

MULEMBA

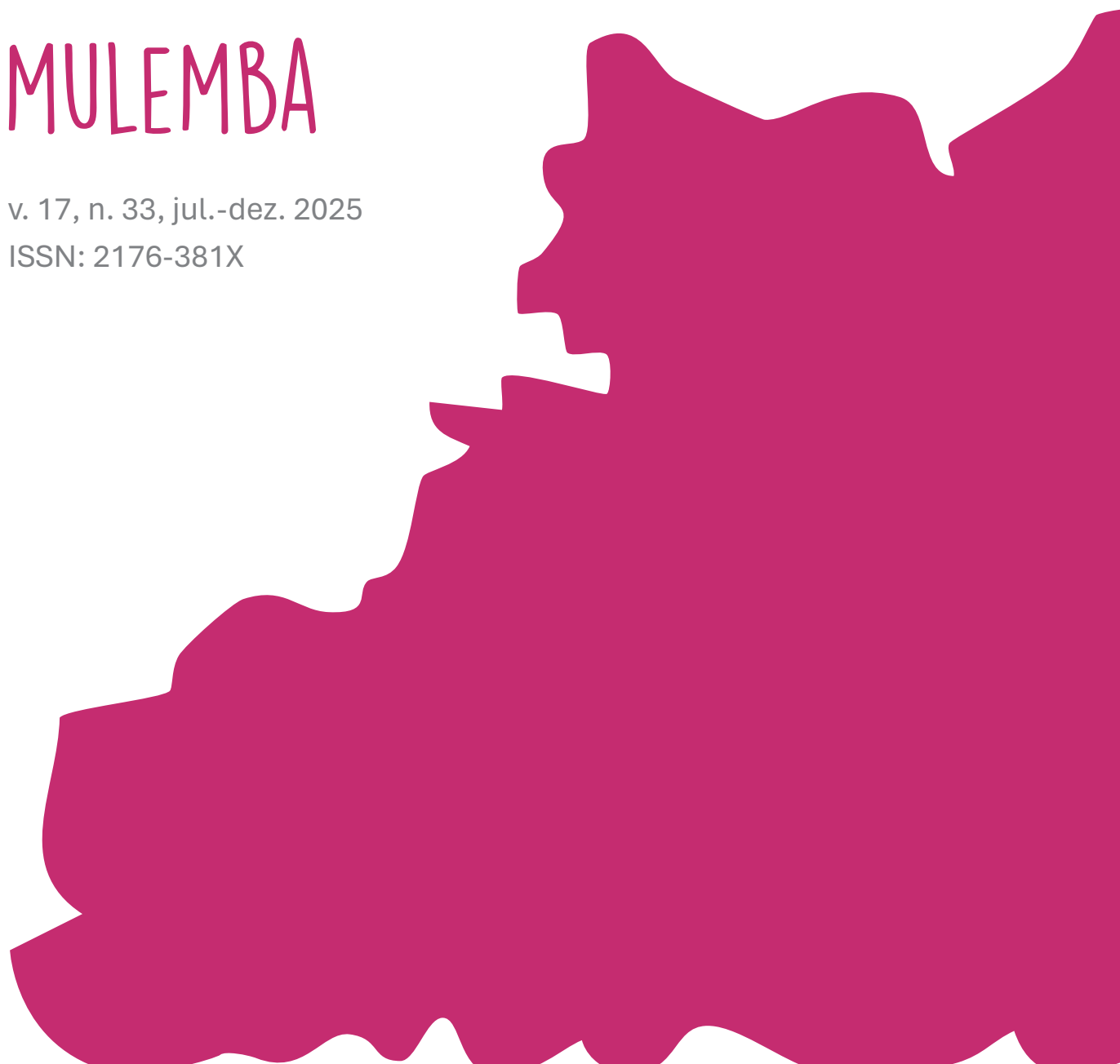
v.17 n.33



MULEMBA

v. 17, n. 33, jul.-dez. 2025

ISSN: 2176-381X



Revista do Setor de Literaturas Africanas
de Língua Portuguesa da UFRJ

 Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Dr. Roberto de Andrade Medronho

Vice-Reitora

Dra. Cássia Curan Turci

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Sônia Cristina Reis

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Dr. Humberto Soares da Silva

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Violeta Virgínia Rodrigues

Vice-Diretora de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Márcia dos Santos Vieira Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenadora

Dra. Sofia Maria de Sousa Silva

Substituta eventual

Dra. Laíse Ribas Bastos

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Andrea Lima Belfort Duarte

Substituto Eventual

Dr. Renan Ji

SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisora

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira



REVISTA MULEMBA

Conselho Editorial

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

Editores Executivos

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

Editores Colaboradores

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

Tradutores

Lucas dos Santos Martins – UFRJ
Ester Moraes Gonçalves – UFRJ



Organizadores da Mulemba v. 17, n. 33, jul.-dez. 2025

Celiomar Porfírio Ramos (UEA)

Fabio Mario da Silva (UFRPE)

Maria Nazareth Soares Fonseca (UFMG)

Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ)

Correspondência

Revista Mulemba

Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

Departamento de Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Cidade Universitária – Ilha do Fundão

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

21941-590

E-mail: revistamulemba@letras.ufrj.br

DADOS PARA CATALOGAÇÃO

Mulemba – Revista do Setor de Literaturas Africanas de
Língua Portuguesa da UFRJ.

Rio de Janeiro, UFRJ, v. 17, n. 33, jul.-dez. 2025.

Semestral

ISSN 2176-381X

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

Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada
exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL:

<https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>

Projeto Gráfico Francyne França



APRESENTAÇÃO

7 Imagens de mulher em escrita africana de autoria feminina

Celiomar Porfírio Ramos

Fabio Mario da Silva

Maria Nazareth Soares Fonseca

Vanessa Ribeiro Teixeira

DOSSIÊ

19 De “Filha de branco” a “Romance da ama negra”: o percurso (anti?) colonial de Lília da Fonseca

Jorge Vicente Valentim

46 Corpo-escrita e insurgência: Deolinda Rodrigues entre a memória, a luta e a denúncia da estética colonial

Roberta Maria Ferreira Alves

Manuela Luiza de Souza

67 Mulheres e terra moçambicana: opressão e luta durante a época colonial

Pauline Champagnat

86 “Lá no Água Grande”: uma análise da representação do trabalho feminino, da comunidade e da natureza na poesia de Alda Espírito Santo

Wellington Barbosa de Sousa

Matheus Aguiar dos Santos

101 Das dores à loucura, da loucura à resistência

Érica Luciana de Souza Silva

SUMÁRIO

120 “Cachoeiras ocultas” ou as figurações do feminino em contos de Ana Maria Machado e Dina Salústio

Pedro Manoel Monteiro

Raquel Aparecida Dal Cortivo

142 A escrita colonial e suas ranhuras identitárias: um olhar sobre a tessitura feminina traçada em “Mãe Genoveva” e “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”

Shayara Lorena Arantes Oliveira

RESENHA

152 O rio e a palavra, memória em travessia: a escrita como resistência em *A cegueira do rio* (2024), de Mia Couto

Rodrigo Felipe Veloso



IMAGENS DE MULHER EM ESCRITA AFRICANA DE AUTORIA FEMININA

Celiomar Porfírio Ramos

Universidade do Estado do Amazonas
celiomar.ramos@ufmt.br
<https://orcid.org/0000-0001-5039-0893>

Fabio Mario da Silva

Universidade Federal Rural de Pernambuco
fabio.mario@ufrpe.br
<https://orcid.org/0000-0002-7034-1260>

Maria Nazareth Soares Fonseca

Universidade Federal de Minas Gerais
nazarethfonseca@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8734-6295>

Vanessa Ribeiro Teixeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
vanessarteixeira@letras.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0001-9133-0395>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e72636

Recebido: 02 fev. 2026

Aprovado: 12 fev. 2026



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

A proposta deste número da revista *Mulemba* privilegia discussões sobre feições da produção literária de escritoras africanas nascidas em países do continente, cuja literatura mais conhecida é a publicada em língua portuguesa. No cumprimento da proposta, são apresentadas considerações e reflexões sobre textos e obras de escritoras que viveram a experiência da colonialidade e/ou escreveram em tempo em que poucas eram as vozes femininas que podiam ser ouvidas no espaço da literatura, em meio a um número sempre maior de vozes masculinas. Essa condição da autoria literária feminina, na África de língua portuguesa, espelha a situação da mulher letrada, da que conseguiu ultrapassar os entraves colocados pelas poucas possibilidades de educação feminina, explicadas por algumas das escritoras referidas neste texto.

Ou seja, propomo-nos a refletir sobre escritoras que vivenciaram através de suas obras ou pessoalmente o período de domínio colonial nos países africanos de língua oficial portuguesa, destacando os processos culturais adjacentes à produção literária ou memorialística que efetivamente dão destaque a uma voz narrativa, a personagens ou a um eu lírico demarcadamente feminino que denuncia as agruras e as violências vividas pelas mulheres nesse sistema de opressão.

Sabemos que as mulheres africanas foram quase sempre representadas de maneira estereotipada mesmo durante o período de contestação à violência do colonialismo. Nesse sentido, recordemos as imagens de mulher criadas para compor as ilustrações que aparecem em capas de antologias como *Poesia negra de expressão portuguesa*, *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais* (1975), que reiteram os significados políticos que fizeram da gestação e da maternidade alicerces da liberdade a ser conquistada com o fim do colonialismo. Nessas antologias e em muitas obras coletivas poucas mulheres figuram, devendo ser destacada a presença de Alda Lara, na revista angolana *Mensagem* (1951), a de Alda Espírito Santo e Noémia de Sousa, na antologia *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), e a de Noémia de Sousa no Projeto *Msaho* (1952), de Moçambique.

Isto quer dizer que pensamos na ampla possibilidade de se investir sobre as propostas de criação “revolucionária” da figura da mulher-mãe, mulher-irmã, mulher-África, que estão expressas em várias ilustrações e em poemas de algumas poetisas. E sobre a imagem da África-mãe-mulher há um poema emblemático de Alda Lara, intelectual que viveu entre Portugal e Angola, intitulado “Presença africana”, no qual um eu lírico, livre e rebelde, mesmo distante de sua terra, sente-se filha eterna da “Mãe-África”, terra como extensão do seu corpo de mulher. Ou seja, sabemos que a ideia sobre o feminino foi sedimentando camadas de identificação com o ser mulher, por vezes criando estereótipos que o enquadravam em certos padrões culturais, que privilegiavam os homens. Olhar para a África em língua portuguesa, através das suas artistas e escritoras, é pensar as dinâmicas de construção do feminino, como assim o fez a poetisa cabo-verdiana Dina Salústio através de uma consciência que reflete sobre uma identidade feminina imposta: “Por que me terias que abraçar/ e me chamar mulher/ e

abrir a janela e inventar um sol” (Salústio, 1998, p. 164). Sobretudo, é preciso refutar como o nosso olhar patriarcal ocidental constrói a sua perspectiva sobre o feminino a partir de critérios que não se enquadram em contextos africanos, porque esses olhares são engendrados a partir de uma perspectiva redutora, como assim já observara Oyeronke Oyewumi (2010). Por exemplo, essa complexidade sobre o feminino, nos territórios africanos que adotaram a língua oficial portuguesa, resvala nas significações da Máscara de Mwana Phwo, que, usada durante ritos, representa a ideia de valores ancestrais comunitários:



Figura: Máscara Mwana Pwo, décadas de 1960 / 1970. Povo Tchokwe.
Tamanho: 41 x 26 x 27 cm. Acervo Museu Afro Brasil.¹

Essa máscara é oriunda da cultura do povo Tchokwe (Chokwe, Quioco) – grupo étnico que integra o complexo tronco linguístico banto, distribuído em territórios de Angola, Zâmbia e República Democrática do Congo –, sociedade que se destacou pela sua ligação com o Império Lunda e pelo desenvolvimento de uma cultura, pelo menos inicialmente, matrilinear.² A Máscara de Mwana Phwo encena a ideia de beleza e autoridade

1 Disponível em: <https://museuafrobrasil.org.br/acervo/mascara-mwana-pwo/>. Acesso em: 12 jan. 2026.

2 É o que afirma Danilson Ernesto Caculo, em sua dissertação de mestrado apresentada à UNILAD, em 2018: “Os princípios impostos sobre a matrilineagem dos Tchokwes eram muito evidentes e quem desobedecesse era severamente castigado sob pena de morte, com o corpo levado para a cerimônia de sacrifício, prática esta herdada dos Lundas, cumprindo assim os deveres dos antepassados num processo de ritual.” (2018, p. 13). Disponível em: <https://repositorio.unilab.>

femininas, sendo quase sempre usada por um homem “disfarçado” de mulher em alguns rituais. Daí, a complexidade para definir esse “feminino” em África, pois, dependendo da etnia e da influência colonizadora, as implicações epistemológicas mudam significativamente em cada contexto.

Não podemos nos esquecer também de obras escritas por mulheres africanas que vivenciaram fases do período colonial, revelando, em suas obras, uma autorreflexão da condição feminina e a denúncia da violência de gênero, expondo-as em narrativas publicadas, por exemplo, por Lília Momplé e Paulinha Chiziane, e em poemas de Maria Manuela Margarido e Alda Espírito Santo. Neste sentido, nossa proposta abarca não apenas a literatura, mas a vivência (a vivida por mulheres guerrilheiras, por exemplo) produzidas durante o período colonial. Repensar a produção literária de autoria feminina que reporta ao período que antecede à independência dos países a que pertencem várias das escritoras africanas cuja literatura também se expressa em língua portuguesa é, pensamos, reescrever a história a partir de sujeitos que vivenciaram as artimanhas do poder e a dominação masculina, aliada à desigualdade racial e de gênero.

Sobre a educação das meninas, no período colonial, Alda Espírito Santo, reconhecida escritora de São Tomé e Príncipe, informa, em entrevista concedida a Michel Laban, publicada em 2002, ter sido enviada pelos pais, “com dez, doze anos” (Santo, 2002, p. 67) ao norte de Portugal para continuar os estudos, após terminar a 4ª. classe em seu país. Noémia de Sousa, considerada a mãe dos poetas moçambicanos, aprendeu a ler aos quatro anos de idade, ensinada pelo seu pai, funcionário público de ascendência lusitana, afro-moçambicana e goesa, que valorizava a educação dos filhos. Alda Lara, nascida em abastada família de Benguela, Angola, estudou até o sexto ano em colégio de freiras, em Sá Bandeira, atual Lubango, mudando-se depois para Portugal para continuar os estudos. As três escritoras, e outras que viveram na mesma época, fazem parte de “um grupo privilegiado tanto em termos de classe e socioculturais, quanto por causa do domínio da escrita” (Mata, 2007, p. 422), situação que as torna “porta-vozes” de tendências literárias praticadas em alguns dos países africanos de língua portuguesa.

Na fase da poesia comprometida com as causas em prol da extinção do colonialismo, de fortalecimento de uma poética de rebeldia contrária às normas vigentes, poemas de Alda Espírito Santo, Maria Manuela Margarido, Alda Lara e Noémia de Sousa, celebram mulheres do povo como integrantes do mesmo “solo sagrado”³ a que pertencem as escritoras, em gesto poético que procura enaltecer os laços incentivados pelos ideais defendidos

edu.br/jspui/bitstream/123456789/3105/1/DANILSON%20ERNESTO%20CACULO%20%20projeto%20de%20pesquisa%20bhu.pdf. Acesso em: 12 jan. 2026.

3 A expressão foi tirada do título do livro de Alda Espírito Santo, *É nosso o solo sagrado da terra* (1978).

por intelectuais e escritores(as) pertencentes a movimentos em defesa da libertação das peias da colonização portuguesa.

É o que se percebe, por exemplo, no poema “As mulheres da minha terra”, de Alda Espírito Santo, em que são conclamadas mulheres pertencentes ao mesmo torrão natal do eu que as evoca no poema, que com elas não pode se comunicar porque lhe falta o “crioulo cantante”, “a língua maternal, bebida com o leite dos nossos primeiros dias” (Santo, 1978, p. 81), tendo em vista que a língua endógena era interdita à classe social das mulheres que podiam escrever. Essa situação é explicada pela autora do poema na entrevista a Michal Laban: as “irmãs”, evocadas pelo poema, não pertencem ao segmento social de que faz parte o eu indicado no poema pelo pronome possessivo “meu” – “meu torrão pequeno”, “meu país de África”, referente a quem não pode falar a língua que enche as ilhas de falas e cantos. Percebe-se, no poema, o conflito entre o propósito de se estar com as mulheres do povo e não poder falar a língua usada por elas porque, como nos informa Alda Espírito Santo, na referida entrevista, o crioulo, a língua falada pelo povo, era interdita aos professores, como ela, por ser considerada “instrumento de inferioridade” (Santo, 1978, p. 76).

Nascida no mesmo torrão natal, São Tomé e Príncipe, Maria Manuela Margarido, em poemas selecionados por Manuel Ferreira na Antologia *No reino de Caliban II* (1976), refere-se, no poema “Socopé”, por exemplo, à dureza do trabalho que pesa nos “dorsos dobrados sob a carga/(copra, café ou cacau – tanto faz)”, e, em versos do poema “Roça”, a signos que reiteram a ação de sangrar – “A noite sangra”, “A madrugada sangra”, “A manhã sangra” – para se referir a sintomas de uma revolta que se anuncia.

A intenção de estar junto dos que sofrem, dos expurgados do convívio social, está encenada no poema “Moças das docas”, de Noémia de Sousa. O poema acolhe, figurativamente, as prostitutas da cidade de Lourenço Marques, a antiga capital de Moçambique, desprezadas por uma sociedade que as oferece, como mercadoria, aos “homens loiros e tatuados de portos distantes” (Sousa, 2001, p. 93) e estigmatiza seus “corpos floridos de feridas incuráveis” (Sousa, 2001, p. 94). O tom inflamado do poema se ajusta à dedicatória a Duarte Galvão, um dos pseudônimos literários do poeta Virgílio de Lemos, criador, junto com outros escritores, da folha literária *Msaho*, surgida, por sua vez, em 1952, em Moçambique. Os criadores de *Msaho* defendiam uma “poesia de língua portuguesa, barroca, crioula ou poesia da mestiçagem” (Lemos, 1999, p. 606). Duarte Galvão será responsável pelo viés social da poesia de Virgílio de Lemos, o heterônimo que responde pela autoria de poemas que denunciam a brutalidade do colonialismo, como o faz Noémia de Sousa em vários poemas de sua autoria.

Alda Lara também se filiou à proposta da literatura engajada, assumindo simbologias que estão presentes em poemas de sua autoria como “Testamento”, escrito em 1950, que se ajusta à proposta poética dos escritores defensores de uma literatura que acolhe os angolanos subjugados pela violência da colonização. Como se anuncia no título desse poema,

um “testamento poético” destina à prostituta, que vive em “bairro mais velho e escuro”, “os brincos lavrados em cristal” (Lara, 1973, p. 27), sem se esquecer de doar aos “homens humildes/que nunca souberam ler”, àqueles que não poderiam possuí-los, dada a situação de exclusão social em que vivem, os livros, simbolicamente aludidos pela imagem do rosário, “contas de outro sofrer” (Lara, 1973, p. 28). Intensamente se anuncia, neste poema de Alda Lara, a intenção de acolher aqueles a quem tudo foi negado, intenção assumida, no campo da literatura, pelos que lutavam por concretas mudanças advindas da conquista da liberdade sonhada. Sobretudo, a poetisa angolana era uma pacificadora e acreditava que o país, após a guerra colonial, poderia ser construído pelos colonizadores e colonizados que se identificassem com a terra. (Silva; Silva, 2023)

É interessante destacar que as imagens de mulher que aparecem em poemas de Alda Espírito Santo, Manuela Margarido, Noémia de Sousa e Alda Lara, publicados em várias antologias de poesia africana em língua portuguesa, estão, por vezes, estampadas em ilustrações de capa⁴, nas quais se encontram figuras de mulher – mães com o filho às costas, mulheres com os seios à mostra – evocadas como uma estratégia de fortalecer o compromisso da literatura com a conscientização de homens e mulheres africanos(as) subjogados pela colonização portuguesa. Tais imagens de mulher são, com frequência, captadas de um imaginário comprometido com uma dimensão épica da figura feminina, com a associação do corpo da mulher à terra fértil, corpos em que, simbolicamente, germina a semente de um futuro de liberdade.

A representação do feminino, nessa dicção literária praticada, sobretudo, na fase pré-independência, modela-se pela insistência na fertilidade, na maternidade, na percepção da mulher como herdeira e transmissora das tradições familiares. E como informa Inocência Mata, no artigo “Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença” (2007), reflete-se nos títulos de livros compostos com poemas escritos “durante o período colonial-fascista, tais como *É nosso solo sagrado da terra* (1978), de Alda Espírito Santo, com grande número de poemas publicados anteriormente” e *Sangue Negro* (2001), de Noémia de Sousa, com poemas escritos na década de 1950 e 1960 (Mata, 2007, p. 424). Predomina, nessa produção literária, um conjunto de representações que podem ser associadas a uma rede simbólica que se mostra na linguagem literária, reforçando o compromisso com as lutas pela libertação dos povos colonizados em África. As representações imaginárias dessa luta constroem uma vertente poética que celebra o corpo feminino, nele destacando a capacidade de gerar, alimentar e cuidar, muitas vezes aludindo a conflitos inerentes à distância entre os significados produzidos pelo gesto literário e a realidade que o inspira.

4 Ver artigo “Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas”, de Maria Nazareth Soares Fonseca, publicado na revista *Scripta* (Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2004).

As imagens celebrativas de “mãe” – destacadas no poema “Prelúdio”, de Alda Lara, “Negra”, de Noémia de Sousa, e “O novo canto da mãe”, de Maria Manuela Margarido – e de “irmã”, emblemática no poema “Do outro lado da canoa”, de Alda Espírito Santo, funcionam como matrizes geradoras de condutas e práticas de uma realidade encenada pela poesia de autoria feminina que expressa a “construção de um pensamento sobre a necessidade de tornar visíveis questões sociais, cujos agentes são femininos” (Mata, 2007, p. 423).

No entanto, também se destaca, no cenário das literaturas africanas de língua portuguesa, uma produção literária de autoria feminina que revolve a memória da colonização, encenando-a no espaço da ficção, a partir de experiências e vivências de mulheres que sofrem/sofreram, além das agruras provocadas pela colonização, desmandos inerentes à sua condição. Os contos produzidos pela escritora Lília Momplé, de Moçambique, principalmente os do seu primeiro livro, *Ninguém matou Suhura*, publicado em 1988, buscam revolver o passado recente do país e as sequelas deixadas por ele. No conto “Ninguém Matou Suhura”, que nomeia o livro, os desmandos do Senhor Administrador motivam o enredo que resgata acontecimentos cruéis acontecidos em espaços de Moçambique.

É importante destacar a estratégia utilizada pela escritora moçambicana para situar as histórias encenadas pelos contos: a de indicar o local e o ano em que os fatos narrados teriam acontecido, registrados, no livro, por quem pôde testemunhar os abusos “de macuazinhas, de belas negrinhas” pelos encarregados de fazer cumprir as leis impostas pela Máquina Colonial, em Moçambique. Maria Teresa Salgado (2008), em artigo publicado na revista *Literartes*, chama a atenção para o fato de Lília Momplé utilizar a estratégia de informar em cada conto o local e o tempo em que a ação se passou como forma de dar aos contos aspectos de depoimento.

No conto “Ninguém matou Suhura”, por essa estratégia, fica-se sabendo que os fatos narrados se passaram na Ilha de Moçambique, em novembro de 1970, informação que atesta a intenção da escritora de trazer para o presente os horrores de um passado que deixou marcas indeléveis na história do país. Não por acaso, o escritor Luís Bernardo Honwana, no prefácio ao livro, reconhece o “valor testemunhal” dos contos e a intenção da escritora “de explicar a realidade que vivemos: a agressão colonial” (Honwana, 1988, p. I-II), como uma proposta de se pensar o presente como um tempo de balanço e mudança.

Também a escritora Paulina Chiziane, nascida em Moçambique como Lília Momplé, foi instigada, no romance *Ventos do Apocalipse*, a encenar a situação da mulher da zona rural do seu país, subjugada pela prepotência masculina e por costumes que impõem à mulher lobolada obediência e resignação. O romance é narrado por um misto de narrador-contador que resgata a tradição de contar histórias e que utiliza estratégias calcadas nessa tradição para detalhar momentos da longa trajetória da personagem feminina, Minosse, bem como registrar a sua resiliência e transformação. O romance registra uma vontade de contar histórias de mulheres que está sempre presente nos romances publicados por Paulina Chiziane.

A escritora moçambicana revela que essa motivação talvez decorra do fato de ela estar sempre rodeada de amigas, das mulheres de sua família e de conhecer melhor “o mundo das mulheres” (Chiziane, 2017, p. 54). A partir disso, expõe, em seus romances, uma visão crítica muito bem estruturada. É o que transparece, por exemplo, no romance *Niketche* – uma história de poligamia (2002), em que se tem uma visão muito peculiar da tradição poligâmica. Em *O alegre canto da perdiz* (2008) observa-se o que Chiziane considera ser “a verdadeira imagem do colonialismo” (2017, p. 55), indicada na visão depreciativa que as mulheres tinham delas mesmas e no que permanece como sequela desse comportamento, em regiões do seu país, sobretudo na demarcação dos lugares a serem ocupados por negros(as) e mestiços (as), conforme afirma a escritora na entrevista concedida a Cintia Acosta Kütter, publicada pela revista *Diadorim*, em 2017.

Deve-se ressaltar ainda ser sintomático, em Angola e em outros países africanos de língua portuguesa, o surgimento, em anos recentes, de obras de cunho memorialista e de testemunho de vivências no seio da luta armada. Nessa feição, é importante destacar a publicação, em Angola, dos escritos deixados por Deolinda Rodrigues, que participou da luta armada pela independência de Angola. Os livros *Diário de um exílio sem regresso* (2003) e *Cartas de Langidila* (2004) fortalecem, sobremaneira, a articulação entre o discurso historiográfico e o literário e fornecem significativa matéria para um agenciamento identitário. A literatura, no caso dessas publicações, passa a ocupar um lugar próximo aos “lugares de memória”, em que o acesso à memória da militância em prol da independência se mistura à vivência dos que estiveram em plena ação revolucionária. Após essas considerações, apresentaremos os artigos que compõem o presente número da revista *Mulemba*.

Abrindo o dossiê, o texto “De ‘filha de branco’ a ‘romance da ama negra’: o percurso (anti?) colonial de Lília da Fonseca”, de Jorge Vicente Valentim, investiga, por meio da análise de alguns títulos da produção literária da escritora luso-angolana Lília da Fonseca, o que ele define como “oscilação” entre a afirmação da ideologia colonial e o questionamento dos mecanismos que dão sustentação à presença colonial no espaço angolano. Temos, então, um texto que não só se propõe a refletir sobre as representações femininas, mas que questiona se tais representações adotam ou não uma postura anticolonial.

“Corpo-escrita e insurgência: Deolinda Rodrigues entre a memória, a luta e a denúncia da estética colonial”, de autoria de Roberta Maria Ferreira Alves e Manuela Luiza de Souza, apresenta uma análise de duas obras da angolana Deolinda Rodrigues: *Cartas de Langidila e outros documentos* (2003a) e *Diário de um exílio sem regresso* (2003b). Tais textos são compreendidos pelas autoras não só como manifestação literária, mas como expressão política de combate ao colonialismo e ao patriarcado. Dentre as características presentes nas obras de Deolinda Rodrigues, segundo as autoras, destacam-se: o rompimento com a perspectiva ocidental de representação das mulheres africanas e, por conseguinte, a reestruturação da imagem da mulher angolana. Desse modo, compreende-se que as obras da socióloga e

militante em questão, ao adotar esse movimento, contribuem não só para romper com a visão ocidental das mulheres africanas, mas, para além disso, corroboram com a descolonização dos saberes e com a valorização da literatura produzida por mulheres africanas.

Pauline Champagnat, em “Mulheres e terra moçambicana: opressão e luta durante a época colonial”, analisa diferentes narrativas de escritoras moçambicanas, nomeadamente o livro de contos *Ninguém matou Suhura* (1988), de Lília Momplé, e o romance *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane. O texto apresenta como são construídas as representações das experiências das mulheres negras a partir do contexto da colonização e luta de libertação em prol da independência de Moçambique, atentando-se à dupla opressão que marca a vida das mulheres: a racial e a de gênero.

No artigo subsequente, voltamos nossos olhos para São Tomé e Príncipe. Em “Lá no Água Grandê: uma análise da representação do trabalho feminino, comunidade e natureza na poesia de Alda Espírito Santo”, Wellington Barbosa de Sousa e Matheus Aguiar dos Santos debruçam-se sobre o referido poema de Alda Espírito Santo, com o intuito de discutir como o texto literário representa a experiência das mulheres negras santomenses, especialmente no cenário pós-colonial, sob a perspectiva das teorias pós-coloniais, feministas e da ecocrítica.

Érica Luciana de Souza Silva, em “Das dores à loucura, da loucura à resistência”, retoma o olhar sobre o romance *O alegre canto da perdiz* (2010), de Paulina Chiziane, analisando, particularmente, o episódio da “louca do rio”, com o intuito de apontar como as violências colonial e de gênero marcaram a vida das mulheres moçambicanas. Para isso, elege três mulheres, Maria das Dores, Delfina e a mulher de Soares, discutindo as características de cada uma delas. A autora compreende em seu texto que, apesar das violências, as mulheres moçambicanas presentes nas narrativas de Paulina Chiziane são resilientes diante das violências e, em certa medida, rompem com as tradições culturais.

Em “Cachoeiras ocultas’ ou as figurações do feminino em contos de Ana Maria Machado e Dina Salústio”, Pedro Manoel Monteiro e Raquel Dal Cortivo realizam uma leitura comparativa entre contos da escritora brasileira Ana Maria Machado e da autora cabo-verdiana Dina Salústio. Os pesquisadores argumentam que, embora elas estejam em contextos histórico-sociais distintos, há um elo que as une: a vivência marcada pelo gênero. Diante disso, discutem os papéis sociais atribuídos e/ou aprendidos pelas mulheres e como eles são representados na literatura. Alguns conceitos são norteadores para a leitura analítica das obras, dentre eles destacam-se: feminino, gênero e patriarcalismo. A leitura crítica empenha-se em desnaturalizar as diferenças de gênero que corroboram a opressão das mulheres de forma sistemática.

Finalizando o dossiê, o artigo “A escrita colonial e suas ranhuras identitárias: um olhar sobre a tessitura feminina traçada em ‘Mãe Genoveva’ e ‘Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos’”, de Shayara Lorena Arantes Oliveira, também propõe uma leitura comparativa.

Nesse caso, foram analisados dois contos: um do escritor português Vergílio Ferreira e outro do autor angolano José Luandino Vieira, respectivamente. As personagens que são analisadas, Genoveva e Vavó Xixi, representam, segundo a articulista, mulheres que subvertem a representação do feminino.

Finalizando a composição do volume, a resenha “O rio e a palavra, memória em travessia: a escrita como resistência em *A cegueira do rio* (2024), de Mia Couto”, de Rodrigo Felipe Veloso, aponta para o fato de que o romance em questão agrega elementos como memória, esquecimento e resistência simbólica e ressalta como as mulheres e as comunidades tradicionais ocupam o centro da narrativa. Isto posto, é possível perceber que Mia Couto resgata vozes historicamente silenciadas/apagadas e, simultaneamente, questiona a história colonial sustentada pela ótica do colonizador. Conforme salienta Veloso, Mia Couto, no romance em questão, elabora uma escrita marcada por resistência cultural e afetiva, expondo as feridas ainda abertas, resultado do processo de colonização.

Desejamos que as vozes de mulheres – reais, ficcionais, poéticas – que (re)encontramos ao longo das páginas do presente volume da revista *Mulemba* e que ecoam a partir de vivências, “escrevivências” e fabulações do período colonial, desde os territórios continentais (Angola e Moçambique) até às realidades insulares (Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), possam ser lidas como existências que ousaram dizer quando quase tudo lhes era interdito, fazendo ecoar o desejo manifestado no poema “Se tudo me for permitido”, da poetisa Bissau-guineense Odete Costa Semedo: “Se tudo me for permitido/falarei amanhã/falarei do combatente reconhecido/da minha terra florescida/minha gente contando/histórias de palavras vãs/que sós ficaram/por o povo conhecer/dias novos/com muito no seu lugar/a construção a acontecer/ o dia a amanhecer/ a cada dia” (Semedo, 2024, p. 33)

Boa leitura!



Referências

CACULO, Danilson Ernesto. **A identidade cultural do povo Chokwe e as suas transformações (1883-1893)**. Dissertação de Mestrado. Redenção: UNILAB, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/bitstream/123456789/3105/1/DANILSON%20ERNESTO%20CACULO%20%20projeto%20de%20pesquisa%20bhu.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2026.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O corpo feminino da nação. **Scripta**. Belo Horizonte, v.3, n.6, p. 225-236, 1o. set, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Mulher-poeta e poetisas em antologias africanas de língua portuguesa: o feminino como exceção. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p. 489-518.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2º sem. 2004.

KÚTTER, Cíntia Acosta. Entrevista com a escritora Paulina Chiziane. **Diadorim**. Rio de Janeiro, Revista 19, v. 1, p. 53-62, jan.-jun. 2017.

LABAN, Michel. Encontro com Alda Espírito Santo. In: **São Tomé e Príncipe: encontro com escritores**. Lisboa: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2002, p. 61-104.

LARA, Alda. **Poemas: obra completa de Alda Lara**. 3. ed., Lobito: Edição Capricórnio, 1973.

LEMONS, Virgílio. **Eroticus Moçambicanus: Breve Antologia da Poesia Escrita em Moçambique (1944 – 1963)**. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (Organização e Apresentação) Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Org). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Org). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MOMPLÉ, Lilia. **Ninguém matou Suhura**. Maputo: Associação dos Escritores moçambicanos, 1988.

OYEWUMI, Oyeronke. Conceptualizando el género: los fundamentos eurocéntricos de los conceptos feministas y el reto de la epistemología africana. **Africaneando**. Revista de actualidad y experiencias. [s.l.], 2010: pp. 25-35. Disponível em: <http://www.ozebap.org/africaneando/africaneando-04.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2026.



RODRIGUES, Deolinda. **Diário de um exílio sem regresso**. Organização de Irene Guerra Marques e Maria Luísa Lima da Silva. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

RODRIGUES, Deolinda. **Cartas de Langidila e outros documentos**. Organização de Mário Pinto de Andrade. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SALGADO, Maria Teresa. A banalidade do mal na obra de Lília Momplé. **Literartes**, n. 9, 2008, p. 160-167.

SALÚSTIO, Dina. [Por que havias de chegar]. In: ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro (org.). **Mirabilis de veias ao sol**: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 1998, p. 164.

SANTO, Alda Espírito. **É nosso o solo sagrado da terra**. Lisboa: Tipografia Garcia & Carvalho, 1978.

SEMEDO, Odete Costa. **A palavra grávida**. Apresentação de Anelito de Oliveira. São Paulo: Imensa Editorial, 2024. Coleção Infame Ruído.

SILVA, Fabio Mario da; SILVA, Paulo Geovane e. Alguns aspectos da obra Tempo de Chuva, de Alda Lara. In: TAVARES, Ana Paula; FINA, Rosa; SILVA, Fabio Mario da; BUCAIONI, Marco. **Mulheres Africanas em Trânsito**. Homenagem a Alda Lara. Lisboa: Húmus, 2023, p. 153-164.

SOUSA, Noémia. **Sangue Negro**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.





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

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

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

Jorge Vicente Valentim²

Universidade Federal de São Carlos

jvvalentim@gmail.com

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

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e67271

Recebido: 17 jul. 2025

Aprovado: 1 nov. 2025



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

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

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

RESUMO

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

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

ABSTRACT

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

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

RESUMEN

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

Mas Domingos não dizia asneira nenhuma.

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

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



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

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

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

[...]

- Patrão, não poder esperar...

Marcelino fixou nele os olhos esgazeados:

- Irmão!

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

- Patrão Venceslau? Estar no Fazenda...

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– O meu leite é para o meu filho!

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

– O meu leite é para o meu filho...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

– Não!

– Não o quê! Para que são tantas cerimónias!

– Nós matamos-lhe o filho!

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Sofia!

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Terceita etapa: uma (im)provável conclusão

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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





CORPO-ESCRITA E INSURGÊNCIA: DEOLINDA RODRIGUES ENTRE A MEMÓRIA, A LUTA E A DENÚNCIA DA ESTÉTICA COLONIAL

*BODY-WRITING AND INSURGENCY: DEOLINDA RODRIGUES BETWEEN
MEMORY, STRUGGLE, AND THE DENUNCIATION OF COLONIAL AESTHETICS*

*CUERPO-ESCRITURA E INSURGENCIA: DEOLINDA RODRIGUES ENTRE LA
MEMORIA, LA LUCHA Y LA DENUNCIA DE LA ESTÉTICA COLONIAL*

Roberta Maria Ferreira Alves

Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri
roberta.alves@ufvjm.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-3187-7553>

Manuela Luiza de Souza

Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri
manuela.souza@ufvjm.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-2549-265X>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e69147

Recebido: 18 ago. 2025

Aprovado: 15 jan. 2026



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

RESUMO

Este artigo examina os escritos de Deolinda Rodrigues, militante do MPLA, com base nas obras *Cartas de Langidila e outros documentos* (2003a) e *Diário de um exílio sem regresso* (2003b), situando-os como expressões literárias e políticas de resistência ao colonialismo português e à dominação patriarcal. A escrita de Rodrigues articula dimensões íntimas e coletivas, revelando processos de subjetivação que desafiam os paradigmas ocidentais de representação da mulher africana. Em cenários marcados pelo exílio e pelo conflito armado, sua produção mobiliza afetos, espiritualidade e crítica como estratégias de insurgência. Ao tensionar as fronteiras entre literatura e testemunho, entre o pessoal e o político, a autora reinscreve a mulher negra como agente da história angolana. Fundamentado em reflexões como as de Oyèrónké Oyèwùmí (1997), bell hooks (2019) e Achille Mbembe (2018), o estudo demonstra como o corpo-escrita de Deolinda se constitui como espaço de memória e ruptura, inscrevendo uma subjetividade negra feminina que resiste ao apagamento e reivindica o vivido como matéria de elaboração estética e intervenção política. Sua obra, assim, contribui para a descolonização dos saberes e para a valorização da literatura produzida por mulheres africanas.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência, subjetividade, anticolonialismo, corpo-escrita, insurgência.

ABSTRACT

*This article examines the writings of Deolinda Rodrigues, a militant of the MPLA, based on the works *Cartas de Langidila e outros documentos* (2003a) and *Diário de um exílio sem regresso* (2003b), situating them as literary and political expressions of resistance to Portuguese colonialism and patriarchal domination. Rodrigues's writing interweaves intimate and collective dimensions, revealing processes of subjectivation that challenge Western paradigms of representation of African women. In contexts marked by exile and armed conflict, her work mobilizes affect and critique as strategies of insurgency. By blurring the boundaries between literature and testimony, the personal and the political, the author reinscribes Black women as agents of Angolan history. Grounded in reflections by Oyèrónké Oyèwùmí (1997), bell hooks (2019), and Achille Mbembe (2018), the study demonstrates how Deolinda's body-writing constitutes a space of memory and rupture, inscribing a Black female subjectivity that resists erasure and reclaims lived experience as material for aesthetic elaboration and political intervention. Her work thus contributes to the decolonization of knowledge and the recognition of literature produced by African women.*

KEYWORDS: Resistance, subjectivity, anticolonialism, body-writing, insurgency.

RESUMEN

*Este artículo examina los escritos de Deolinda Rodrigues, militante del MPLA, a partir de las obras *Cartas de Langidila e outros documentos* (2003a) y *Diário de um exílio sem regresso* (2003b),*

situándolos como expresiones literarias y políticas de resistencia al colonialismo portugués y a la dominación patriarcal. La escritura de Rodrigues articula dimensiones íntimas y colectivas, revelando procesos de subjetivación que desafían los paradigmas occidentales de representación de las mujeres africanas. En contextos marcados por el exilio y el conflicto armado, su producción moviliza afectos y crítica como estrategias de insurgencia. Al tensar las fronteras entre literatura y testimonio, entre lo personal y lo político, la autora reinscribe a la mujer negra como agente de la historia angoleña. Basado en reflexiones de Oyèrónké Oyěwùmi (1997), bell hooks (2019) y Achille Mbembe (2018), el estudio demuestra cómo el cuerpo-escritura de Deolinda se constituye como un espacio de memoria y ruptura, inscribiendo una subjetividad femenina negra que resiste al borramiento y reivindica la experiencia vivida como materia de elaboración estética e intervención política. Su obra, así, contribuye a la descolonización del saber y a la valorización de la literatura producida por mujeres africanas.

PALABRAS CLAVE: Deolinda Rodrigues, cuerpo-escritura, género colonial, autobiografía, memoria insurgente.



Introdução

A escrita feminina africana que vivenciou o colonialismo português configura-se como uma contranarrativa às tradições eurocêtricas da Historiografia e da Literatura, que ao longo do tempo silenciaram vozes femininas e racializadas. Nos textos de algumas dessas autoras, essa crítica não se dirige apenas ao machismo estrutural do projeto colonial, mas também às desigualdades de gênero presentes entre seus próprios companheiros de luta, revelando contradições internas aos movimentos de libertação. Essas escritoras elaboram uma reflexão crítica sobre suas experiências e contextos, ampliando o espaço para outras epistemologias historicamente excluídas pelo imperialismo europeu e pelo patriarcado, cujos efeitos atravessavam tanto o opressor quanto o interior das próprias frentes revolucionárias.

Deolinda Rodrigues explicita essa condição ao afirmar: “Não te esqueças nunca que és mulher / e que és negra” (Rodrigues, 2003a, p. 42), condensando uma consciência política que articula gênero, raça e colonialismo como eixos indissociáveis da experiência das mulheres na luta de libertação. Longe de um essencialismo identitário, o enunciado convoca uma memória política do corpo atravessado simultaneamente pela dominação colonial e pelo patriarcado angolano.

Embora enfrentem a lógica ocidental de representação, os textos de Rodrigues também expõem tensões internas às tradições africanas que silenciam ou limitam a atuação feminina, aproximando-se das críticas formuladas por autoras como Paula Tavares e Paulina Chiziane.

A advertência em seus versos evidencia as limitações que a oprimem e rompe com a narrativa heroica masculina da independência, ao afirmar que a emancipação nacional não assegura, por si só, a libertação feminina. Um gesto insurgente que centraliza a mulher como sujeito histórico e denuncia hierarquias de gênero no interior da luta anticolonial, configurando uma poética de lucidez política que antecipa debates do feminismo negro e da crítica decolonial.

Este artigo propõe uma análise concentrada nas estratégias discursivas por meio das quais a escrita epistolar e diarística articula uma experiência íntima, uma denúncia política e uma consciência de gênero, a partir da produção textual de Deolinda Rodrigues — militante do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e figura emblemática da luta anticolonial — a partir das obras *Cartas de Langidila e outros documentos* (2003a) e *Diário de um exílio sem regresso* (2003b). Examinando-as como formas de inscrição literária e política de uma subjetividade feminina que confronta múltiplos regimes de opressão.

Contra o assujeitamento colonial e patriarcal, Rodrigues afirma: “A mulher deve ser política é o dizer das nossas meninas em Luanda. É quem dirá que não?” (Rodrigues, 2003a, p. 87). A enunciação traz implícita uma normatividade: pressupondo a existência de um modelo feminino obrigatório, funcionando, assim, como ruptura ao deslocá-la do espaço privado

para a esfera pública da ação e da palavra. Ao atribuir esse dizer “às nossas meninas em Luanda”, tensiona-se a noção de imaturidade feminina e reivindica-se uma consciência política precoce, forjada na experiência vivida. A pergunta retórica é um desafio direto às estruturas patriarcais — externas e internas — interditando a negação e afirmando o ser feminino, especialmente o negro, como sujeito histórico e político.

É a partir desse ato de insubordinação discursiva que se evidencia a potência literária da escrita de Rodrigues, frequentemente reduzida a leituras de cunho histórico ou biográfico. Tal enquadramento limita a compreensão de uma obra que demanda análises capazes de reconhecer sua dimensão estética, confessional e epistêmica, nas quais se articulam criticamente gênero, colonialismo e matrizes de conhecimento africanas. Nesse sentido, sua produção se afirma como literatura insurgente, ao confrontar modelos hegemônicos de representação e de produção do saber.

Investiga-se de que modo a escrita epistolar e diarística de Deolinda Rodrigues se configura como forma de resistência literária e política, ao inscrever uma subjetividade feminina negra insubmissa. Ao transitar entre o íntimo e o político, bem como entre o documento e a literatura, seus registros tensionam epistemologias vigentes e desafiam tanto o imperialismo português quanto as hierarquias patriarcais presentes no interior dos movimentos de libertação. A análise propõe compreender essas narrativas como espaços de elaboração crítica da experiência, nos quais memória, gênero e luta anticolonial se entrelaçam.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, articulando análise discursiva e temática às contribuições da crítica pós-colonial e dos estudos de gênero interseccionais. Embora o referencial de Oyèrónkẹ́ Oyě̀wù̀mí (1997) ofereça subsídios relevantes para compreender a construção colonial dessas questões, reconhece-se a diversidade etnocultural existente no continente e a impossibilidade de generalizações. Em contextos como o angolano, atravessado por tradições bantu, as cartas e o diário de Rodrigues despontam como uma “literatura do vivido”, capaz de denunciar tanto os enquadramentos coloniais quanto as assimetrias inscritas em determinadas práticas socioculturais, ampliando o alcance crítico e político.

Assim, a análise de uma escrita feminina africana exige reconhecer que os processos de luta anticolonial, embora pautados pela emancipação coletiva, não se constituíram como espaços homogêneos nem isentos de contradições. As narrativas produzidas por mulheres que viveram o colonialismo evidenciam que a violência imperial coexistia com conflitos internos às próprias estruturas nacionais e comunitárias, especialmente no que diz respeito às hierarquias de gênero. O registro não romantizado da luta pela independência angolana não oculta as tensões internas do movimento, inclusive no que se refere à posição feminina na sociedade e nos movimentos de libertação. Nas palavras de Rodrigues, na carta escrita em 30 de junho de 1964, afirma-se:

Disseram-me que não vou já pra Ghana porque sou mulher e o Barden não respeita senhoras. Esta discriminação só por causa do meu sexo, revoltai-me. Se me apanho fora deste MPLA erudito e masculino: não volto em breve. Oxalá as traduções não faltem pra chasser esta inactividade que me desespera (Rodrigues, 2003b, p. 57).

O excerto explicita a dupla opressão que atravessa a experiência da angolana na luta de libertação. Ao denunciar a interdição de sua ida a Ghana “porque sou mulher”, a enunciativa evidencia a persistência de hierarquias que contesta o discurso emancipatório do MPLA. A revolta assume, assim, a forma de consciência política, ao recusar a tutela dos companheiros que infantilizam e limitam a ação feminina. A formulação “MPLA erudito e masculino” sintetiza de modo crítico um poder letrado, elitizado e patriarcal, revelando que a emancipação nacional, para se efetivar plenamente, demanda a subversão de estruturas sexualmente construídas que reproduzem internamente a lógica colonial de dominação.

Especificamente, propõe-se: contextualizar a trajetória política e intelectual de Rodrigues no âmbito da luta de libertação de Angola e das relações hierárquicas no MPLA; examinar como tais categorias atravessam sua produção escrita; interpretar suas cartas e diário; e discutir de que modo funciona o tensionamento das fronteiras entre documento e literatura, entre testemunho pessoal e narrativa histórica.

O contexto histórico

A historiografia da luta de libertação angolana privilegiou, por longo tempo, a dimensão político-militar e as lideranças masculinas, marginalizando ou invisibilizando a participação feminina. Estudos mais recentes, como os de Heywood e Drake (2009), desconstruem esse paradigma ao evidenciar o protagonismo feminino tanto no combate quanto na organização política, revelando lacunas e silenciamentos persistentes nas narrativas históricas dominantes. É nesse contexto de produção e circulação dessas narrativas que se insere o próprio movimento de libertação, cujas estruturas e discursos também refletem tais assimetrias.

Fundado em 1956, em meio às lutas anticoloniais e à crise do colonialismo português, o MPLA surgiu como resposta angolana à segregação racial, à exploração econômica e à repressão do regime colonial (Birmingham, 2002, p. 45). Orientado por uma matriz marxista-leninista, o movimento articulou a emancipação nacional à promessa de transformação social, mobilizando intelectuais, trabalhadores urbanos e camponeses — ainda que, como indicam leituras críticas posteriores, essa articulação nem sempre tenha se traduzido em igualdade efetiva no interior do próprio movimento.

A eclosão da guerra de libertação em 1961, após a Revolta do 4 de fevereiro, deu início a uma campanha armada que durou mais de uma década. Sellström (2000) destaca que



[...] a resistência angolana contra o colonialismo português se caracterizou por uma guerra de guerrilha multifacetada, na qual o MPLA, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) disputavam não apenas o território, mas também o apoio de potências internacionais (Sellström, 2000, p. 112).

O conflito angolano é caracterizado como guerrilha multifacetada, envolvendo movimentos nacionalistas — MPLA, UNITA e FNLA — com projetos políticos divergentes e, por vezes, antagônicos, cuja disputa transcendeu o controle territorial e buscou legitimidade internacional no contexto da Guerra Fria (1947-1991). O envolvimento de potências externas, notadamente o apoio militar cubano ao MPLA, conferiu à luta anticolonial uma dimensão transnacional (Sellström, 2000, p. 112).

A guerra de libertação angolana articulou a insurgência anticolonial a disputas ideológicas globais, refletidas no MPLA como tensões entre demandas locais e alinhamentos internacionais. Nesse contexto, Heywood e Drake (2009, p. 177) destacam o papel fundamental das mulheres — como Deolinda Rodrigues e Maria Mambo Café — na luta armada, na organização política e no trabalho social, ao enfrentarem simultaneamente o colonialismo e o patriarcado. Ainda assim, a liderança feminina e a participação direta no combate, exemplificadas também por Irene Cohen, Engrácia dos Santos e Luciana Manuel Guterres, permaneceram em grande medida invisibilizadas nas narrativas oficiais e na historiografia.

Apesar do reconhecimento de sua importância, a participação feminina na luta foi marcada por ambiguidades, pois barreiras simbólicas e institucionais limitavam seu acesso aos espaços de decisão. Isso é expresso por Rodrigues no trecho a seguir, selecionado do poema “Inquirindo” (1968):

Carrasca de upistas
espia dos tuga
prostituta mulher metida em política
inquirindo o fim deste pesadelo
inquirindo
cada vez que soa o passo bruto
ronca o jeep militas
a corneta toca formatura geral
aqui estou etiquetada disso (Rodrigues, 2003b, p. 225).

Rodrigues, em seu poema, evidencia as múltiplas violências sofridas pelas camaradas na luta angolana, mostrando como termos como “carrasca de upistas”, “espia dos tuga” e



“prostituta mulher metida em política” funcionam como dispositivos de estigmatização e silenciamento, ao mesmo tempo em que denuncia a misoginia internalizada entre os camaradas, para quem “a mulher é só sexo, é parlapateira, é criança que não amadurece nunca” (Rodrigues, 2003b, p. 65).

As palavras da angolana evidenciam que essas agressões não vinham apenas do colonizador, mas também de setores nacionalistas — “upistas”, referência à União das Populações de Angola (UPA), antecessora da FNLA — mostrando que a militância feminina enfrentava simultaneamente misoginia e disputas político-ideológicas dentro da própria luta de libertação.

A repetição de “inquirindo” evoca a vigilância e o interrogatório constantes, enquanto imagens sonoras — “o passo bruto”, “o jeep”, “a corneta” — simbolizam o controle violento de corpos e mentes. Ao afirmar “aqui estou etiquetada disso”, Rodrigues denuncia essas marcações desumanizantes e as transforma em resistência política e discurso insurgente.

O fragmento transcende o testemunho pessoal ao se configurar como denúncia das opressões interseccionais presentes na luta anticolonial, reafirmando a centralidade das mulheres como protagonistas históricas, apesar de sua recorrente marginalização nas narrativas hegemônicas. Nesse sentido, Deolinda Rodrigues destaca-se por articular militância anticolonial e defesa dos direitos femininos, constituindo, segundo Pereira (2013), uma voz singular de resistência ao racismo, ao machismo e ao colonialismo. Sua trajetória evidencia que a independência implicava também a transformação das relações sociais internas, pauta assumida pelo MPLA, ainda que atravessada por tensões e desafios.

Fundado em sua orientação ideológica, o movimento de libertação angolano buscou, no período pós-independência, estruturar políticas sociais voltadas para avanços em educação, saúde e participação feminina na vida política, apesar dos desafios impostos pela guerra civil e pelas limitações econômicas. Nesse processo, a luta em Angola configurou-se como uma confluência entre resistência armada, mobilização popular e projeto de transformação social, marcada pelo protagonismo feminino na construção de uma nova identidade nacional. Ainda que frequentemente marginalizadas nas narrativas tradicionais, as mulheres desempenharam papéis fundamentais no MPLA como combatentes, estrategistas e líderes — para além do apoio logístico — ampliando o próprio conceito de resistência e lançando as bases para políticas de inclusão e igualdade de gênero no pós-independência.

A trajetória de Deolinda Rodrigues destacou-se pelo combate ao colonialismo português, à exploração e humilhação de seus conterrâneos, e pela crítica às limitações patriarcais internas ao movimento revolucionário, que restringiam a plena participação feminina (Pereira, 2013).

Reconhecer esses percursos evidencia que a luta transcendeu a guerra de libertação, constituindo um legado político e simbólico duradouro em Angola. Essas militantes representaram resistências complexas e, apesar de avanços, as promessas de igualdade de gênero no pós-independência permanecem amplamente não realizadas, tornando a memória um campo de disputa central para a reinterpretação crítica da história nacional.

A autora

Deolinda Rodrigues do Monteiro (1939-1967), militante anticolonial e intelectual, simboliza a luta das mulheres angolanas pela independência. Nascida em Golungo Alto, Cuanza Norte, em 10 de fevereiro de 1939, filha de Adão Francisco de Almeida, pastor e professor, e de Mariana Pedro Neto, também professora. Cresceu em família metodista e foi alfabetizada em português e kimbundu, formando a base ética e política que orientou seu engajamento juvenil em atividades pautadas por justiça e solidariedade. A guerra, entretanto, abalou essas convicções, levando-a a questionar: “E tu, Deus, que tens visto tudo isso, todo esse sofrimento, podes mesmo dormir? Ficas mesmo tranquilo?” (Rodrigues, 2003a, p. 59-60).

A indagação de Rodrigues a Deus evidencia o abalo das referências éticas, espirituais e existenciais diante do conflito, transformando a dor coletiva em enunciação crítica. Ao romper com uma religiosidade passiva e expor a insuficiência de explicações transcendentais frente à violência histórica, seu gesto desloca a fé da resignação para a contestação, inscrevendo a escrita como espaço de elaboração do trauma e denúncia da desumanização produzida pelo colonialismo e pelo conflito armado.

O irmão da militante, Roberto António Vítor Francisco de Almeida, destacou-se como dirigente do MPLA, presidente da Assembleia Nacional de Angola e preservador da memória da guerrilha por meio de obras como *Diário de um exílio sem regresso* (2003b) e *Cartas de Langidila* (2003a). Deolinda transcende sua militância armada, sendo reconhecida como uma das “Mães da Pátria” e símbolo da resistência feminina, inspirando gerações na construção do Estado angolano e na luta por igualdade de gênero e justiça social.

Segundo Limbania Jimenez, desde a infância Deolinda Rodrigues expressava indignação diante da miséria e opressão no planalto central de Angola, região marcada pela exploração colonial, especialmente pelas companhias algodoeiras (Jimenez, 2003, p. 19). Essa vivência articula sua formação subjetiva à violência estrutural, singularizando seu caráter rebelde e inserindo-a na memória coletiva de um território “cenário de revoltas populares”, conforme seu próprio testemunho.

A relação entre experiência pessoal e contexto histórico evidencia que o colonialismo português, apesar do sofrimento imposto, gerou formas de insurgência. Empresas como a Companhia Geral dos Algodões de Angola (Cotonang) exemplificam o trabalho forçado brutal (Pélissier, 1978; Castro Henriques, 2019). Nesse cenário, a infância de Rodrigues, marcada por desigualdades, estimulou uma consciência crítica, e sua escrita de si rompe estereótipos de passividade infantil, revelando uma subjetividade insurgente moldada pela opressão e resistência cotidiana.

Nas palavras de Jacinto Fortunado,¹ a angolana

[...], rompeu com os preceitos conservadores da sociedade colonial que reservavam à mulher um papel secundário e submisso e fez da luta de libertação – pelo pragmatismo da guerrilha – o caminho mais justo para se atingir a total emancipação dos angolanos do servilismo e das oportunidades desiguais.

[...]

É pedagógico lembrar seu exemplo às gerações vindouras e dar a conhecer ao mundo o perfil de uma lutadora que deu a sua vida à causa da nossa luta de libertação. Morreu precocemente, mas venceram os princípios nacionalistas por que se bateu. Valeu a pena, indomável Deolinda (Fortunato, 2003, p.17-18).

Fortunato destaca a angolana como símbolo de ruptura e coragem, ao desafiar os papéis tradicionais femininos na sociedade colonial e incorporar o ideal de igualdade na prática da guerrilha. Sua vida e morte exemplificam dedicação à libertação de Angola, reafirmando que justiça, igualdade e nacionalismo prevaleceram apesar do sacrifício pessoal.

Bell hooks (1994) ressalta que a educação política dos oprimidos emerge da observação da violência cotidiana e da transmissão oral da resistência. Embora não cite Rodrigues, suas ideias elucidam como a percepção da injustiça motiva a ação política, manifestada nela por um profundo sentimento patriótico.

A militância de Rodrigues não é ato isolado, mas fruto de uma formação subjetiva enraizada na experiência da violência colonial. Sua insurgência emerge da memória do corpo, da terra e da comunidade, configurando-a como intelectual orgânica gramsciana, cuja prática política e pensamento derivam do cotidiano e das condições materiais de seu povo, conferindo à sua trajetória dimensão histórica e social (Gramsci, 2000).

Na juventude, ela estudou sociologia no Bennett College, nos Estados Unidos da América (EUA), e posteriormente no Brasil, aproximando-se das ideias dos movimentos pelos direitos civis e do pensamento anticolonial africano, o que fortaleceu seu engajamento político. Atuou ainda como correspondente da revista *O Cruzeiro Internacional*, publicando críticas ao colonialismo e defendendo a autodeterminação dos povos africanos.

¹ Jacinto Fortunato aparece como uma das pessoas mencionadas por Roberto de Almeida como guardião das cartas de Deolinda Rodrigues durante o período em que ela esteve no Brasil — a quem ela se dirigia como Kanhamena, conforme relato familiar. Ele é um amigo e irmão de luta a quem muitas cartas foram dirigidas.

De volta à África, destacou-se no MPLA como dirigente do setor feminino e militante ativa na guerrilha, participando da fundação da Organização da Mulher de Angola (OMA) e adotando o nome de guerra Langidila, símbolo de sua dedicação à causa revolucionária. Desempenhou funções de logística, comunicação e formação política na Frente Leste, uma das regiões mais violentas da luta armada.

Em 1967, foi capturada por forças da FNLA, movimento rival do MPLA, e, junto a Irene Cohen, Engrácia dos Santos, Teresa Afonso e Lucrecia Paim, foi torturada e assassinada. Seu corpo nunca foi encontrado; tinha apenas 28 anos.

Além de combatente, ela deixou legado literário significativo em cartas, diários e cadernos pessoais, refletindo sobre a condição da mulher negra, o sofrimento colonial, as tensões internas do movimento e sua experiência como militante e cristã. Esses escritos, reunidos em *Cartas de Langidila e outros documentos* (2003a) e *Diário de um exílio sem regresso* (2003b), editados postumamente, constituem fontes essenciais da literatura e memória da luta angolana.

A memória de Deolinda Rodrigues foi recuperada nas décadas seguintes como símbolo de resistência e coragem, sendo reconhecida não apenas como heroína da independência de Angola, mas também como uma das vozes mais significativas da escrita autobiográfica feminina em contextos de guerra e colonialismo.

O resgate efetuado pelo afeto

Os escritos da angolana — seu diário e cartas — são utilizados por pesquisadoras como Ana Mafalda Leite (2010), Isabel Castro Henriques (2019) e Smith e Watson (2010) como documentos essenciais para refletir sobre a autobiografia feminina negra em contextos coloniais e de guerra. Esses textos não registram apenas eventos históricos, mas também constroem uma subjetividade insurgente marcada pelo exílio, militância e crítica às estruturas coloniais e patriarcais.

O resgate e preservação desses textos devem-se ao trabalho cuidadoso e dedicado de seu irmão, Roberto de Almeida, que reconheceu o valor histórico, político e literário da obra da militante. Segundo Almeida, “[...] durante a minha primeira deslocação à República Popular do Congo, em Junho de 1974, me veio parar às mãos o diário de uma combatente angolana que, por sinal, foi minha irmã” (Almeida, 2003b, p. 21). Na introdução ao livro que reúne esses documentos, ele destaca a importância desse legado,

[e]ram páginas de um realismo sem peias, no qual sobressaem a sua forte personalidade e o seu carácter profundamente humano, Deolinda Rodrigues narra a difícil vida no exílio, o dia-a-dia de uma organização como o

MPLA, no qual militam camaradas de todas as origens, de todas as convicções políticas, de todas as condições culturais e sociais, com todas as suas contradições, os seus defeitos e suas virtudes (Almeida, 2003b, p. 21).

O trecho da introdução de *Diário de um exílio sem regresso* (2003b) destaca o compromisso da angolana com um realismo sem idealizações, revelando a franqueza com que retrata sua experiência pessoal e as complexidades da militância no MPLA.

A escrita não romantizada da luta de libertação não oculta as tensões internas do movimento, inclusive no que se refere à posição social da mulher. Deolinda não hesitava em registrar conflitos, como quando “refutei a necessidade de ‘cozinheiras’ num MPLA revolucionário” (Rodrigues, 2003b, p. 140) e sofreu represálias por isso.

Narrada a partir do exílio e da militância, sua obra revela lucidez crítica, expondo medos, inseguranças, alegrias e tristezas do processo revolucionário. O cotidiano relatado evidencia contradições, frustrações e diferenças ideológicas entre militantes, coexistindo com o compromisso pela emancipação de Angola. Sua decepção com o elitismo de alguns líderes é clara: “Há aqueles que fazem facilmente a «revolução» porque nunca lhes faltam os bifés [...] Não é por esta elite que faz revolução de barriga cheia” (Rodrigues, 2003b, p. 59). Ela chega a questionar a capacidade da liderança máxima: “Angola não tem ainda actualmente o dirigente necessário. [...] O Neto é muito influenciado pelas teorias chamadas «avançadas»” (Rodrigues, 2003b, p. 99).

Essa sinceridade confere densidade humana e ética ao testemunho, mostrando a complexidade da resistência e a tensão entre esperança e adversidade na vida da escritora.

Almeida declara que, no diário

[...] notam-se interrupções por certo determinadas pelos imprevistos da vida dos “maquis”. O próprio diário termina de repente, como voz que se afoga na garganta em plena acção e como ave atingida que sucumbe em pleno voo.

Mas a de Langidila é uma voz que não se extingue com nenhuma morte. Essa voz incômoda, essa voz sem medo, sempre pronta a defender com frontalidade e paixão toda a verdade, essa voz fala muito alto, para além das folhas de um simples diário de campanha (Almeida, 2003b, p. 22).

A fragmentação do diário, marcada por interrupções e um fim abrupto, reflete os limites materiais e simbólicos de uma escrita em contextos de guerra e exílio. Longe de ser uma falha formal, revela as condições precárias da luta armada vivida por uma mulher, cuja experiência foi atravessada por tensões internas de gênero, classe e ideologia no seio da revolução.



A metáfora da voz que “se afoga na garganta” como uma “ave atingida em pleno voo” delinea a interrupção da escrita pela repressão colonial, cujo sistema, embora não tenha sido o executor direto de sua morte, que foi atribuída ao FNLA, provavelmente, em 1967, fomentou as cisões internas que resultaram em sua execução. Ainda assim, sua força “não se extingue com nenhuma morte”, reafirmando o legado ético e político de sua escrita, que transcende o diário e resiste ao silenciamento.

Ana Mafalda Leite (2010) interpreta o diário de Deolinda como espaço de resistência e construção de uma subjetividade. Para a autora, o inacabamento da escrita não a fragiliza, mas reforça sua força testemunhal ao articular consciência crítica diante da opressão colonial, do exílio e das desigualdades de gênero.

A “voz incômoda” de Rodrigues inscreve-a na tradição de autobiografias femininas negras que enfrentam o colonialismo e as hierarquias nos próprios movimentos de libertação. Castro Henriques (2019) mostra que, ao recusar o silenciamento no MPLA e denunciar machismo e incoerências ideológicas, ela adota uma postura que rompe consensos e exige escuta ativa, traço recorrente em outras resistências.

A voz de Langidila ultrapassa o âmbito do diário pessoal, afirmando-se como narrativa histórica, ato político e expressão literária de uma subjetividade que resiste ao apagamento e permanece viva nas lutas atuais. Essa escrita revela uma personalidade forte e sensível, marcada por firmeza e consciência histórica. Atenta aos dilemas éticos da luta, à opressão de gênero e ao exílio, ela articula crítica e intimismo em uma enunciação que, como aponta Ana Mafalda Leite (2010), resiste.

A mediação editorial, ao preservar sua agência, reforça a potência analítica e estética de um discurso que tensiona os limites entre memória pessoal e coletiva, consagrando-se como expressão da memória de mulheres negras na luta anticolonial.

O gesto de curadoria de Roberto de Almeida alinha-se à perspectiva de bell hooks (2019), ao transformar a escrita de Deolinda em ato de resistência e construção de uma memória insurgente. Ao dar força à voz feminina negra, desafia silenciamentos históricos e reposiciona essa palavra como central na reflexão e na ação política sobre a luta de libertação em Angola.

Entre a intimidade e a Revolução: o diário de Deolinda Rodrigues

O diário de Deolinda Rodrigues, escrito entre setembro de 1956 e março de 1967, revela uma das figuras mais emblemáticas do MPLA e da OMA, atravessando o período de consolidação dos movimentos de independência africanos sob a repressão colonial. No prefácio que escreveu para a obra de Rodrigues (2003a), Pinto de Andrade observa que, apesar de progressista, o nacionalismo angolano ainda reproduzia estruturas patriarcais, confinando o protagonismo feminino às retaguardas da luta, reflexo dos valores enraizados nas instituições políticas e sociais do país.



Ao registrar sua experiência, Rodrigues evidencia o duplo desafio das mulheres militantes: combater o sistema colonial e enfrentar a exclusão imposta pela ordem de gênero, que as subordinava mesmo nos espaços de resistência. Essa resistência interna, característica das lutas femininas africanas, é destacada por Oyèrónké Oyèwùmí (1997), que aponta a ausência dessa emancipação como prioridade nos projetos nacionais desses contextos.

O diário de Deolinda transcende o âmbito íntimo, funcionando como testemunho histórico-político que denuncia tanto a violência colonial portuguesa quanto as contradições de um nacionalismo que limitava a liberdade feminina. Ao ingressar no movimento, rompendo com o confinamento doméstico, ela se consolida como sujeito ativo e agente histórico. Conforme bell hooks (2019), narrar-se sob as marcações de gênero e raça é um ato crucial de resistência à opressão.

Na entrada de 9 de setembro de 1956, Deolinda antecipa debates que só mais tarde seriam centrais no feminismo africano: a articulação entre libertação nacional e justiça de gênero. Sua militância, marcada por consciência crítica das hierarquias associadas às mulheres, exemplifica a “descolonização das categorias de diferenciação sexual” proposta por Oyèwùmí (1997), processo essencial para a reconstrução das sociedades pós-coloniais do continente negro.

Nas palavras de Deolinda:

9 de setembro

O Bigorna² trouxe para casa o Belarmino³, que me fez perguntas. Parece que me aceitaram no movimento nacionalista, embora o Sr. Benje⁴ e outros velhos estejam com receio por eu ser mulher (Rodrigues, 2003b, p. 39).

Essa entrada marca a complexa inserção de Deolinda no movimento de libertação angolano, evidenciando a tensão entre seu engajamento político e as estruturas patriarcais presentes mesmo em grupos progressistas. No contexto do rígido domínio colonial e da formação do MPLA, a presença feminina era rara e frequentemente deslegitimada, refletindo um ambiente no qual o lugar da mulher permanecia confinado à domesticidade, mesmo diante de discursos emancipatórios.

2 Bigorna – Alcinha de Noé da Silva Saúde. Essas notas fazem parte do livro Deolinda Rodrigues *Diário de um exílio sem Regresso* (2003a).

3 Belarmino – Ou simplesmente “Mino”. Nome de Belarmino de Sabugosa Van-Dúnem. Essas notas fazem parte do livro Deolinda Rodrigues *Diário de um exílio sem Regresso* (2003b).

4 Benje – Trata-se de António Pedro Benje, como Bigorna e Belarmino, todos integrantes do “Processo dos 50”. Essas notas fazem parte do livro Deolinda Rodrigues *Diário de um exílio sem Regresso* (2003a).

Deolinda Rodrigues desafia o imaginário patriarcal ao conquistar espaço no movimento, apesar da resistência que enfrentava. Seu diário denuncia não só o colonialismo português, mas também as contradições internas de um nacionalismo que, por vezes, reproduzia exclusões. Referências a personagens como Bigorna e Belarmino ilustram o clima de clandestinidade e repressão. A vigilância era asfixiante: “A radiopatrulha: seguiu-me do Figueira [...] Que dor de barriga! Entrei pela porta do quintal e escondi tudo na retrete” (2003b, p. 30), enquanto sua insegurança revela a luta dupla contra o colonialismo e o sexismo. Assim, ela antecipa reflexões centrais ao feminismo africano: a conexão entre libertação nacional e emancipação.

Correspondência de Langidila: memória, gênero e resistência em tempos da luta

Além do diário, as *Cartas de Langidila* ampliam o alcance político e afetivo da escrita de Deolinda Rodrigues. Produzidas em diferentes momentos de sua trajetória, transitam entre confissões íntimas, análises conjunturais e interpelações aos companheiros de luta. Escritas em meio ao exílio, clandestinidade e militância, revelam dilemas éticos, conflitos ideológicos e contradições internas vivenciadas por uma mulher negra que reivindicou seu espaço em um ambiente político dominado por homens, expressando dúvidas, medos, afetos e esperanças com profunda humanidade.

Em um texto introdutório, intitulado “A abrir”, Roberto Almeida declara que o livro

[...] tem por objetivo dar a conhecer um pouco de sua personalidade, em todas as suas facetas, ao mesmo tempo que fica retratada o momento histórico vivido.

Pode assim considera-se este livro um complemento necessário naturalmente com carácter menos intimista, mas onde Langidila deixa igualmente bem expressa sua marca, a vivacidade da sua inteligência, a entrega altruísta, o seu entranhado amor à causa angolana (Almeida, 2003a, p.13).

Algumas cartas foram escritas, originalmente, em kimbundo, língua materna da angolana, e traduzidas para o português por seu irmão Roberto Almeida. Essa versão ampliou o acesso ao público e preservou a riqueza cultural e política dos documentos. O nome de guerra Langidila simboliza a identidade de resistência e a força feminina da militância de Deolinda. Segundo Almeida (2003a, p. 13), a publicação complementa a compreensão da sua subjetividade e engajamento político, revelando aspectos que os diários, mais pessoais, não abarcam. O carácter menos intimista das cartas evidencia a tensão entre o privado e o público, mostrando as epístolas como instrumento estratégico para



articular redes políticas e afetivas em contexto de clandestinidade e exílio. A comunicação era difícil, pois “os jornais portugueses ‘democratas’ disseram que a Pide montou nos correios em Luanda uma secção para censurar a correspondência” (Rodrigues, 2003a, p. 68).

As cartas revelam a vivacidade intelectual e o engajamento de Deolinda Rodrigues, forjando uma identidade que articula luta anticolonial, gênero e memória. Ao fazê-lo, ampliam o horizonte documental da resistência angolana e afirmam a escrita das mulheres militantes como prática decisiva de resistência política e preservação histórica.

As *Cartas de Langidila* transcendem o registro do percurso ideológico da militante ao inscrever a expressão íntima como gesto de denúncia e emancipação. Nesse processo, a autora afirma-se como agente da memória coletiva e amplia, sob uma perspectiva interseccional, os horizontes do pensamento cívico africano.

Deolinda Rodrigues e a escrita insurgente do corpo

A produção textual de Deolinda Rodrigues, reunida em *Cartas de Langidila e outros documentos* (2003a) e *Diário de um exílio sem regresso* (2003b), inscreve-se na produção literária e memorialística de mulheres africanas atravessadas pelas violências do colonialismo e do patriarcado. Forjada em contextos de extrema precariedade, essa escrita dialoga com a necropolítica colonial descrita por Mbembe (2018), na qual o poder administra a vida e a morte. A fome e a exposição permanente ao extermínio — “Como a fome desclassifica” (Rodrigues, 2003b, p. 183) — atravessam seus registros, em que a rotina é vivida como “uma verdadeira corrida contra a morte” (Rodrigues, 2003b, p. 207). Nesse horizonte de aniquilamento, a palavra escrita converte a vulnerabilidade em gesto radical de resistência, transformando o trauma em denúncia e a experiência-limite em potência de memória e enunciação política, mesmo diante da brutalidade do fim: “A morte é tão besta, tão cruel, tão merda!” (Rodrigues, 2003b, p. 115).

Smith e Watson (2010) compreendem a escrita de si como prática discursiva e política situada, que excede o âmbito individual ao inscrever a autorrepresentação em redes de poder, ideologia e desejo. Nesse sentido, as narrativas de vida constituem estratégias políticas, uma vez que escrever a si mesmo implica sempre um posicionamento histórico e social (Smith; Watson, 2010, p. 33).

Essa escrita de subjetividade, a partir de Smith e Watson (2010), configura-se como espaço de resistência para sujeitos marginalizados, ao afirmar agência e tensionar narrativas hegemônicas produtoras de silenciamentos. Nesse horizonte, a obra de Deolinda Rodrigues, especialmente nas *Cartas de Langidila* e no diário, intervém criticamente nas memórias oficiais ao confrontar a exclusão das mulheres negras da historiografia anticolonial.

Ainda sob a perspectiva das pesquisadoras, tal estratégia discursiva constitui uma performance subjetiva situada, construída em diálogo com contextos e públicos, e não a



expressão de uma essência estável. Nos textos utilizados para reflexão, essa performance elabora um “eu” múltiplo e interseccional — africana, militante, cristã, exilada e intelectual — que se posiciona criticamente diante dos processos históricos, sociais e políticos que atravessam sua experiência.

Outro eixo das práticas de autoenunciação é a centralidade do corpo, sobretudo na escrita feminina, onde dor, experiência e memória se articulam como resistência. O corpo exaurido pela guerrilha e pela doença — “Doem-me as costas e sinto-me bastante cansada” (Rodrigues, 2003b, p. 82); “Acordei outra vez inflamada da cabeça aos pés” (Rodrigues, 2003b, p. 199) — torna-se corpo escrito e político, denunciando as violências colonial, racial e patriarcal e afirmando-se como testemunho e gesto insurgente.

Sabe-se que diários e cartas não constituem registros neutros, mas formas complexas de autoria, atravessadas por convenções culturais e intencionalidade discursiva, conforme apontam Smith e Watson (2010). No caso de Deolinda Rodrigues, suas epístolas íntimas assumem caráter profundamente político, ao dialogar com o presente militante e projetar sua voz para além do tempo imediato, interpelando também leitores futuros.

Os textos analisados configuram a escrita de si como prática de resistência e afirmação política, mobilizando identidade e corporeidade para subverter estruturas de poder que produzem a invisibilização. Ao ultrapassar o âmbito do testemunho pessoal, sua produção institui um espaço simbólico de reescrita da história e de reconstrução da memória de sujeitos historicamente marginalizados.

Conforme afirma bell hooks

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de ‘erguer a voz’, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta (hooks, 2019, p.38-39).

A citação aponta a produção de identidade literária de Rodrigues como gesto radical de subjetivação e resistência política. Por meio de cartas e diários, ela rompe o silêncio imposto pela colonialidade e pelo patriarcado, afirmando-se como sujeito histórico e desafiando a invisibilização das mulheres negras nas lutas anticoloniais, inclusive frente às hierarquias machistas internas aos movimentos de libertação.

Esses registros ultrapassam a exposição íntima ao se afirmarem como ação política e gesto de elaboração coletiva da experiência, inscrevendo-a como sujeito que recusa a objetificação colonial. Em consonância com bell hooks (2019), o texto da escritora angolana assume a voz como prática de liberdade, ao denunciar opressões externas e internas e projetar um



horizonte no qual mulheres negras ocupem lugar central nas transformações sociais. Assim, sua palavra opera como registro, instrumento de enfrentamento e legado ético-político.

As cartas e o diário constituem ações de insubmissão que dão visibilidade à experiência de uma angolana inserida na luta política e atravessada por suas contradições internas. Ao registrar o vivido, esses escritos enfrentam as violências do colonialismo, do racismo e das tensões do próprio movimento revolucionário, afirmando que o testemunho, longe de ser mero documento, opera como criação estética e prática política de reexistência.

A escrita de Deolinda Rodrigues pode ser aproximada da *écriture féminine* de Hélène Cixous (1996), ao afirmar a necessidade de uma inscrição corporal, afetiva e subversiva das estruturas patriarcais na escrita das mulheres. Embora situada fora do feminismo europeu, sua produção desloca o discurso ao inscrever o corpo feminino como centro enunciador de uma experiência histórica atravessada por opressões colonial, racial, patriarcal e epistemológica, recuperando, pela palavra, uma voz historicamente silenciada.

Uma produção que pode ser lida à luz do feminismo negro latino-americano e afro-brasileiro, especialmente das reflexões de Lélia Gonzalez (2020), ao evidenciar a articulação entre racismo e sexismo e a resistência cotidiana das mulheres negras pela palavra (Gonzalez, 2020). Ao subverter códigos coloniais e patriarcais, sua escrita fragmentada e afetiva configura um gesto político insurgente que tensiona normas discursivas hegemônicas, em consonância com Cixous (1996), e desafia os arquivos oficiais ao inscrever no centro da história uma subjetividade feminina negra que resiste ao apagamento.

As *Cartas de Langidila* evidenciam a participação ativa da angolana na luta armada e a denúncia do machismo estrutural no interior do movimento revolucionário (Rodrigues, 2003a). Ao expor a interseção entre colonialismo e patriarcado — incluindo hierarquias de gênero vinculadas a tradições kimbundu — sua produção textual antecipa um feminismo decolonial, ressignificando a metáfora da mulher como “mãe, irmã, África”. Ao narrar-se como mulher negra revolucionária, afirma modos insurgentes de existência e consolida, conforme Chaves (2005), a literatura africana de autoria feminina como espaço de contestação e resistência.

Considerações Finais

A escrita é uma articulação entre a experiência pessoal, o engajamento político e dimensão estética como gesto de resistência ao colonialismo, ao racismo e ao patriarcado. Ao documentar a militância no MPLA, tais textos reivindicam um lugar de autoria histórica feminina e, ao tensionar as fronteiras entre íntimo e público, documento e literatura, inscrevem corpo, memória e política como eixos de uma subjetividade insurgente.

A análise evidencia como Deolinda Rodrigues converte o testemunho pessoal em prática discursiva e política, reconfigurando a vulnerabilidade como forma de resistência. Em contextos de exílio, clandestinidade e guerra, sua escrita articula afeto, fé, crítica e

desejo como gestos insurgentes, reafirmando, pela recusa ao silenciamento, a centralidade das femininas na história de Angola.

A leitura crítica de sua obra tensiona narrativas historiográficas e literárias hegemônicas, contribuindo para a construção de uma memória nacional plural e interseccional. Ao articular teoria, afeto, estética e ação, a intelectual afirma-se como referência pioneira da escrita epistolar e autobiográfica feminina africana, na qual a palavra opera como instrumento de emancipação e legado ético-político, convocando à escuta das vozes silenciadas e à redefinição dos paradigmas de representação.

Reconhecer a relevância da obra dessa militante nos estudos pós-coloniais e de gênero reafirma o valor das narrativas de mulheres negras na reescrita da história a partir das margens. Seus escritos configuram a palavra como prática de resistência e liberdade, ao romper com modelos literários e historiográficos hegemônicos e afirmar-se como documentos estético-políticos que inscrevem uma subjetividade insurgente, capaz de denunciar, narrar e projetar futuros em meio à violência colonial.

Ao articular subjetividade e militância, a angolana constitui um corpo-escrita que enfrenta o apagamento produzido pelo colonialismo, pelo racismo e pelo sexismo, reafirmando a centralidade das margens no debate crítico. Sua produção inscreve a experiência vivida como força literária de resistência, tensionando memória, afeto e política. Tal gesto se condensa no encerramento do diário, em que esperança e ruptura se entrelaçam: “Temos milho seco e jinguba para aguentar. Quando nos livrarmos de tudo isto, Mamãe! Tudo parecia já tão bem e de repente, bumba: Kamuna!” (Rodrigues, 2003b, p. 211).

Entre cartas e silêncios, a escrita de Deolinda Rodrigues permanece como gesto de vigília. Nela, o íntimo não se recolhe, antes se abre em denúncia; a palavra, frágil e firme, sustenta a memória na qual a história tentou impor o esquecimento. Sua prosa não busca conciliação, mas presença: inscreve o corpo, o afeto e a luta como matéria de resistência, afirmando que narrar é também permanecer — contra a violência, contra o apagamento, contra toda forma de silêncio imposto.



Referências

ALMEIDA, Roberto. Intróito. *In*: RODRIGUES, Deolinda. **Cartas de Langidila e outros documentos**. Organização de Mário Pinto de Andrade. Lisboa: Edições Colibri, 2003a.

ALMEIDA, Roberto. Introdução. *In*: RODRIGUES, Deolinda. **Diário de um exílio sem regresso**. Organização de Irene Guerra Marques e Maria Luísa Lima da Silva. Lisboa: Edições Colibri, 2003b.

BIRMINGHAM, David. **Independence and Revolution in Angola**. London: Zed Books, 2002.

CASTRO HENRIQUES, Isabel. **Mulheres de Armas**: a participação feminina na luta de libertação de Angola. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

CHAVES, Rita. **Literaturas africanas de língua portuguesa**: percursos da memória e do desejo. São Paulo: EDUSP, 2005.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa e outros ensaios feministas**. Tradução de Claudia Schilling. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996.

FORTUNATO, Jacinto. Deolinda Rodrigues: o perfil de uma lutadora indomável. *In*: RODRIGUES, Deolinda. **Diário de um exílio sem regresso**. Organização de Irene Guerra Marques e Maria Luísa Lima da Silva. Lisboa: Edições Colibri, 2003b.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JIMENEZ, Limbania. Quem foi Deolinda Rodrigues. *In*: RODRIGUES, Deolinda. **Cartas de Langidila e outros documentos**. Organização de Mário Pinto de Andrade. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

HEYWOOD, Linda M.; DRAKE, Sthembile. **The Handbook of African Women's History**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

HOOKS, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Teaching to Transgress**: Education as the Practice of Freedom. New York: Routledge, 1994.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2010.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.



OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PÉLISSIER, René. **História das campanhas de Angola**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

PEREIRA, Ana. Gênero, guerra e poder em Angola: a militância de Deolinda Rodrigues. **Revista Estudos Africanos**, v. 5, n. 2, p. 45-62, 2013.

RODRIGUES, Deolinda. **Cartas de Langidila e outros documentos**. Organização de Mário Pinto de Andrade. Lisboa: Edições Colibri, 2003a.

RODRIGUES, Deolinda. **Diário de um exílio sem regresso**. Organização de Irene Guerra Marques e Maria Luísa Lima da Silva. Lisboa: Edições Colibri, 2003b.

SELLSTRÖM, Tor. **Women and Guerrilla Movements**. London: Zed Books, 2000.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives**. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.





MULHERES E TERRA MOÇAMBICANA: OPRESSÃO E LUTA DURANTE A ÉPOCA COLONIAL

*WOMEN AND MOZAMBICAN LAND:
OPPRESSION AND STRUGGLE DURING COLONIAL ERA*

*MUJERES Y TIERRA MOZAMBIQUEÑA:
OPRESIÓN Y LUCHA DURANTE LA ERA COLONIAL*

Pauline Champagnat

Universidade de Rennes 2/ERIMIT

pauline.champagnat@hotmail.fr

<https://orcid.org/0000-0002-4345-8500>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e71628

Recebido: 30 nov. 2025

Aprovado: 4 mar. 2026



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

RESUMO

Depois de uma breve contextualização histórica sobre a situação das mulheres durante a guerra da independência moçambicana, focaremos nas obras de duas autoras que procuraram retratar a condição feminina nessa época. Partiremos da análise das narrativas de *Ninguém matou Suhura* (1988), de Lília Momplé e de *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, com o objetivo de encontrar os pontos de convergência num discurso feminino que ecoa as múltiplas vozes de mulheres silenciadas por um poder hegemônico. A obra de Momplé sublinha a crueldade do destino reservado às mulheres moçambicanas, na sua relação com homens que representam o poder colonial. O romance *O alegre canto da perdiz* é recheado de mitos de origem que procuram apresentar uma imagem por vezes mitificada da mulher. Ambos os romances sublinham a posição fragilizada da mulher negra durante esse período, que sofre uma dupla opressão: o racismo e o machismo. Com base no alicerce teórico de hooks (2015), Owen (2007), Miranda e Secco (2013), Bourdieu (1998) no que diz respeito à menorização do feminino, e Hall (2007), Castells (1999) e Mucchieli (1986) sobre identidades culturais pós-coloniais, tentaremos responder à seguinte problemática: de que maneira a temática da terra é um eixo significativo para discutir a opressão feminina durante a época colonial em Moçambique?

Palavras-chave: representação, mulheres, colonialismo, Lília Momplé, Paulina Chiziane.

ABSTRACT

*After a brief historical contextualization of the situation of women during the Mozambican War of Independence, we will focus on the works of two authors who sought to portray the female condition during that period. We will begin by analyzing the narratives of *Ninguém matou Suhura* (1988), by Lília Momplé, and *O alegre canto da perdiz* (2008), by Paulina Chiziane, with the aim of identifying points of convergence within a female discourse that echoes the multiple voices of women silenced by hegemonic power. Momplé's work emphasizes the cruelty of the fate reserved for Mozambican women in their relationship with men who represent colonial power. The novel *O alegre canto da perdiz* is filled with origin myths that seek to present a sometimes mythologized image of womanhood. Both novels highlight the fragile position of Black women during this period, as they endure double oppression: racism and sexism. Based on the theoretical framework of hooks (2015), Owen (2007), Miranda e Secco (2013), Bourdieu (1998) regarding the marginalization of the feminine, and Hall (2007), Castells (1999), and Mucchieli (1986) concerning postcolonial cultural identities, we will seek to answer the following question: In what ways is the theme of land a meaningful axis for discussing female oppression during the colonial period in Mozambique?*

Keywords: representation, women, colonialism, Lília Momplé, Paulina Chiziane.



RESUMEN

Después de una breve contextualización histórica sobre la situación de las mujeres durante la guerra de independencia mozambiqueña, nos centraremos en las obras de dos autoras que buscaron retratar la condición femenina en esa época. Partiremos del análisis de las narrativas de Ninguém matou Suhura (1988), de Lília Momplé, y de O alegre canto da perdiz (2008), de Paulina Chiziane, con el objetivo de encontrar los puntos de convergencia en un discurso femenino que hace eco de las múltiples voces de mujeres silenciadas por un poder hegemónico. La obra de Momplé subraya la crueldad del destino reservado a las mujeres mozambiqueñas en su relación con los hombres que representan el poder colonial. La novela O alegre canto da perdiz está llena de mitos de origen que buscan presentar una imagen a veces mitificada de la mujer. Ambas novelas destacan la posición vulnerable de la mujer negra durante ese período, que sufre una doble opresión: el racismo y el machismo. A partir del marco teórico de hooks (2015), Owen (2007), Miranda e Secco (2013), Bourdieu (1998) en lo que respecta a la subordinación de lo femenino, y Hall (2007), Castells (1999) y Mucchieli (1986) sobre identidades culturales poscoloniales, intentaremos responder a la siguiente problemática: ¿de qué manera la temática de la tierra es un eje significativo para discutir la opresión femenina durante la época colonial en Mozambique?

Palabras-clave: *representación, mujeres, colonialismo, Lília Momplé, Paulina Chiziane.*



Introdução: ser mulher em Moçambique durante o processo de independência

Mulher é terra, sem semear, sem regar, nada produz

Paulina Chiziane

O provérbio zambeziano retomado por Paulina Chiziane no prefácio do seu romance de maior sucesso: *Niketche: uma história de poligamia* (2002) será o fio condutor da nossa análise: “Mulher é terra, sem semear, sem regar, nada produz.” A nossa análise se voltará para a ligação entre terra e mulheres durante o período colonial, que é muito reveladora da sociedade e das dinâmicas de poder que a regiam.

Durante o processo de construção da nação moçambicana, a literatura e o projeto político-identitário eram intimamente ligados. De fato, num país como Moçambique, marcado por séculos de colonização, políticas de assimilação promovidas pelo governo colonial e uma importante mistura étnica, a definição da construção de projetos nacionais identitários em comum só poderia dar respostas plurais e diversas, na imagem dos atores que a compõem. Apesar de tudo, como o indica Maria Benedita Basto (2006), o projeto político do partido FRELIMO (Frente da Libertação de Moçambique), que proclamou a independência de 1975, já apresentava, simultaneamente, características de inclusão e exclusão de certos membros da sociedade, em nome de uma unidade cultural e de uma renovação política para o país recém-independente:

A relação entre canonicidade e cidadania nacional inscreve-se no caso da Frelimo, nas estratégias de contagem da população, política e literária, entre os processos de inclusão/exclusão e o estabelecimento de um pensamento comum guiado pela determinação do *novo* [...] Elas devem ser lidas como a “abertura” de uma cena na qual a literatura é proposta como estratégia de narrativização da nação (Basto, 2006, p. 67).

No entanto, apesar da vontade de moldar um estado com traços culturais homogêneos, herdados do modelo soviético, era impossível negar a presença de diferenças étnicas em Moçambique. Estas diferenças começaram a provocar tensões, que repercutiram nos partidos oriundos dos movimentos de libertação do país. Os partidos MANU e UNAMI se dirigiam a certas etnias específicas, enquanto a UDENAMO tinha uma vocação nacionalista desde o começo (Santana, 2009, p. 5). A fusão desses três grupos resultou no partido FRELIMO, centrado numa visão nacionalista da política e da nação.

O projeto de identidade nacional moçambicana procurava transformar a cultura moçambicana, composta de diversas culturas locais, de influências portuguesas e árabes,



numa cultura única, nacional e homogênea. No entanto, este projeto nunca foi colocado em prática na realidade. Há um lado utópico neste projeto, fomentado pela ideia do “Homem Novo” moçambicano (Basto, 2006) que surgiu após a independência:

O projecto de gestação de um Homem Novo, cidadão da sociedade nova, defendido pela Frelimo revela de processos tradicionais da narrativização revolucionária que constrói utopias e não de um pôr-em-nação que deveria permitir negociar a diversidade das memórias e das culturas locais. O projecto comunitário frelimista é em primeiro lugar um projecto global de “sociedade”, uma sociedade determinada por critérios de justiça e de igualdade, uma sociedade justa e livre da exploração do homem pelo homem. Assim, poderemos dizer que em Moçambique, as dificuldades de implementação do projecto/processo de nação subjacente à luta pela independência estão ligadas ao problema de tornar compatível uma ideia universalizante da sociedade e do desenvolvimento com a identificação e a legitimação de um patrimônio histórico e cultural comum, nacional (Basto, 2006, p. 63-64).

A vontade de homogeneização da sociedade vem de um ideal de igualdade e justiça, o qual, porém, só pode ficar no campo da utopia. Isso limitou a possibilidade de uma pluralidade cultural que deveria decorrer de uma sociedade tão diversa como a moçambicana. A fricção vem da impossibilidade em conciliar esse ideal igualitário com a diversidade cultural existente em Moçambique.

As divergências políticas entre os membros da FRELIMO não eram apenas ligadas a diferenças étnicas, diziam também respeito a outros temas como: o tipo de guerra a adotar, o exército, a política e a emancipação feminina (Santana, 2009, p. 5). De fato, certas mulheres moçambicanas quiseram participar na vida política, e na luta armada para alcançar a independência. Foi assim que um grupo de mulheres moçambicanas tomou a iniciativa de criar um exército feminino. Algumas camponesas pediram ao partido que lhe fornecesse um treinamento militar desde 1965, ou seja, dez anos antes da independência do país. (Santana, 2009, p. 7). A luta armada começou em 1964, e as mulheres foram admitidas a partir de 1966, depois da aprovação do Comitê central do partido (Santana, 2009, p. 8). Oficialmente, o Comitê pregava por um tratamento igual entre os membros femininos e masculinos do partido, como é possível perceber nessa declaração do “Dia da Mulher Moçambicana”, no dia 7 de abril de 1968: “Condenamos a tendência que existe entre muitos membros masculinos da Frelimo de excluir sistematicamente as mulheres das discussões de problemas relacionados à revolução e limitá-las à execução de tarefas” (Santana, 2009, p. 10-11).



No entanto, muitos homens do partido se opuseram claramente a essa igualdade, o que se tornou motivo de tensões com os outros membros. Samora Machel, primeiro Presidente da República moçambicana, considerava a libertação da mulher e a do país como dois elementos interligados que faziam parte de uma luta comum. Antes da independência, a FRELIMO organizou uma conferência das mulheres para falar sobre as possíveis estratégias de emancipação feminina. A Organização das Mulheres Moçambicanas (OMM), foi criada nessa ocasião, em 1973 (Santana, 2009, p. 19).

O primeiro Presidente moçambicano estabeleceu um paralelo entre a perspectiva marxista da exploração do homem pelo homem e a condição da mulher moçambicana na sociedade. Para ele, era importante denunciar a contradição que existia entre a vontade de querer libertar o país do colonialismo e continuar a relegar as mulheres moçambicanas aos papéis mais subalternos da sociedade. (Machel, 1979, p. 18) Assim, a opressão feminina é colocada numa perspectiva similar à opressão colonial. A interdependência entre essas duas formas de exploração está no coração da máquina colonial.

Na sua obra, Paulina Chiziane sublinhou frequentemente essa contradição no seio da FRELIMO. Ela fazia-o a partir do seu ponto de vista de antigo membro desse mesmo partido político, do qual se desligou por causa dessas contradições, e da postura leninista-marxista adotada. Apesar de não se identificar com nenhum partido político, sua obra propõe muitas vezes temáticas que constituem uma referência direta a vários assuntos que, historicamente, causaram discórdia no partido, como: a emancipação feminina, o lugar da mulher na sociedade, a denúncia das desigualdades entre homens e mulheres, a valorização da diversidade étnica e cultural moçambicana, as consequências do colonialismo e da política de assimilação no Moçambique contemporâneo.

A escritora Lília Momplé, por sua vez, não atuou diretamente em partidos políticos moçambicanos. No entanto, a militância da autora se destaca pela sua atuação na Associação dos Escritores Moçambicanos, onde exerceu o cargo de Presidente e Secretária-Geral. Ela também integrou o Conselho Executivo da (UNESCO) no começo dos anos 2000. A escrita dela representa uma forma de combate, na medida em que faz uma crítica acerca da máquina colonial e dos seus efeitos nos corpos e mentes dos colonizados.

As duas escritoras são apontadas como as primeiras ficcionistas de Moçambique. Se, como o apontou Edward Said, “as próprias nações são narrativas” (Said, 1999, p. 13), quais seriam as particularidades de uma ficção da construção da nação moçambicana contada a partir do olhar feminino?

Numa abordagem comparativa, analisaremos essa questão a partir de dois contos da coletânea *Ninguém matou Suhura* (1988) e do romance *O alegre canto da perdiz* (2008), com alicerce teórico em Bourdieu (1998) e hooks (2015), para estudar a minoração do feminino. As teorias de Hall (2007), Castells (1999) e Mucchieli (1986) servirão para entender melhor a construção cultural num contexto pós-colonial.

Ninguém matou Suhura: poder e silenciamento

A coletânea de contos *Ninguém matou Suhura* (1988) é estruturada em cinco partes. Cada parte corresponde a um conto, sendo *Ninguém matou Suhura* o mais extenso. O elemento central que une os textos é a representação da exploração sofrida pelos moçambicanos durante o período colonial, com ênfase particular na condição das mulheres. Estudaremos, nessa parte, dois contos: “O baile de Celina” e “Ninguém matou Suhura”, que retratam a exploração da mulher moçambicana a partir de várias perspectivas, nos campos profissional, material e sexual.

“O baile de Celina” começa com o diálogo entre Dona Violante, costureira, e uma cliente dela. Ela mostra para a cliente o vestido confeccionado para o baile de formatura da filha Celina. Dona Violante, nascida na Ilha de Moçambique, tem uma história entrelaçada com a de Catarino da Silva, dono das uma das maiores fortunas do país. Ele é representado como um português de origem humilde e camponesa, que chegou a Moçambique sem nada, mas que logo conseguiu enriquecer, adotando estratégias de dominação comercial. A aquisição rápida e fácil dessas técnicas só foi possível por causa de um sistema escravagista que já estava ancorado de forma bastante firme no país:

Quando este senhor, natural de Urgeiriça, em Portugal, desembarcou na Ilha de Moçambique, trazia consigo apenas “a cara e a coragem”. Mas trazia também, bem arreigada dentro de si, a firme convicção de que a África existe para enriquecer os brancos, e, de um modo especial, a ele, Catarino da Silva. Assim, munido de tão poderosa arma espiritual, meteu mãos à obra. Começou por ir viver com uma rapariga negra, a prendada Alima, a qual assava amendoim primorosamente e que, descobriu ele mais tarde, com o mesmo amendoim confeccionava torritoris deliciosos. Catarino da Silva passou então a vender amendoim torrado e torritoris, cabendo-lhe também a tarefa de administrar o dinheiro das vendas. E tão bem administrou que, em pouco tempo, pôde associar-se a outro colono. Benjamim Castelo, dono do único talho existente na Ilha (Momplé, 1988, p. 36).

O fato de Catarino da Silva carregar por dentro “a firme convicção de que a África existe para enriquecer os brancos” (Momplé, 1988, p. 36), associado à ideia de se aproximar de uma mulher da terra, a prendada Alima, caracteriza a situação de vantagem do colonizador. A exploração maciça da terra e dos seus recursos constituiu um dos pontos principais da máquina colonial. A produção de um produto típico da terra moçambicana, o amendoim torrado, feito por uma mulher negra, mas vendido e administrado por um



homem branco, não poderia ser mais reveladora desse sistema baseado na exploração desenfreada dos recursos naturais da terra e dos colonizados, sobretudo das mulheres.

A representação das autoridades fazendo vista grossa para algumas irregularidades nessa sociedade é pertinente e plausível, pois essa exploração reproduz justamente a estrutura econômica da sociedade colonial, embora seja numa escala menor:

A sociedade Catarino da Silva-Benjamim Castelo prosperou a olhos vistos, à custa de falcatruas e da exploração desenfreada da mão-de-obra negra, arrebanhada à força pelas autoridades coloniais. De tal maneira prosperou que, volvidos poucos anos, os dois sócios eram donos de enormes plantações de sisal e algodão, machambas e cantinas espalhadas por quase todo o norte da colônia. Por essa altura, Catarino da Silva entendeu que já era tempo de se desfazer da companheira negra e fazer um casamento vantajoso (Momplé, 1988, p. 36).

A prosperidade e o sucesso do empreendimento dos dois colonos, à custa do trabalho da mão-de-obra negra, marcam o fim do relacionamento entre Catarino e Alima, moça que está na origem do seu sucesso. Esse pensamento condiz com a teoria do “*corps-pour-autrui*”, de Pierre Bourdieu (1998), na qual o corpo da mulher apenas existe para servir o outro, nesse caso o homem branco colono. Assim, o seu corpo é usado para seu potencial servil e/ou sexual. Depois de alcançar um certo sucesso, o corpo da mulher colonizada é preterido, como se fosse descartável. De fato, Catarino procura transmitir o seu pensamento para o sócio Benjamim:

-Ô Castelo, – desafiava por vezes Catarino da Silva, com mal disfarçado orgulho – devias também casar com uma rapariga como a Maria Claudina. Um homem precisa de ter família. Larga lá a tua negrinha, que isso só dá para os primeiros tempos (Momplé, 1988, p. 37).

Através da voz de Catarino, que garante que se juntar com uma mulher da terra “só dá para os primeiros tempos” (Momplé, 1988, p. 37), essa personagem reproduz a ideia, bastante arraigada na sociedade colonial, segundo a qual a mulher negra serve por sua potência trabalhista e sexual, enquanto a mulher branca teria o papel de respeitável esposa e mãe dos filhos. O sócio, que por sua vez nutre sentimentos verdadeiros para com a companheira e a filha mestiça que têm em comum, acaba por ceder à pressão social. Segundo o pensamento do sócio, na sociedade colonial, não faz sentido um homem branco de sucesso estar casado oficialmente com uma mulher negra.



Por isso, Benjamim se afasta da mulher e da filha. A mulher acaba por interiorizar esse pensamento racista, e transmite-o para a filha: “-Estuda filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor. Quanto mais estudares, mais depressa serás gente!” (Momplé, 1988, p. 42). Os estudos permitirão uma certa elevação social e um “branqueamento teórico”. A subida na hierarquia social, segundo os mecanismos dessa sociedade colonial, lhe permitirá aceder a um maior prestígio social, segundo as palavras da mãe, que reproduz o discurso opressor do colono. O que mais poderia chamar a nossa atenção aqui diante do abandono paterno seria a naturalidade com a qual isso é recebido pelas mulheres colonizadas, o que aponta para uma aceitação dos mecanismos de inferiorização tão bem interiorizados, a “poderosa arma espiritual” (Momplé, 1988, p. 36) usada por Catarino para prosperar em Moçambique.

Outra personagem do conto que permite explorar a questão das dinâmicas desiguais de poder entre mulheres moçambicanas e colonos é o governador, que é descrito como um homem “indolente e venal”, que nutre uma paixão por “cavalos e mulatas bonitas”. Apesar de ser casado, entretém relações extraconjugais com mulheres moçambicanas:

A propósito, as três põem-se a comentar a vida particular do governador, homem indolente e venal, que se distingue pela sua desenfreada paixão por cavalos e mulatas bonitas. Chega a mandar buscar as amantes no carro do governo e a dar-lhes entrada no Palácio da Ponta Vermelha, embora, claro está, pela porta das traseiras (Momplé, 1988, p. 43-44).

A associação dos termos “cavalos” e “mulatas bonitas” na mesma frase aponta, mais uma vez, por uma desumanização da mulher indígena. O acesso a um lugar tão prestigioso como o Palácio, porém pela “porta traseira”, é revelador de uma vontade de não assumir socialmente qualquer compromisso com uma mulher que não seja branca. No caso do governador, percebe-se que existe apenas uma vontade de usufruir e explorar o corpo das mulheres moçambicanas.

Desde o começo da colonização nas colônias africanas, as relações entre homens colonos e mulheres indígenas sempre existiram. Embora tenham sido frequentemente idealizadas, constituíam quase sempre um estupro. No início da empresa colonial, as mulheres dos colonos não eram presentes, e mesmo quando chegaram, nunca pertenceram à mesma categoria social das mulheres indígenas. Enquanto a mulher branca era frequentemente colocada num pedestal em razão da moral cristã, a mulher negra aparecia como sensual, indecente, depravada. Essas representações binárias serviam de justificativa para os estupros cometidos contra as mulheres negras (Hooks, 2015, p. 148).

Aqui, a relação de poder ocorre entre os homens brancos e as mulheres negras, mas também entre o homem branco e o homem negro. Assim, o colono se encontra na posição



de tentativa de usurpação do lugar de patriarca do homem negro. Desta forma, há uma dinâmica colonial da “Mãe Preta” e do “Homem branco” (Owen, 2007, p. 12) da qual o homem negro é excluído. A formação desse casal implica a exclusão do homem negro no processo de construção da nação. Existe a ideia de uma necessária apropriação do corpo da mulher negra pelo homem branco como o meio por excelência de tomar posse do território colonizado.

No conto “Ninguém matou Suhura”, essa exploração é levada ao extremo, e acaba por ter consequências dramáticas. Mais uma vez, trata-se de um funcionário da administração colonial, no caso, o administrador. Convencido com a ideia de que todos os bens da terra, incluindo as próprias mulheres moçambicanas, pertencem por direito à administração colonial, o administrador resolve iniciar um relacionamento com uma moça de apenas quatorze anos que viu na rua e achou bonita:

E ao vê-lo, o senhor administrador decidiu ali mesmo que havia de possuir a dona de tal rosto. Nem o corpo magro e quase infantil da rapariga, nem as andrajosas capulanas que a cobriam lhe arrefeceram o desejo imperioso. O puxador de riquexó ficou imediatamente incumbido de saber onde ela morava. E o sipaio Abdulrazaque encarregou-se depois de todos os preparativos para o encontro desta tarde (Momplé, 1988, p. 54).

Com a convicção de ter pleno direito sobre a terra, e sobre as pessoas que nela moram, o senhor administrador pressiona a avó de Suhura, única família da moça, a fazer com que se encontre com ele, no quatinho da D. Juliá Sá. Sem saber nada sobre ela, nem mesmo o seu nome, impõe um relacionamento sexual sem o consentimento dela. A palavra “estupro” é adequada para caracterizar esse encontro forçado, pois a moça, de condição muito humilde, não possui o menor poder de decisão sobre a própria vida. A moça, virgem, assustada e não interessada no administrador é obrigada a satisfazer as suas fantasias:

O senhor administrador nada sabe sobre a rapariga, nem sequer o nome. É apenas mais uma bela negrinha que lhe passa pelas mãos, sem dúvida muito menos importante para ele que qualquer dos seus animais de estimação. Mas, mesmo assim, é-lhe extremamente agradável saber que à tarde a terá à sua disposição, no discreto quatinho da D. Júlia Sá (Momplé, 1988, p. 54).

Existe, novamente, a representação da animalização e da desumanização da mulher negra, pois apesar do desejo urgente do administrador, ele reconhece que Suhura é sem dúvida: “muito menos importante para ele que qualquer dos seus animais de estimação.”



Temos aqui, mais uma vez, a contundente representação do poder colonial em exercício: a vontade de possuir a terra, que passa pela dominação do corpo feminino negro. A ameaça de estupro e outras agressões inspiravam um terror psíquico permanente nas mulheres africanas, sejam elas deportadas ou colonizadas na própria terra. (Hooks, 2015, p. 59). Podemos reconhecer nitidamente esse terror na personagem de Suhura. Além disso, a personagem não fala; o leitor só tem acesso aos seus diálogos internos.

Assistimos então, de certa forma, à “institucionalização” do estupro, que deve também ser entendida como um dos meios de dominação por excelência, usado pelo colono para tomar plenamente posse da terra. Quando a mulher a ser colonizada resiste, como é o caso no conto “Ninguém matou Suhura”, essa tomada de posse chega ao seu extremo e tem um desfecho dramático:

Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade e que, embora subjugada pelo seu corpo possante, estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim, usa de toda a sua força, indiferente às consequências. Um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. Depois o silêncio e a imobilidade total (Momplé, 1988, p. 70-71).

O grito final de Suhura, que marca o seu fim, remete novamente ao campo da bestialidade, do desumano. Ela acaba por se tornar apenas um corpo a ser desfrutado pelo administrador. Apesar dos dois graves crimes consumados (estupro e assassinato), o administrador, graças à posição de poder exercida na sociedade, constrange mais uma vez a avó da moça ao silenciamento. No fim do conto, o sipaio “devolve” o corpo de Suhura à avó, que entra em desespero e começa a se revoltar e chorar convulsivamente: “Mataram a minha neta! Mataram a minha Suhura! Porque fizeram isso, se ela foi, coitada! Ela não queria ir, mas foi! Coitada da minha Suhura!” (Momplé, 1988, p. 72). Diante da emoção legítima da avó, a resposta do sipaio é lacônica e fria: “Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura, compreende?” (Momplé, 1988, p. 72).

O sipaio, outro instrumento usado pela máquina colonial, reproduz a desumanização de um sistema que mata o seu próprio povo. A avó de Suhura não tem outra opção, a não ser o silenciamento. A escrita de Lília Momplé, nesse sentido, é militante, pois permite ecoar as vozes que foram as mais silenciadas durante o período colonial: as das mulheres da terra. Dar uma voz para aquelas que são silenciadas é uma maneira de se reapropriar o poder simbólico. Nesse sentido, veremos, mais adiante, como os mitos de origem presentes em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, são usados para tentar corrigir o desequilíbrio causado pelas representações da mulher durante a época colonial.



Paulina Chiziane: mitos de origem e reapropriação da terra

A escrita de Paulina Chiziane apareceu num contexto da história e da literatura moçambicanas no qual já existiam poetisas bastante influentes, dentre as quais se destacou Noêmia de Sousa. Essas, muitas vezes, eram também membros da FRELIMO. Os temas eram geralmente ligados à revalorização da cultura africana, ao movimento da negritude, ou à necessidade de libertação de Moçambique. São temas que questionavam a ordem social herdada do colonialismo, já que muitas ideias políticas eram baseadas no marxismo ou no socialismo, e evocavam a luta de classes. No entanto, a problematização das desigualdades entre homens e mulheres na sociedade moçambicana era muito mais tímida.

De fato, num contexto de revolta diante das desigualdades raciais, e um silenciamento com relação ao tratamento sofrido pelas mulheres, Paulina Chiziane denunciou as numerosas práticas machistas – oriundas de tradições ancestrais moçambicanas ou da época colonial – que colocavam a mulher numa posição subalterna. Por isso, inicialmente, a sua recepção no meio literário moçambicano não foi boa, principalmente pelos colegas masculinos, que não a levaram a sério. A autora até comparou a escrita ao ato de “partir para a guerra”. Inicialmente, não foi levada a sério, pelos temas polêmicos abordados na sua obra, como o explicou Mia Couto:

[...] a Paulina, digamos, foi colocada como um objeto folclórico, exatamente pela postura de uma mulher procuradora de pensamento, produtora de sentimento. *Depois da aceitação do seu trabalho parece que seria aceitável desde que ela não entrasse em determinados lugares, aqueles que foram determinados aos homens, o lugar da visibilidade.* Quando a Paulina se tornou uma escritora notável, ela foi objeto de uma campanha de maledicência para a qual ela própria não estava preparada. As agressões vieram de onde ela menos esperava, dos colegas homens escritores (Miranda; Secco, 2013, p. 376, grifos nossos).

Durante o movimento nacionalista em Moçambique, pudemos observar uma hipervalorização da terra e da cor negra, numa tentativa de se reapropriar de uma identidade cultural fragmentada e dilacerada por séculos de colonialismo. Paulina Chiziane também se interessou pela revalorização da cultura moçambicana, e fez, ao longo de anos de escrita literária, muitas referências aos mitos e à história pré-colonial. No romance *O alegre canto da perdiz* (2008), os Montes Namuli constituem o cenário ideal para essa revalorização, pois são considerados e apontados como o berço da Humanidade, segundo os mitos de origem moçambicanos. Mircea Eliade definiu o mito como uma história fundadora de um povo, que ocorreu no começo dos tempos e que poderia ser associado a uma gênese. (Eliade, 1963, p. 85). A narrativa é escrita no



presente, mas começa no passado e segue até a fase pós-independência. Ela é entrecortada por mitos de origem com funções narrativas diversas. Nesses mitos de origem, as mulheres vivem num mundo idílico, uma forma de paraíso na terra antes do pecado original. Esse suposto paraíso talvez seja uma referência ao tempo anterior ao começo da ocupação colonial.

Assim, o discurso mítico é usado como base para a construção da identidade nacional, pois evocaria o Moçambique pré-colonial. Algumas personagens, como Maria das Dores e José dos Montes lembram imagens de deuses decaídos do seu Olimpo local, forçados a sobreviver diante das adversidades da colonização. No romance, o momento da perda de memória de Maria das Dores nos montes Namuli corresponde ao da independência do país. Essa perda de memória é provocada por eventos pessoais traumatizantes, os quais, num quadro mais amplo, são sintomáticos da sociedade colonial moçambicana. É uma perda que também poderia ser associada à vontade de esquecer e desfazer-se das hierarquias sociais e raciais herdadas da sociedade colonial.

A tentativa da recuperação dessa memória traumática pode passar pelo mítico, através dos mitos de origem apresentados no romance. Num primeiro tempo, algumas dessas imagens remetem a símbolos essencialistas de uma África “original”, “pura” e “virgem”, anterior à degradação provocada pela exploração colonial. A nudez de Maria das Dores, por exemplo, é evocadora da pureza original antes da violação colonial. Ao contar “uma história sagrada que ocorreu no começo dos tempos” (Eliade, 1963, p. 85), o mito apresentado pela autora se reapropria a gênese do povo moçambicano antes da colonização.

Maria das Dores abre a narrativa com a sua nudez, considerada escandalosa pelos habitantes da aldeia; cria, ao mesmo tempo, a imagem mítica da pureza original, de acordo com o primeiro mito de origem a ser evocado no romance. No entanto, ela representa a decadência das figuras míticas, pois se encontra numa situação de marginalidade extrema, apesar de seguir os códigos da cultura moçambicana original ao permanecer nua, em vez de cobrir seu corpo à moda ocidental, assim como os habitantes da aldeia: “Aquele louca simboliza o mundo novo da guerra, das doenças, da exclusão social, ao qual todos se encontram sujeitos.” (Chiziane, 2008, p. 22). Assim, a nudez de Maria das Dores é assimilada à decadência, ao vício e à perda de valores para as outras mulheres. Essa contradição é representativa de uma incompreensão entre culturas opostas. Podemos perceber a identificação das mulheres da aldeia a valores cristãos, trazidos pelo colonialismo. Por isso, a mulher do régulo, que é também a contadora de histórias, repreende as outras mulheres, lembrando-as da pureza da nudez.

Desde o começo da narrativa, a personagem de Maria das Dores aparece como uma pessoa sem terra de origem, um pouco alienada. Para os outros moradores da aldeia, ela é definida pelo termo “a louca do rio”. Depois de ter vivido vários eventos traumáticos, parece querer esquecer as normas que norteavam a sua antiga vida, como o simples fato de usar roupas. Evoca também a ideia de uma busca de pureza original, antes da criação do Mundo:

A louca do rio olha para a igreja no alto da serra, que lhe abre os caminhos da memória. Parece que já estive aqui. Mas quando? Em que circunstâncias? Nesta igreja eu entrei, eu rezei, em algum momento da minha infância. Que lugar é este? Anos de memória confluem na sua mente. Em pequenos pedaços como gotas de água formando um rio. As imagens obscurecidas pelo tempo revelam-se uma a uma, recortadas e baralhadas como as peças de um *puzzle*. Como se um arqueólogo de memórias escavasse fotografias antigas. Sinto que já estive aqui, mas quando? (Chiziane, 2008, p. 26).

O esquecimento, no caso da Maria das Dores, é encenado, na medida em que lembra a sua origem com nitidez. No entanto, como essa origem é associada ao trauma, a repressão da própria memória será a primeira resposta encontrada por ela para tentar se reconstruir:

Lembra-se de tudo, da terra e do mundo. Onde a cultura dita normas sobre homens e mulheres. Onde o dinheiro vale mais que a vida. Onde o mulato vale mais que o negro e o branco vale mais que todos eles. Onde a cor e o sexo determinam o estatuto de um ser humano. Onde o amor é abstracção poética e a vida se tece com malhas de ódio (Chiziane, 2008, p. 27).

Se Maria das Dores se lembra muito bem da vida passada, esqueceu um dos eventos mais traumáticos: a perda dos seus três filhos nos Montes Namuli. Os elementos espaço-temporais da perda são extremamente simbólicos: a guerra colonial e o Monte Namuli. É, aliás, um dos raros trechos do romance com uma referência cronológica precisa.

Assim, tudo indica que Maria das Dores estaria em busca daquilo que ela considera como a verdadeira identidade nas tradições africanas e nos mitos de origem, representando um Moçambique pré-colonial. A necessidade de repensar o seu país antes da colonização é extremamente importante para ela, pois na sua família as relações eram baseadas nas hierarquias sociais – entre colonos, indígenas e assimilados– e raciais – entre brancos, mestiços e pretos. Através da memória mítica, a personagem de Maria das Dores acha um meio de curar vários episódios traumáticos da sua infância e da sua adolescência que estão na origem do trauma.

Para fugir de um presente opressor, a personagem de Maria das Dores se refugia numa memória mítica idealizada. Essa valorização das personagens míticas representados como fundadores da nação moçambicana permite compensar a situação de inferiorização sofrida no presente da narrativa.

No mito, existe um aspecto didático, graças à evocação de atos dos deuses e outros heróis míticos, os quais, como o explicou Mircea Eliade, a obrigaria a ultrapassar os seus



limites. A ideia de uma possível recuperação de um “passado glorioso” vai adquirir um sentido particular em *O alegre canto da perdiz*:

Graças ao mito, o mundo se deixa eternizar enquanto *Cosmo* perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao contar como as coisas foram feitas, os mitos desvendam por que e por quem foram criados, em quais circunstâncias. Todas essas “revelações” dizem respeito mais ou menos diretamente com o homem, pois constituem uma “história sagrada”. Em suma, os mitos lembram continuamente que eventos grandiosos ocorreram na Terra, e que esse “passado glorioso” estaria, em parte, recuperável. A imitação dos gestos paradigmáticos tem também um aspeto positivo: o rito obriga o homem a transcender seus limites, o força a se situar perto dos deuses e heróis míticos, a fim de poder cumprir os seus atos (Eliade, 1963, pp. 80-81).¹

No romance, a conexão com a natureza moçambicana traduz um sentimento de legitimidade, de pertença à Terra, em oposição com a apropriação efetuada durante o período colonial: “Então recorda todos os mitos dos montes santos que atraem todas as almas na hora sagrada. Começa a sonhar com o coração das pedras. No túmulo das pedras. E sente o chamamento dos Montes Namuli correndo nas veias.” (Chiziane, 2008, p. 277). O uso do termo “chamamento” e da expressão “correndo nas veias” sugere uma filiação espiritual entre os Montes Namuli e Maria das Dores.

Se a importância da redescoberta e da revalorização da história pré-colonial é fundamental, Stuart Hall nos alerta sobre a construção de uma imagem mitificada da “Mãe África”, inteiramente harmoniosa e por vezes em contradição com a realidade:

Não é possível, portanto, haver um simples “retorno” ou “redescoberta” de um passado ancestral que não seja reexperimentado através das categorias do presente, da mesma maneira que não pode haver funda-

1 Grâce au mythe, le monde se laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif. En racontant comment les choses ont été faites, les mythes dévoilent par qui et pourquoi elles l'ont été, et en quelles circonstances. Toutes ces « révélations » engagent plus ou moins directement l'homme, car elles constituent une « histoire sacrée ». En somme, les mythes rappellent continuellement que des événements grandioses ont eu lieu sur la Terre, et que ce « passé glorieux » est en partie récupérable. L'imitation des gestes paradigmatiques a également un aspect positif: le rite force l'homme à transcender ses limites, l'oblige à se situer auprès des dieux et des héros mythiques, afin de pouvoir accomplir leurs actes.

mento para a enunciação criativa numa simples reprodução das formas tradicionais que não seja ela mesma transformada pelas tecnologias e identidades do presente (Hall, 2007, p. 211, tradução nossa).²

Assim, a ideia de um retorno a um passado africano imaculado seria totalmente ilusória. De fato, seria quase impossível tentar reconstituir a imagem intacta da África pré-colonial, muito menos tentar imaginar qual seria o seu rosto atual se não tivesse passado pelo processo de colonização. Além disso, as identidades nunca são fixas, efetuam um perpétuo movimento de transformação (Mucchieli, 1986). Castells (1999, p. 46), por sua vez, lembra o quanto o nacionalismo é politicamente e culturalmente construído.

É também interessante notar a ambivalência da figura materna em *O alegre canto da perdiz*. Por um lado, é celebrada e mitificada com a personagem de Maria das Dores. Por outro lado, apresenta um rosto perverso, com a representação das personagens de Serafina e Delfina, mãe e filha prostituindo moças mais novas, incluindo as próprias filhas. Além disso, Delfina faz diferenças entre os filhos baseadas na cor da pele dentro do próprio lar.

A personagem de José dos Montes é pertinente para analisar todas as contradições decorrentes da imposição forçada da cultura do colono em Moçambique. Antigo trabalhador forçado, ele aceitou tornar-se assimilado por amor à Delfina, sua primeira mulher e mãe dos seus dois filhos. Num primeiro tempo, ele torna-se o verdadeiro capacho dos militares portugueses durante a guerra colonial e revela todos os esconderijos dos antigos companheiros. Não tarda, porém, a ser assombrado pelos espíritos dos antigos amigos, mortos por causa das indicações que ele entregou para os militares. Além disso, Delfina o abandona para virar concubina de um velho português, que já é casado com uma mulher portuguesa e com a qual tem filhos que já voltaram à metrópole.

Depois desses acontecimentos, José dos Montes terá um olhar renovado sobre a terra moçambicana, e até sobre Delfina, na qual projetará a imagem de uma rainha mítica decaída. Assim, ele traz uma imagem transformada sobre a mulher, vista como uma terra corrompida pela sociedade colonial e seus vícios:

José dos Montes derrama sobre ela um olhar de ternura. E piedade. Identifica-a. Ela é uma rainha. Sempre foi. Guerras, mágoas, vaidades, roubaram-lhe a realeza por algum tempo. Mas ganhou novas asas. É

² Il ne peut donc y avoir de simple « retour » ou de « redécouverte » d'un passé ancestral qui ne soit réexpérimenté à travers les catégories du présent, pas plus qu'il ne peut y avoir de fondement pour l'énonciation créative dans une simple reproduction des formes traditionnelles qui ne soit elle-même transformée par les technologies et les identités du présent.

uma árvore nobre onde os pássaros poisam e compõem doces cantigas. Uma rainha é sempre uma rainha mesmo num trono de areia, tal como as Pia Mwenes das grandes linhagens de toda a Zambézia. Descalças. Empobrecidas. Mais representativas que qualquer cidadão eleito por voto democrático. Não têm assento no Parlamento, mas tem um trono dourado no coração do povo (Chiziane, 2008, p. 313).

No Moçambique pré-colonial, *pia-mwene* era o nome dado às rainhas, “mulheres mais velhas dos grupos de anciãs, [que] ocupavam uma posição específica, a de ‘mãe-alimentadora’ de todos os membros do grupo social” (Augusto de Mattos, 2014, p. 92). Além disso, o território delimitado, “muitas vezes era determinado por elementos da natureza, como rios e montanhas”, como é o caso com os Montes Namuli na narrativa de *O alegre canto da perdiz*. É também interessante notar que essas rainhas eram responsáveis pela “transmissão do direito ao uso da terra”. Por essas razões, havia frequentemente conflitos entre elas e o governo português durante o período colonial.

No romance, a evocação dessas rainhas é uma maneira de tentar reestabelecer uma certa soberania, não apenas territorial, mas também cultural, espiritual e sobretudo simbólica. Além disso, reforça a sua legitimidade para ter uma voz na sociedade moçambicana, com o termo “trono dourado”, em oposição ao “trono de areia”. Nomear Delfina, personagem cujo corpo outrora foi explorado e usado pelos colonos, *pia-mwene*, é uma construção simbólica forte que indica o fim do ciclo destruidor da exploração do corpo da terra, e por extensão, do corpo da mulher moçambicana. Existe a ideia de uma reapropriação da terra e dos corpos através do próprio protagonismo das mulheres.

Considerações finais

Lília Momplé e Paulina Chiziane são autoras que se empenharam para retratar as vivências plurais das mulheres moçambicanas durante o período colonial. A questão da terra pode ser um eixo revelador para estudar a condição da mulher em Moçambique durante esta época.

A evocação dos mitos de origem em *O alegre canto da perdiz*, nos quais os Montes Namuli são reconhecidos como o berço do povo moçambicano, contribui para revalorizar a cultura ancestral moçambicana, o que contrasta bastante como a desvalorização cultural sistemática vivida durante a época colonial. A representação da exploração desenfreada do corpo da mulher e da terra moçambicana em *Ninguém matou Suhura* fornece um instrumento analítico para compreender a experiência feminina durante o período colonial.

Ambas as autoras tornaram centrais personagens que ficam habitualmente na periferia narrativa: as mulheres. Por esses motivos, essas obras são fundamentais para entender

a vivência da mulher moçambicana na era colonial. Os dois romances denunciam, de duas maneiras diferentes, a exploração do corpo, da terra e da mulher moçambicana antes, durante, e depois do período colonial. Essa denúncia é representativa da literatura como possível grito de revolta e, nesse caso, pronunciado pelo grupo mais silenciado e marginalizado durante esse período: as mulheres moçambicanas. Por isso, a ideia da terra para evocar as mulheres moçambicanas, muito além de imagens cristalizadas e mitificadas de “Mãe-terra”, é muito pertinente para falar sobre o pertencimento, o legado e as identidades culturais numa nação pós-colonial como Moçambique.



Referências

- AUGUSTO DE MATTOS, Regiane. Poder e estratégias políticas no norte de Moçambique: a relação entre as pia-mwene e o governo português no final do século XIX. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v. 21, n. 40, p. 61-110, dez. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5740/574069153006.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- BASTO, Maria Benedita. **Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique**. Lisboa: Vendaval, 2006.
- CASTELLS, Manuel. **Le pouvoir de l'identité**. Paris: Fayard, 1999.
- CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Coleção: Palavra Africana. Lisboa: Veja, 1994, p. 292-301.
- CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa: Caminho, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Aspects du mythe**. Paris: Folio, 1963.
- HALL, Stuart. **Identités et Cultures**. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.
- HOOKS, bell. **Ne suis-je pas une femme? Femmes noires et féminisme**. Paris: Éditions Cambourakis, 2015.
- MACHEL, Samora. **A libertação da mulher**. São Paulo: Parma, 1979. (Coleção Bases n. 15). p. 13-44.
- MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino. *In*: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. (org.). **Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013, p. 361-370.
- MOMPLÉ, Lília. **Ninguém matou Suhura**. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, Coleção Karingana, 1988.
- MUCCHIELI, Alex. **L'identité**. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- OWEN, Hilary. Sexing the Lusotropics: Lília Momplé and the Women in White. *In*: MATA, Inocência; CAVALCANTE Padilha, Laura (org.) **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTANA, Jacimara Souza. A participação das mulheres na luta de libertação nacional de Moçambique em notícias. **Revista Tempo 1975-1985. Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, n. 4, dez. 2009, p. 67-87.





“LÁ NO ÁGUA GRANDE”: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO FEMININO, DA COMUNIDADE E DA NATUREZA NA POESIA DE ALDA ESPÍRITO SANTO

“LÁ NO ÁGUA GRANDE”: AN ANALYSIS OF THE REPRESENTATION OF FEMALE WORK, FROM THE COMMUNITY AND FROM NATURE IN THE POETRY OF ALDA ESPÍRITO SANTO

“ALLÁ EN EL ÁGUA GRANDE”: UN ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DEL TRABAJO FEMENINO, DE LA COMUNIDAD E DE LA NATURALEZA EN LA POESÍA DE ALDA ESPÍRITO SANTO

Wellington Barbosa de Sousa

Universidade Federal de Campina Grande

wellingtonbarbbosa@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2153-1738>

Matheus Aguiar dos Santos

Universidade Estadual Paulista

matyepaty@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-7176-0168>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e67411

Recebido: 28 fev. 2025

Aprovado: 1 nov. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Este estudo se debruça sobre o poema “Lá no Água Grande” de Alda Espírito Santo, analisando como esse texto retrata a experiência da mulher negra em São Tomé e Príncipe no contexto pós-colonial. A análise é estruturada em três eixos principais: a natureza como elemento ativo, o trabalho como ritual coletivo e a comunidade entre o riso e o silêncio. Através de teorias pós-coloniais e feministas, bem como da ecocrítica, o estudo examina as nuances de resistência e contradição na obra, enfatizando a importância da memória coletiva e a desconstrução de narrativas eurocêntricas. A poesia de Espírito Santo é interpretada como um ato político de ressignificação identitária e resistência cultural. O estudo destaca a intrincada relação entre trabalho, gênero, raça e natureza no cenário pós-colonial e demonstra como o poema transforma o cotidiano das mulheres em um testemunho literário de resistência e pertencimento, contribuindo para os estudos literários e para a visibilidade da autoria feminina no contexto das literaturas africanas.

Palavras-chave: Literatura africana, Resistência, Natureza, Identidade, Pertencimento.

ABSTRACT

This study examines the poem “Lá no Água Grande” by Alda Espírito Santo, analyzing how the text portrays the experience of Black women in São Tomé and Príncipe in the post-colonial context. The analysis is structured around three main axes: nature as an active element, labor as a collective ritual, and the community between laughter and silence. Through postcolonial and feminist theories, as well as ecocriticism, the study explores the nuances of resistance and contradiction in the work, emphasizing the importance of collective memory and the deconstruction of Eurocentric narratives. Espírito Santo’s poetry is interpreted as a political act of identity re-signification and cultural resistance. The study highlights the intricate relationship between labor, gender, race, and nature in the postcolonial setting, demonstrating how the poem transforms the everyday lives of women into a literary testimony of resistance and belonging, contributing both to literary studies and to the visibility of female authorship within the context of African literatures.

Keywords: African literature, Resistance, Nature, Identity, Belonging.

RESUMEN

Este estudio se centra en el poema “Lá no Água Grande” de Alda Espírito Santo, analizando cómo este texto retrata la experiencia de la mujer negra en São Tomé y Príncipe en el contexto poscolonial. El análisis se estructura en tres ejes principales: la naturaleza como elemento activo, el trabajo como ritual colectivo y la comunidad entre la risa y el silencio. A través de teorías poscoloniales y feministas, así como de la ecocrítica, el estudio examina los matices de resistencia y contradicción presentes en la obra, enfatizando la importancia de la memoria colectiva y la desconstrucción de las narrativas eurocéntricas. La poesía de Espírito Santo se



interpreta como un acto político de resignificación identitaria y de resistencia cultural. El estudio destaca la intrincada relación entre trabajo, género, raza y naturaleza en el escenario poscolonial, y demuestra cómo el poema transforma la vida cotidiana de las mujeres en un testimonio literario de resistencia y pertenencia, contribuyendo tanto a los estudios literarios como a la visibilidad de la autoría femenina en el contexto de las literaturas africanas.

Palabras-clave: *Literatura africana, Resistencia, Naturaleza, Identidad, Pertenencia.*

Contextualizando

Alda Espírito Santo (1926-2010), voz seminal da literatura são-tomense, não apenas marcou a cena literária com sua poesia engajada, mas também teceu, em versos, a memória coletiva de um povo em diálogo íntimo com sua terra. Em “Lá no Água Grande”, escrito na década de 1980, período pós-independência de São Tomé e Príncipe (1975), a autora desenha um retrato vívido do cotidiano rural, onde a relação entre seres humanos e ambiente transcende a mera subsistência para revelar práticas culturais e afetivas. Ambientado às margens de um rio, o texto captura cenas de trabalho, brincadeiras infantis e interações comunitárias, oferecendo uma janela para compreender como natureza, labor e coletividade se entrelaçam em um contexto marcado por resistência e contradições.

Nesse contexto, a literatura africana de autoria feminina emerge como um espaço fundamental de resistência e representação, onde a narrativa transcende a simples descrição para se configurar como um território de ressignificação identitária. A literatura africana, especialmente a produzida por autoras como Alda Espírito Santo, insere-se em um contexto de resistência, memória e identidade. O poema “Lá no Água Grande” não apenas descreve o trabalho cotidiano das mulheres, mas também atribui a esse espaço uma significação simbólica e política. O presente artigo articula a obra à luz de três eixos centrais: a natureza como espaço vivo e simbólico, o trabalho como prática coletiva e ritual, e a comunidade entre risos e silêncios.

Partindo da pergunta “Como o poema articula a relação entre natureza, trabalho e comunidade para retratar resistência e contradições da vida cotidiana?”, este artigo busca analisar os mecanismos poéticos que Alda Espírito Santo emprega para construir essa tríade temática. Objetiva-se, especificamente: (I) investigar a representação da natureza como agente ativo, não apenas cenário; (II) explorar o trabalho das mulheres como ritual coletivo e simbólico; (III) discutir as dinâmicas comunitárias, destacando o contraste entre alegria compartilhada e o silêncio melancólico do regresso.

A análise proposta justifica-se pela urgência em ampliar leituras críticas sobre literaturas africanas de língua portuguesa, muitas vezes marginalizadas em cânones ocidentais. Além disso, o poema oferece uma perspectiva singular sobre corpos negros em interação com a terra, tema crucial para discutir identidade, memória e resistência em contextos pós-coloniais. Ao focar em elementos como a materialidade do trabalho e a fragilidade implícita no silêncio final, o artigo contribui para debates sobre como a literatura pode revelar, simultaneamente, a força e a vulnerabilidade de comunidades tradicionais.

Em síntese, este artigo estrutura-se em torno de três capítulos principais, após esta breve contextualização inicial, a discussão aprofunda os resultados norteados por referenciais teóricos, contextualizando-os historicamente. Por fim, a conclusão sintetiza as contribuições do estudo, ressaltando a relevância da poética de Alda Espírito Santo.

Literatura Africana e Pós-Colonialidade: Espaços de Resistência

A literatura africana de língua portuguesa desempenha um papel fundamental na construção de identidades nacionais e na resistência contra os resquícios do colonialismo. Entre suas vozes mais expressivas, destaca-se Alda Espírito Santo, cuja obra se insere no contexto mais amplo das literaturas africanas pós-coloniais, especialmente no que diz respeito à valorização da oralidade, memória coletiva e agência feminina. Seu poema “Lá no Água Grande” transcende a mera descrição do cotidiano rural, transformando-se em um ato de resistência política e cultural.

A abordagem da escritora são-tomense dialoga com a necessidade de reconstrução identitária no pós-independência, como discutido por Fanon (2006). Para Fanon, a luta anticolonial não se restringe à política ou à economia, mas se estende ao campo cultural, onde o colonizado precisa reapropriar-se de sua história e de suas narrativas. No caso da literatura africana de língua portuguesa, essa recuperação da identidade ocorre, em grande medida, pela valorização das vozes antes silenciadas, entre elas as das mulheres africanas. Desse modo, Alda Espírito Santo reafirma, ao retratar o trabalho coletivo das lavadeiras e suas formas de sociabilidade, essa identidade coletiva, afastando-se de uma representação individualista ou eurocêntrica da mulher.

McClintock (2010) contribui para a compreensão da interseção entre gênero, colonialismo e resistência, mostrando como a colonização não apenas subjugou economicamente os territórios africanos, mas também impôs um modelo eurocêntrico de gênero, desvalorizando as formas de organização feminina pré-coloniais. O poema de Alda Espírito Santo desafia essa lógica ao apresentar mulheres africanas em um espaço comunitário e de troca, onde o trabalho, longe de ser uma condição de subjugação individual, se configura como ritual coletivo e ato de resistência cultural. A imagem das lavadeiras, que cantam, riem e compartilham histórias, sugere que a identidade feminina africana está enraizada na oralidade e na transmissão de saberes, algo que foi constantemente marginalizado pelas estruturas coloniais.

A importância da memória coletiva para a literatura africana de língua portuguesa é um tema recorrente nos estudos de Mata (2015), que argumenta que a literatura de países como São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique deve ser compreendida como um arquivo de experiências coloniais e pós-coloniais. No caso de “Lá no Água Grande”, essa memória coletiva é evidente na forma como o poema registra o trabalho das mulheres e sua relação com a natureza, preservando práticas e valores que, de outra forma, poderiam se perder diante da modernização e das mudanças sociais pós-independência. Alda Espírito Santo, ao trazer para o primeiro plano um espaço que poderia ser considerado marginal – a beira do rio onde as mulheres lavam roupas –, subverte os cânones literários e reafirma a validade da experiência feminina e africana como eixo central da narrativa nacional.



Esse processo de valorização da experiência feminina africana pode ser aprofundado a partir das contribuições de Oyěwùmí (2021) ao argumentar que as categorias de gênero tal como são concebidas no Ocidente foram impostas nas sociedades africanas pelo colonialismo, muitas vezes ignorando as formas tradicionais de organização social. No poema, essa noção ocidental de “mulher” como um sujeito subordinado ao homem é desconstruída, pois as lavadeiras surgem como agentes centrais do espaço comunitário, detentoras do saber e da memória coletiva. A valorização do corpo feminino em ação, em um espaço que é ao mesmo tempo natural e social, desafia a tendência eurocêntrica de representar a mulher negra apenas a partir de sua condição de exploração e opressão.

Por fim, a escolha da autora em retratar o cotidiano rural como núcleo da resistência cultural e identidade coletiva reflete uma estratégia literária de descentralização do cânone eurocêntrico. Durante muito tempo, a literatura africana foi lida a partir de perspectivas ocidentais, que privilegiavam narrativas ligadas às cidades, à política e aos espaços masculinos. A escritora são-tomense, no entanto, propõe uma nova cartografia literária, em que os espaços femininos e cotidianos se tornam centrais para a compreensão da trajetória histórica e cultural da nação.

A obra de Alda Espírito Santo exemplifica como a literatura africana de língua portuguesa atua como um espaço de resistência e reconstrução identitária no pós-independência. Por meio da valorização da oralidade, da comunidade e da experiência feminina, seu poema desafia os paradigmas ocidentais e reivindica a legitimidade das narrativas africanas em sua própria perspectiva. Dialogando com as teorias de Fanon, McClintock, Mata e Oyěwùmí, percebe-se que a produção literária feminina é, por si só, um ato político, pois rompe com as estruturas coloniais que historicamente marginalizaram as vozes das mulheres africanas.

Dessa forma, “Lá no Água Grande” não apenas representa a realidade cotidiana das mulheres são-tomenses, mas se torna um símbolo de resistência e pertencimento, reafirmando o papel da literatura na construção de uma identidade nacional descolonizada.

Natureza como Agente Ativo: Ecocrítica e Simbolismo na Literatura Africana

A literatura africana frequentemente estabelece uma relação dinâmica entre os elementos naturais e a construção de identidades individuais e coletivas. No poema, a natureza não se apresenta como um mero cenário para a ação humana, mas sim como uma personagem ativa, que interage, reflete e participa das experiências da comunidade retratada. A análise deste poema, sob a ótica da ecocrítica, do simbolismo ambiental e das epistemologias do Sul, permite compreender como o rio Água Grande funciona como um elemento de resistência, memória e pertencimento.

Com base na teoria da ecocrítica, Glotfelty e Fromm (1996) propõem que a literatura seja analisada a partir da interação entre o ambiente e os seres humanos. Diferente da



visão tradicional, que trata a natureza apenas como pano de fundo para os acontecimentos narrativos, a ecocrítica argumenta que os elementos naturais possuem agência, sendo parte ativa na construção de significados e identidades.

No poema, o rio Água Grande assume uma função ritualística e coletiva, influenciando diretamente o comportamento das personagens e estruturando a rotina das lavadeiras. A água se torna não apenas um recurso físico, mas um espaço de encontro, um território simbólico de pertencimento, onde a oralidade e o trabalho se misturam: “As crianças brincam e a água canta.” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

O verso sugere uma simbiose entre o movimento humano e o ambiente natural. A personificação da água, que “canta”, enfatiza que a natureza participa ativamente do momento retratado. Em outras palavras, a água não é apenas um recurso utilizado pelas lavadeiras, mas uma testemunha e uma mediadora das relações sociais e culturais.

Nesse aspecto, a relação entre a natureza e os impactos da colonização é um tema central na obra de Nixon (2011). O autor argumenta que os processos de exploração colonial frequentemente deixaram marcas ambientais profundas, cujos efeitos se estendem por gerações, configurando uma forma de violência lenta, muitas vezes invisibilizada. O rio Água Grande, nesse sentido, pode ser lido como um espaço de memória da exploração colonial, um local que absorveu e registrou as experiências de trabalho árduo, privação e resistência da comunidade negra. No poema, a relação entre a água e o trabalho das lavadeiras evoca uma história de exploração de mão de obra feminina negra, fortemente atrelada ao passado colonial.

Logo, o trabalho das mulheres no rio remete a práticas historicamente racializadas, em que a água se torna, ao mesmo tempo, um local de sociabilidade como também um espaço de exaustão física e emocional, se configurando não só como um elemento de resistência e opressão, mas também, transparecendo seu caráter diaspórico, evidenciado na última estrofe: “E os gemidos cantados das negritas lá do rio / ficam mudos lá na hora do regresso...” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

Aqui, percebe-se como a água, que antes “cantava” com as mulheres, agora absorve o silêncio da exaustão, transformando-se em um espaço que não apenas testemunha, mas incorpora e reflete o desgaste daquelas que nela trabalham. No poema, a água como metáfora da vida e da voz feminina mostra a conexão entre o ambiente e a experiência social. O canto das lavadeiras ecoa no rio, mas se esvai ao final do dia, revelando a efemeridade e a dureza do cotidiano. A lavagem de roupas no rio, em “Lá no Água Grande”, não se reduz a uma tarefa cotidiana, mas encarna um ritual de cuidado coletivo que, segundo Federici (2004), historicamente sustenta comunidades marginalizadas. Contudo, como aponta Oyěwùmí (2021), é preciso evitar enquadrar essa prática em noções ocidentais de “trabalho doméstico”, reconhecendo sua “dimensão simbólica na cosmovisão africana”.

Aliado a essa discussão, o escritor moçambicano Mia Couto (2011) destaca que uma das características fundamentais da literatura africana é a “animização” da natureza – ou

seja, a atribuição de agência e voz aos elementos naturais. Diferente da concepção ocidental, que frequentemente vê a natureza como passiva e separada da humanidade, a visão africana incorpora a natureza como parte indissociável da experiência humana.

Essa perspectiva está claramente presente no poema “Lá no Água Grande”, onde a natureza não é apenas um espaço físico, mas um ser vivo que participa das emoções e dos rituais da comunidade. O rio, ao longo do poema, acompanha as lavadeiras em sua jornada diária, testemunhando tanto os momentos de alegria quanto os de sofrimento.

Além disso, a água como símbolo de continuidade e ancestralidade é um tema recorrente em literaturas africanas. Como sugere Mia Couto, rios e mares são, muitas vezes, lugares de conexão entre o passado e o presente, entre os vivos e os ancestrais. No poema, essa ideia aparece na maneira como o rio guarda e transporta as vozes das lavadeiras – no início, um espaço de comunhão e canto; no final, um espaço de silêncio e memória.

Santos (2009) propõe uma crítica à dicotomia ocidental entre natureza e cultura, argumentando que essa separação é uma construção colonial que desconsidera as cosmologias dos povos do Sul Global. Para ele, as epistemologias do Sul resgatam formas de conhecimento que reconhecem a natureza como parte integrante das relações sociais, espirituais e culturais.

No poema de Alda Espírito Santo, essa concepção está presente na forma como a água não é tratada como um elemento externo à comunidade, mas como um organismo vivo, que participa da existência coletiva. A água não está separada da cultura; pelo contrário, ela é parte fundamental da identidade e da memória das mulheres retratadas.

Além disso, a relação das lavadeiras com a água pode ser interpretada como uma forma de resistência ao pensamento colonial, que impôs uma visão utilitarista da natureza. O rio Água Grande não é apenas um recurso para lavar roupas; ele é um espaço de troca, de pertencimento e de identidade coletiva.

A análise do poema sob a ótica da ecocrítica e das epistemologias do Sul evidencia que o rio Água Grande não é apenas um cenário, mas um personagem ativo no poema. Ele participa da vida da comunidade, interage com as lavadeiras e assume diferentes funções simbólicas ao longo do texto. No início, o rio é espaço de coletividade e alegria – as mulheres cantam, riem e compartilham histórias, e a água “canta” com elas. No final, o rio se torna um espaço de silêncio e melancolia – as lavadeiras voltam para a roça e suas vozes se apagam, refletindo a dureza do trabalho e a permanência da opressão social.

Ao articular as ideias, percebe-se que o poema desafia concepções ocidentais sobre a natureza, trazendo uma visão em que o meio ambiente é um agente de memória e resistência. O rio Água Grande não apenas reflete as experiências das lavadeiras, mas carrega suas histórias, preserva suas vozes e testemunha a permanência das estruturas do patriarcado.

Assim, a obra de Alda Espírito Santo reafirma um dos princípios fundamentais das literaturas africanas: a interdependência entre seres humanos e natureza, onde o ambiente não é passivo, mas sim parte ativa da construção das identidades e das memórias coletivas.



Trabalho, Ritual e Coletividade: Perspectivas Feministas e Decoloniais

O poema “Lá no Água Grande” apresenta o trabalho feminino como uma prática que transcende a mera atividade econômica, configurando-se como um ritual simbólico e um espaço de sociabilidade, pertencimento e resistência. A lavagem de roupas no rio, repetida ao longo dos versos, não é apenas um ato de subsistência, mas uma prática coletiva que carrega significados profundos sobre a vida comunitária e as relações de gênero e raça na sociedade pós-colonial são-tomense.

A naturalização do trabalho feminino, especialmente das mulheres negras, tem sido um processo histórico que remonta ao período colonial. Federici (2004) afirma que o trabalho feminino tem sido fundamental para a sustentação da vida comunitária, mas ao mesmo tempo desvalorizado e invisibilizado. Segundo a autora, as mulheres foram historicamente associadas ao trabalho doméstico e reprodutivo, um papel que, no contexto colonial, foi racializado e reforçado pela lógica do capital.

No poema, as mulheres são denominadas “negritas”, um termo que evoca não apenas sua identidade racial, mas também sua condição social dentro de uma estrutura de trabalho precarizado: “Lá no ‘Água Grande’ a caminho da roça / negritas batem que batem co’a roupa na pedra.” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

A repetição do verbo “batem” remete à natureza incessante do trabalho, que ocorre dia após dia, consolidando uma rotina de esforço físico. No entanto, a presença coletiva das lavadeiras transforma essa atividade em um espaço de troca, onde se compartilham histórias e experiências. Como aponta Federici, essa dimensão coletiva do trabalho feminino é o que sustenta a coesão social em muitas comunidades, especialmente naquelas historicamente exploradas.

Essa repetição não apenas reforça a ação, mas cria um ritmo sonoro que simula o impacto físico do trabalho, como apontado na análise fonética do poema. Além disso, a construção coletiva desse trabalho é fundamental, pois, apesar da dureza da tarefa, ele se torna um momento de sociabilidade – as mulheres cantam, riem e contam histórias. Essa reflexão reforça a ideia de que o trabalho pode ser entendido não apenas como um meio de sobrevivência, mas como uma prática de sociabilidade. No poema, as lavadeiras cantam, riem e brincam, e essa convivência estabelece laços de solidariedade entre elas. O trabalho, portanto, adquire um caráter ritualístico, pois se repete de forma rítmica e estruturada dentro da vida comunitária: “Batem e cantam modinhas da terra / Cantam e riem em riso de mofa.” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

Nesses versos, o canto não é apenas uma manifestação cultural, mas um elemento de resistência, uma forma de transformar o trabalho exaustivo em um momento de compartilhamento e identidade coletiva.

Outra reflexão importante é que o trabalho no poema também está diretamente ligado à condição racial das personagens. Mbembe (2014) argumenta que o colonialismo

transformou corpos negros em força de trabalho explorável, criando um regime de racialização que persiste no pós-colonialismo. A perspectiva sobre a racialização do trabalho colonial também se faz presente, pois a figura da “negrita” remete a um passado de exploração que persiste na vida cotidiana. A marcação racial e de gênero no trabalho das lavadeiras evoca a permanência de estruturas coloniais que associam a mulher negra ao trabalho exaustivo e subalterno.

No contexto africano, esse processo consolidou a imagem da mulher negra como destinada ao trabalho braçal, naturalizando sua sobrecarga e invisibilizando sua agência. Alda Espírito Santo evidencia esse processo ao contrastar o esforço físico da lavagem de roupas com a branquura do tecido em expressões como “Negritas” x “de branco” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

Esse contraste não é apenas visual, mas simbólico: o trabalho das lavadeiras purifica a roupa, mas não as livra da dureza da rotina e da estrutura opressiva que as mantém nesse ciclo de esforço e invisibilização. Esse é um aspecto fundamental do que Mbembe (2014) descreve como a continuidade das hierarquias coloniais no mundo pós-independência.

Além disso, a oscilação entre voz e silêncio no poema reforça o caráter de subalternização da mulher negra. No início, há canto e riso, mas ao final do poema, o silêncio toma conta: “E os gemidos cantados das negritas lá do rio / ficam mudos lá na hora do regresso / Jazem quedos no regresso para a roça.” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

Esse silenciamento remete ao que Gonzalez (1984) descreve como a dupla opressão da mulher negra na sociedade: enquanto o patriarcado desvaloriza o trabalho feminino, o racismo reforça essa marginalização ao associar a mulher negra a papéis de subalternidade. Para Gonzalez, as mulheres negras, historicamente, resistem por meio da cultura oral e da coletividade, o que se observa na presença do canto e da troca de experiências entre as lavadeiras do poema.

A repetição e a sonoridade dos versos fazem com que o trabalho no poema assumam uma dimensão quase litúrgica. O ato de bater roupa na pedra, acompanhado pelo canto e pelo riso, se torna uma prática ritualística, um momento de conexão entre as mulheres e a própria natureza.

O rio, como espaço de trabalho, adquire um papel simbólico semelhante a um altar coletivo, onde a vida comunitária se manifesta e se renova. Federici argumenta que, nas sociedades tradicionais, as atividades comunitárias das mulheres não eram apenas trabalho, mas ritos de transmissão de conhecimento, memória e pertencimento. No poema, o rio é onde as mulheres cantam, compartilham histórias e educam as crianças pela observação e pela imitação.

Ao mesmo tempo, esse ritual não é isento de dor. O silêncio final do poema simboliza a transição entre um espaço de comunhão e a dureza da realidade. Como sugere Mbembe (2014), a experiência pós-colonial é marcada por essa ambiguidade entre resistência e melancolia, pois, embora as lavadeiras transformem seu trabalho em um espaço de sociabilidade, elas ainda permanecem submetidas a um sistema que as mantém em uma posição de exploração.



A análise do poema sob as lentes das perspectivas feministas e decoloniais revela que o trabalho das mulheres lavadeiras não pode ser reduzido à mera atividade econômica. Ele é, antes de tudo, um ritual simbólico, uma prática que conecta comunidade, memória e resistência. Alda Espírito Santo, ao poetizar o trabalho das lavadeiras, dá visibilidade a um grupo historicamente marginalizado, reafirmando a centralidade da mulher negra na construção das sociedades pós-coloniais, trabalho este que quando compartilhado, pode ser mais do que uma imposição – pode ser um ato de identidade, de cultura e de resistência.

Comunidade entre Ritos e Silêncios: A Melancolia Pós-Colonial

O poema “Lá no Água Grande” articula a experiência feminina africana em um espaço de ritualidade comunitária, onde trabalho, cultura e identidade se entrelaçam. No entanto, esse espaço não é homogêneo: ao longo dos versos, a alegria inicial expressa pelo canto e pelo riso das mulheres transforma-se em silêncio e melancolia no desfecho do poema. Essa transição abrupta reflete as contradições do período pós-colonial, onde as expectativas de transformação nacional coexistem com marcas de sofrimento e exclusão.

Bhabha (1994) introduz o conceito de hibridismo cultural, que descreve a formação das identidades pós-coloniais como um espaço de interseção entre diferentes referências culturais. Segundo Bhabha, o sujeito pós-colonial não é fixo nem homogêneo, mas está constantemente negociando significados em um ambiente de ambivalência. No poema de Alda Espírito Santo, essa noção se manifesta na maneira como a comunidade feminina se apropria do espaço do rio para ressignificar sua experiência: “Batem e cantam modinhas da terra / Cantam e riem em riso de mofa.” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

O canto e o riso, nesses versos, operam como estratégias de subversão e resistência. As “modinhas da terra” indicam um apego às tradições culturais locais, funcionando como uma forma de reapropriação do ambiente colonizado. No entanto, o “riso de mofa” sugere uma ironia subjacente, um tom de escárnio que evidencia a consciência da dureza da realidade.

Essa dualidade dialoga com a ideia de “mimicry” (mimetismo) proposta por Bhabha, na qual sujeitos colonizados adotam certas práticas impostas pelo colonizador, mas as ressignificam de maneira que desafia o sistema dominante. O trabalho das mulheres, associado a um histórico de exploração, não as reduz a vítimas, mas sim as insere em um espaço de convivência e resistência. Ainda assim, essa resistência é limitada, como evidenciado pela transição para o silêncio no final do poema.

Kilomba (2019) discute o silêncio como um mecanismo tanto de opressão quanto de resistência dentro das narrativas pós-coloniais. Para Kilomba, a voz das populações negras foi historicamente silenciada, seja pela negação da oralidade nos regimes escravocratas, seja pela marginalização de suas histórias no discurso oficial. Esse conceito é essencial para interpretar os últimos versos do poema: “E os gemidos cantados das



negritas lá do rio / ficam mudos lá na hora do regresso.../ Jazem quedos no regresso para a roça.” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

O que antes era um espaço de comunhão e partilha – o ato de lavar roupas no rio, acompanhado de música e riso – se converte em silêncio e imobilidade. O desaparecimento da voz coletiva representa um momento de corte, um retorno forçado à dureza da vida na roça. Esse ciclo de expressão e apagamento reflete um trauma histórico maior: a invisibilização das mulheres negras na sociedade tanto no período colonial quanto no pós-colonial.

A transição da sonoridade para o silêncio pode ser interpretada à luz das reflexões sobre a memória da escravidão e do colonialismo. Para Kilomba, o silenciamento das vozes negras na história reflete um apagamento sistêmico. No poema, o silêncio final das lavadeiras sugere um retorno à dureza da realidade, em que o trabalho exaustivo e a estrutura social opressora permanecem inalterados.

Gilroy (2012) propõe que a experiência da diáspora africana é marcada por uma identidade fluida e transnacional, construída a partir de deslocamentos forçados, mas também de formas de resistência cultural. A música, o canto e o riso aparecem como elementos fundamentais para a coesão comunitária, sendo utilizados como formas de conexão emocional e compartilhamento de histórias. O autor propõe o conceito de “Atlântico Negro” para descrever as conexões entre diferentes comunidades da diáspora africana, marcadas por deslocamentos forçados, mas também por formas de resistência e solidariedade. O poema dialoga com essa ideia ao mostrar como a identidade coletiva se constrói na intersecção entre tradição e experiência histórica.

No poema, esse aspecto está presente na cena em que as mulheres cantam juntas enquanto trabalham, reafirmando uma identidade coletiva que resiste à dureza do cotidiano: “Cantam e riem em riso de mofa / histórias contadas, arrastadas pelo vento.” (Espírito Santo, 1978, p. 35).

O vento, nesse caso, pode ser interpretado como um símbolo da diáspora, carregando histórias de um passado de opressão, mas também de continuidade cultural. Esse movimento remete ao conceito de “comunidade afetiva” proposto por Gilroy, no qual as populações negras constroem laços e significados compartilhados mesmo diante da fragmentação histórica.

Entretanto, o silêncio no final do poema quebra essa comunhão, reforçando a ideia de que a experiência pós-colonial não se desdobra linearmente para um futuro libertador. Em vez disso, a trajetória das mulheres do poema revela um movimento cíclico, onde momentos de esperança são seguidos por um retorno às condições de exploração e apagamento.

Por fim, Paredes (2015) destaca, ao estudar mulheres em contextos de libertação africana, como a luta feminina no pós-independência foi marcada pela tensão entre esperança e frustração. No poema de Alda, essa ambivalência aparece na justaposição entre o riso inicial e o silêncio final, representando a complexidade da experiência feminina na construção do pós-colonialismo.



A independência das nações africanas foi frequentemente acompanhada por discursos que exaltavam a participação feminina na luta pela libertação. No entanto, como analisa Paredes (2015), muitas dessas mulheres foram excluídas dos processos decisórios após a independência, permanecendo confinadas a papéis secundários na nova estrutura nacional.

O poema de Alda Espírito Santo captura essa tensão ao mostrar as mulheres em um espaço de trabalho comunitário, mas que não se traduz em uma real emancipação. Elas constroem laços sociais e culturais, mas continuam submetidas à dureza de uma rotina marcada pela repetição e pelo esforço físico. Essa dualidade entre participação e subalternização reflete o que Paredes (2015) descreve como a ambiguidade do papel feminino na reconstrução das nações africanas.

A transição do riso para o silêncio pode ser interpretada, assim, como um reflexo da desilusão com as promessas do pós-independência. Embora as mulheres tenham desempenhado papéis essenciais na resistência ao colonialismo, sua posição na sociedade permaneceu marcada pela marginalização. No poema, essa realidade é expressa no contraste entre os versos iniciais vibrantes e a melancolia do desfecho.

A análise de “Lá no Água Grande” revela, sob a perspectiva da melancolia pós-colonial, que a dualidade entre riso e silêncio expressa mais do que um simples contraste emocional – ela encapsula as tensões entre esperança e frustração na experiência pós-independência. O riso inicial representa um momento de resistência comunitária, no qual as mulheres encontram na coletividade e na oralidade uma forma de afirmação identitária. Já o silêncio final denuncia as limitações desse processo, expondo o peso das estruturas históricas que ainda restringem sua plena emancipação.

Em síntese, ao dialogar com os conceitos de hibridismo e ambivalência, silêncio e resistência, comunidade afetiva na diáspora e a posição feminina na reconstrução nacional, percebe-se que a obra de Alda Espírito Santo não apenas retrata um momento específico da vida cotidiana, mas também condensa as complexidades do projeto pós-colonial. Dessa forma, o poema se insere em um discurso mais amplo de denúncia e memória, reafirmando a literatura africana como um espaço de resistência e questionamento das estruturas hegemônicas.

Últimas considerações

Longe de tentar esgotar discussões e reflexões, este estudo buscou inter-relacionar as dinâmicas presentes no poema “Lá no Água Grande”, de Alda Espírito Santo, às tensões históricas e sociais da experiência feminina africana no período pós-colonial. A análise permitiu compreender como o poema ressignifica o cotidiano das mulheres negras em São Tomé e Príncipe, transformando sua experiência em um testemunho literário de resistência e pertencimento.



A observação sobre a presença marcante da natureza como agente ativo, com base na ecocrítica, revelou que o rio Água Grande não é apenas um cenário, mas uma testemunha da história das mulheres, refletindo tanto os ciclos da vida quanto a persistência das estruturas de opressão. O movimento da água, o sopro do vento e a dureza da pedra são elementos que se entrelaçam às ações humanas, reforçando a interdependência entre ambiente e sociedade.

Sobre a relação de trabalho presente no poema, verificou-se que o trabalho não se restringe à subsistência, mas assume um caráter ritualístico e comunitário. Em outros aspectos, a análise apontou como o ato de lavar roupas no rio representa a invisibilidade histórica do trabalho feminino, ao mesmo tempo em que fortalece laços de pertencimento. O uso da repetição no poema enfatiza a exaustão dessa tarefa, mas também sugere uma conexão entre tradição, identidade e resistência coletiva.

Por fim, ao explorar a dupla dimensão do riso e do silêncio, constatou-se que a alegria inicial das lavadeiras não é ingênua, mas carregada de ironia e consciência histórica. O contraste entre os momentos de sociabilidade e o silêncio melancólico do desfecho reflete as contradições do período pós-independência. O silêncio final das mulheres não é apenas um fim abrupto, mas um eco da exclusão sistêmica das mulheres negras nos processos de transformação nacional, sinalizando uma desilusão com as promessas de emancipação.

Dessa forma, os resultados da análise evidenciam que “Lá no Água Grande” vai além da representação de um cotidiano feminino, assumindo um papel fundamental na construção da memória e da identidade coletiva. O poema transforma a cena ordinária da lavagem de roupas em uma alegoria das dinâmicas pós-coloniais, utilizando a oralidade, a sonoridade e o próprio espaço físico para articular questões de trabalho, gênero e pertencimento.

Em suma, a obra de Alda Espírito Santo se reafirma como um testemunho literário da resistência feminina africana, contribuindo para os estudos literários e para a visibilidade da autoria feminina no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa e de São Tomé e Príncipe. A obra, portanto, se insere em um contexto literário de luta pela visibilidade da autoria feminina africana e pelo reconhecimento de epistemologias do Sul, desafiando narrativas eurocêntricas e reivindicando o espaço da mulher negra na literatura e na história.



Referências

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. 2. ed. London; New York: Routledge, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.4324/9780203820551>. Acesso em: 16 abr. 2026.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras intervenções**. Maputo: Ndjira, 2011.

ESPÍRITO SANTO, Alda. Lá no Água Grande. *In*: ESPÍRITO SANTO, Alda. **É nosso o solo sagrado da terra**: poesia de protesto e luta. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurêncio de Melo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2004.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (org.). **The Ecocriticism Reader**: Landmarks in Literary Ecology. Athens: University of Georgia Press, 1996.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: <http://bds.unb.br/handle/123456789/1141>. Acesso em: 16 abr. 2026.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MATA, Inocência. Lusofonia e história: aferições de pertença luso-afônicas. **Revista de Estudos Literários**, v. 5, n. 1, p. 15-34, 2015. DOI: https://doi.org/10.14195/2183-847X_5_3

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2014.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial**: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Tradução de Plínio Dentzien. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

NIXON, Rob. **Slow violence and the environmentalism of the poor**. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAREDES, Margarida. **Guerrilheiras e sociedade colonial**: Protagonismo feminino na luta pela libertação de Angola. Lisboa: Edições 70, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.





DAS DORES À LOUCURA, DA LOUCURA À RESISTÊNCIA

FROM PAIN TO MADNESS, FROM MADNESS TO RESISTANCE

DEL DOLOR A LA LOCURA, DE LA LOCURA A LA RESISTENCIA

Érica Luciana de Souza Silva

Instituto Federal Fluminense

ericavascoprof@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3668-6871>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e68899

Recebido: 30 jun. 2025

Aprovado: 1 nov. 2025



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

RESUMO

O trabalho que se segue traz uma análise do episódio da louca do rio que está na obra *O alegre canto da perdiz* (2008), da moçambicana Paulina Chiziane. O objetivo principal do texto é perceber, por meio do episódio citado, as violências colonial e de gênero que incidem sobre a mulher negra de Moçambique. Para tanto, a análise do episódio incide sobre a imagem de três mulheres: Maria das Dores, sua mãe Delfina e a portuguesa, mulher do Soares. A louca do rio, Maria das Dores, invade a margem do rio Licungo que era exclusiva dos homens. Ela afronta a todos com sua nudez e seu sorriso. Não se deixa afetar pelas ameaças que a rondam. Por sua ousadia, é tomada como louca. Delfina é a negra que sonha em ser branca e viver no mundo dos brancos. Para isso, não hesita em violentar a filha Maria das Dores. A mulher de Soares não possui nome próprio definido. Ela representa a visão machista e patriarcal do homem português e a posição da mulher europeia nesse cenário social. As análises foram respaldadas em Ana Mafalda Leite que aponta a oralidade nos textos de Chiziane como forma de manutenção da cultura e de valores tradicionais de Moçambique; a entrevista de Paulina Chiziane concedida à Rosália Diogo na qual a autora fala da prática do lobolo. Ainda, destaca-se na análise a definição de loucura por Michel Foucault como resultado das relações sociais e de poder que incluem e excluem os que não se adequam às regras estabelecidas, a definição de violências simbólicas desenvolvidas por Pierre Bourdieu; a reflexão sobre feminismo decolonial, por Heloísa Buarque de Hollanda e as relações entre racismo e gênero discutidas por Lélia Gonzalez. Ao final do texto, conclui-se que, mesmo engendradas e gestadas por uma sucessão de violências, especialmente, a violência colonial e a violência de gênero, a mulher moçambicana segue resistindo e renovando valores e tradições culturais.

Palavras-chave: violências, mulheres, tradição, renovação, resistência.

ABSTRACT

The present study brings an analysis of the episode of the crazy woman from the river, which is in the novel The Joyful Song of the Partridge, by Mozambican author Paulina Chiziane. The main goal of the text is to notice, by means of the cited episode, both gender and colonial violence which affect black women in Mozambique. To this end, the analysis of the episode focuses on the image of three women: Maria das Dores, her mother Delfina and the Portuguese woman, Soares's wife. The crazy woman from the river, Maria das Dores, invades the bank of river Licungo, which was exclusive to men. She defies everyone with her nudity and smile, not letting herself be affected by the threats that surround her. Because of her boldness, she is regarded as mad. Delfina is a black woman who dreams of being White and living in the White world. To achieve this, she doesn't hesitate to rape her daughter, Maria das Dores. Soares's wife doesn't have a defined name. She represents the sexist and patriarchal vision of Portuguese men and the position of European women in this social scenario. The analyses were backed by Ana Mafalda Leite, who points out the orality in Chiziane's texts as a means of preserving the culture and traditional values of Mozambique; Paulina Chiziane's interview, given to



Rosália Diogo, in which the author talks about the practice of the bride price (lobolo). And also, the definition of madness, according to Michel Foucault, is highlighted in the analysis as a result of the social and power relations that include and exclude those who do not adjust to the established rules and the definition of symbolical violence developed by Pierre Bourdieu, the reflection on decolonial feminism, by Heloísa Buarque de Hollanda, and the relations between racism and gender discussed by Lélia Gonzalez. By the end of the text, it is concluded that, even engendered and gestated by a sequence of kinds of violence, mainly the colonial and gender violence, the Mozambican woman keeps on resisting and renewing cultural values and tradition.

Keywords: *violence, women, tradition, renewal, resistance.*

RESUMEN

El presente trabajo es un análisis del episodio de la loca del río, que se encuentra en la obra O alegre canto da perdiz (2008), de la mozambiqueña Paulina Chiziane. El objetivo central del texto es comprender, por medio del episodio mencionado, la violencia colonial y de género que afecta a las mujeres negras en Mozambique. Para ello, el análisis del episodio se centra en la imagen de tres mujeres: Maria das Dore, su madre Delfina y la portuguesa, esposa de Soares. La loca del río, Maria das Dores, invade las orillas del río Licungo, que era exclusivo de los hombres. Ella confronta a todos con su desnudez y su sonrisa. Ella no se deja afectar por las amenazas que la rodean. Debido a su audacia, es tomada como loca. Delfina es una mujer negra que sueña con ser blanca y vivir en el mundo blanco. Para lograrlo, no duda en violar a su hija, Maria das Dores. La esposa de Soares no tiene un nombre definido. Representa la visión sexista y patriarcal del hombre portugués y la posición de la mujer europea en este escenario social. Los estudios fueron apoyados por Ana Mafalda Leite, quien señala la oralidad en los textos de Chiziane como una forma de mantener la cultura y los valores tradicionales de Mozambique; por la entrevista que Paulina Chiziane le dio a Rosália Diogo, en la que la autora habla sobre la práctica del lobolo. Además, el análisis destaca la definición de locura de Michel Foucault como resultado de las relaciones sociales y de poder que incluyen y excluyen a quienes no se ajustan a las normas establecidas, así como la definición de violencia simbólica de Pierre Bourdieu la reflexión sobre el feminismo decolonial, de Heloísa Buarque de Hollanda y las relaciones entre racismo y género discutidas por Lélia Gonzalez. Al final del texto, se concluye que, a pesar de haber sido engendradas y gestadas por una sucesión de violencia, especialmente la violencia colonial y la violencia de género, las mujeres mozambiqueñas continúan resistiendo y renovando sus valores y tradiciones culturales.

Palabras-clave: *violencia, mujeres, tradición, renovación, resistencia.*



Em partes do continente africano, a intensa presença do colonizador desmantelou os governos matriarcais para, concomitantemente, impor e reforçar as concepções patriarcais. O resultado desse processo em algumas regiões, como por exemplo, o sul de Moçambique, foi uma sociedade muito estratificada. De acordo com a lógica colonial, a mulher negra ocupa a posição mais inferior na hierarquia moçambicana e, com isso, torna-se vítima de tratamentos violentos e exploração, tanto de seu corpo como de seu trabalho.

Tais afirmativas direcionam a argumentação para a seguinte citação que abre o romance *O alegre canto da perdiz*, da autora moçambicana Paulina Chiziane:

Há uma mulher nua nas margens do rio Licungo. Do lado dos homens.
[...]
Uma mulher negra, tão negra como as esculturas de pau-preto. Negra pura, tatuada, no ventre, nas coxas, nos ombros. Nua assim, completa. Ancas. Cintura. Umbigo. Ventre. Mamilos. Ombros. Tudo à mostra (Chiziane, 2008, p. 5).

A mulher nua nas margens proibida se chama Maria das Dores e carrega em seu nome as dores de todas as mulheres. Ela teve a coragem de invadir o espaço a ela negado, logo, é louca. Foucault, em *História da loucura* (2019), aponta que a condição de loucura é definida pelas relações de poder e pelas práticas sociais que excluem ou incluem um indivíduo em um determinado grupo social. Maria das Dores, a louca do rio, infringe uma regra social: entrar nua na margem do rio Licungo exclusiva aos homens. O *status* de loucura poderia, então, ser o ponto inicial de mudança de um dado panorama social.

A presença da louca nua causa um furor entre as mulheres daquela comunidade. O que parece ser um paradoxo – mulheres contrárias à presença da mulher nua - na verdade, representa a concretização do ideal colonialista, que utiliza a cultura, a ciência, a religião e a filantropia ocidentais para apregoar suas verdades como absolutas. Sartre, em texto que prefacia o livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (2005), faz o seguinte apontamento que respalda o argumento de que os colonizadores tomavam seus valores como verdades absolutas:

[...] ela (a violência colonial) procura desumanizá-los (aos colonos). Nada será poupado para liquidar suas tradições, para substituir suas línguas pelas nossas, para destruir sua cultura sem dar-lhes a nossa; nós os transformaremos em brutos pela fadiga (p. 31-32).

Na cena envolvendo a louca do rio descrita acima, a atitude das demais mulheres é a constatação da real dominação que transcende as leis econômicas e políticas do local e, por imposição, mantém e legitima a prática e a estrutura colonial.



Nesse sentido, pode-se afirmar que o fenômeno observado entre as mulheres que circundam Maria das Dores e querem o seu fim, reflete a reprodução social já analisada por Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1992) em *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*.

De acordo com Bourdieu e Passeron, todo poder que impõe significações gera uma violência simbólica ao manipular as relações de força que estão na base de determinada construção social. Assim, ele impõe sua própria força simbólica às relações sociais envolvidas no processo de dominação, legitimando e outorgando o contexto de significações, de acordo com os interesses da classe que o detém.

Esta força de manipulação e legitimação é construída por meio de instrumentos, como o próprio meio social, a religião e a escola. Daí se compreende o interesse dos países imperialistas em estabelecerem a religião, implantarem escolas e empreender todo um sistema jurídico, comercial e burocrático em suas colônias.

Bourdieu e Passeron afirmam que no processo de legitimação das imposições, são exercidas as ações pedagógicas (AP)¹ para apreensão dessas imposições. A AP dominante emanada das formações sociais e de suas classes constitutivas exerce força através de seu modo de imposição, além de delimitar fronteiras socioculturais. Essas relações compreendem a definição e distinção entre o que é moral, amoral, imoral; certo e errado; bom e ruim; bem e mal; sempre correspondendo e atendendo aos interesses dos grupos dominantes.

A violência simbólica se dará quando a AP contribuir na imposição de significações que favorecem o grupo dominante em relação às demais classes. No episódio da louca do rio, criado por Chiziane e citado acima, abre-se o questionamento: quem demarcou aquela margem ocupada pela mulher nua como exclusiva dos homens? Quem ou o que definiu a nudez da mulher como uma atitude imoral?

Entretanto, há que se pensar sobre tais colocações. A seleção de significações que define a cultura de um grupo é sociologicamente necessária. Sua constituição depende das relações de coerência estabelecidas na e pela comunidade e, portanto, não devem ser ignoradas, excluídas ou destruídas. Elas são passíveis de transformações com o intuito de possibilitar uma relação harmoniosa entre as classes e os gêneros, além de condições socioeconômicas mais isonômicas.

Chiziane, por meio de seus textos, não pretende romper com a cultura e com os valores tradicionais, mas deseja transformá-los, para que os demais segmentos em minoria social, principalmente a mulher, possam adquirir melhores condições de vida e representação.

1 No contexto deste trabalho, ações pedagógicas serão compreendidas como todas aquelas ações cuja finalidade é contribuir para a efetivação de imposições sociais, entre elas os valores dados de uma determinada sociedade.

Ideias e concepções são reformuladas, relidas, algumas modernizadas para se manterem vivas e em comunicação com a comunidade que as abriga. A modernização do lobolo pode ser destacada como um dos exemplos ilustrativos para esta discussão.²

Relendo o episódio sobre a louca do rio em *O alegre canto da perdiz* (2008) sob a luz de *A reprodução*, vê-se que as relações sociais preponderantes naquele contexto são regidas pela lógica patriarcal, que reproduz a estrutura das relações de força. As classes constitutivas de uma formação social específica estão na base do poder arbitrário. Sobre elas ocorre a imposição e a inculcação (termos utilizados por Bourdieu) de um arbitrário cultural, segundo um modelo majoritário imposto pela classe dominante e que é corroborado por Glissant (2005, p. 27): “uma concepção sublime e mortal que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo; ou seja, toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro”.

Em *O alegre canto da perdiz* (2008), a classe dominante, no instante em que Maria das Dores se apresenta nua na margem do rio Licungo, é regida por preceitos masculinos, entre os quais prevalece o patriarcalismo salientado e estimulado pelo colonialismo. Para eles, tratar a mulher como ser inferior não soa como violência, já que o mesmo processo é constante em todos os segmentos sociais, além de ser apenas uma replicação das ações violentas que os colonizados recebiam dos colonos ocidentais.

A imposição e inculcação das regras legitimadas que delineiam as práticas patriarcais foram apreendidas como naturais e factuais. Logo, são tomadas pela comunidade que esteve em contato com tal processo como algo legítimo. Por isso, as mulheres que assistem à aparição de Maria das Dores a tomam como uma ameaça que deve ser extirpada, “Os corações se dilatam de piedade. De medo. Há mensagens de perigo escondidas nas linhas nuas do corpo” (Chiziane, 2008, p. 7).

Maria das Dores, aquela que traz as dores de várias realidades femininas, com suas atitudes, abre espaço para reverberar as várias vozes femininas na busca de igualdades sociais e fim da violência contra a mulher. Ela carrega em seu corpo e em seu conjunto polifônico os questionamentos referentes à situação feminina em uma sociedade antes matriarcal e agora patriarcal. Nas atitudes de a louca do rio pode-se observar o denominado feminismo decolonial³ em Hollanda (2020) que denuncia as questões referentes ao

2 Atualmente a prática do lobolo, para não ser extinta, vem se modernizando e se adequando às novas conjunturas sociais. Tais informações estão presentes no texto de Paulo Granjo, “O lobolo do meu amigo Jaime: um velho idioma para novas vivência conjugais”, publicado na revista *Travessias*, em 2004.

3 Destaca-se que Paulina Chiziane rejeita a denominação de feminista por compreender que os valores defendidos pelas mulheres africanas são distintos daqueles defendidos pelas mulheres ocidentais. A denominação utilizada neste trabalho é de responsabilidade da autora do artigo.

gênero como elemento que estrutura os ideais colonizadores: “O feminismo decolonial denuncia a imbricação estrutural das noções de heteronormatividade, classificação racial e sistema capitalista” (Hollanda, 2020, p. 17)

Ainda de acordo com Bourdieu e Passeron, o poder simbólico não consegue se estabelecer unicamente pela imposição da força. As ações que incidem sobre este poder só terão efeito se exercidas em uma relação de comunicação, que é eficaz quando o emissor consegue fazer-se compreendido pelo receptor.

Maria das Dores, considerada como a louca do rio por enxergar além do que a classe dominante determina que seja visto, utiliza várias estratégias comunicativas para interagir com as demais pessoas. Entre elas, destacam-se sua ousadia em entrar na margem exclusiva dos homens, sua nudez, seu olhar, sua comunhão com a água e a lama, unindo os três elementos em um – mulher, água, terra – e, por fim, suas palavras.

Uma sucessão de elementos comunicativos imbuídos com o poder de transformar a realidade ali legitimada. A diferença de Maria das Dores e da sociedade colonial é que esta impõe seus valores como absolutos, enquanto aquela convence por meio da comunicação, sem os embates físicos agressivos.

Ainda sobre o episódio da louca do rio, uma segunda linha interpretativa pode ser lida partindo da citação a seguir, retirada do texto *Cultura e imperialismo* de Edward Said:

A independência era coisa de branco e europeus; os povos subjugados ou inferiores eram para ser dominados: a ciência, a erudição, a história vinham do Ocidente.

[...]

Os ocidentais podem ter saído fisicamente de suas antigas colônias na África e na Ásia, mas as conservaram não apenas como mercados, mas também como pontos no mapa ideológico onde continuam a exercer domínio moral e intelectual (Said, 2011, p. 64-65).

Os projetos imperialistas estão arraigados no cerne patriarcal africano. A mulher nua, com seu silêncio agride mais que um discurso inflamado, pois sua atitude remonta à resistência feminina em meio a uma sociedade patriarcal de cunho colonialista. Ela reverte a lógica colonial de apropriação de território e dominação.

Ao homem negro é dado domínio sobre o corpo da mulher negra, assim como ao português é dado o controle sobre o território africano. Portanto, o colonizador dominar o corpo negro feminino, além de se transfigurar em uma atitude benevolente de purificação e branqueamento da raça negra, torna-se também a estratégia de humilhação e subordinação do homem negro dominado.



O homem branco, em uma clara afronta ao colonizado, se apropria da mulher negra como forma de confirmar seu domínio e superioridade tanto na terra, quanto no meio social. O corpo feminino é oferecido aos estrangeiros assim como a terra é tomada pelo colonizador. Quando Maria das Dores invade a margem exclusiva dos homens, ela reverte o processo de dominação, o que desperta fúria, indignação e estranhamento. Sua presença implica compartilhamento de espaços – até então exclusivos aos homens – e reconhecimento da figura feminina dentro da sociedade.

A mulher nua ocupa na beira do rio um trono de barro. Tão frágil quanto a sua posição solitária no meio social patriarcalista, mas, ao mesmo tempo, tão forte quanto a lama viscosa que gruda na pele. Sua localização permite que os demais enxerguem o seu interior de sofrimento e violência desencadeado tanto pelo homem africano quanto pelo português. Além de solitária, é estrangeira, exilada, aquela que veio para tirar a “paz” da comunidade.

Não se encaixa nas leis coloniais, mas também não é bem-vinda entre os seus. Não se familiariza nem com este nem com aquele mundo e seu deslocamento desencadeia vontades violentas na tentativa de moralizá-la e aniquilá-la em sua representação subversiva, causadora da desordem colonial. É como seus irmãos mestiços, filhos de sua mãe, negra africana, com o português Soares, os quais são brancos demais para serem considerados negros e negros demais para serem considerados brancos. Todos moçambicanos, vivendo no não lugar, buscando a identidade fragmentada e perdida em meio a tantos conflitos.

A louca do rio, a verdadeira heroína do dia, a portadora da voz da liberdade. Aquela que fora forjada pelas dores, que cruzou a fronteira dos montes Nampuli em busca de sua própria liberdade. Agora se torna a porta-voz das inúmeras mulheres africanas na busca da tão sonhada igualdade social. É uma inconformada, uma desassossegada. Em seu corpo as marcas de muitas mulheres: “doenças, mágoas, lágrimas. Sonhos derrubados, ansiedade, desespero” (Chiziane, 2008, p. 11). Trazia consigo a escrita do avesso, a que expõe a dura vivência feminina. Prossegue em sua trajetória de solidão e exílio na busca de seus filhos e, por conseguinte, de seu lugar dentro do mundo patriarcal.

No estudo em questão, o vocábulo exílio adquire a mesma carga semântica encontrada no texto de Said (2005), *Representações do intelectual*, quando o autor afirma que “o exilado vê as coisas tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora. Através dessa dupla perspectiva, ele nunca vê as coisas de maneira separada ou isolada” (Said, 2005, p. 67). Nesse sentido, a louca do rio é uma exilada dentro de seu próprio país, pois tudo que experienciara até ali, como a vivência com a mãe que sonhava com uma vida portuguesa, a fuga de seu marido violento, a caminhada pelos Montes Nampuli, a invasão da margem do rio Licungo, permitem-na conhecer as entranhas de seu país.

A fim de compreender o percurso de Maria das Dores, torna-se importante alguns apontamentos sobre sua trajetória. Destaca-se, primeiramente, a infância marcada pela distinção pejorativa estabelecida pela mãe entre a filha negra e a filha do homem português;



a maturidade própria dos adultos, antecipada pela rotina de estupro perpetrado pelo marido que adquirira a posse daquele corpo feminino em negociação com a própria mãe. Desse último episódio resulta a maternidade precoce e sofrida. Todos são elementos que, em conjunto, forjam a visão característica de exilada da personagem. Maria das Dores, assim como outras personagens de Paulina Chiziane, revela ao leitor, através da ficção, as variadas perspectivas com as quais se descontroem as verdades estabelecidas pelo centro europeu e pelo universo masculino.

A autora, através de Maria das Dores, expõe tais relações e, a partir da aparição da personagem na região da margem, desdobra o seu raciocínio sobre a situação da mulher que se encontra, na maior parte das vezes, em posição marginal na sociedade moçambicana. A margem do rio Licungo, no romance, pode ser lida, inicialmente, como o país de Moçambique considerado à margem da Europa, de acordo com a perspectiva assumida pelo colonizador. É deste lugar periférico que emerge a resistência às imposições do governo português na tentativa de garantir a preservação dos valores socioculturais autóctones, bem como o reconhecimento do país como nação produtora de conhecimento.

Paralelamente, a personagem, a considerada louca pelos que presenciam e testificam sua coragem ao invadir a margem exclusiva dos homens, demonstra que o mesmo processo desencadeado pelo colonizador é replicado pela sociedade patriarcal sobre a mulher moçambicana. Ao invés de se conformar com o lugar de anulação e silenciamento da figura feminina, Maria das Dores afronta o entorno social estabelecido, onde não há espaço para a mulher cidadã agente. Com seu olhar em amplitude e o sorriso nos lábios, indiferente aos impérios e ameaças que a cercam, ela se mantém sóbria e persistente na tarefa de reconquistar o espaço feminino.

No momento de sua aparição às margens do rio Licungo, Maria das Dores torna-se a representante da parte silenciada deste segmento. Ela resiste e reivindica o espaço da mulher na Moçambique fortemente influenciada pelos valores coloniais de maneira análoga a todos os moçambicanos que resistiram aos projetos colonizadores. Nesse sentido, Lélia Gonzalez (2020), embora se refira à mulher negra brasileira, enfatiza como o racismo silencia e exclui, especialmente, mulheres negras. Gonzalez (2020) é aqui interpretada nas ações de Maria das Dores, pois o sistema que exclui tanto a mulher negra moçambicana, quanto a mulher negra, embora distintos, possuem a mesma raiz excludente: a colonização e o racismo europeu português. Sendo assim, Gonzalez afirma:

[...] o racismo, enquanto discurso, se situa entre os discursos de exclusão, o grupo por ele excluído é tratado como objeto e não como sujeito. Consequentemente, é infantilizado, não tem direito a voz própria, é falado por ele. E ele diz o que quer, caracteriza o excluído de acordo com seus interesses e seus valores (Gonzalez, 2020, p. 43-44).



A ficção de Paulina Chiziane faz o mundo feminino silenciado falar. Ela, por meio da escrita, requer o mesmo reconhecimento para a mulher moçambicana. Ao fazê-lo, a autora expõe as dúvidas e conflitos constantemente ignorados, mas pertinentes ao universo feminino nesse contexto de África. Fazendo parte dele, Chiziane entende que, quando em exposição, os conflitos femininos incomodam a quem se acostumou a não os enxergar. Dessa forma torna-se possível estabelecer a correspondência entre os projetos culturais que visavam à reformulação identitária do país como nação independente e a consolidação da presença da mulher moçambicana em seu país.

Entre as violências desencadeadas por Portugal contra Moçambique, destaca-se a ocorrida no campo linguístico. O país colonizador, movido por interesses econômicos, praticou nessa região africana a política de assimilação⁴. Para os portugueses era válido e legítimo o argumento de que era preciso estabelecer a comunicação a partir de uma língua europeia, como forma de levar civilização àqueles outros povos. Dessa forma, o império colonial consolidava seu domínio sobre Moçambique, além de se apropriar das riquezas naturais da região. Tornar a língua portuguesa como idioma oficial de povos dominados era o reconhecimento de êxito do projeto colonial. Afinal, as principais marcas da efetiva governança é a adoção da língua e da religião do país dominador pela nação dominada.

O fenômeno de imposição linguística não passou despercebido ao olhar perspicaz da contadeira de “estórias”, Paulina Chiziane. Despretensiosamente, como se estivesse em uma roda de conversas, contando casos que viu e ouviu durante a vida, a escritora vai fazendo seus apontamentos sobre os processos de dominação colonial que deixaram profundas marcas na vida e no imaginário do povo moçambicano.

A citação abaixo ilustra bem esse fazer literário da autora de *O alegre canto da perdiz*:

Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar.

Vamos, jura por tudo, que não dirás mais uma palavra nessa língua bárbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nascer outra vez. Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos.

4 A assimilação ocorrida em Portugal foi construída dentro de um sistema jurídico. Foi uma legislação específica que permitiu que moçambicanos se tornassem os denominados “portugueses de segunda classe”, com acesso a bens e espaços antes permitidos apenas aos portugueses legítimos. Há que se ter um olhar cuidadoso para esta construção social, pois ela também pode ser tomada como um processo de sobrevivência e resistência, em que moçambicanos aderiam ao estatuto da assimilação, mas continuavam mantendo suas práticas religiosas e culturais.

- Eu juro – repetia.
- Juras abandonar essas crenças selvagens, a língua atrasada, e a vida bárbara?
- Sim, eu juro.
- Bom rapaz. Agora assina aqui (Chiziane, 2008, p. 78).

Ela descreve o momento em que José dos Montes, o esposo negro de Delfina, manipulado por ela, se rende à instituição de assimilação portuguesa. José dos Montes presta o juramento à Coroa portuguesa de abandonar sua crença e valores para seguir os desígnios de Portugal. Esta era uma das exigências contidas no Estatuto do Assimilado para que um moçambicano passasse a ser considerado um português de segunda categoria e assim ter direitos e benefícios semelhantes aos de um colono português.

É interessante observar como a cena foi montada: José dos Montes se encontra triste, desolado e incerto sobre sua decisão. Afinal, ele estava negando toda a sua cultura e a de seus familiares. Já o oficial português que conduz o juramento está bêbado, indiferente à violência que se processa contra o homem moçambicano e realiza o ato apenas como um protocolo exigido pelo estatuto. Não há a menor consideração por José enquanto ser humano ou quanto à dimensão dos valores e tradições culturais que ali estão sendo sepultados. Desta forma, Paulina Chiziane descreve nessa cena o que fora a assimilação portuguesa em Moçambique.

O fato de escritores africanos usarem a língua dos países dominantes durante séculos não significa que eles ainda estejam em posição de dominados, apenas replicando o que acontece nas antigas metrópoles. Eles usam a língua do colonizador, como forma de destituí-la do chamado centro do poder e pulverizar o seu uso entre todos. O sentido atual é que a língua, como instrumento de poder, define a escrita pós-colonial como forma de se apropriar da linguagem do centro e realocá-la em um discurso próprio do ex-colonizado que alcançou a independência e que agora fala por si próprio.

Que o leitor não se engane com a falsa despreensão do texto de Chiziane. Essa, se existe, é apenas superficial, em uma tentativa de seduzir o leitor e atraí-lo. À medida que se avança no texto, surgem metáforas e comparações que permitem relacionar o fato apresentado com elementos comuns à realidade do leitor.

Esta é uma das estratégias adotadas nas manifestações orais da língua, como as parábolas e os provérbios e é ferramenta fundamental em estruturas textuais e literárias que têm como um de seus objetivos a retomada da tradição oral das línguas autóctones. Sobre a prática da narrativa oral dentro da narrativa de Chiziane, Ana Mafalda Leite afirma: “Chiziane reinveste na sua prática narrativa a intencionalidade da prática da narração oral de contos e fábulas, formadores de valores éticos e comportamentais [...]” (Leite, 2013, p. 79). Assim,



Paulina Chiziane provoca no leitor sucessivos embates entre as concepções que ele detém sobre a realidade pautada na anulação feminina e as faces não percebidas da mesma realidade.

Perante o leitor, a escritora faz uma autópsia da sociedade e coloca como centro de sua escrita a figura feminina: mulher e nação, mulher e sociedade, mulher e língua, mulher e cultura tradicional, mulher e religião. Não como binarismos opositivos, mas como comunhão e em relação.

A existência e a resistência de um, atrelado ao outro e juntos na efetivação da crítica necessária para a busca de uma sociedade mais justa para os diversos gêneros e segmentos socioculturais. São as diversas vozes e representações presentes nas obras dessa autora ganhando voz por meio de sua escrita. Elas falando por e através de Paulina e todas se expressando como mulheres moçambicanas.

Ainda no romance *O alegre canto da perdiz*, destaca-se a seguinte passagem:

Pouco depois os marinheiros regressaram, arrasados por uma paixão dourada. Com canhões, espingardas, chicote e muito vinho, para fazer a limpeza da terra e entorpecer os incômodos. Tinham achado a terra prometida. Os navegadores correram de aldeia em aldeia, derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. [...] Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores de parto se tornaram eternas, os filhos nasciam apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo tentou, inutilmente, transformar os corações em pedra, para fugir à dor, à morte, à opressão (Chiziane, 2008, p. 41).

Chiziane recria a chegada dos portugueses, mas agora com o olhar oposto ao dos que chegam pelo mar. É a perspectiva de quem está no interior de Moçambique e que percebe que o doce e inebriante vinho português tornou-se poderosa arma de dominação, auxiliou os colonizadores no combate à resistência que se interpunha no caminho do “progresso” europeu.

Articulando poesia e sensibilidade, a autora traz os horrores da invasão colonial e os enfatiza por meio de metáforas e hipérboles cuja significação semiológica é a de um rio que nunca cessa de correr nos rostos das mulheres. Esses rios incessantes sulcam a face, inscrevendo na pele, como uma tatuagem, o sofrimento gerado pela violência colonial.

Os canhões que se alimentam de carnes humanas apontam sua mira em várias direções, sempre em busca de mais munição. Corpos femininos, virginais, infantis, masculinos. Todos eles realimentando continuamente os processos de escravização de pessoas, da prostituição infantil e feminina, além de se tornarem repositórios permanentes para o trabalho forçado e humilhante nas casas das senhoras portuguesas.



Um destaque que se faz na citação acima e que aparece com alguma frequência nas obras de Chiziane, é o uso da metáfora relacionando a região da Zambézia à mulher que se entregou ao forasteiro enganador e gerou filhos cujo parto se deu em meio a intensas dores que se eternizaram. A dor da dominação colonial é assemelhada à dor do parto, o que permite depreender que esta metáfora é confiada, principalmente às mulheres. Elas detêm a experiência do parto que lhes permite perceber a dor escrita no texto.

Logo, cabe-lhes dimensionar a dor da violência colonial que mutilou o país em todos os aspectos. Talvez a aproximação pela dor seja o fator preponderante para o afloramento da sensibilidade feminina que permeia os textos da autora, que imprime a denúncia em seus textos de maneira subversiva, o que contribui para a justificativa de que sua obra compõe. O olhar da mulher moçambicana sobre os fatos decorrentes da colonização, antes ignorado, faz emanar do interior das estruturas socioculturais, dilaceradas pelo colonialismo, as outras verdades e as espalha para o restante do mundo através do texto de autoria feminina.

Motivada pela dor que só as mulheres conhecem e pela sensibilidade que lhes é inerente, as narrativas da autora afetam o leitor com descrições que se aproximam de uma imagem fotográfica do sofrimento. Tal habilidade em descrever os fatos duros e difíceis de serem discutidos foi adquirida pela via do sofrimento e da anulação como mulher, o que concede à escritora a experiência de vivenciar sofrimentos e sobrepujá-los. Nesse caso, a via de escape é a escrita.

Poucas páginas à frente, Chiziane adiciona mais elementos e cores à fotografia que vem montando ao longo do romance sobre a colonização. Novamente fala sobre o alcoolismo como arma para debelar a resistência e, diferentemente do trecho anterior em que usa muito as metáforas, agora ela trabalha com os paradoxos sociais que foram o sustentáculo das práticas expansionistas imperiais.

A palavra civilização se materializa antagonicamente, através da violência. O cristianismo – a fé do império, aquela que, teoricamente, busca a pureza dos corpos, a irmandade e solidariedade das pessoas – se manifesta pela violência sexual e pelas relações consideradas imorais. A pacificação teria se realizado a partir da perspectiva do invasor que a implantou com a força da violência. Para o colonizador, tais atos jamais seriam considerados violentos, pois eles estavam legitimados pela pretensa superioridade portuguesa, pelos ideais portugueses de dominação pautados tanto nas práticas religiosas cristãs, quanto na atuação bélica e pelo distanciamento dos europeus em relação aos africanos.

A violência contra a mulher negra moçambicana desencadeada pelo colonizador branco português e, muitas vezes, e em sequência, pelo homem negro moçambicano, é alicerçada nos projetos coloniais de dominação, que também são refletidos na história do continente europeu. Ao se considerarem os fundadores do racionalismo e da ciência, os europeus se achavam legitimados a impor seus preceitos às demais nações, sem antes considerarem se elas necessitavam ou desejavam tais concepções.



Esta é a questão: o desrespeito pelas culturas autóctones e a certeza de que as nações do outro lado do Atlântico e nas Américas eram desprovidas de conhecimento, por não deterem as mesmas práticas europeias. A partir dessas convicções, originam-se os processos de dominação, imposição e sobreposições socioculturais.

Como já dito anteriormente, na escala social colonial, a mulher negra africana ocupava a posição mais inferior. Ela é tomada como objeto e moeda de troca pelo homem branco. Inferiorizada e humilhada pela mulher portuguesa que, por não aceitar os desejos sexuais do homem português pelas mulheres colonizadas, encontra na humilhação e exploração das africanas uma forma de se vingar das infidelidades conjugais de seu marido. E, por fim, ainda há a violência praticada pelo homem negro colonizado sobre as mulheres africanas como réplica da violência da dominação colonial que incide sobre eles conforme demonstram estas duas passagens do romance:

Declara-se uma guerra entre duas mulheres. Uma preta e uma branca. Que transformaram a arena do amor num campo de batalha.

Delfina entrou na guerra disposta a matar e a morrer. Colocou vários elementos no seu arsenal: mentira, chantagem, magia, truques velhos sempre renovados. Atrai o branco e entalou-o dentro de uma garrafa. Jura asfixiá-lo com amor e bruxarias. Jura também fazer tantos filhos, quantos a natureza permitir. Não vai largar, um só instante, a sua galinha dos ovos de ouro.

A esposa de Soares luta com as armas da honestidade. Faz greve de sexo: tenta impedir o envolvimento do marido nos braços cafrealizantes de uma negra. Pratica a clausura voluntária. Faz jejuns, rezas e acende muitas velas às santas imóveis de porcelana. Chora, barafusta (Chiziane, 2008, p. 147, grifos meus).

As mulheres negras se lançam à batalha, batem-se na rua, fazem desordem pública e acabam na polícia. As brancas assistem solenemente a devassidão dos homens seus homens (Chiziane, 2008, p. 160).

Os grifos nessa passagem do romance salientam as personalidades das duas personagens descritas pela autora. De um lado, Delfina: africana, negra sensual, que não se constrange em usar o sexo e as “bruxarias” para alcançar a tão sonhada ascensão social. Do outro, a portuguesa: esposa honesta, casta, religiosa, sofredora, frágil. Ao fazer a comparação entre as duas mulheres, Chiziane precisa da visão que prevalece e distingue as mulheres africanas e portuguesas. Em torno das mulheres portuguesas prevalecem as características que as referenciam como idôneas, justas, benfeitoras, caridosas e que cultivam a fé católica e seus dogmas. Todas essas qualificações são valorizadas e estimuladas pelo homem eurocêntrico como modelares e referenciais.



Já a personificação da mulher negra é constituída por palavras que a ligam diretamente ao misticismo e à enganação. Mulheres a quem os homens brancos portugueses só se prendem quando seduzidos por suas artimanhas e feitiços. Nenhuma referência a sentimentos e a valores considerados nobres. Elas, de acordo com o olhar colonial eurocêntrico, conseguem ser piores que o homem colonizado por deterem o poder da sedução e do sexo.

De acordo com a perspectiva colonial, são objetos de prazer, mentirosas, exuberantes, sedutoras, bruxas e usam os “frágeis” homens portugueses para ascenderem socialmente. Nenhuma referência aos estupros, violências físicas, miséria e abandono a que estão expostas diariamente e dos quais são vítimas: “A violência é produto do patriarcado, porque os homens roubaram o poder às mulheres” (Chiziane, 2008, p. 188).

A caracterização de Delfina, em comparação com a esposa portuguesa de Soares, se dá num tom de ironia bem construída. No fragmento acima, a autora, através do texto literário, denuncia a situação da mulher negra africana ao relacionar as duas categorias de mulheres. Ao, supostamente, tecer elogios à esposa de Soares, a escritora está demonstrando a injustiça e a crueldade da sociedade colonial. Uma outra perspectiva também pode ser tomada quanto à mulher portuguesa. A esposa de Soares aponta a situação da mulher portuguesa dentro da lógica colonial patriarcal: invisível, a ponto de o leitor não conhecer o seu nome. Para constituição de sua identidade, basta o nome do marido. Sem voz, sem nome, a ela é destinado o espaço doméstico circundado por um cenário de sofrimento, orações, reclusão e silenciamento.

Nesse contexto, torna-se conflitante falar sobre a solidariedade entre mulheres, a chamada sororidade. Delfina e a esposa de Soares, embora engendradas pela mesma situação de opressão feminina e estarem subjugadas por uma sociedade essencialmente patriarcal, elas estão irremediavelmente separadas pelas relações de preconceito racial, fomentadas pelo projeto colonial.

Paulina Chiziane inverte a prioridade de observação dessa estrutura social ao nomear a personagem negra moçambicana; enquanto se dirige à portuguesa apenas como a esposa de Soares. Outra observação que pode ser feita a partir desse fragmento é que a esposa de Soares é a verdadeira representação da mulher europeia, fruto de uma sociedade patriarcal: anulada, sem nome, sem referência própria, vivendo à sombra do esposo. A ela, resta apenas retornar à Europa e dar continuidade a sua vivência de europeia, cristã, dependente da figura masculina e sem expressão.

Delfina, personagem construída desde o início do romance, assim como as outras mulheres negras da obra, é identificada pelo seu primeiro nome. Isso significa que a ausência do sobrenome do marido, companheiro ou pai pode fazer referência à sociedade tradicional matriarcal, da qual todas são herdeiras.

As personagens negras do romance, apesar do sofrimento e agruras a que são expostas em toda a obra, se constituem como mulheres autônomas, protagonistas de suas ações.



Aquelas que desestabilizam e incomodam a sociedade patriarcal. Veja-se o episódio sobre a presença de Maria das Dores na margem exclusiva dos homens e a formulação da trajetória de Delfina. Esta, ao buscar sua ascensão social, demonstra-se incisiva, impetuosa, pois enfrenta as várias esferas patriarcais da sociedade colonial moçambicana: “Delfina vê em si uma heroína. Não encontra nenhum mal em todos os seus actos” (Chiziane, 2008, p. 185).

Delfina é uma das personagens mais complexas do romance. Ela se constitui como a anti-heroína cuja função é demonstrar como a colonização impõe sua dominação além dos territórios geográficos. Durante todo o tempo da narrativa, ela se encontra na fronteira dos dois mundos, o do colonizado e o do colonizador. Afronta os portugueses com sua impetuosidade, mas deseja o vinho e o bacalhau do colonizador. Ela acua a esposa de Soares, mas inveja seus cremes, suas roupas e a suposta civilidade que tais objetos representam.

Delfina também representa a figura da mulher e do homem moçambicanos assimilados: situados entre dois mundos. Nem completamente moçambicanos, pois vivem nos bairros portugueses e frequentam os mesmos ambientes destinados aos portugueses; nem completamente portugueses porque não abandonam sua língua e suas práticas religiosas. Ambos são considerados pelo colonizador como portugueses de segunda categoria. A região de fronteira habitada por eles é conflituosa, devido às dúvidas e à inconstância das relações estabelecidas nesse lugar.

Paulina Chiziane em *O alegre canto da perdiz* realiza o trabalho de mediadora da leitura de Moçambique que ela expõe e se opõe às graves relações que se instituíram entre a colonização portuguesa e a mulher negra moçambicana. Ela faz o lado silenciado do colonialismo falar. No contexto da obra, o lado silenciado é a mulher que resiste e provoca mudanças.

O estupro é mais uma prática recorrente que se abate sobre a mulher moçambicana. Ele é realizado tanto pelo colonizador atendendo o lema da colonização que legitima as ações violentas, que é o de espalhar o domínio português através da espada, da cruz e, preferencialmente, com o sexo. Com essa prática nefasta cria-se a figura do mestiço degenerado ao transformar o útero feminino em uma arma de branqueamento da raça. O vocábulo mestiço ganha duas interpretações distintas. A primeira se refere à sensualidade e à coisificação do corpo negro feminino, visto pelo colonizador como objeto nutridor do prazer, sem qualquer estreitamento de laços sentimentais e familiares.

Os portugueses usam as africanas moçambicanas para darem vazão aos seus instintos sexuais sob o pretexto de expandir a raça portuguesa, pois os filhos entre portugueses e africanas seriam o início do branqueamento e purificação do negro. Tal acepção produz a segunda interpretação do vocábulo mestiço que é de cunho racial: os filhos gerados entre as negras moçambicanas e os brancos portugueses.

Paulina Chiziane aponta a descrição do que será Moçambique ao final do romance: uma nação cuja identidade se fragmentou durante a assimilação cultural e social. Uma terra formada por vários povos, diversas nacionalidades e muitas margens. Ainda assim, a



mulher negra encontra-se em posição social inferior, pois o mestiço acaba sendo a representação da enganosa ascensão racial, quando o que se tem são frutos amargos da violência colonial. Todos embalados pela mesma dor.

Ao final da narrativa, Delfina reúne todos os filhos e netos em um abraço, personificando a junção harmoniosa entre passado e presente. Através de sua escrita Paulina Chiziane procura ser mais um elemento agregador nessa sonhada conciliação, confirmando com o gesto de Delfina que “no final desta guerra seremos um. Esses filhos metade pretos, metade brancos, metade asiáticos, serão os fósseis a partir dos quais se compreenderá a nossa história” (Chiziane, 2010, p. 346). Eis a Moçambique atual.

Considerações finais

O romance *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, descreve a trajetória de resistência das mulheres em Moçambique. Embora engendradas e gestadas em um ambiente de violência colonial e de gênero, elas permanecem buscando preservar e perpetuar conhecimentos e sabedorias ancestrais.

Entre tais conhecimentos e sabedorias, destaca-se a permanência da oralidade por meio da qual são repassados valores, crenças e ciências de uma dada comunidade. Outro destaque nesse campo da resistência, encontram-se algumas práticas sociais, históricas e religiosas. Delfina é a mulher negra moçambicana que concebe como única forma de ascender social e economicamente, o casamento com um homem branco português. De acordo com essa personagem, tal homem seria o passaporte para uma vida segura, demonstrando a representação do discurso colonial incidido sobre a população moçambicana.

Nesse mesmo eixo, encontra-se a personagem esposa do Soares. Sua invisibilidade representada pela ausência de seu nome próprio. Sua existência se dá à sombra da existência e do nome do marido, traçando um desenho social da mulher europeia construída em valores coloniais patriarcais.

No que se refere à preservação e resistência de valores e culturas em Moçambique, cita-se a prática do lobolo, o qual vem sendo adulterado por famílias que colocam como ponto central de tal prática o lucro monetário.

Em busca da renovação dos costumes, muitas mulheres vêm auxiliando seus companheiros na aquisição do dote a ser entregue na cerimônia, como descreve Paulo Granjo em “O lobolo do meu amigo Jaime: um velho idioma para novas vivências conjugais” (2004). Paulina Chiziane em entrevista à Rosália Diogo (2013), enfatiza que a prática do lobolo é, acima de tudo, uma cerimônia religiosa para união dos espíritos das duas famílias envolvidas no matrimônio. Desta feita, Chiziane afirma que, como atitude de resistência, boa parte das mulheres moçambicanas não desejam romper com as tradições, mas reformulá-las de maneira que a segurança da mulher seja mantida e os costumes preservados.



Não se pode desconsiderar que, atualmente, há em Moçambique escritoras que adotam outro posicionamento e defendem a ruptura com algumas instituições tradicionais e se assumem como feministas perante essas causas.

Ainda sobre o episódio da louca do rio, percebe-se a trajetória da mulher de Moçambique que é marcada pela violência colonial e a violência de gênero. Maria das Dores, com seu sorriso e nudez demonstram o conflito instaurado pela afronta de invadir a margem exclusiva dos homens, ao mesmo tempo que denota o ato de resistência na preservação de valores, crenças, além de despertar o pensamento crítico e reflexivo para a condição feminina naquele país.



Referências

- CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Alfragide: Editorial Caminho, 2008.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Trad. Reynaldo Bairão. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1992.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Enilce Albergaria do C. Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do C. Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GRANJO, Paulo. O lobolo de meu amigo Jaime: um velho idioma para novas vivências conjugais. **Travessias – Revista de ciências sociais e humanas em língua portuguesa**, n. 4, p. 47-78, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades escritas pós-coloniais**. Lisboa: Edição Fernando Mão de Ferro, 2013.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro; MIRANDA, Maria Geralda de. **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Appris, 2013.





“CACHOEIRAS OCULTAS” OU AS FIGURAÇÕES DO FEMININO EM CONTOS DE ANA MARIA MACHADO E DINA SALÚSTIO

*“HIDDEN WATERFALLS” OR FIGURATIONS OF THE FEMALE IN SHORT STORIES
BY ANA MARIA MACHADO AND DINA SALÚSTIO*

*“CASCADAS OCULTAS” O FIGURACIONES DE LO FEMENINO EN CUENTOS
CORTOS DE ANA MARIA MACHADO Y DINA SALÚSTIO*

Pedro Manoel Monteiro

Universidade Federal de Rondônia

pmmonteiro2008@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8704-1707>

Raquel Aparecida Dal Cortivo

Universidade Federal de Rondônia

raqueldalcortivo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6050-8434>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e67426

Recebido: 2 mar. 2025

Aprovado: 15 jan. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Propomos uma leitura comparada entre os contos “Burrinho de presépio”, da escritora brasileira Ana Maria Machado, “Mãe não é mulher” e “A oportunidade do grito”, da cabo-verdiana Dina Salústio, no intuito de aproximar vozes femininas separadas por um oceano, mas unidas por uma vivência marcada pelo gênero. Nesse sentido, buscaremos evidenciar como é figurada a vida da mulher em contextos semelhantes, uma vez que são erigidos nas mesmas bases patriarcais judaico-cristãs. Problematizamos o papel aprendido pela mulher no desempenho de suas funções sociais e as formas como são figuradas pela literatura, a partir de um embasamento teórico advindo da crítica feminista e da ginocrítica. Considerando conceitos como feminino, enquanto vincado pelas convenções socialmente atribuídas à mulher; gênero como uma categoria operacional para compreender a diferença social e cultural que atravessa os sujeitos; patriarcalismo, cuja abrangência de organização familiar extrapola o âmbito privado e alcança a esfera política, cunhando um termo que representa a institucionalização do poder e da opressão, tanto socialmente quanto no âmbito privado das famílias. Desse modo, o olhar parte de uma intenção de desconstruir a forma naturalizada com que as diferenças de gênero resultaram no, ainda vigente, exercício de poder e de opressão sobre as mulheres, resultando em apagamentos e silenciamentos. Assim, entre gritos e silêncios, percebemos que os contos revelam um mundo interior habitado pelas mulheres, maior do que o patriarcado gostaria que fosse e pronto a subverter o represamento que o contém.

Palavras-chave: Ana Maria Machado, Dina Salústio, autoria feminina.

ABSTRACT

We propose a comparative reading of the short stories “Burrinho de presépio” by Brazilian writer Ana Maria Machado, “Mãe não é mulher” and “A oportunidade do grito” by Cape Verdean writer Dina Salústio, with the aim of bringing together female voices separated by an ocean but united by an experience marked by gender. In this sense, we will seek to highlight how women’s lives are represented in similar contexts, since they are built on the same Judeo-Christian patriarchal foundations. We problematize the role women learn in the performance of their social functions and the ways in which they are represented in literature, based on a theoretical basis arising from feminist criticism and gynocriticism. We consider concepts such as feminine, as marked by the conventions socially attributed to women; gender as an operational category to understand the social and cultural difference that permeates subjects; patriarchy, whose scope of family organization goes beyond the private sphere and reaches the political sphere, coining a term that represents the institutionalization of power and oppression, both socially and in the private sphere of families. In this way, the perspective starts with an intention to deconstruct the naturalized way in which gender differences resulted in the still-current exercise of oppressive and power over women, resulting in erasure and silencing. Thus, between screams and silences, we realize that the stories reveal an inner world inhabited by women, larger than the patriarchy would like it to be and ready to subvert the dam that contains it.

Keywords: Ana Maria Machado, Dina Salústio, written by women.



RESUMEN

Proponemos una lectura comparada entre los cuentos “Burrinho de presépio”, de la escritora brasileña Ana Maria Machado, “Mãe não é Mulher” y “A oportunidade do grito”, de la caboverdiana Dina Salústio, con el objetivo de acercar voces femeninas separadas por un océano, pero unidas por una experiencia marcada por el género. En este sentido, buscaremos resaltar cómo la vida de las mujeres se representa en contextos similares, ya que están construidas sobre las mismas bases patriarcales judeocristianas. Problematicamos el rol aprendido por las mujeres en el desempeño de sus funciones sociales y las formas en que son representadas en la literatura, a partir de una base teórica surgida de la crítica feminista y el ginocriticismo. Considerando conceptos como femenino, como concepto sujeto a las convenciones socialmente atribuidas a las mujeres; el género como categoría operativa para comprender la diferencia social y cultural que atraviesa los sujetos; patriarcalismo, cuyo ámbito de organización familiar va más allá del ámbito privado y llega al ámbito político, acuñando un término que representa la institucionalización del poder y la opresión, tanto en el ámbito social como en el ámbito privado de las familias. De esta manera, la mirada parte de una intención de deconstruir la forma naturalizada en que las diferencias de género resultaron en el, aún vigente, ejercicio del poder y la opresión sobre las mujeres, derivando en borramientos y silenciamientos. Así, entre gritos y silencios, nos damos cuenta de que los relatos revelan un mundo interior habitado por mujeres, más grande de lo que el patriarcado quisiera y dispuesto a subvertir el dique que lo contiene.

Palabras-clave: Ana Maria Machado, Dina Salústio, autoría femenina.



Para começo de conversa

A autoria feminina sempre enfrentou obstáculos para se consolidar. No início, com o limitado acesso ao ensino, a alfabetização das mulheres ficava restrita aos ambientes religiosos ou aos poucos conhecimentos rudimentares de leitura e operações matemáticas. Depois, o peso moral que representava para a mulher inserir-se num meio marcadamente masculino e o estereótipo de baixa intelectualidade feminina que restringia o acesso aos meios de circulação de seus textos levavam à necessidade de adoção de pseudônimos masculinos para driblar as limitações. Todos esses obstáculos originaram-se numa divisão social que limitou (e limita) a circulação do pensamento de maneira equânime e ancorou a mulher numa posição passiva de consumidora da literatura produzida pelos homens, alijando-a dos espaços de produção.

Vencer esses obstáculos inscreveu algumas autoras na história da literatura mundial. No contexto específico dos países de língua portuguesa, na contemporaneidade, Ana Maria Machado, no Brasil, e Dina Salústio, em Cabo Verde, não somente ultrapassam as limitações impostas de outrora como denunciam e subvertem as lógicas da representação da mulher, uma vez que, por meio de suas personagens, evidenciam e problematizam os processos de apagamento e silenciamento, desvelando estratégias de resistência a eles.

Nesse sentido, este artigo propõe uma leitura de três textos curtos dessas duas autoras: “Burrinho de presépio”, de Ana Maria Machado, “A oportunidade do grito” e “Mãe não é mulher”, de Dina Salústio. Iniciamos pela apresentação das autoras em seus respectivos contextos históricos e literários para, na sequência, levar a cabo a leitura dos textos numa perspectiva comparatista.

Autoras atlânticas na história: Ana Maria Machado e Dina Salústio

A autoria feminina nos países de língua portuguesa se deu de maneira esparsa. A começar por Portugal, Joana da Gama foi provavelmente a primeira mulher a publicar uma obra original em português, por volta de 1555, *Ditos da freira: ditos diversos feitos por uma freira da terceira regra, nos quais se contêm sentenças mui notáveis e avisos necessários* (Silva, 2010, p. 1) que era continuada, na segunda metade, por uma coleção de *Trovas, vilancetes, sonetos, cantigas e romances* (Câmara Municipal de Viana do Alentejo, 2012, p. 16). No Brasil, a primeira autora foi Maria Firmina dos Reis que publicou *Úrsula* em 1859, além de outras obras. Contudo, é a partir dos primórdios do século XX que ocorre o crescimento da autoria feminina nos países de língua oficial portuguesa, porém, diferentemente do Brasil e de Portugal, nos países africanos lusófonos esse fenômeno tem um atraso devido ao fato colonial africano como um todo e o processo de descolonização iniciado na década de 60 do século passado.

Assim, as primeiras autoras africanas de literatura em língua portuguesa aparecem a partir de 1944 com publicações esparsas e, posteriormente, com obras completas escritas



e publicadas por: Alda Lara com *Poemas* (1966), Noémia de Souza com poemas escritos e publicados esparsamente entre os de 1948 e 1951, Orlanda Amarílis com *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), Maria Manuela Margarido com *Alto como o silêncio* (1957) e Domingas Samy com *A escola* (1993).

A história da literatura escrita no feminino é um fenômeno social e cultural em construção cuja força encontra-se centrada em meados do século XX, portanto ainda recente e ressentido de pouca participação no cânone e de pouca tradição crítica quando comparada com a tradição masculina. Os estudos dessas vozes-mulheres são necessários para melhor compreender essa dinâmica, não só localmente, mas no conjunto de suas interações entre as sociedades e culturas de mesma base judaico-cristã e medieval-burguesa como são os casos de Brasil e Cabo Verde que apresentam semelhanças extensas e profundas.

Ana Maria Machado e Dina Salústio surgem nesse contexto de ocupação de um espaço literário em língua portuguesa cujo percurso considera perspectivas críticas da realidade social de seus respectivos países, Brasil e Cabo Verde. Em uma leitura comparada entre os contos “Burrinho de presépio”, da escritora brasileira Ana Maria Machado inserto na obra *Vestígios*, de 2021, e “Mãe não é mulher” e “A oportunidade do grito”, da obra *Mornas eram as noites*, de 1994, da cabo-verdiana Dina Salústio, aproximamos essas vozes femininas separadas por um oceano, mas unidas por uma vivência marcada pelo gênero.

Ana Maria Machado nasceu no Rio de Janeiro em 1941, formou-se em Letras Neolatinas, trabalhou como professora no Brasil (ABL) e no exterior, por ocasião do exílio em 1970; é conhecida e reconhecida, tendo ganhado inúmeros prêmios nacionais e internacionais, por sua obra infantil e juvenil. Ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras. Além da obra para crianças, Ana Maria Machado publicou sete romances e um livro de contos, cujo título é *Vestígios*:

Vestígios, lançado em 2021 pela Alfaguara, é o primeiro livro de contos de Ana Maria Machado. [...] Ela é ganhadora de diversos prêmios, entre eles três jabutis, o Machado de Assis (pelo conjunto da obra) e o mais importante prêmio de literatura infantil, o Hans Christian Andersen. Com *Vestígios*, a autora explora, de modo singelo e sensível, as relações familiares e cotidianas e inaugura um gênero até então não adentrado, mas que comprova sua habilidade em tramar suas linhas nas mais diversas formas (Lima, 2021, p. 246).

Portanto, considerando a forma como a autora trata a temática das “relações familiares e cotidianas” reiteradas nos contos do livro, recortamos o conto “Burrinho de presépio” que, sob a superfície singela do diminutivo do título, esconde profundas reflexões sobre a



realidade da mulher, razão para investigarmos como a figura feminina aparece desenhada na personagem nesse cenário.

Bernardina de Oliveira Salústio ou apenas Dina Salústio nasceu na ilha de Santo Antão, em 1941, em Cabo Verde, foi professora e assistente social em Cabo Verde, Portugal e Angola (Fenske, 2022); além da produção literária colaborou na imprensa cabo-verdiana, tendo dirigido programa de rádio difusão; em 1994, publicou sua primeira obra, *Mornas eram as noites*, livro de contos, seguido de três romances, livros infantis e outros livros de contos. Também recebeu vários prêmios em Cabo Verde, no Reino Unido e em Portugal. Neste artigo, elegemos dois contos da autora, publicados em seu primeiro livro: “Mãe não é mulher” e “A oportunidade do grito” que apresentam a mulher em duas realidades distintas, cujo ponto de convergência é o gênero autorrefletido a partir de situações corriqueiras.

Ambas as escritoras abordam em suas obras temas que dão visibilidade a questões como a diferença de gênero, debatida, por exemplo, por Ana Maria Machado até mesmo nos seus livros para crianças; a violência contra a mulher, a exploração de meninas e a subjetividade da mulher, expondo o que é ser mulher num mundo marcadamente androcentrado e machista. Nossa leitura aproxima os contos e seus contextos, a fim de identificar como se dá tanto a revelação do ser mulher em sociedades de base patriarcal judaico-cristã, quanto as estratégias de contestação desse lugar e suas formas de resistência.

“... Uma palavra carinhosa que, livre, voa de umas para as outras...”

Uma das formas de manutenção do poder, ensina Pierre Bourdieu, é a criação de imagens e estereótipos que se associam a ideias positivas e negativas vinculadas aos corpos e suas partes que passam a ser moralmente compreendidos. Segundo o autor:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depósito de princípios de uma visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica; é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho na realidade da ordem social. A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros, e principalmente, da divisão social do trabalho (Bourdieu, 2002, p. 18-20).



O dado natural da diferença biológica é interpretado culturalmente, contudo, o histórico e social que lastreia a cultura é apagado ao ser compreendido a partir da biologia dos corpos e atributos socialmente aprendidos são tomados como inerentes ao homem e à mulher. Com isso, ao tratar dessa significação dos corpos, o autor nos mostra que tudo na sociedade se torna dividido a partir dessa lógica binária que atribui ao homem o sentido positivo da ação, da intelectualidade, da racionalidade, enquanto o sentido negativo é atribuído à mulher como a passividade, a emotividade e o sentimentalismo.

Essa divisão social de atributos masculinos e femininos que se manifesta na divisão do trabalho, ordena a sociedade e institui a dominação é reproduzida culturalmente e ensina institucionalmente nas escolas que, segundo Bourdieu, dividem áreas do saber, tal como acontece com o trabalho, de acordo com o sexo/gênero.

Percebemos, a partir desses pressupostos de dominação, que os papéis de gênero são aprendidos desde que se nasce, seja na família, na escola ou no convívio social em geral. Nesse sentido, é mais adequado utilizar a expressão “relações de gênero” no lugar de “papéis de gênero”, uma vez que esta parece remeter a um desempenho individualizado e essencial da performance de gênero, enquanto aquela evidencia o caráter relacional, social e histórico dessa performance e, necessariamente, distingue os termos do binômio sexo-gênero que categoriza os seres em feminino e masculino. De acordo com Isabel Carrilo Flores:

A teoria do binômio sexo-gênero permite explicar esses dois conceitos, descrevendo que a palavra sexo é utilizada para designar traços biológicos, e a palavra gênero para designar o modelo cultural atribuído a cada sexo. A relação entre os dois conceitos leva à compreensão de que a pessoa é fruto da biologia e do entorno sociocultural onde vive (Flores, 2019, p. 55, tradução nossa).¹

Portanto, a partir da inserção social, os indivíduos aprendem as performances de gêneros que os categorizam (e hierarquizam) como masculino e feminino, cujo registro, embora ultrapasse o sexo biológico, adere a ele, adequando-se a cada sociedade e época. Segundo Flores:

O contexto sociocultural, reafirmado politicamente, atua com a intenção de impor modelos, isto é, a forma de ser de cada sexo – o ser das mulheres e o

1 La teoría sobre el binomio sexo-género permite explicar estos dos conceptos, describir que la palabra sexo es utilizada para designar los rasgos biológicos, y la palabra género para designar el modelo cultural atribuido a cada sexo. Poner en relación ambos conceptos lleva a comprender que la persona es resultado de biología y del entorno sociocultural donde vive (Flores, 2019, p. 55).



ser dos homens, determinando quais devem ser seus desejos, seus valores e seus comportamentos em função do gênero feminino ou do gênero masculino atribuído (Flores, 2019, p. 55-56, tradução nossa).²

Estabelecem-se, assim, modelos aceitáveis social e historicamente dos modos de ser do feminino e do masculino que se tornam limitantes das subjetividades de homens e mulheres e excludentes dos indivíduos que não se identificam com esses modelos. Dado seu caráter histórico, tais modelos são mutáveis e passíveis de transformação e questionamentos, mas são transmitidos culturalmente pelas artes, por exemplo, como a literatura, que tanto pode reproduzi-los quanto questioná-los ou desestabilizá-los ao evidenciar os vínculos históricos das representações de gênero e contrapor-se à naturalização do binômio sexo-gênero e do consequente padrão binário.

Nessa perspectiva, entendemos que as vozes femininas de Ana Maria Machado e Dina Salústio fazem do processo fabular campo profícuo para a discussão dos aspectos sociais e políticos via literatura, pois em ambas as escritas vemos o processo fabular lançando mão do cotidiano dessas duas sociedades como estratégia de construção dos textos que, de uma maneira muito particular, assemelham-se a despeito das diferenças que se apresentam.

Assim, o conto “Burrinho de presépio”, de Ana Maria Machado, perfaz uma espécie de *bildung*³, uma vez que nos apresenta a personagem Glória desde seu processo formativo na infância até a velhice. A linearidade do enredo sugere o processo de formação da personagem e, portanto, de educação e aprendizagem de um modo de ser, seja para operar uma integração social ou uma integração do EU que nem sempre resultam em desfechos exitosos quando se trata de personagens femininas, conforme destaca Cristina Ferreira Pinto (1990). No conto em tela, por se tratar de uma narrativa curta, tais processos de transformação são apresentados pela síntese como recurso narrativo, com poucas cenas e diálogos, o que nos permite identificar momentos do desenvolvimento da subjetividade da personagem/mulher: a educação formal/escolar na infância; o início da vida adulta

2 El entorno sociocultural, reafirmado políticamente, actúa con la intencionalidad de imponer prototipos, es decir, la forma de ser de cada sexo – el ser de mujeres y el ser de hombres –, determinando cuáles deben ser sus deseos, sus valores y sus comportamientos en función del género femenino o del género masculino adjudicado.

3 O termo *bildung* do alemão significa: formação, aprendizado, educação completa do indivíduo, assim o termo *bildungsroman* representa o romance de formação, portanto “apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior” segundo Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 10).

marcada pela viuvez e pela maternidade; a maturidade, representada pelo casamento do filho e, por fim, a velhice, ao se tornar avó.

Assim, estruturando-se linearmente, o enredo inicia-se na infância da menina Glória, apresentada no espaço de uma escola religiosa que ensinava os primeiros limites do “ser-mulher”:

Desde pequena tinha aprendido a se portar de maneira contida. As freiras faziam questão. Olhos baixos, fala mansa, gestos curtos. Às vezes era difícil segurar a alegria ou a vontade de compartilhar alguma ideia com as amigas. E lá vinham bilhetinhos na sala de aula. Cochichos na fila no fim do recreio. Caretas, piscadelas e risos durante a missa na capela. – Recolhidas como a Virgem na lapinha! - ensinava irmã Vicência. Vejam e aprendam. Ela está num êxtase de felicidade, no momento mais sublime de sua vida, e não fica saltitando nem rindo à toa (Machado, 2021, p. 35).

A linearidade do enredo sugere um processo de assimilação dos valores sociais e culturais explicitados, no conto, pelo contexto religioso. A sequência inicial do conto aponta para a aprendizagem de um modo de ser marcado pela imposição de limites no desejo de expressão da menina cuja alegria devia ser discreta e silenciosa. Traços de uma subjetividade feminina eram ensinados às meninas pela demarcação do alcance gestual do corpo: “olhos baixos, fala mansa, gestos curtos” moderavam a expressividade da alegria e os risos das meninas que tinham como exemplo máximo de virtude a figura silenciosa da Virgem Maria que na tradição cristã se tornou estereótipo positivo da mulher, modelo a ser alcançado de obediência, abnegação e discrição ao contrário de Eva, estereótipo negativo, desobediente e pecadora.

Na fala da freira, Irmã Vicência, fica nomeado, para as meninas, o comportamento desejável – o recolhimento –, e o indesejável, – o movimento e o riso. Portanto, apresenta-se um momento de ensino e aprendizagem de um comportamento que molda a subjetividade de todo o grupo de meninas. Especificamente no excerto transcrito, percebemos que ocorre um aprendizado pela observação e imitação das características reforçadas pelas figuras de autoridade adultas – a freira e o padre – que elogiam tanto a Virgem quanto o burrinho do presépio que assentia sempre:

Uma estatueta, porém, se destacava e chamava a atenção. Essa, sim, se movia mesmo: o burrinho que mexia a cabeça para cima e para baixo. Dizia amem para as orações, explicava a freira. Agradecia pelas esmoladas, dissera o padre. Tinha uma ranhura, como um cofre. Cada vez que uma



moeda caia lá dentro, ele assentia. Um modelo. Mostrava como se portar bem. Em silêncio, concordando, sem estardalhaço.

Glorinha cresceu e aprendeu (Machado, 2021, p. 36).

O conto, desse modo, evidencia a forma como se reproduz o binômio sexo-gênero de duas formas no comportamento dos adultos, com interesses distintos: o padre, elogiava a arrecadação das esmolas e a freira, elogiava a constante aquiescência e silêncio resignado da estatueta. Assim, reverbera um processo de ensino e aprendizagem que reforça os estereótipos baseados no gênero. Conforme explica Flores:

Não se nasce mulher. Não se nasce homem. Ensina-se e aprende-se. Ensina-se a aprender pela descoberta, ensaiando, testando, experimentando. Também se ensina a aprender imitando, observando e copiando modelos de referência, fazendo aquilo que é valorizado como positivo nas outras pessoas ou que se espera que seja premiado. E também se ensina a aprender obedecendo as normas que o entorno não só mostra, como incute e não permite questionar nem transgredir, pois a desobediência é castigada. Em qualquer processo de ensino-aprendizagem, seja este mais autônomo ou mais dirigido, o que se aprende é reforçado de forma positiva ou negativa pelas pessoas adultas em relação, mas também pelo grupo dos pares, em função disso, se ajusta ou não aos modelos culturais que se considera adequados para as meninas e para os meninos (Flores, 2019, p. 60, tradução nossa).⁴

Os elogios à figura da Virgem e à estatueta do burrinho funcionam de reforço das características consideradas adequadas ao comportamento da menina Glória que se ajusta aos modelos culturais aos quais foi apresentada, afinal, segundo o conto:

4 No se nace mujer, no se nace hombre. Se enseña y se aprende. Se enseña a aprender por descubrimiento, ensayando, probando, experimentando. También se enseña a aprender imitando, observando y copiando modelos de referencia, haciendo aquello que se valora como positivo en las demás personas o que se espera sea premiado. Y también se enseña a aprender obedeciendo las normas que el entorno no sólo muestra, sino que inculca y no deja cuestionar ni transgredir, pues la no obediencia es castigada. En cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje, sea éste más autónomo o más directivo, lo que se aprende es reforzado de forma positiva o negativa por las personas adultas en relación, pero también por el grupo de iguales, en función de si se ajusta o no a los modelos culturales que se considera adecuados para las niñas y para los niños.

Glorinha cresceu e aprendeu. Adulta, falava baixo. Olhava de banda, de soslaio, de esquelha. Ria à socapa, dissimulando qualquer desejo de bandeiras despregadas. Andava silenciosa, quase na ponta dos pés, a deslizar furtiva e chegar inesperada junto a qualquer grupo (Machado, 2021, p. 36).

Os limites impostos ao desejo pela educação recebida aparecem traduzidos pela ideia da dissimulação que sugere o esforço de adequação aos modelos ensinados. Os arroubos da infância, as “caretas, risos e piscadelas para as amigas” foram contidos pela “máscara” que a permitia estar “junto a qualquer grupo”. Por outro lado, a alusão à dissimulação indica também que há um mundo interior habitado por Glória, cuja expressão foi tolhida. Ao longo do conto essa dicotomia entre o exterior e o interior da personagem se apresenta de diferentes formas. Uma delas na relação com o filho que recebe a mesma educação contida da mãe:

Ficou viúva cedo. Criou o filho sozinha, nos desertos do silêncio. Envolveu-o num amor onipresente mas guardado a sete chaves. Parco de carícias. Imune a derramamentos. Sub-reptício e encoberto. Feito de ternuras enviesadas e disfarçado por artimanhas mudas.

Forjou em Gabriel um homem parecido com ela. Herdeiro de seus modos. Intenso e comedido. Trancado (Machado, 2021, p. 36).

O nome do filho reitera a santificação da mãe, uma vez que é o anjo Gabriel que anuncia a Maria sua condição sagrada. Nesse sentido, Gabriel permitiu que Glorinha se tornasse como Maria, mãe redimida do pecado pela resignação e pelo silêncio.

O represamento das emoções é a marca da resignação da mulher, cuja vida foi reduzida à função da maternidade e da construção do homem que o filho viria ser. Assim, a vida exterior é marcada pela dedicação e pelo controle das emoções, enquanto o desejo parece ser pelos derramamentos sentimentais. Além disso, se o comedimento marca a educação doméstica do filho, o ambiente exterior lhe proporcionou, como podemos ver nos índices textuais, escapar do processo castrador e revelar manifestações mais efusivas da paixão:

A máscara quase se derreteu no dia em que ele chegou do trabalho com meio sorriso implícito e um brilho recôndito nos olhos. Não parava mais em casa. Saía muito. Voltava tarde, começou a cantar no chuveiro. Nunca tinha tempo suficiente para que ela pudesse, aos poucos, puxar assunto e descobrir o que poderia estar acontecendo com ele. Não podia acreditar que apenas a perspectiva de uma promoção no emprego estava deixando o filho daquele modo, a ponto de saltitar de emoção (Machado, 2021, p. 35-36).



O silêncio e os movimentos curtos, esperados como resultado da educação do filho, inicialmente se apresentam como sugestão de alegria ainda contida no sorriso implícito e no brilho recôndito, mas parecem irromper como um transbordamento da paixão. Os binômios silêncio/cantar, gestos curtos/saltar, marcam a mudança da emoção, evidenciam a oposição entre as ações da mulher e do homem, representados no conto pela mãe e pelo filho, e, também, colocam a figura feminina num contexto restrito pelo ambiente doméstico com a vida determinada pelo personagem masculino, cujo distanciamento é percebido com surpresa e impõe transformações na vida da protagonista:

Foi rápido demais. Parecia que, poucos dias depois, Gabriel já estava lhe apresentando Letícia. Toda sorrisos. Perfumada de capim-cheiroso. Cheia de perguntas e expectativas, olho no olho pelas respostas. Vestido leve e colorido. Sandálias nos pés nus. Pele escandalosamente dourada do sol (Machado, 2021, p. 35-36).

As duas personagens do gênero feminino – Glorinha e Letícia – também evidenciam outra oposição no conto: Glorinha, silenciosa, discreta, sem expectativas aparentes, obediente e pouco questionadora; Letícia, sorridente, cheia de perguntas e expectativas, indiscreta na nudez dos pés e exposição da pele bronzeada. A santa e a sedutora, respectivamente. O escândalo é causado pela ousadia e liberdade demonstrada pela mulher mais jovem, cuja presença alude à falta percebida pela outra, cuja vida limitou-se à maternidade. Essa dicotomia também aparece no evento do casamento e afastamento físico do filho:

O pacote completo: promoção no emprego, remoção para outra cidade, casamento imediato. E Gabriel tão feliz no meio daquilo rindo que não era possível outra reação amorosa que não fosse ir a reboque dele, no embalo. Mas nem isso Glorinha conseguia manifestar. Apenas fazia o que fosse necessário, ajudava e se recolhia. Segurava os ímpetos de abraçar o filho, as palavras de saudade antecipada, a vontade de afagá-lo. E aguentava firme o desejo inconfessado de um dia dar o troco, se vingar daquela moça que, de uma hora para outra, levava embora seu bem mais precioso. Quando o casal partiu, Glorinha ficou com seu vazio (Machado, 2021, p. 36).

Ao terem reduzidas as possibilidades de sua existência à maternidade, restou à Glorinha o vazio, representado pela ausência do filho, e, no contato com o vazio, as emoções outrora reprimidas passam a aflorar:



Comedida, dava apenas pequenas notícias do cotidiano. Jamais deixou que desconfiassem do mundo invisível que guardava em si. A essa altura já o chamava, para si mesma, de seu inferno particular. De vez em quando, ele transbordava, escorrendo lentamente dos olhos. De início, uma ou outra gota, tímida. Depois, foram ficando habituais. Meia dúzia de que fossem, para Glorinha eram cachoeiras ocultas. Continuava sem demonstrar a ninguém. Mas se comovia à toa quando estava sozinha – [...]. Derramava o sumo de uma vida inteira de gestos represados (Machado, 2021, p. 36-37).

Ao perseguir a adequação aos modelos da “Virgem da lapinha” ou do “burrinho do presépio”, Glorinha reprimiu a vida interior que palpitava na espontaneidade da menina, ignorou as emoções, os desejos que, na ausência do sentido de sua existência, o exercício da maternidade, manifestava-se nas lágrimas e “derramava o sumo de uma vida inteira de gestos represados”. Com isso, estabelece-se outra dicotomia criada pela tradição cristã: mãe/mulher, uma vez que a maternidade redime a mulher do pecado do sexo, razão pela qual o modelo de virtude por excelência é Maria, a mulher que foi mãe e permaneceu virgem.

O estado da viuvez precoce de Glorinha apenas reafirma sua castidade e reitera seus atributos de mãe, pois, tradicionalmente, exige-se das viúvas um código de comportamentos sociais que passam pelo silêncio e discrição, conforme assevera Possas:

Uma série de comportamentos de reclusão social, de interiorização no privado (demonstrando o recato), como uma etiqueta conveniente, e demonstração de respeito à memória do cônjuge falecido, exigia dela o cumprimento do luto, prática social que impunha não só trajes mais sóbrios, de preferência o preto, por um ano, devendo ser acompanhado por uma gestualidade contida e pouca demonstração de alegria (Possas, 2019, p. 726).

Embora o processo do luto e da ausência do cônjuge seja resumido por apenas uma oração no texto: “Ficou viúva cedo”, as atitudes esperadas do gênero feminino são as mesmas e reiteradas na viuvez. O processo de aprendizagem do modelo dos comportamentos femininos fica representado pela faixa do presépio que, na infância, é vista como um objetivo a ser alcançado, como se falasse diretamente à menina:

Acima de tudo, a dança dos anjinhos pendurados junto à estrela, desenhando uma faixa com seu cântico. Parecia endereçado a ela, como se fosse um recado pessoal. Até trazia o seu nome: “Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade” (Machado, 2021, p. 36).



A “paz na terra aos homens de boa vontade” seria alcançada se Glória conseguisse seguir os modelos de retidão e virtude, represasse ideias, sentimentos e desejos, estivesse, como a Virgem, nas alturas, longe dos pecados terrenos.

A reprodução da faixa no presépio de Natal decorado pelas netas, por um lado reafirma a condição santificada da personagem que deixa de ser mulher para exercer um papel de mãe e avó, já que a nova faixa é a metáfora da assunção da mulher-mãe:

Mas esperou que as netas chegassem [...].

Chegaram [...]. Logo vieram preparar tudo. Três meninas barulhentas, sem modos. Tagarelas e beijoqueiras em algazarra de pardais. [...]. Entre pulos, correrias, gargalhadas, sujando a sala de purpurina e pedacinhos de papel.

– Vem, vó, ver uma surpresa - chamou a mais velha.

Era a faixa que os anjos carregavam: “Vó Glorinha e Deus nas alturas, e os pais na terra. Com boa vontade” (Machado, 2021, p. 38).

Vó Glorinha é retirada da condição humana e colocada ao lado de Deus “nas alturas”, não apresentaria emoções nas expectativas das netas. Entretanto, o riso e as lágrimas irrompem o represamento de uma vida:

A avó teve de rir. De repente se emocionou.

– Ih, pai. Você não disse que sua mãe não chora nunca? – estranhou a do meio.

E a mais moça:

– É um milagre? Milágrimas de Natal.

Glorinha assentiu, calada. Como o burrinho que não havia no presépio. Sabendo que era vingança, não milagre.

Desforra da infância, que os anos cada vez trazem mais (Machado, 2021, p. 39).

“Vó Glorinha nas alturas” é o resultado de um processo de silenciamento, represamento e anulação das potencialidades da mulher desde a infância. Estar nas alturas é a representação do apagamento da humanidade da mulher para reduzi-la a um único papel social ou a um estereótipo de “virtude ou santidade” que lhe permitiu transitar por diferentes grupos sociais, ser aceita e não excluída ou marginalizada. Por outro lado, a espontaneidade infantil das netas, em tudo diferente da avó-menina, representa a subversão do estereótipo de outrora. O presépio não tinha mais burrinho, nem era cercado por silêncio e pelo distanciamento emocional da veneração, mas preenchido pelas lágrimas, gargalhadas e troca de carinho: desforra da avó.



O conto “Burrinho de presépio”, portanto, evidencia a dor da castração emocional da personagem Glória, cuja vida foi reduzida a uma única possibilidade de ser da mulher: a maternidade. O modelo estereotipado da Virgem Maria, nesse sentido, objetifica a mulher, reduzindo-lhe ou anulando a subjetividade.

Nesse sentido, a algazarra das netas e o choro da avó rompem um ciclo de silêncio, pois a manifestação inesperada da emoção da avó é ruidosa e indica uma humanidade insuspeita: “– Ih, pai. Você não disse que sua mãe não chora nunca?”

O mesmo ocorre no conto “A oportunidade do grito”, de Dina Salústio, cuja ambiência se dá no encontro de algumas amigas. As personagens não são nomeadas, exceto uma, Elsa, para qual se voltam todas as atenções, inclusive da narradora. Assim, diferente do conto de Ana Maria Machado, evidenciador da solidão silenciosa da personagem feminina, o conto de Dina Salústio insere a personagem num contexto de socialização com outras mulheres. Entretanto, a narradora presencia um diálogo revelador da dificuldade de romper o silenciamento imposto e ensinado pela sociedade patriarcal às mulheres. A narração *in media res* não revela as circunstâncias do diálogo, mas estabelece de imediato um ambiente de sororidade:

Quando cheguei, a conversa, que ia a meio foi interrompida para os cumprimentos e uma breve troca de elogios, porque nos amamos e, por isso, há sempre um tempinho para uma palavra carinhosa que, livre, voa de umas para as outras (Salústio, 1994, p. 7).

A cena pode evocar os antigos momentos de socialização de mulheres na fonte, lavadouros ou salões, conforme destaca Perrot (2005) que se tornavam oportunidades de acolhimento e trocas de experiência. Em outros termos, momentos em que a palavra das mulheres circulava para além dos ambientes privados. Assim, a perspectiva da narradora revela modos de ser no feminino a partir da observação das outras personagens:

Elsa pareceu-me triste e ainda pensei que estivesse a fazer charme, já que o vestido que trazia ficava a matar com um rosto ligeiramente tocado pela tristeza ou... qualquer coisa parecida com um pingo de desgosto. A outra mulher é dessas que ao olhá-las, naturalmente a palavra vencedora nos vem à cabeça. Não pela arrogância patenteada, mas porque a força inquieta que lhe escapa dos olhos, diz muito da sua capacidade de derrubar tudo que seja obstáculo ao que deseja (Salústio, 1994, p. 7).

Podemos identificar três modos de ser e existir representados pelas personagens do conto. O primeiro, da narradora, cuja perspicácia reconhece a sororidade e alude às palavras



carinhosas trocadas entre as mulheres que historicamente funcionaram como forma de resistência ao silenciamento. O segundo é expresso pela percepção da narradora sobre a protagonista, remete à imagem romântica da mulher vestida de uma tristeza dissimulada e resignada. Tal imagem física de Elsa coaduna-se aos estereótipos do gênero feminino. A terceira personagem, por sua vez, é percebida em sua força, cujos atributos opõem-se completamente à imagem de Elsa. Nesse sentido, “derrubar tudo que seja obstáculo” aparece como uma atitude e um modo de estar no mundo, marcado pela luta por espaços sociais.

O processo fabular da construção das vozes dessas personagens coaduna-se com a forma como a palavra da mulher circulou e representou uma situação social marcada ora pela exclusão ora pela necessidade da eloquência, ou seja, pelo silêncio ou pela urgência do grito. Portanto, no diálogo presenciado pela narradora, percebemos a exortação ao grito da mulher que se resignou à sua situação social, cuja saída e mudança depende da ação. O lamento de Elsa ao ser provocada e incitada à reação revela a submissão da mulher às adversidades e ao modelo de passividade atribuído ao feminino:

Olhei para a Elsa esperando uma reação, que só chegou depois de uma possível análise interna da legitimidade da resposta:

— Mas se eu não faço mal a ninguém! Se eu nem tenho inimigos!

— Ah! Aí é que está — quase gritou a outra — tens que incomodar, mostrar que existes, perturbar, brigar com o mundo e contigo. [...]. Os outros, vendo a coragem com que te desafia a ti mesma, respeitam-te e temem-te. Tens que dar umas trochadas, rapariga, porque quem não as dá, acaba simplesmente pôr as apanhar.

— Claro que não quero continuar neste vegetar e, para que saibas, luto, esforço-me, rezo, mas não adianta muito (Salústio, 1994, p. 8).

A própria personagem Elsa define a vida como um “vegetar”. A resposta “Mas se eu não faço mal a ninguém!” remete à bondade que se soma à imagem de fragilidade descrita no início do texto e se completa com a espera passiva de quem reza. Materializa-se, portanto, na construção da personagem Elsa, a ideia da resignação feminina e do conformismo, uma vez que o argumento surge envolto pela religiosidade e, portanto, pela ideia de que uma força superior poderia operar a mudança, mas, se não o faz, resta à mulher conformar-se.

Contudo, ao não encerrar a cena do debate das duas mulheres na figura delicada e passiva de Elsa, a narradora desconstrói a ideia de “desígnio” divino que envolve a situação das mulheres e coloca em destaque a dimensão do enfrentamento necessário para a mudança:

— Pedes a Deus? Idiota! Tens é que discutir com Ele. Enfrenta-O como mulher. Mostra-lhe as tuas razões. Grita se for preciso. Ele é que te pôs



aqui, não é? Pois que assuma a sua parte da responsabilidade. Enfrenta-
-O. Deus gosta de mulheres fortes — gritou.

De repente eu percebi que ela era uma mulher vencedora porque enfrentava com garra todas as situações, mesmo que a situação se chamasse Deus. Encostei-me a mim mesma gozando o prazer da descoberta (Salústio, 1994, p. 8).

Numa cultura construída sobre o argumento religioso da autoridade divina, cuja representação é masculina, desde o princípio do modelo monoteísta das religiões ocidentais, questionar o poder androcêntrico de Deus equivale também a questionar o patriarcado, atitude por si só rebelde, ato de resistência. Portanto, essa rebeldia representa um dos aspectos mais complexos e difíceis de serem alcançados e de serem aceitos na sociedade de base patriarcal, mesmo hoje representa uma luta das mais difíceis que as mulheres encontram enquanto sofrem o silenciamento e a violência falocêntrica que perpassa desde a violência física, psicológica, financeira, histórica.

O mesmo argumento religioso que estrutura os dois textos analisados até aqui aparece no texto “Mãe não é mulher”, também da cabo-verdiana Dina Salústio. Nesse texto, aparecem confrontados o feminino e masculino em sua conformação relacional, na qual um se individualiza em relação ao outro a partir das diferenças. O gênero masculino não nos é apresentado a partir de uma neutralidade normativa, mas, ao contrário, é inserido numa perspectiva de um processo cultural também de aprendizado, como é possível observar nos primeiros parágrafos:

Esta história passou-se no tempo em que o meu amigo era ainda um projecto de quase tudo o que conseguiu ser. E de tudo o que não conseguiu:
«— Nas reuniões secretas com os rapazes da minha idade, em que se fazia a aprendizagem da vida, em voz baixa, olhos e ouvidos atentos a intromissões estranhas, uma das coisas que se dizia era que bofetada de mulher na cara de rapaz impedia a barba de crescer. Mas, porque lá em casa quem fazia uso da bofetada era a minha mãe, redondinha e mais baixa do que eu, nos meus compridos dezasseis anos, sentia-me livre dessa ameaça. Pensava. Porque um dia respondi-lhe mal e aproveitou eu estar sentado e... pás!

A cara ardeu e, horrorizado, comecei a ver-me um homem sem barba nem bigode pelo resto da vida (Salústio, 1994, p. 33).

Observa-se nesse excerto que, assim como o feminino, o masculino é aprendido socialmente, seja pelas vias formais seja pela informalidade das crenças populares. No que



se refere à mulher, podemos ver que o lugar social a ela atribuído nessas anedotas populares é negativo, pois ela pode desgraçar a vida do homem, ameaçando-lhe a honra. No caso do jovem personagem do texto, a desonra estaria em tornar-se um homem imberbe. Assim, o tapa de uma mulher era maldito, por reduzir a masculinidade da vítima.

A mãe, exercendo a autoridade sobre o filho, ao saber do drama pessoal que o assolava busca consolar e tranquilizar o rapaz usando como paradigma as imagens de Maria e Jesus retirando-as de seu lugar sagrado e aproximando-as do cotidiano. Por outro lado, a autoidentificação da mãe com a figura da Virgem Maria a coloca na esfera do sagrado que se confirma na percepção do filho:

Logo que a minha mãe soube do meu desgosto contou-me uma história que não vem na Bíblia, mas que ela jurava ser verdadeira, como aliás todas as outras que contava: [...]. Claro que com tão divino exemplo, e depois de contemplar pela milésima vez o rosto barbudo de Jesus, [...] foi às fantasias da minha velha que eu fui buscar forças para enfrentar o drama de ficar sem barba: Se Jesus dizia que mãe podia bater na cara, mulheres é que não, então não havia motivos para preocupações. (Salústio, 1994, p. 33-34).

Fica, portanto, reforçada a ideia de que ao exercer a função de mãe, a mulher é destituída de sua humanidade e alçada à dimensão do sagrado. Apesar da aparente autoridade, percebemos que a mãe a exerce num contexto muito específico que é a educação do filho. A importância atribuída a essa função, se, por um lado, dá à mulher poder sobre o ambiente doméstico, por outro a confina cada vez mais no lar, conforme demonstra Rocha-Coutinho (1994). Entretanto, ainda que limitadas ao ambiente doméstico, as mulheres produziram, como demonstra a autora, espaços para micro resistências.

Isso é semelhante ao que é retratado no conto “O burrinho de presépio” de Ana Maria Machado, pois Glória, assim como a Mãe do conto de Dina Salústio, é a principal responsável pela educação do rapaz. Portanto, as personagens desses dois textos remetem à ideia de como o amor materno torna-se central para a “identidade feminina” que se constrói socialmente.

A voz da narradora do texto “Mãe não é mulher” aparece no início e no desfecho como uma intervenção que “desnaturaliza” os fatos narrados pelo amigo que lhe conta a história: “Ao contar-vos esta história, lembro-me de uma vez em que um dos meus filhos, ainda adolescente e confuso, me perguntou: Mãe, se fosses mulher, tu gostavas de mim?” (Salústio, 1994, p. 34). O ponto de interrogação do questionamento do filho ecoa para além do texto e inscreve-se como reflexão a respeito da percepção social das mulheres reduzidas, muitas vezes, a determinadas funções.

Nesse sentido, entendemos que os três textos metaforizam as palavras das mulheres que de umas para as outras falam de uma subjetividade marcada por batalhas. Em outras palavras:

Batalhas incessantes marcam a história das mulheres, do silêncio ao grito por igualdade de direitos, uma história povoada por um vazio profundo, em lacunas que persistem em construir identidades estereotipadas, forjadas pela tradição da obediência e da omissão. Seguimos buscando romper silêncios, resistir aos padrões que ainda nos são apresentados, ultrapassar as fronteiras entre a tradição e a contemporaneidade, construindo diálogos possíveis na escrita da nossa história (Silva Pinto, 2019, p. 573).

Assim, os contos, cada um a seu modo, rompem os silêncios impostos ou escolhidos, não por registrarem personagens em processo explícito da reivindicação de espaços sociais em diferentes contextos, mas pela apresentação de cenas muito cotidianas e familiares que se assemelham a despeito das supostas diferenças culturais entre as duas sociedades nas quais surgem os contos.

Considerações finais

A provocação para a análise comparada dos contos de Ana Maria Machado e Dina Salústio surgiu da semelhança da percepção do mundo feminino captado pela literatura. A escrita da mulher pode ser compreendida por meio da metáfora da palavra ou da oportunidade do grito que, nas palavras do conto de Ana Maria Machado, surge como sendo “De início, uma ou outra gota, tímida [que] Depois, foram ficando habituais. Meia dúzia de que fossem, para Glorinha eram cachoeiras ocultas” (Machado, 2021, p. 37). Ou seja, a literatura escrita por mulheres representa esse acumular de fatos e situações que evoluem de simples gotas até formarem as cachoeiras, outrora ocultas e agora incontidas, que fluem vigorosas do interior dessa concepção de diegese feminina operada por ambas as contistas.

Nessa atitude reside uma intenção de desconstruir a forma naturalizada das diferenças de gênero que resultaram no, ainda vigente, exercício de poder e de opressão sobre as mulheres, por meio de discursos de apagamentos e silenciamentos, como demonstramos nos três textos examinados.

A escrita de ambas as autoras se assemelha no fundo, pois são mulheres pressionadas por um mundo falocêntrico que criam personagens e narradoras que ora buscam a adequação às normas, como ocorre com Glorinha, ora resistem e afrontam os modelos vigentes, como a vencedora, do conto “A oportunidade do grito”, ou ainda refletem sobre o “ser mulher”, como ocorre com a narradora do conto “Mãe não é mulher”. Com isso,



as escritoras lançam vozes plurais, atlânticas, que alcançam a ainda difícil situação social feminina em pleno século XXI, mas que servem de alento e de identificação para aquelas mulheres que ainda se encontram subalternizadas.

Essa literatura tensiona seu vínculo com a realidade social, uma vez que, ao retratar, inquieta e atua como motivação e incentivo para a luta pela igualdade social. Nesse sentido, é, metaforicamente, um grito que rompe silêncios históricos, ao revelar um mundo interior habitado pelas mulheres, maior do que o patriarcado gostaria que fosse e pronto a subverter o represamento que o contém.



Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Ana Maria Machado**: biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/biografia>. Acesso em: 17 nov. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CÂMARA MUNICIPAL DE VIANA DO ALENTEJO. **Projecto de atribuição de topónimos aos novos arruamentos da Vila de Viana do Alentejo**. Viana do Alentejo: Comissão Municipal de Toponímia, 2012. Disponível em: https://web.archive.org/web/20200723130953/http://www.cm-vianadoalentejo.pt/pt/site-municipio/assembleia-municipal/comissoes-conselhos-municipais/documents/ct/ct_toponimia_viana_fundamentacao.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção, edição e organização). **Dina Salústio**: poeta e prosadora cabo-verdiana. Templo Cultural Delfos, dez. 2022. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2016/10/dina-salustio.html>. Acesso em: 17 abr. 2026.

FERREIRA PINTO, Cristina. **O Bildungsroman feminino**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FLORES, Isabel Carrillo. Aprendizaje, infancia y género. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados: Editora UFGD, 2019.

LIMA, Christini Roman de. **Ana Maria Machado**: vestígios. Brasil, v. 34, p. 246-250, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/download/121267/65924>. Acesso em: 17 abr. 2026.

MACHADO, Ana Maria. **Vestígios**: contos. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

MACHADO, Ana Maria. Mil histórias em um só lugar. 2004 (site). Disponível em: <https://www.anamariamachado.com.br/biografia>. Acesso em: 17 abr. 2026.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

POSSAS, Lidia. Viuvez, viúvas. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados: Editora UFGD, 2019, p. 724-730.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1994.



SILVA PINTO, Aline da. Palavras-silêncio. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados: Editora UFGD, 2019, p. 571-573.

SILVA, Fabio Mario da. Joana da Gama, uma estrategista das Letras Portuguesas do século XVI. **Odisseia**, Natal-RN, n. 11, p. 1–10, jul./dez. 2010.





A ESCRITA COLONIAL E SUAS RANHURAS IDENTITÁRIAS: UM OLHAR SOBRE A TESSITURA FEMININA TRAÇADA EM “MÃE GENOVEVA” E “VAVÓ XIXI E SEU NETO ZECA SANTOS”

*COLONIAL WRITING AND ITS IDENTITY SLOTS: A LOOK AT THE FEMALE
WEATHER TRAINED IN “MÃE GENOVEVA” AND “VAVÓ XIXI E SEU NETO ZECA
SANTOS”*

*LA ESCRITURA COLONIAL Y SUS RANURAS IDENTITARIAS: UNA MIRADA AL
CLIMA FEMENINO FORMADO EN “MÃE GENOVEVA” Y “VAVÓ XIXI E SEU NETO
ZECA SANTOS”*

Shayara Lorena Arantes Oliveira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

shayaralorena@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-9830-0233>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e69767

Recebido: 30 set. 2025

Aprovado: 6 fev. 2026



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

RESUMO

A literatura africana aqui se entrecruza com a literatura portuguesa. Nesse intento, o artigo tem como objetivo refletir sobre dois contos, “Mãe Genoveva”, do escritor português Vergílio Ferreira, e “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, do escritor angolano José Luandino Vieira, vistos a partir da correlação entre um paradigma colonial português e as ranhuras deixadas na subjetividade destas mulheres. Uma, mulher do povo alentejano de pele curtida pelo sol e pelo sofrimento, a outra, angolana que tem na sua existência marcas de clamor, dor e decência. Assim, ao tecer suas identidades, Genoveva e Vavó escrevem um feminino que subverte e transforma as ranhuras deixadas pela perda, dor e desconforto social em movimento, invenção e vida. Por fim, o artigo utilizou-se de pesquisa bibliográfica, em especial, artigos científicos atinentes à temática da construção identitária das literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: identidade, entrecruzamento, feminino, escrita, colonial.

ABSTRACT

African literature intersects with Portuguese literature. To this end, this article aims to reflect on two short stories, “Mãe Genoveva” by Portuguese writer Vergílio Ferreira and “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos” by Angolan writer José Luandino Vieira, viewed through the lens of a Portuguese colonial paradigm and the scars left on the subjectivity of these women. One, a woman from the Alentejo people, her skin tanned by the sun and suffering, the other, an Angolan woman whose existence bears marks of clamor, pain, and decency. Drawing on bibliographic research, particularly scientific articles addressing the theme of identity construction in Portuguese-language literature, we conclude that, in weaving their identities, Genoveva and Vavó write a feminine that subverts and transforms the scars left by loss, pain, and social discomfort into movement, invention, and life.

Keywords: identity, intertwining, feminine, writing, colonial.

RESUMEN

La literatura africana se entrelaza con la portuguesa. Para ello, este artículo pretende reflexionar sobre dos cuentos, “Mãe Genoveva”, del escritor portugués Vergílio Ferreira, y “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, del escritor angolano José Luandino Vieira, desde la perspectiva del paradigma colonial portugués y las cicatrices que dejaron en la subjetividad de estas mujeres. Una, una mujer del Alentejo, con la piel bronceada por el sol y el sufrimiento; la otra, una mujer angoleña cuya existencia lleva marcas de clamor, dolor y decencia. A partir de la investigación bibliográfica, en particular artículos científicos que abordan el tema de la construcción de la identidad en la literatura portuguesa, concluimos que, al tejer sus identidades, Genoveva y Vavó escriben una femineidad que subvierte y transforma las cicatrices de la pérdida, el dolor y el malestar social en movimiento, invención y vida.

Palabras-clave: identidad, entrelazamiento, femenino, escritura, colonial.

1. Dois significantes chamados lusismo e lusofonia

O significante lusismo, no campo linguístico, refere-se a uma construção de identidades através do pertencimento simbólico, social e étnico-cultural à nação portuguesa. No entanto, ao se tratar do campo de guerras raciais e bélicas, Portugal traz marcas sombrias e contextos de crises políticas intensas. Pode-se ver isso, como Laura Cavalcante Padilha bem situa, no episódio nomeado Cerco de Lisboa, em que mostra a origem e confronto entre castelhanos e portugueses (Padilha, 2005, p. 1-26).

Para além das fronteiras canônicas, tece-se um outro caminho, a saber, escritores africanos que desenham tessituras identitárias e imagéticas que confrontam os ditames lusitanos e vai demarcar as distinções subjetivas e históricas destes povos. Nesse sentido, é a partir da revolução de 25 de Abril de 1974, com a descolonização africana, que a autognose, ou seja, a apreciação da própria nação portuguesa, se lançará na ficção mais intensamente (Padilha, 2005, p. 1-26).

No bordado que marca os tecidos criativos literários, num contexto cada vez mais interligado, a literatura portuguesa não poderia se manter distante das interlocuções externas e não fechou suas janelas aos ventos que vem de fora. Para tanto, Laura Cavalcante contribui: “Pensar a questão da cartografia identitária portuguesa implica considerar um trajeto que vai de sua construção imaginária à sua expansão para além dos limites e contrafortes geográficos e culturais europeus” (Padilha, 2005, p. 1).

Por esse percurso sedimentado no corpo histórico e cultural da lusitanidade, chega-se a dois constructos literários, o conto “Mãe Genoveva”, do contista português Vergílio Ferreira, e “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, do escritor angolano José Luandino Vieira. Ao olhar para as duas personagens mulheres é possível pensá-las em uma espécie de entrelaçamento de identidades e, mesmo separadas por um mar que divide estes dois continentes, África e Portugal, acabam por se tornar, elas também, tanto as personagens quanto as próprias literaturas de língua portuguesa, um instrumento cultural de diversidade.

As produções dicotômicas dessas literaturas são marcadas tanto pelas identificações que existem entre os sujeitos intercontinentais produzidos em língua portuguesa quanto pela diversidade ética e subjetiva que esses mesmos falantes se diferenciam, como as classifica Laura Cavalcante (Padilha, 2005, p.1-26).

Desse modo, a língua falada, o português, traduz a aproximação entre esses seres que, a níveis que se estendem para além da língua, podem entrelaçar culturas e subjetividades tão distintas.

Um dos elementos socioculturais importantes para a construção de identidades entre os povos europeus é a língua portuguesa. Esta, por conseguinte, sedimentou-se, se lançando a diferentes teias intercontinentais, marcando as distinções que atravessam os países colonizados que fazem da língua portuguesa sua língua oficial. O corpo étnico e cultural da lusitanidade traçam um trajeto, imaginário e simbólico, que faz emergir tanto



o lusismo, ou seja, considerado pelo campo linguístico dentro do próprio território europeu, quanto a lusofonia, essa expansão da língua e seus atravessamentos culturais, para além da comunidade europeia, atingindo América, parte da Ásia, Oceania e África.

A participação das literaturas produzidas em língua portuguesa também assume um papel cultural importante na propagação dos entraves travados pelas culturas e pela confrontação sofrida pelos movimentos de discriminação de povos. Este fato pode ser encontrado nos contos aqui apresentados. Portanto, o lusismo e a lusofonia são denominadores impar para se pensar a correlação entre a história e a literatura.

E por falar no estilhamento da história junto à narrativa literária, em *Genoveva* e *Vavó Xixi*, a solidão, a morte, a fome, a cor, o indizível e o real alucinado, são significantes que marcam ambos os espaços, ficcional e existencial traçado por elas, na narrativa. Nessa direção, pondera-se que, abdicando de qualquer forma de linearidade, estas mulheres, da mãe branca *Genoveva* à avó negra *Vavó Xixi*, representam, através de suas fragilidades étnicas e subjetivas, a fragmentação da história da nação portuguesa colonizadora projetada metonimicamente nestes sujeitos inseridos numa comunidade atravessada pela dor, perda e miséria social.

Tal metonímia ganha ainda maior peso teórico e crítico quando se chega ao campo de significação da palavra lusofonia, cujo termo linguístico destina-se ao conjunto de países que possuem a língua portuguesa como a língua dominante ou oficial. Assim, a lusofonia abrange Portugal e os países que foram atravessados pela colonização portuguesa. Surgem, já agora, novas articulações de sentido no campo de saber dos estudos literários como o seu diálogo com os povos africanos, em seu contexto cultural, social e subjetivo, como sendo estes, parte dessa comunidade de seres falantes de língua portuguesa. Com isso, Ana Isabel pensa-se: “A noção de lusofonia como uma unidade de funcionamento no discurso [...] que articulam a história dos povos que utilizam a língua portuguesa” (Madeira, 2003, p. 13).

Por seu turno, *Genoveva* e *Vavó Xixi* acabam por despertar um grito que além de político, torna-se um grito existencial e ético, uma espécie de correção de um passado marcado por sérios entraves no processo de subjugação dos povos. De um lado *Genoveva*, que clama pelo filho perdido e, como um deslizamento de sentido estético, clama-se pelo retorno de Portugal sem suas manchas. Por outro lado, *Vavó Xixi*, que clama, em tonalidades vocais irônicas e traumáticas, o apumar-se na vida de seu neto. Isso diz respeito tanto ao cenário produzido por Portugal manchado por riquezas acumuladas das mais sombrias formas, quanto às tramas de miséria e subjugações violentas que compõe os tons de subjugação colonial (Padilha, 2005, p. 1-26).

Tais operadores literários endereçam-se para um cenário de fragmentação existencial, bem como aquele representado por *Vavó Xixi*, cujo corpo fragmentado é atravessado pela presença de uma polifonia linguística, como visto no seguinte excerto: “Primeiro, um vento raivoso deu berrida nas nuvens todas fazendo-lhes correr do mar para cima do Kuanza” (Vieira, 2019, p. 4). A respeito disso, Inocência Mata esclarece:



No caso das literaturas africanas, diferentemente de suas congêneres portuguesa e brasileira, é preciso não esquecer que essa literatura [em língua portuguesa] constitui parte – uma parte significativa é verdade – dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa, que incluem também produções em línguas africanas, crioulas ou autóctones (Mata, 2004, p. 350).

Do ponto de partida do campo literário africano, ao entrecruzar a língua portuguesa, traz à tona uma linguagem de enfrentamento e confronto perante à figura do colonizador. Assim sendo, possibilita o rompimento de fronteiras simbólicas, imaginárias e sociais extremamente normativas, para criar um campo de produção literária e de (re)invenção.

2. Tessitura feminina em Genoveva

Genoveva cartografa em sua subjetividade operadores catárticos de linguagem. Sua identidade é mediada por um sentimento de pertença, de solidão, quase sempre originados da ficcionalização da morte como um destino dado à consciência do homem diante das suas demandas existenciais. O tempo em que Genoveva vive é um tempo de embate existencial justificado pela permanente inquietação dos indivíduos que, dentro e fora do constructo literário, assinalam seu destino incerto, inseguro e imprevisível na vida, destino este que dimensiona lugar de desorientação e de vazio antropológico. A obra resgata o momento de identificação de Genoveva à multiplicidade de vozes ecoadas pela nação portuguesa assolada em seus preceitos políticos, culturais e econômicos.

Em Genoveva, a ausência de otimismo na fala do narrador se revela, o que resulta, sem sombra de dúvidas, na representação da figura materna Mãe como expansão e eficácia estética de um ego pronto para se sacrificar pela sua cria, o momento de inequívoca certeza da finitude salta da ficção para a história, assim: “Ela sentia embaterem os gritos de lá de dentro, clamores de uma esperança terrível, altas colunas de silêncio como saudações à morte” (Ferreira, 1984, p. 128).

A partir da projeção feita, portanto, pela via da ficcionalização da morte, Genoveva é a mãe que tece sua escritura, de ser e escrita, ao recriar o estatuto de solidão que a condena, o que culminará na partilha do tom obscuro dado às paredes identitárias de sua existência:

A montanha espadaúda combateu brutaemente contra o céu, caíram sobre o mundo tumultos de trovoadas, chuvas e nevoeiros esmagaram a terra de pavor. Mas havia para Genoveva, no centro de tudo isso, uma oculta defesa, não bem contra o perigo do céu e da montanha, não bem contra o terror do mistério, mas contra uma pálida suspeita de morte, que se alongava pelas noites solitárias (Ferreira, 1984, p. 127).



A escritura corpórea de mulher, em *Genoveva* é fatigada por uma realidade ficcional sangrenta e obscura que se dá no instante em que apresenta um contexto social violento, ameaçador e precário à condição humana e, ao despir dela a confiança certa do olhar, escreve:

Assim Genoveva o foi esperar ao limite mais extremo da sua confiança, serena, branca e loura, alta e loura como a glória. E tendo-se apenas fitado longamente um ao outro, reconheceram-se por detrás da sucessão dos séculos, húmidos de origem, infundáveis de apelo, como tocados, para sempre, de um esquecido indício divino (Ferreira, 1984, p. 128).

Essa dificuldade de integração em *Genoveva* a inscreve num meio hostil e a fará regressar à solidão imbrincada na sua subjetividade, efeito da desordem violenta que acometia suas relações. “Havia silêncio no céu, a montanha dormia ainda, longamente, as estradas iam desertas pelo mundo. Genoveva abriu a janela para a solidão da manhã e esperou” (Ferreira, 1984, p. 124).

A solidão no conto aparece atravessada pela contingência de urgências vivida pelos sujeitos num mundo de dominação colonial, sendo a cidade, o espaço em que estes sujeitos-personagens buscarão inscrever suas subjetividades, aliando sua constituição singular à alienação. Os duelos verbais em *Genoveva* também são dignos de reflexão, pois são feitos para consolidar a coragem dela, cuja identidade, diferentemente dos demais, não teme assumir a mazela humana ao enfrentar os embates que reforçavam sua tessitura identitária de humilhação e subalternação, portanto, a perda do filho, a solidão, o desamparo existencial e social e a própria morte. As estações iam e vinha, num movimento de escrita e estética dessa mulher e, ao morrer, seu corpo de memória vive. No trazer de cada primavera, advém conjuntamente o cheiro da ausência do filho, a sombra imagética da tortura e do tédio sofrido por ela.

Genoveva suplementa a aparição de um ego fragilizado pelas lidas coloniais comumente perigosas que, paradoxalmente, só se consegue afirmar na relação de confronto a que se estabelece com o outro que, ao mesmo tempo que a condena ao fatal encontro com a morte, também ilumina o sentido obscuro da sua existência.

3. Tessitura feminina em *Vavó Xixi*

Em *Vavó Xixi*, a narrativa traça a história remanescente da burguesia negra que ascendeu em Angola na segunda metade do século XIX, e que passou por um tempo de falência econômica e social a partir da nova hegemonia do colonialismo português que vigorou no início do século XX. Nesse cenário, a nação europeia e a nação africana



sofreram convergências graves, e o resultado disso foi o estranhamento étnico e social que desencadeou um campo cruel da colonização: a intolerância racial. Em algum tempo mais brando, em outros, mais violento. Com o passar dos anos, a interconexão dos povos, como aponta a história e a literatura, mostra que os países africanos sempre foram marcados por ranhuras de violência moral, racial e social pelo continente ocidental (Vieira, 2019, p. 24).

A identidade da personagem Vitória, é então descrita a partir do retorno às construções identitárias da burguesia negra e enfatiza uma dimensão traumática inquestionável. Uma mulher velha que pode ter pertencido a esse contexto social que ascendeu e declinou-se no sistema colonial.

Dessa forma, os discursos que o sistema oficial escolheu por negligenciar, a literatura se propõe a dar importância. Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos traz a complexidade e perplexidade estética em sua narrativa linguística, bem como no espaço ficcional a que se desenha. Os espaços são descritos valorizando os elementos da natureza, o movimento de estar dentro e fora das cubatas. O narrador e os personagens do conto têm a percepção da natureza e das questões cotidianas por meio das cenas em movimentos, barulhos e cores. “Depois, pouco-pouco, os pingos da chuva começaram cair e nem cinco minutos que passaram todo o musseque cantava a cantiga d’água nos zinhos, esse barulho que adiantou tapar os falares das pessoas” (Vieira, 2019, p. 5).

O conto “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos” abre-se para diversas possibilidades de análise, no entanto, a reflexão segue às margens do feminino traçado por Vavó Xixi ao explicar suas vivências num panorama de exploração, miséria e subalternação colonial. Pele de mulher negra, velha e pobre, Vavó Xixi alimentava-se de alma culposa e, paradoxalmente, alegre, prosseguimento de corpo e história, seguia a varrer o quintal de sua existência, “Vavó Xixi muxoxou na desculpa, continuou varrer a água no pequeno quintal” (Vieira, 2019, p. 12). E, mais adiante, continuava sem esmorecer: “Vavó Xixi Hengele, velha sempre satisfeita, a vida nunca lhe atrapalhava, descobria piada todo o dia, todos os casos e confusões” (p. 13).

Vavó Xixi sorria anestesiada pela fome que a assolava, como visto nos diálogos com a vizinha:

Ri os dentes brancos dela, parece são conchas, xuculula-lhe, mas não é raiva, nem desprezo, tem uma escondida satisfação no fundo desse revirar dos olhos bonitos e, no fim, aponta a esteira, quase séria:

— Brinque com o Joãozinho, Abel! Se Bastos Ferreira sabe as suas palavras... Você, Abelito, vai sujar as calças! (Vieira, 2019, p. 13).

A tessitura identitária europeia é aí denunciada pela escrita feminina de Vavó Xixi. Desfilam, pelo texto angolano, de um lado a nação portuguesa tecida por ranhuras morais



e coloniais, e de outro, a mulher negra, envergada num corpo que sofre as marcas coloniais e que, entretanto, cede lugar para rumores de uma vida menos amarga.

O tecido narrado no conto ganha uma natureza viva e ao mesmo tempo precária e ameaçadora, pronta para provocar ranhuras e abandono no corpo dessa personagem-avó. No conto, também pode ser vista uma mistura entre a língua portuguesa e a língua bantu, de origem africana, que traça teias narrativas independentes.

Aqui, vê-se um feminino traçado pela história de Dona Cecília de Bastos Ferreira, Vavó Xixi, mulher negra, viúva de um comerciante rico, Bastos Ferreira, que, em seu personagem, entrou em falência econômica, fazendo com que ela passasse a viver com seu neto Zeca Santos, num casebre, no interior de Luanda (musseque). Sua história permite fazer alusão a um passado marcado pela dor e pelo sofrimento a que passaram os antigos comerciantes negros no tempo colonial.

A partir dessa alusão, mergulhar no universo dessa mulher abastada e amada, que participou da burguesia em seus tempos de glória, tendo empregadas para lhe servir, é imergir num feminino que abrigou uma casa-existência cheia de cortes, perdas, miséria e falência, pelo qual, ela mesma, Vavó Xixi, passou a morar nesse lugar físico, subjetivo e cultural pelo qual as chuvas coloniais faziam com que “as paredes deixavam escorregar barro derretido” (Vieira, 2019, p. 17).

O feminino traçado pela personagem do conto, Vavó Xixi traz consigo uma escrita subjetiva potente, um feminino que subverte as ranhuras de perda, dor e desconforto social em invenção de uma vida que resiste em permanecer, aqui e lá, mesmo mortificada pelo seu passado, porém vivificada pela crença em um devir desenhado também pelos chistes (expressão que designa o uso do humor e da piada como forma de lidar com o sofrimento psíquico, formulada e publicada por Sigmund Freud em suas obras incompletas). Em termos psicanalíticos, para Sigmund Freud (2010), o humor é a maior manifestação dos mecanismos de adaptação do indivíduo. Por isso que na narrativa de Luandino Vieira, o narrador afirma que “Vavó Xixi Hengele, velha sempre satisfeita, a vida nunca lhe atrapalhava, descobria piada todo o dia” (Vieira, 2019, p. 21).

Essa avó negra carregava a cultura de seus antepassados africanos e exercia uma figura feminina de autoridade moral e transcendental na comunidade em que vivia (musseque). Era uma mulher/senhora que dava seus contornos de admiração e respeito a todos os demais personagens. “A curiosidade, essa mania de Vavó saber mesmo tudo como era, de pôr sempre sua fala, sua sentença, sua opinião dela saía logo-logo” (Vieira, 2019, p. 29).

Assim, suturar as feridas morais e de opressão da realidade angolana é, sobretudo, apontar o que há de mais drástico nessa realidade e, ao caminhar pela construção da subjetividade desses espaços ficcionais, alcança-se uma existência estética que se constitui dentro dessa mesma realidade. O trajeto identitário percorrido por Vavó Xixi sublima dor e opressão para não desfalecer, para não mutilar seu corpo-mulher em pedaços de carne sem esperança:



O musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva, as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs. Tinha mesmo cubatas caídas, e as pessoas, para escapar morrer, estavam na rua com as imbambas que salvaram. Só que os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol (Vieira, 2019, p. 5).

Na mesma esteira de construção de subjetividades, a mulher Genoveva e a mulher Vavó Xixi, na sua relação com o outro, com seus laços mais íntimos, com sua história e consigo mesmo, vêm suas diferenças rompidas pela realidade de luta e desemprego que as aproxima. Assim, ambas fazem suplência à terrível carga social que as assola e, na convergência dessas escritas com a forma estética que elas propõem e assumem, percebemos que ao transformar estas mulheres em arquétipos de vida, morte e opressão, a narrativa ficcionaliza o que há de mais frágil no humano, dentro de uma esfera que traduz um tempo colonial e, por isso, complexo, e, não obstante, faz romper, na cena literária, a experiência fulcral de resistência a que pertencem seu traço fino de existência, num fio condutor que faz nascer um feminino.



Referências

FERREIRA, Vergílio. Mãe Genoveva. *In*: SALEMA, Álvaro (org.). **Antologia do conto português contemporâneo**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1984.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MADEIRA, Ana Isabel. **Sons e silêncios da lusofonia**: uma reflexão sobre os espaços tempos da língua portuguesa. Lisboa: EDUCA, 2003.

MATA, Inocência. A invenção do espaço lusófono. *In*: AMORIM, Maria Adelina; CRAVEIRO, Maria José; MARQUES, Maria Lúcia Garcia (org.). **Homo viator**: estudos em homenagem a Fernando Cristóvão. Lisboa: Colibri, 2004.

PADILHA, Laura Cavalcante. Da construção identitária a uma trama de diferenças: um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 73, p. 3-28, dez. 2005.

VIEIRA, José Luandino. **Luuanda**. Luanda: Leya, 2019.





O RIO E A PALAVRA, MEMÓRIA EM TRAVESSIA: A ESCRITA COMO RESISTÊNCIA EM A CEGUEIRA DO RIO (2024), DE MIA COUTO

*THE RIVER AND THE WORD, MEMORY IN CROSSING: WRITING AS RESISTANCE
IN A CEGUEIRA DO RIO (2024), BY MIA COUTO*

*EL RÍO Y LA PALABRA, MEMORIA EN TRÁNSITO: LA ESCRITURA COMO
RESISTENCIA EN A CEGUEIRA DO RIO (2024), POR MIA COUTO*

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros

rodrigof_veloso@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

DOI

10.35520/mulemba.2025.v17n33e69068

Recebido: 19 jul. 2025

Aprovado: 1 nov. 2025



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

RESUMO

Publicado em 2024, o romance *A cegueira do rio*, de Mia Couto, propõe uma narrativa que entrelaça memória, esquecimento e resistência simbólica. A história revela vozes ocultadas, especialmente de mulheres e comunidades tradicionais, que emergem para questionar os relatos hegemônicos da história colonial. O rio, símbolo central, não apenas delimita, mas conecta espaços e identidades atravessados por experiências ancestrais. A obra reconstrói sentidos a partir de vestígios e da oralidade, ressignificando o passado por meio de uma linguagem que combina mito, poesia e história. A memória é tratada não como repositório estático, mas como campo dinâmico de disputas e reinvenções. O narrador, ao investigar o passado da região e de seus habitantes, recompõe identidades e desafia a cronologia linear, evocando o poder da ficção como meio de reparar silêncios. Assim, Mia Couto transforma a escrita em instrumento de resistência cultural e afetiva diante das feridas abertas pela colonização e pelos apagamentos históricos.

Palavras-chave: Mia Couto, Memória, *A cegueira do rio*.

ABSTRACT

Published in 2024, Mia Couto's novel A cegueira do rio proposes a narrative that intertwines memory, forgetting, and symbolic resistance. The story reveals hidden voices, especially those of women and traditional communities, that emerge to question the hegemonic accounts of colonial history. The river, a central symbol, not only delimits but also connects spaces and identities traversed by ancestral experiences. The work reconstructs meanings from vestiges and orality, redefining the past through a language that combines myth, poetry, and history. Memory is treated not as a static repository, but as a dynamic field of disputes and reinventions. The narrator, by investigating the past of the region and its inhabitants, reconstructs identities and challenges linear chronology, evoking the power of fiction as a means of repairing silences. Thus, Mia Couto transforms writing into an instrument of cultural and affective resistance against the wounds opened by colonization and historical erasure.

Keywords: Mia Couto, Memory, *A cegueira do rio*.

RESUMEN

Publicada en 2024, la novela de Mia Couto, A cegueira do rio, propone una narrativa que entrelaza la memoria, el olvido y la resistencia simbólica. La historia revela voces ocultas, especialmente las de mujeres y comunidades tradicionales, que emergen para cuestionar los relatos hegemónicos de la historia colonial. El río, símbolo central, no solo delimita, sino que también conecta espacios e identidades atravesados por experiencias ancestrales. La obra reconstruye significados a partir de vestigios y la oralidad, ressignificando el pasado mediante un lenguaje que combina mito, poesía e historia. La memoria se aborda no



como un repositorio estático, sino como un campo dinámico de disputas y reinenciones. La narradora, al investigar el pasado de la región y sus habitantes, recompone identidades y desafía la cronología lineal, evocando el poder de la ficción como medio para reparar silencios. Así, Mia Couto transforma la escritura en un instrumento de resistencia cultural y afectiva ante las heridas abiertas por la colonización y las borraduras históricas.

Palabras-clave: Mia Couto, Memoria, *A cegueira do rio*.



1 Introdução

Publicado em 2024, *A cegueira do rio*, de Mia Couto, se inscreve com força na tradição da literatura pós-colonial africana que resgata a história a partir de suas margens e dá voz aos vencidos. O autor moçambicano retoma eventos históricos concretos, como o ataque alemão a um posto português em Madziwa, às margens do rio Rovuma, e a Revolta dos Maji-Maji para construir uma narrativa ficcional que não busca documentar o passado, mas ressignificá-lo por meio da fabulação crítica. Nesse processo, a literatura se torna um instrumento de insurgência contra as narrativas hegemônicas que excluíram ou distorceram a experiência africana nos relatos históricos oficiais.

O título do romance carrega um símbolo alentado: os rios, como veias ou artérias, ligam territórios distantes, sustentando a vida e a comunicação entre espaços. No entanto, neste enredo, há uma perturbação quase cósmica, quer dizer, um desvio nesse curso natural, que faz com que o rio se perca, que não encontre mais o caminho, como se estivesse cego. A cegueira aqui é metafórica, mas também literal: no início da narrativa tem-se o sargento, vítima de um ataque, que morre acometido por uma doença conhecida, em termos médicos, como “cegueira dos rios” (oncocercose). Foi a partir dessa ferida, tanto física quanto simbólica, que surgiu o impulso para nomear o romance. A dimensão poética intensifica-se com a lenda de Madziwa: “O rio quer sair da água, quer sair da água, mas tem olhos vendados, tem olhos vendados com dois panos espessos, um de cada lado. Todos sabemos: a cegueira da água é uma mentira. Todas as noites o rio levanta-se e volta a ser nuvem” (Couto, 2024, p. 17). Nesse jogo entre real e lenda, o título encena a complexidade de um mundo em que o curso da vida, como o do rio, pode ser interrompido, ocultado ou transformado.

A proposta de Mia Couto é ambiciosa: confrontar a cegueira da história colonial, que apagou os sujeitos africanos como protagonistas, substituindo-os por silêncios e estereótipos. O título do romance já sugere esse descompasso: o rio que separa Moçambique da Tanzânia torna-se metáfora de uma fronteira forçada, imposta pelos impérios coloniais, e ao mesmo tempo representa o fluxo de uma memória subterrânea, que corre apesar dos apagamentos. A cegueira evocada por Mia não é apenas a incapacidade de ver com os olhos, mas a recusa de enxergar com o espírito, uma cegueira ética, histórica e simbólica.

Combinando ficção, documento, oralidade e visualidade, *A cegueira do rio* compõe uma verdadeira poética da memória, onde os modos de narrar e de representar o mundo se multiplicam: provérbios africanos, imagens feitas com areia, vozes díspares, desenhos de rituais iniciáticos, discursos políticos e confissões íntimas compõem a tessitura de uma obra profundamente polifônica. É uma literatura que se propõe como gesto político: não para apagar o trauma, mas para reinscrevê-lo.



2 Memória, linguagem e identidade: a ferida da diáspora interna

O romance se estrutura a partir de múltiplas vozes, mas é por meio do personagem Nataniel Jalasi, um sipaio moçambicano, que o leitor adentra a espessura da narrativa histórica. Sua voz em primeira pessoa irrompe entre os capítulos narrados em terceira pessoa, oferecendo uma contraposição subjetiva à frieza dos eventos militares. No excerto em que Nataniel enterra os irmãos, sua fala revela uma tensão visceral entre o pertencimento e a alienação, entre a fé ancestral e o idioma do opressor. A invocação sem esperança dos “anjos da guarda” em português, após clamar pela mãe e pelos antepassados, explicita o esfacelamento da identidade provocado pelo colonialismo.

Esse momento de exílio interior, descrito com rara sensibilidade, traduz o que Mia Couto chama de “diáspora interna”, um desterro simbólico que não ocorre apenas pelo deslocamento físico, mas pela ruptura de laços espirituais e culturais. O protagonista sente-se exposto, vulnerável, “mais exposto que uma árvore solitária”, como se sua existência se tornasse um grito silencioso diante da brutalidade da história. A frase “a minha vida esperava por mim” é, ao mesmo tempo, poética e trágica: a vida verdadeira, aquela que carrega sentido e raízes, permanece inacessível, perdida em um passado interdito pela violência colonial.

A escrita de Mia Couto, nesse sentido, se aproxima de autores como Edward Said (2011), que veem na resistência cultural um modo de existir frente aos sistemas de apagamento. Dar voz a Nataniel é um ato de reparação simbólica, uma forma de reinscrever o corpo africano na história a partir de sua subjetividade e de seu saber.

Um dos gestos mais ousados do romance é a morte precoce do sargento português Bruno Estrela, que abre a narrativa com ares de protagonista, apenas para ser eliminado por um disparo alemão pouco depois. Essa escolha subverte as expectativas do leitor e desorganiza a lógica tradicional dos romances de guerra ou de exploração colonial, onde os personagens brancos normalmente ocupam o centro da ação. Mia Couto rompe com essa centralidade para demonstrar que o verdadeiro protagonista da história não é o colonizador, mas os sujeitos que resistem às suas violências.

A morte de Bruno também funciona como metáfora do colapso do pacto imperial europeu. Portugal e Alemanha, ambos agentes da dominação, entram em conflito em solo africano como se travassem uma disputa sem sentido por territórios que não lhes pertencem. A tragédia comum das guerras coloniais é sintetizada na frase: “todos nós, negros e brancos – que sempre existimos separados – acabaríamos por nos tornar vizinhos nessa cova maior do que a terra inteira” (Couto, 2024, p. 63). A sepultura coletiva emerge como denúncia contundente da desumanização promovida pela lógica imperial.

Essa fragmentação da narrativa, que alterna tempos, pontos de vista e estilos, não é apenas um recurso estético, mas corresponde à maneira como a memória opera: lacunar, descontínua, assombrada por silêncios. A estrutura do romance espelha a própria experiência da colonização, marcada por rupturas, deslocamentos e vozes amputadas.



Outro aspecto fundamental da obra é a centralidade da linguagem e da escrita como formas de poder e resistência. Nataniel, ao aprender a ler e escrever em português, adentra o universo do colonizador, mas não como um sujeito submisso — ele usa essa ferramenta para reconfigurar sua consciência histórica. Essa dimensão é analisada por Jacques Derrida (1976), que vê na escrita um lugar privilegiado da desconstrução da autoridade, pois ela rompe com a ilusão da presença plena e expõe os mecanismos de poder embutidos na linguagem.

O aprendizado do português, contudo, é também um gesto ambivalente: se por um lado permite a expressão e a emancipação de Nataniel, por outro, distancia-o de sua língua materna e de sua comunidade. O sujeito colonizado se torna bilíngue, mas à custa de uma perda: perde-se a espontaneidade da palavra nativa, substituída por uma língua que carrega as marcas da opressão.

Essa contradição é tematizada pela figura do padre Sisnando Baião e pela cena do pedido de desculpas encenado por Hadrian Schreiber, representante alemão. O perdão, nessa mise-en-scène religiosa e conciliadora, transforma o massacre dos Maji-Maji em espetáculo. A tentativa de reparar simbolicamente a violência revela-se falaciosa: não há reparação sem escuta verdadeira, sem o reconhecimento pleno da dor do outro. O aplauso convocado pelo padre desvela as armadilhas do esquecimento: a memória é neutralizada em nome de uma paz aparente.

O espaço do romance é delimitado por um rio: o Rovuma, que separa Moçambique da atual Tanzânia. Porém, como bem observa o texto introdutório, esse rio não era fronteira para os povos que viviam em suas margens, mas apenas um fluxo compartilhado de cultura, linguagem e fé. É o colonialismo que impõe a geopolítica do corte, que transforma o contínuo da vida africana em territórios fragmentados.

O rio, portanto, adquire uma dupla significação: é ferida e fluência; é divisão e memória. Ele é o traço da cartografia colonial, mas também o lugar simbólico onde os saberes africanos resistem e persistem. A própria estrutura do livro, com imagens feitas de areia que se desfazem ao vento, reforça essa noção de que a cultura não está fixada no papel, mas no gesto, na performance, no ritual. Essas “grafias do corpo” desafiam a supremacia da escrita alfabética, reivindicando outras formas de registrar o mundo.

Embora o foco do romance esteja nas vozes silenciadas dos africanos, Mia Couto também investiga a subjetividade dos colonizadores, revelando suas fissuras e dores internas. A personagem Constança Sá de Meireles representa a aristocracia portuguesa em crise: ela tenta impedir o casamento da filha, Flávia, com um sargento, mas é surpreendida por um ato de desespero, ou seja, o “suicídio” da filha, provocado pela ausência de Bruno. A elite colonial, que supostamente detinha poder e civilização, se mostra também dilacerada por afetos reprimidos e por um mundo em colapso.

Esse episódio revela que, mesmo entre os brancos, há hierarquias e violências: a dominação não é homogênea, mas cheia de tensões internas. A figura de Constança, altiva e



controladora, contrasta com o luto silencioso de Flávia, e ambas, à sua maneira, são vítimas do sistema colonial. Mia Couto recusa a caricatura, preferindo personagens complexas, contraditórias, que expressam tanto privilégio quanto sofrimento.

Ademais, a oralidade, longe de ser um resquício do passado, aparece como uma força viva no romance. Os provérbios que abrem cada capítulo não são decorativos, mas inscrições simbólicas que traduzem a sabedoria coletiva dos povos africanos. Paul Zumthor (1993), ao estudar a poesia oral, destaca que a palavra dita possui um valor performativo e comunitário que escapa à lógica da escrita ocidental. Em *A cegueira do rio*, essa dimensão está presente em cada fala, em cada gesto narrativo.

Mia Couto, ao mesclar oralidade e escrita, gesto e letra, fabulação e documento, constrói uma literatura mestiça, situada entre margens — não apenas geográficas, mas culturais, linguísticas e epistemológicas. Trata-se de uma literatura que não busca pureza, mas atravessamentos. Não se trata de uma reconciliação simplista entre tradição e modernidade, mas de um campo de tensão produtiva, onde novas formas de linguagem e de mundo podem emergir.

Ao final de *A cegueira do rio*, o que permanece é a força da memória. Não a memória como arquivo fossilizado, mas como travessia, como presença viva que inquieta e ilumina. Mia Couto reconfigura a literatura como um espaço de escuta, onde a palavra não apenas narra, mas cura, não apenas denuncia, mas reinventa. Sua escrita é, como o próprio rio, um fluxo cego que insiste em seguir, ainda que sem rumo claro, porque carrega os restos de uma história que precisa ser contada.

Considerações finais

Em *A cegueira do rio*, lembrar não é um gesto nostálgico, mas um ato de resistência. É por meio da ficção que se torna possível resgatar vozes apagadas, desmontar mitos coloniais e abrir espaço para novas narrativas. Ao recuperar os fragmentos de uma história violentada, Mia Couto não apenas honra os mortos, mas dá dignidade aos vivos, propondo uma ética da escuta e uma poética da justiça.

Nesse romance em estudo, a literatura revela-se não como fuga da realidade, mas como sua reescrita: uma forma de tornar visível aquilo que a história quis cegar. E é nesse gesto que reside sua potência transformadora.



Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

COUTO, Mia. **A cegueira do rio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

