livros que respiram: pensamento ecológico e solidariedade nas literaturas em português*. Dada a lume no ano 2021, pela Imprensa da Universidade de Coimbra, são ali analisados autores da tradição literária em língua portuguesa – sejam canônicos de agora, sejam de outrora –, expediente por intermédio do qual André Corrêa de Sá renova uma série de discussões literárias a partir da perspectiva da Ecocrítica.

São comentadas produções dos seguintes autores de língua portuguesa: de Portugal veem-se Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Jorge de Sena, António Lobo Antunes, Alexandra Lucas Coelho, Fernando Pessoa (Alberto Caeiro), Sophia de Mello Breyner Andresen; do Brasil se lida com Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mário de Andrade; de Angola se tem Ruy Duarte de Carvalho, Pepetela e Luandino Vieira.

André Corrêa de Sá faz as leituras críticas nos oito capítulos de que se compõe o seu livro: “Escutar as árvores”, “Uma quinta que fosse só sua”, “Habitar o Brasil”, “Acordar os vizinhos”, “A forma do meu país”, “Aqui é tudo crônica, exceto o que não é”, “Aos vencidos, a floresta” e “Aos ombros do *Macunaima*”. Ademais, as 307 páginas que perfazem essa peça livresca são, num extremo, preludiadas pelas seções “Agradecimentos” e “Introdução: livros que respiram”, e, noutro, findadas pelos textos “Epílogo”, “Referências Bibliográficas”, “Proveniência dos Textos” e “Índice Onomástico”. Mediante esse recorte, André C. de Sá evidencia a importância de como construções identitárias, estéticas, sociais e ambientais se interconectam no compósito da Ecocrítica, ao passo que sublinha o caráter interdisciplinar desse campo de estudos.

Desde o seu introito, *Livros que respiram* discute a relação do ser humano com a natureza no decorrer dos séculos. Nessa (in)equação, ganham relevo debates sobre como mecanismos de modernização tecnológica, estrutural e social têm alterado drasticamente as paisagens naturais.

A ideia de que as ilusões antropotécnicas estão a conduzir-nos a uma devastação ecológica sem precedentes está a tornar-se um tema dominante, uma retórica ideológica asfixiante, um princípio ético comum e uma forma constante de *pathos* espiritual. Sob a forma de uma angústia central, os avisos de que os sistemas socioecológicos podem ser incapazes de absorver as perturbações provocadas pelos modelos hegemônicos de organização política, económica e territorial da superfície terrestre impregnam-se nas estruturas do espaço público. (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 14)

Além disso, esse trabalho de André Sá recobre um arco temporal que vai desde a literatura romântica até a contemporânea, buscando compreender de que modo as interpretações atinentes à natureza deveras revelam do “*páthos* espiritual” (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 14) de um tempo. No caso do nosso, entre as asfixias que a sociedade pós-moderna impõe, avizinham-se os riscos da devastação ambiental, as consequências disso para a nossa espécie e, concomitantemente, os constantes discursos referentes ao temido “apocalipse climático”. Essa crescente conversa

sobre a catástrofe marca a nossa conexão atual com a natureza, em grande parte caracterizada até hoje por certa influência romântica que remete a um ideal de coisa “imaculada”, “original” e “pura”.

Aliás, *Livros que respiram* não se furta de discorrer sobre a visão existencial e estética do ideário romântico presente no século XXI. A centralidade da natureza enquanto elemento-chave para a arquitetura do imaginário nacional de um povo consiste num dos pontos centrais do livro. Por isso, faz sentido que um número considerável de páginas seja dedicado a Camilo Castelo Branco, por meio do seu “[...] modo particular de tornar consciente uma interdependência entre o indivíduo e o lugar” (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 30). O debate pertencente às relações entre o indivíduo e a nação promove uma densa reflexão sobre a natureza e a técnica, mostrando sob vários prismas a ideia de “progresso”. E não por acaso é que “natureza”, “técnica” e “identidade” funcionam como os conceitos-chave que conectam os capítulos de *Livros que respiram*.

Outro literato muito comentado é Eça de Queiroz, que, embora esteja presente no primeiro capítulo, numa notável análise comparatista frente à obra de Camilo Castelo Branco, recebe um aprofundamento na discussão posta na seção seguinte, intitulada “Uma quinta que fosse só sua”. Em sua leitura de *A cidade e as serras*, André C. Sá perscruta se, numa perspectiva queirosiana, o senso de pertença à pátria dá-se mais pela ordem emotiva que pela socioambiental. E isso nos faz indagar se a personagem Jacinto de Tormes, presente nessa obra de E. de Queiroz, sente-se *realmente* um português, a despeito de, durante a narrativa, abraçar o universo rural do norte de Portugal. Dentro da economia diegética desse romance, naquilo que se refere a Jacinto, “[...] devemos ver a sua opção por Tormes como contingencial, privada e temporária, não como uma meditação sobre a relação dos portugueses com as paisagens de Portugal” (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 62). Dizendo de outra maneira: Jacinto continuaria sendo mais o francês de Paris que o português de Tormes? É a partir de questões como essa que o capítulo avança por um debate, cujo vocabulário inovador procura repensar uma das mais conhecidas obras da Literatura Portuguesa.

Também importa enxergar as ressonâncias do Romantismo na Literatura Contemporânea, conforme se vê no capítulo “A forma do meu país”, no qual a literatura angolana emerge a partir dos autores Ruy Duarte de Carvalho, Pepetela e Luandino Vieira. Diante de uma discussão sobre “literatura nacional”, frisa-se a nacionalidade como tópico elementar do discurso romântico que busca o atributo constitutivo de um povo mediante reconhecimento de uma identidade nacional, inestimável aos territórios africanos libertos, em 1975, ano das respectivas independências. Visto que, no século XIX, nas nações africanas não floresceu o Romantismo – em decorrência do jugo colonial de então –, os escritores contemporâneos se enchem do espírito patriótico, à semelhança do que fizeram José de Alencar e outros literatos românticos estabelecidos pela tradição. É fundamental, portanto, entender a relação dos autores africanos com a natureza – até mesmo para apagar perspectivas coloniais ainda presentes, que embebem de exotismo a

paisagem africana – e, paralelamente, a herança romântica no substrato desse discurso. À vista disso, André Corrêa de Sá enfatiza a forma como os ficcionistas angolanos literariamente tecem e buscam “[...] uma ‘autenticidade’, um modo ‘natural’ de ser, a ‘verdade’ da representação ou o ‘sentido da história” (CORRÊA DE SÁ, 202., p. 157).

Fomentam-se, assim, imagens da nação enquanto a natureza surge como possibilidade de integração, de liame entre indivíduo e pátria conforme demarca o ideário romântico. Desse modo, escritores angolanos de antes e de depois da independência “[...] traduzem meios pelos quais a consciência de si deve modificar as paisagens do país e o modo de as habitar” (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 155). E, com base nessa percepção, a poética ambiental de Ruy Duarte de Carvalho se sobressai frente à de Pepetela e de Luandino Viera, possuidores de obras literárias de cariz mais político.

RDC [Ruy Duarte de Carvalho] distingue-se de Pepetela e Luandino porque, no decurso da história, não se identificou tão claramente com as instituições políticas e sociais do país nascente. Enquanto regente agrícola, antropólogo, etnógrafo, cineasta e escritor, RDC tentou perceber que género de perguntas e de respostas descrevia as diferentes experiências disponíveis no espaço geográfico e cultural angolano. Não se preocupou em oferecer-nos nada “especificamente angolano”, mas em apresentar-nos todo o tipo de provas — cívicas, profissionais e artísticas — de que também Angola se gerou por dentro dele numa “exaltação de ser, de pertencer” (*A câmara*, 336). (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 163)

Para mais, assinale-se que *Livros que respiram* versa outrossim sobre escritores da *poiesis* brasileira. Daí que destacamos o terceiro capítulo, “Habitar o Brasil”, cujas considerações sobre Machado de Assis (1839-1908) e Oswald de Andrade (1890-1954) se conectam às reflexões do sétimo e do oitavo capítulos – “Aos vencidos, a floresta” e “Aos ombros de *Macunaíma*”. André C. de Sá regressa ao trabalho do crítico literário lusitano Jorge de Sena (1919-1978) acerca das reservas dos modernistas sobre o autor de *Dom Casmurro*, recobrando a discussão no que diz respeito à suposta ausência de elementos “tipicamente nacionais” na obra machadiana. Também discorre sobre como o conceito de “antropofagia” é incorporado à discussão, sendo perscrutada a sua eficácia enquanto repositório conceitual. Dessarte, o capítulo centra-se em “[...] descrever formas de apropriação e recriação das culturas hegemónicas pela cultura brasileira em particular e pelas culturas latino-americanas em geral” (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 95). É nesse contexto que “[...] a alegoria antropofágica [...] informa percepções identitárias e representações ambientais coletivas” (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 97-98).

E ademais, a imagem do indígena antropofágico de Oswald de Andrade é minuciosamente investigada no terceiro capítulo: “[...] é que a versão da história brasileira exaltada pela teoria antropofágica utiliza o tema indianista como o refrão de uma *ficção ecológica nacional*” (CORRÊA DE SÁ, 2021, p. 100, grifos nossos). Na esteira dos românticos, os modernistas criaram e reforçaram imagens idealizadas dos indígenas e, à semelhança dos românticos,

não demonstraram preocupação com os problemas reais das populações ameríndias: o índio modernista não seria menos nacional do que o romântico, pois que à elite paulista não interessaria lidar com as dificuldades factuais dos povos autóctones. Vale o debate, bem como os correlatos golpes e contragolpes argumentativos.

Ao revisitar obras de ontem e de hoje, que integram o cânone das literaturas em português, André Corrêa de Sá torna possível que as produções de Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Machado de Assis, Oswald de Andrade, dentre outros, respirem – sobretudo novos tempos –, o que, por sua vez, alia-se à nossa discussão inicial alusiva ao cânone e à possibilidade de relê-lo ecocriticamente. As considerações de André Corrêa de Sá mostram-se, assim, muito pertinentes ao cenário atual. Mediante força argumentativa e criatividade, a obra analisa certas perspectivas teóricas e motes temáticos caros à tradição, revisitando-a com “olhos de ver”. Em suma, *Livros que respiram* é uma lufada de ar fresco aos inovadores caminhos que abre à Crítica Literária.

## REFERÊNCIAS

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SÁ, A. D. C. de. **Livros que respiram: pensamento ecológico e solidariedade nas literaturas em português**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021.