

CÂNONE(S) E INVISIBILIDADES LITERÁRIAS EM ANGOLA E MOÇAMBIQUE



VANESSA RIAMBAU PINHEIRO
ANA MAFALDA LEITE
ORGANIZADORAS

EJ Editora
UFPB

**CÂNONE(S) E INVISIBILIDADES LITERÁRIAS
EM ANGOLA E MOÇAMBIQUE**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitora BERNARDINA M^a JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA
Pró-Reitora PRPG MARIA LUIZA PEREIRA DE ALENCAR MAYER FEITOSA



EDITORA UFPB

Diretora IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de administração GEISA FABIANE FERREIRA CAVALCANTE
Supervisão de Editoração ALMIR CORREIA DE VASCONCELOS JUNIOR
Supervisão de Produção JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Conselho Editorial ADAILSON PEREIRA DE SOUZA (Ciências Agrárias)
ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (Linguística, Letras e Artes)
FABIANA SENA DA SILVA (Interdisciplinar)
GISELE ROCHA CÔRTEZ (Ciências Sociais e Aplicadas)
ILDA ANTONIETA SALATA TOSCANO (Ciências Exatas e da Terra)
LUANA RODRIGUES DE ALMEIDA (Ciências da Saúde)
MARIA DE LOURDES BARRETO GOMES (Engenharias)
MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (Ciências Humanas)
MARIA REGINA DE VASCONCELOS BARBOSA (Ciências Biológicas)

Vanessa Rimbau Pinheiro
Ana Mafalda Leite
organizadoras

CÂNONE(S) E INVISIBILIDADES LITERÁRIAS EM ANGOLA E MOÇAMBIQUE

Editora UFPB
João Pessoa
2018

Direitos autorais 2018 – Editora UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Impresso no Brasil. Printed in Brazil.

Projeto Gráfico	EDITORA UFPB
Editoração Eletrônica e Design da Capa	MÔNICA CÂMARA
Fotografia da Capa e contracapa	JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

- C227 Cântones[s] e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique / Vanessa Rimbau Pinheiro, Ana Mafalda Leite (organizadoras).
– João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.
266 p.
ISBN: 978-85-237-1379-9
1. Literatura – Angola – Moçambique.
2. Literatura africana. 3. Poética contemporânea – África. 4. Produção literária – África. I. Pinheiro, Vanessa Rimbau. II. Leite, Ana Mafalda. III. Título.

UFPB/BC

CDU: 82(6-13)

EDITORA UFPB

Cidade Universitária, Campus I – s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
editora.ufpb.br
editora@ufpb.edu.br
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 07

Vanessa Riambau Pinheiro

I CÂNONE(S) E POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Visibilidade condicionada: apontamentos sobre a formação do cânone nas literaturas africanas..... 15

Vanessa Riambau Pinheiro (UFPB/PPGL/CEsA/GELISC)

Textos de António Jacinto – revisitação de um cânone necessário à compreensão da história literária de Angola 29

Ana Maria Martinho (U. Nova de Lisboa – FCSH/CHAM)

A poética expansiva e as rotas da escrita metapoética em Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave, de Eduardo White 41

Giulia Spinuzza (U.Lisboa/CEsA)

Noémia de Sousa: primeira voz feminina de resistência em Moçambique..... 59

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFRPE/PPGL)

Poéticas ecléticas, moçambicanas 75

Ana Mafalda Leite (U. Lisboa/CEsA/GELISC)

II TRILHOS DA FICÇÃO ANGOLANA E MOÇAMBICANA

Uma geração da utopia, ou da esperança como princípio 97

Benjamin Abdala Junior (USP)

Pássaros de Asas Abertas: produções literárias, processos históricos..... 117

Marcelo Pagliosa (UFMA)

Enxergar a escuridão ou as estrelas: um estudo da construção simbólica da morte em *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa 135

Luara Minuzzi (PUCRS)

Honwana e Harper Lee: matar e não matar, do *mockingbird* ao cão tinoso e à cobra 155

Francisco Topa (U. Porto / CITCEM)

Paulina Chiziane: a voz que canta todos os cantos..... 165

Igara Dantas (PPgEL/UFRN)

Tânia Lima (PPgEL/UFRN)

<i>Neighbours: opressão e violência</i>	181
<i>Rosilda Alves Bezerra</i> (UEPB/PPGLI)	
<i>Zuleide Duarte</i> (UEPB/PPGLI)	
Revis(i)tando <i>O Olho de Hertzog</i> de João Paulo Borges Coelho, romance semi-periférico	193
<i>Elena Brugioni</i> (Unicamp)	

III A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS/IMAGENS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Sarobá e Mafalala: exclusão e marginalidade do negro em poemas de Literaturas de Língua Portuguesa	213
<i>Marinei Almeida</i> (UNEMAT)	
A construção narratológica, as configurações das personagens e da espacialidade ficcional.....	227
<i>Jurema Oliveira</i> (UFES)	
A construção dos outros sobre nós: registros da imagem da mulher brasileira em romances africanos de expressão portuguesa do século XXI	241
<i>Paulo Ricardo Kralik Angelini</i> (PUCRS)	
SOBRE AS ORGANIZADORAS	265

APRESENTAÇÃO

Analisar como se processa a dinâmica da consagração do texto literário em países de formação nacional tão recente como Angola e Moçambique (aproximadamente 150 anos), compreender que existem fatores de ordem endógena e, principalmente, exógena, que determinam o estabelecimento do cânone, eis alguns dos desafios que iniciamos com este volume. Por outro lado, revisitar a crítica, renová-la e disseminar textos de autoria ainda pouco conhecida no Brasil são nossos principais objetivos.

Neste projeto, participam pesquisadores da UFPB, UEPB, UFRPE, UFRN, UNEMAT, UFES, UFMA, UNICAMP, USP e PUCRS. Do exterior, participam investigadores da Universidade de Lisboa, da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade do Porto. A primeira parte do livro, **Canône (s) e poéticas da modernidade**, conta com um texto introdutório chamado “Visibilidade condicionada: apontamentos sobre a formação do cânone nas literaturas africanas”. Neste artigo, a autora baseia-se em intelectuais africanos da atualidade como Achille Mbembe, Paulin Houtondji e Valentin Mudimbe, bem como em críticos literários como Leite e Noa, para analisar fatores de ordem extrínseca e intrínseca que contribuíram para a delimitação do cânone em Angola e Moçambique.

No artigo a seguir, da pesquisadora Ana Maria Martinho, a autora reivindica o lugar do poeta António Jacinto no cânone literário angolano. Trata-se, portanto, de uma releitura crítica da obra do poeta, a partir do trabalho por ele desenvolvido no Movimento dos Novos Intelectuais de Angola a partir de 1950 e na publicação *Mensagem*. Citando Mário Pinto de Andrade, ela compreende que “o autor singulariza-se como poeta de *poesia negra*, que agia contra a segregação por via da recuperação de valores culturais.”. Dessa forma, lê-lo e estudá-lo é necessário a quem queira compreender não só a literatura, mas também a história de Angola.

O terceiro artigo, de Giulia Spinuzza, explora o valor literário do moçambicano Eduardo White, precocemente falecido em 2014. Baseando-se em teóricos diversos, como Bosi, a autora valoriza a originalidade do poeta, que pode ser observada por sua desvinculação ideológica e apuro estético. Segundo a investigadora, como traço diferencial, “o autor cria uma alternativa ao cânone revolucionário, que exalta e apoia uma poesia militante, política e ideológica.”

O pesquisador Sávio Roberto Fonseca de Freitas, por sua vez, aborda a poética da consagrada poeta moçambicana Noémia de Sousa. Para ele, a literatura da autora é marcada “pelo autorreflexo de uma memória coletiva que se solidifica através de um relação de maternidade com o solo africano e de fraternidade entre as nações.” Ler Noémia de Sousa, portanto, representa ler um país em seu estado de resistência, propagado pela voz de um eu-lírico feminino, que atua na difusão de valores culturais.

Para encerrar esta seção, Ana Mafalda Leite brinda-nos com um amplo repertório de novos autores moçambicanos, a maioria ainda não publicados no Brasil e em Portugal. A partir da análise de ecléticas vozes de variadas concepções estilísticas e temáticas, a pesquisadora vai percorrendo as nuances poéticas de autores como Ruy Ligeiro, Sangare Okapi, Léo Cote, Hélder Faife, Andes Chivangue, Amosse Mucavele e Mbate Pedro.

A segunda parte deste livro, denominada **Trilhos da ficção angolana e moçambicana** conta com sete artigos. No primeiro deles, o pesquisador Benjamin Abdala Júnior revisita, literária e historicamente, as utopias e distopias da nação angolana descolonizada, a partir da análise de obras de Pepetela (em especial, *A geração da utopia*). De acordo com o estudioso, “observa-se o transcurso de uma geração que se dissocia, a partir da desconstrução da potencialidade subjetiva que a embalava.” Este processo de fragmentação, entretanto, deve ser observado de forma minuciosa, pois é complexo e dialético.

A pesquisa de Marcelo Pagliosa analisa a coletânea de contos angolanos *Pássaros de asas abertas*, que data de 2016. A partir da interpretação de dados quantitativos, o pesquisador observa traços

recorrentes nos textos e propõe responder perguntas sobre questões várias: multiplicidade de abordagens ou de formação de personagens/protagonistas, relações existentes entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade, comparações entre o mundo pré-colonial, colonial e pós-colonial, presença da temática da negritude, etc.

O artigo de Luara Minuzzi aborda a representatividade simbólica da morte na obra *Teoria geral do esquecimento* (2012), de José Eduardo Agualusa. Amparando-se nas teorias de Bachelard e Durand, a pesquisadora analisa a trajetória da protagonista do romance, Ludovica, e sua profunda transformação ao longo da narrativa.

O estudioso Francisco Topa, por sua vez, observa a similaridade do livro considerado pela crítica como o marco fundacional da prosa moderna moçambicana, *Nós matámos o cão tinhoso*, de Luis Bernardo Hownana, com o romance de Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, ganhador do Prémio Pulitzer de Ficção em 1961 e amplamente difundido a partir de uma adaptação cinematográfica. De acordo com o pesquisador, a provável influência de Harper Lee em Hownana cumpre o propósito de “transmissão de testemunho entre gerações,” anunciando o fim da resignação silenciosa para a promoção do “combate às injustiças de uma sociedade colonial dominada pelo racismo.”

Os aspectos constitutivos da cultura moçambicana tradicional, bem como o hibridismo que lhe é peculiar, são o mote do texto de Igara Dantas e Tânia Lima. Neste artigo, as autoras analisam o exercício da escritura baseada na oralidade, bem como a representação do mosaico cultural moçambicano, na obra de Paulina Chiziane.

“Neighbours: opressão e violência”, texto de Rosilda Alves e Zuleide Duarte, trata do romance da moçambicana Lília Momplé, cujo enredo relata os crimes perpetrados pela África do Sul no ano de 1980, durante o regime do *Apartheid* contra Moçambique. Neste complicado contexto pós-colonial apresentado na narrativa, as diferenças agravaram-se, o que incentivou lutas étnicas que serviram para enfraquecer os nativos. Segundo as pesquisadoras, entretanto, a relação representada

ficcionalmente entre os “vizinhos” é mais complexa do que possa parecer, e laivos de esperança sobressaem em meio ao caos.

O artigo da pesquisadora Elena Brugioni versa sobre o romance de João Paulo Borges Coelho, *O Olho de Hertzog* (2010). A autora defende que se trata de uma obra singular no âmbito das chamadas Literaturas Africanas de línguas portuguesa e mais ainda da Literatura Moçambicana; justifica seu argumento pela dimensão periférica e simultaneamente transnacional que pauta o romance, apontando para possibilidades críticas e conceituais que possibilitam sua análise enquanto romance paradigmático do que vem sendo definido como World-Literature/Literatura-Mundial de acordo com a reflexão proposta pelo Warwick Research Collective (WReC).

A terceira parte desta obra chama-se **A representação de personagens/imagens nas literaturas de língua portuguesa**. No primeiro dos três artigos que compõem a seção, Marinei Almeida problematiza acerca da representação do negro em produções literárias. Utilizando-se de uma perspectiva comparatista, a autora analisa dois poetas: o brasileiro Lobivar Matos e o moçambicano José Craveirinha. A partir de uma crítica revisionista, a pesquisadora aponta para “eventos históricos ainda desacomodados na contemporaneidade, tanto na escrita literária quanto no meio social” .

O artigo de Jurema Oliveira propõe observar “em que medida a enunciação, o espaço e a personagem estruturam-se como experiências afrocentradas, reunindo traços que caracterizam um comprometimento com os gêneros literários africanos”. A pesquisadora centra sua análise a partir de dois romances moçambicanos: *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane, e *A varanda de frangipani*, de Mia Couto, e promove uma reflexão acerca dos valores ancestrais representados nas obras.

O texto que encerra esta coletânea de artigos, do pesquisador Paulo Ricardo Kralik Angelini, realiza um estudo acerca da imagologia literária do Brasil em romances africanos de língua portuguesa, alertando para as estereotipações que, mesmo em África, são recorrentes. Ao analisar a representação do Brasil em obras de autores como Agualusa,

Ondjaki e Germano Almeida, o autor observa que “a falsificação criada em torno do Brasil era uma maneira positiva de pensar um futuro na África, em espaços de livre valorização do negro.”

Nosso intento, portanto, a partir do recorte delimitado de alguns autores moçambicanos e angolanos, será mostrar alguns contornos e reflexões sobre estas duas literaturas. Os autores, variados, pertencem a diferentes épocas e contextos, e tornaram-se ou não consagrados por diferentes razões. Buscar compreender e indagar o processamento desta dinâmica em torno do cânone, bem como refletir sobre algumas de suas especificidades, auxilia a resguardar a legitimidade ao local de fala de onde essas enunciações são engendradas. Oxalá o façamos nas páginas que se seguem.

VANESSA RIAMBAU PINHEIRO

Maio/2018



I

**CÂNONE (S) E POÉTICAS
CONTEMPORÂNEAS**



VISIBILIDADE CONDICIONADA: APONTAMENTOS SOBRE A FORMAÇÃO DO CÂNONE NAS LITERATURAS AFRICANAS

Vanessa Riambau Pinheiro⁵

*Uma das criações mais representativas da colonização moderna
é exatamente a literatura colonial. (NOA, 2002).*

A FORMAÇÃO DO CÂNONE: FATORES EXÓGENOS

A fim de começar a problematização acerca da formação do cânone literário nas literaturas africanas de língua portuguesa, especificamente em Angola e Moçambique, é mister refletir sobre duas questões: 1. Quem o define? 2. A partir de que critérios? Ou ainda: que tipo de grupos, ou de interesses, estão representados nos cânones? Segundo a estudiosa Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, “O cânone tem origem fundamental na tradição bíblica e detém o valor de ser suporte de verdades.” (2001, p. 447). É notória a arbitrariedade do cânone: como toda convenção, presta-se a determinado fim. Em sua fundamentação, não se buscam perspectivas interculturais ou pluralizantes. “De base essencialista, o cânone não se funda verdadeiramente numa dimensão de alteridade ou de construtivismo, mas na visão de uma norma centrada na definição de critérios sociais e colectivos.” (MARTINHO, 2001, p. 441).

5 Professora Adjunta de Literaturas Africanas na Universidade Federal da Paraíba e no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma Universidade. Membro do CesA (Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina) e Coordenadora do Grupo de Pesquisa GELISC (Grupo de Estudo sobre Literatura e Sociedade Contemporâneas).

Se tomarmos como verdade o pressuposto de que a literatura constitui-se a partir da representação da sociedade, tal qual nos afirma o conceito aristotélico de mimesis, podemos inferir que o cânone pretende fixar valores considerados representativos de determinada época histórica e/ou cultural, buscando estabelecer uma relação de identificação com determinado país que o representa. Para que esta relação seja estabelecida, entretanto, é necessário que os textos situados na mesma perspectiva diacrônica sejam afins, coadunem-se de tal forma que sua bacia semântica possa ser reconhecida como paritária e homogênea.

Em estudo anterior, Pinheiro (2017) afirma que tal fator é ainda mais determinante ao se tratar das literaturas pós-coloniais ou pós-europeias: por serem relativamente recentes – boa parte delas tem pouco mais de cem anos –, encontram-se ainda em fase de consolidação e carecem de ícones que as legitimem face ao mundo externo. Entretanto, a quem interessa e como se processa essa legitimação externa? A nigeriana Amina Mama (2010, p. 532) constata: a maior parte do que é recebido como conhecimento acerca de África é produzido no Ocidente.

A estudiosa Ana Mafalda Leite (2013), à parte de responder estas questões, suscita outras que lhe são complementares. Ao questionar de que lugar teórico escreve a crítica e quais são os fatores a serem considerados quando se julga a atribuição de mérito ou de desadequação canônica, considera: Essa questão implica outras que merecem estudo, como as estratégias de edição, difusão, quem lê, quem julga e aprecia. Tome-se como exemplo a maior ou menos dependência em relação aos centros culturais e editoriais das ex-metrópoles, os posicionamentos mais ou menos essencialistas do exercício da prática crítica, e confrontamo-nos com importantes questões sobre os critérios de avaliação da “literaridade”. (LEITE, 2013, p. 26). O mercado externo, nomeadamente Portugal e Brasil, são os principais consumidores da literatura africana de expressão portuguesa. Destarte, instauram-se as seguintes questões: o consumo externo da literatura africana determina a produção dos escritores ou seria o contrário? Ou ainda: que critérios são levados em conta para a promoção de determinados autores em detrimento de outros?

Se tomarmos a literatura moçambicana como exemplo, poderemos compreender como se processa essa dinâmica de dependência exógena: a maioria das poucas livrarias concentra-se na capital Maputo, o país tem poucas editoras, além de não ter adequada distribuição de livros. Não havendo força no mercado editorial interno nem distribuição, não existem condições de se criar uma dinâmica editorial mobilizadora em Moçambique. Fomenta-se, desta forma, a retroalimentação exógena: os autores publicam no exterior, são criticados internacionalmente e divulgados fora de seu país de origem. Esta situação é conhecida pelos escritores locais, que quando podem, publicam fora, alegando dificuldade de publicar em Moçambique. Entretanto, ainda assim são poucos os autores moçambicanos que conseguem transpor as fronteiras. As razões podem relacionar-se com as estratégias midiáticas editoriais - que priorizam alguns escritores em detrimento de outros -, além do pouco empenho e frequência de publicação de certos autores e da falta de sistematização da crítica interna. Ainda que a literatura angolana esteja mais consolidada internamente, já que seu processo teve início ainda no século XIX, o fato é que esta dinâmica de mercado local enfraquecido, que favorece o estabelecimento de uma condicionante exógena também é verificável entre os angolanos. Nomeadamente, os autores moçambicanos mais publicados externamente são Mia Couto e Paulina Chiziane; dentre os angolanos, destacam-se José Eduardo Agualusa e Ondjaki. Aplica-se, portanto, a lógica do mercado: publicam-se autores considerados vendáveis.

A literatura, dessa forma, torna-se parte do sistema simbólico representativo do país, na medida que a máxima legitimação cultural implica em capital econômico. Neste sentido, nos alicerçamos na teoria de campo intelectual de Pierre Bordieu (1996), nomeadamente o conceito de capital simbólico, ou seja, tudo aquilo que confere valores culturais e permite-nos identificar os agentes no espaço social. Todo ato narrativo revela conexão entre o sujeito individual e suas relações sociais, o que envolve um investimento simbólico pelo sujeito que não é completamente controlado por ele. Não podemos, outrossim, negar as implicações sociais

repercutidas a partir da literatura, nem os por ela gerados. Entretanto, quem define este capital simbólico são, principalmente, os críticos e editoras de fora do país. Talvez caiba aqui a questão formulada pelo filósofo marfinense Paulin J. Hountondji (2010, p. 118): “Quão africanos são os estudos africanos?” E ainda: qual é o papel do respectivo país de origem na definição do cânone literário?

A FORMAÇÃO DO CÂNONE: FATORES ENDÓGENOS

Segundo o estudioso ganês Anthony Appiah (1997), em seu conhecido livro *A casa do meu pai*, a literatura cumpre um papel fundamental no desenvolvimento da cultura nacional. No caso das literaturas dos Palop, esta assertiva tem ainda mais fundamento, já que, ainda segundo o mesmo autor, diferentemente do projeto literário da Europa, que versa sobre a descoberta do eu, o projeto literário africano é coletivo e presta-se à funcionalidade específica de afirmação cultural. Para a realização deste projeto - de traços épicos e metafísicos -, foi preciso que os autores vissem-se engajados nesta missão de “narrar a nação” (ANDERSON, 2008) para que ela pudesse, afinal, ser imaginada. Evidentemente, os temas ditos tradicionais estão inseridos em um contexto que os justificam.

Nos países africanos de língua portuguesa, a literatura tornou-se um veículo essencial para a legitimação cultural; destarte, também contribuiu para o fortalecimento dos valores ancestrais, bem como das tradições orais, ao reinventá-las e preservá-las para a posteridade através de relatos que as mencionem ou que imitem suas práticas; converteu-se também num instrumento de resistência contra o colonizador, tendo sido, além de um ato cultural, um ato político – cabe recordar que foi na Casa dos Estudantes do Império que a maior parte das ações revolucionárias foram planejadas, isso sem mencionar o papel de escritores como Amílcar Cabral e Agostinho Neto no processo descolonizatório –; por fim, promoveu a celebração da negritude e da afirmação da alteridade. Em Moçambique, tal mobilização pela

restauração da identidade e cultura nacional propagou-se mais intensamente, e contou com a participação da Frelimo. Borges (2001, p. 236) afirma que “os valores decadentes, as ideias erradas, o espírito de imitação cega do estrangeiro e a imoralidade eram entre as sequelas do colonialismo, as mais combatidas pela Frelimo”.

Cabe destacar, entretanto: ainda que Angola não tenha passado pelo mesmo processo de unificação nacional de Moçambique, já que o projeto político do MPLA tinha um caráter menos nacionalista, ambos os países tiveram a vinculação ideológica como base da sua formação literária, principalmente nos anos pré e pós-Independência.

A fim de exemplificar, vale destacar os escritores-ícones ovacionados após a Independência, considerados representativos do cânone local: em Moçambique, José Craveirinha e Luís Bernardo Hownana, respectivamente na poesia e na prosa. Especificamente, o livro de contos de Hownana, *Nós matámos o cão tinhoso*, (1964), é considerado o marco fundacional da prosa moderna moçambicana. Obras anteriores, como a de João Dias, apesar de possuírem conteúdo de teor social, foram postas em menor relevo face ao contexto político-ideológico da obra de Hownana. A publicação, realizada no ápice das mobilizações nacionalistas e ocorrida em plena guerra pela libertação, veio fortalecer o aparato imagético do nacionalismo, constituindo-se, à exemplo como aconteceu com Luandino Vieira com o livro *Luuanda* (1963), em Angola, na obra-símbolo da nova literatura nacional.

A TEMÁTICA AUTÓCTONE

A literatura pós-colonial, inspirada fortemente por um cariz de reconhecimento nacional nas décadas que antecederam a Independência, ampliou-se na busca da identificação cultural. Incide, então, um irônico paradoxo: a fim de legimitar-se como autônoma frente ao mundo ocidental, uma das vias de esta produção literária objetiva resgatar elementos autóctones; entretanto, esta sociedade, ocidental e globalizada, é a principal consumidora desta literatura.

A fim de promover autorrepresentação, houve, especialmente nos anos pré e pós-Independência, a necessidade de contemplar temáticas de cunho essencialista, o que acabou por promover o que o estudioso Francisco Noa (2002) chama de “zoomorfização”, excluindo formas mais cosmopolitas e plurais de escrita em África, pensamento com o qual concordam Laranjeira (2005) e Martinho (2001). Ainda de acordo com a estudiosa (2001), nas sociedades africanas pós-coloniais os cânones literários centram-se fundamentalmente na figura do negro e nos modos que assume a sua representação.

Segundo o crítico ganês Anthony Appiah (1997), devemos renunciar à ideia de que existe uma África mítica na qual as culturas se interrelacionam. Assim sendo, seria mister considerar cada país com suas próprias especificidades, sabendo que todos, em algum momento de sua história, farão a busca para redescobrir sua cultura e (re)inventar as tradições. Abiola Irele (1990), ensaísta nigeriano, ratifica esta ideia, ao afirmar que os africanos procuraram estrategicamente, desde o século XIX e principalmente a partir da descolonização, a retomada de um ethos africano, e que a tradição se tornou o tema central a ser desdobrado nessas literaturas.

Evidentemente, a projeção ficcional deste ethos, que já foi arma na época da poesia de combate, agora serve de base à legitimação cultural. Como afirma Achille Mbembe (2014a), tudo nos leva a crer que exista um aparato próprio do sistema colonial que parece impor ou insinuar, mesmo aos que pretendem rechaçá-lo, a existência de um discurso preexistente que o condiciona à imitação de si próprio, ou seja, a um simulacro.

Neste sentido, os temas ditos autóctones não seriam, como comumente se poderia atribuir, responsáveis pela reafirmação da identidade africana no mundo ocidental, mas corresponderiam ao reforço desta estereotipação que se pretende evitar. Assim, para o autor, a identidade negra só pode ser problematizada enquanto “identidade em devir” (MBEMBE, 2014a, p. 166).

No caso específico da literatura moçambicana, Mendonça (2011) esquematiza este conflito a partir de três vertentes que, segundo a

estudiosa, cronologicamente tornaram-se o cerne das temáticas literárias: ser africano e ser europeu, ser africano x ser europeu, ser nacional x ser universal. Talvez o quarto viés possa vir a ser “ser nacional e ser universal”, encontrando-se uma forma de conciliar aspectos tradicionais com a modernidade de maneira fluida, sem incorrer no essencialismo nem na ocidentalização da literatura.

Ao atribuir aspectos de origem autóctone na base das literaturas africanas, o cânone que se estabelece firma-se como um discurso identitário definido, prioritariamente, pela sociedade ocidental. Entretanto, esta identidade também é forjada, na medida em que é uma imitação de si; outrossim, também espelha uma imagem distorcida ao mundo euro-americano. Ademais de o mercado externo buscar uma representação baseada em uma vertente essencialista em África, podemos verificar, outrossim, que esta versão é parcial.

O estudioso marfinense Hountodji (2002) denuncia este aspecto reducionista, creditando a homogeneização e simplificação do complexo continente africano à incapacidade de descolonizar a vida intelectual, mesmo em África. Como exemplo, cabe citar os escritores moçambicanos João Paulo Borges Coelho e Paulina Chiziane; eles são uns dos poucos que têm buscado resgatar a vivência cultural de outras regiões do país, especialmente o Norte. Entretanto, não é assim que geralmente acontece; Moçambique acaba por exportar uma versão literária de si que só contempla a capital Maputo e seus arredores.

O estudioso Mudimbe (2013) argumenta que os discursos sobre as realidades africanas foram gerados à margem dos seus contextos de origem, e que tanto seus eixos discursivos quanto sua linguagem têm sido limitados pela autoridade de sua exterioridade, o que lhe retira a densidade e lhe confere um cariz artificioso. Este perfil narrativo, de fácil consumo e sem hermetismos narrativos nem linguísticos, demonstra ser mais passível de receptividade por parte dos leitores. Isso explicaria, por exemplo, o fato de um escritor excepcional como Ungulani Ba Ka Khosa ter menos aceitação no mercado externo: não raro, os temas explorados por ele são pouco palatáveis e reivindicam dedicação do

leitor à compreensão do contexto, já que o autor mescla o português com palavras de idiomas locais – como changana e ronga – e, geralmente, não utiliza glossários. Estes fatores dificultariam o acesso à literatura ao leitor médio não-moçambicano.

Sabemos que Angola e Moçambique possuem semelhanças em seu passado colonial recente, bem como em relação à guerra civil que dividiu os respectivos países, causando fraturas antes mesmo de sua consolidação em estados-nação. Entretanto, o cenário literário de ambos os países desenvolveu-se de maneira diferenciada. Como referido anteriormente, o contexto literário angolano se definiu muito mais cedo do que o moçambicano, fato explicitado em pesquisa anterior (consultar PINHEIRO, 2018).

Em Angola, as questões são outras: apesar do regime ditatorial e persecutório do MPLA, as querelas políticas relacionadas ao posicionamento ideológico dos escritores, sua raça ou seu país de nacionalidade não interferem mais na produção literária angolana; diferentemente do que aconteceu com Rui Knopfli, por exemplo, e mesmo a um controverso Agualusa, que não teve pudores ao achincalhar a produção poética do herói nacional Agostinho Neto, não foi questionada a origem angolana ou a qualidade estética de seus textos. Percebe-se, portanto, que os autores estão mais livres para explorar temas urbanos e mesmo cosmopolitas. De acordo com Leite et al. (2012), a literatura angolana pode ser compreendida como um sistema, diferentemente da moçambicana, que seria ainda fragmentária.

Ondjaki, por exemplo, publicou, em 2014, o livro de contos *Sonhos azuis pelas esquinas* (2014), que se desenrola em vinte cidades de diversas partes do mundo. O referido autor afirma, em entrevista (LEITE et al., 2012, p. 111), que

[...] gostaria muito de ver chegar a época em que os autores sejam vistos meramente como autores das suas obras, e se olhe menos para essa designação semi-exótica de angolanidade ou moçambicanidade.

Resta-nos a questão: a condicionante exógena atua como fator de interferência ou de contribuição à formação do cânone literário moçambicano? Leite (2013) afirma que há muitas atitudes subjacentes nas formações discursivas em relação a África. Dentre elas, destaca a de cunho paternal, com evidentes resquícios coloniais, revelando um olhar exterior que encara o outro com distância e tolerância, mas não lhe reconhecendo, de fato, maturidade e autonomia. Entretanto, há um processo complexo envolvido na estrutura deste paternalismo pós-colonial; não podemos reduzi-lo ao mero antagonismo de partes. Concordamos com Leite (2013), que ressalta que se deve evitar uma visão dicotômica da história em África, a fim de se buscar uma perspectiva mais neutra dos fatos.

ENTRE O OUTRO E O PRÓPRIO

O filósofo congolense Mudimbe (2013) afirma que o cerne da questão é que, até agora, tanto os intérpretes ocidentais quanto os analistas africanos têm usado categorias e sistemas conceptuais que dependem de uma ordem epistemológica ocidental. Mesmo nas descrições “afrocêntricas” mais evidentes os modelos de análise referem-se, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, à mesma ordem.

O conflito, entretanto, revela-se à medida em que se verifica que este desejo não conduz, necessariamente, à desautomatização do pensamento colonial. Imersa em temas autóctones, a literatura africana continua atraindo cada vez mais olhares externos à África. Esta versão de África transformou-se, assim, na versão legitimada exteriormente.

Sabemos, por dificuldades internas já referidas, que a literaturas africanas de língua portuguesa precisam, não de uma condicionante exógena, mas certamente de uma perspectiva externa para promover-se. No entanto, cabe perguntar: de que forma pode ser revertida a tendência estigmatizante sem a negação da origem do sujeito pós-colonial?

Homi Bhabha (1998), em sua clássica obra *O local da cultura* procura uma forma de reposicionar o (pós) colonizado na história

moderna. Para o teórico, a saída possível seria encontrar um lugar de enunciação que procure escapar de noções essencialistas e transgredir as fronteiras culturais traçadas pelo pensamento colonial. O principal desafio da construção das literaturas pós-europeias, portanto, consiste em valorizar o mosaico de identidades regionais como índice de uma rede lítero-sócio-cultural complexa e diversificada que constitui um país, no qual sua heterogeneidade nunca venha a ser fator de demérito, antes revele sua pluralidade.

Mendonça (2011, p. 20) aponta para esta via, ao afirmar que a literatura emergente, ao mesmo tempo em que se vê inserida num contexto histórico conflituoso que lhe acentua a necessidade de afirmação identitária, encontra-se imersa em tendências relativistas trazidas por novas concepções de mundo “tendentes a desconstruir os vínculos que a inseriam num espaço e num tempo históricos.”

É mister, portanto, descobrir uma via de escape que permita que a vida intelectual, produzida dentro de África, venha a ser descolonizada, num trabalho que atue a partir da destereotipação endógena a fim de influenciar a perspectiva falhada da dominante exógena. Discutir o cânone, neste sentido, é uma forma legítima de questionar este capital simbólico imposto por “grupos detentores do poder cultural, que legitimaram um repertório, com um discurso, por vezes globalizante” (LEITE, 2013, p. 25). É também uma maneira de se refutar a exclusão de grupos e etnias com finalidade sistematizadora e homogeneizante.

Como pudemos perceber, autores de Moçambique e de Angola, apesar de terem propostas distintas, coadunam-se na necessidade de criar uma voz endógena que represente seu momento histórico, social e cultural que, ainda que inseridos no contexto pós-moderno global, não se apagam. Ainda assim, esta reflexão permite-nos a busca de singularidades que nos auxiliam na percepção de elementos como a pluralidade e a heterogeneia, que tão bem os caracteriza. Neste sentido, poderíamos, como sugere Martinho (2001, p. 23), lutar por um cânone nacional moçambicano que permita registrar a complexidade de dados culturais.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPIAH, K. A. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BORGES, E. A política cultural em Moçambique após a Independência (1975- 1982) in Peter Frye (Org), *Moçambique: ensaios* (Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2001), p. 232.
- BOURDIEU, P. Espaço social e espaço simbólico. In: _____. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- DIAS, J. *Godido e outros contos*. Lisboa: Sol, 2014.
- CHABAL, P. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Porto: Veja, 1994.
- HOBSBAWM, E. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOUNTONDI, P. J. Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. In: SANTOS, Boaventura. MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2010, p. 117-130.
- HOWNANA, L. B. *Nós matamos o cão tinoso*. Lisboa: Cotovia, 2014.
- IRELE, A. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- LARANJEIRA, J. *Ensaio Afro-Literários*. 2ª ed. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.
- LEITE, A. M. *Ensaio sobre literaturas africanas*. Moçambique: Alcance Editores, 2012.

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2014.

_____ et al. *Nação e Narrativa Pós-Colonial II: Angola e Moçambique – Entrevistas*. Lisboa: Colibri, 2013.

MAMA, A. Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa académica e liberdade. In: Santos, Boaventura de Souza. Meneses, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. 3ª ed. Coimbra: Edições Almedina, 2010, p.529-560.

MANJATE, L. *Entrevista concedida à autora deste estudo*. Maputo, 9 mar. 2017.

MARTINHO, A. M. *Cânones literários e educação: os casos angolano e moçambicano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

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

_____. *Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2014b.

MENDONÇA, F. *Literatura moçambicana nas dobradas da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e ordem do conhecimento*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2013.

NASCIMENTO, A.; ROCHA, A. (Orgs). *Em torno dos nacionalismos em África*. Maputo: Alcance, 2013.

NOA, F. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

ONDJAKI. *Sonhos azuis pelas esquinas*. Lisboa: Caminho, 2014.

PINHEIRO, Vanessa Riambau. *A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique*. Acta Scientiarum. Language and Culture, 40(1), e35720, 2018.

_____. *A condicionante exógena e a homogeneização cultural: reflexões sobre a formação do cânone em Moçambique*. Gragoatá Niterói, v.22, n. 43, p. 876-897, mai.-ago. 2017

SANTOS, B., Maria Paula (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

VIEIRA, J. L. *Luuanda: estórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



TEXTOS DE ANTÓNIO JACINTO – REVISITAÇÃO DE UM CÂNONE NECESSÁRIO À COMPREENSÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA DE ANGOLA

Ana Maria Martinho⁶

Profecia

Já não há o luar porque a noite morreu.

Chorai vós, poetas – que eu canto o Sol no apogeu!

Com estes versos iniciamos a nossa reflexão sobre a obra de António Jacinto e respectiva colocação no contexto literário angolano. Neste poema fica dado o mote sobre a construção de um novo tempo e sobre o distanciamento em relação a modelos passados de expressão; indicia-se transformação, expectativa e início de um novo ciclo.

O texto acima transcrito exemplifica de algum modo aquilo que a obra de António Jacinto foi, para si próprio, enquanto projecto de edificação programática e ruptura política com o regime colonial português, e para os críticos, que acolheram a sua produção como exemplar num quadro de validação colectiva, de liderança ideológica, de experimentalismo estilístico e de afirmação cultural.

Este nosso ensaio sobre António Jacinto parte de diversos pressupostos assentes nas referências acima mencionadas. De entre estes pressupostos o mais relevante será talvez que se trata de um poeta cuja produção ocupa um lugar inquestionável nos cânones angolano e

6 Professora de Estudos Africanos – Literaturas e Culturas dos Países de Língua Portuguesa na Universidade Nova de Lisboa – FCSH. Dedicada-se igualmente ao estudo e investigação em Ensino do Português LS/LE. Extensa obra publicada nestes domínios. Subdiretora do CHAM-Centro de Humanidades. Coordena projectos académicos e de investigação avançada e é membro de associações internacionais e de revistas de especialidade.

africano em português. Trata-se de uma evidência, dir-se-á, mas carece no entanto de justificação. Iremos nesse sentido deter-nos em algumas publicações que marcaram a literatura e a história de Angola a partir da década de 50 e que incluíram textos deste autor dando-lhe especial destaque. Interessa-nos compreender o que fez deste escritor e dos seus textos exemplos políticos e culturais tão significativos.

Parece-nos claro que em grande medida esse lugar foi consolidado a partir do reconhecimento por parte de críticos como Mário de Andrade, para além do trabalho desenvolvido por António Jacinto no Movimento dos Novos Intelectuais de Angola a partir de 1950, e na respectiva publicação *Mensagem*, trabalho esse que Manuel Ferreira apontou como fundador, a par do de Humberto da Sylvan e Leston Martins (cfr. *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, 1982, p. 3).

No valor destes critérios alinharam quase todos os críticos literários e autores de antologias e, de forma mais generalizada, as comunidades de recepção - leitores, políticos, poetas, incluindo o círculo legitimador da União de Escritores Angolanos a partir da sua constituição formal em 1975. António Jacinto e a sua obra foram elevados a sujeito e objectos necessários à edificação da cultura e sociedade angolana pós-colonial; tornaram-se, a partir da conquista desse estatuto, autoridade discursiva e modelo para uma prática poética primeiro de resistência depois fundacional.

E se é verdade que esse processo é quase sempre lido de acordo com as formas que assume a sua expressão colectiva, não é menos verdade que quando passamos à discussão da emergência de uma *vanguarda* neste quadro histórico, o trabalho político e literário de António Jacinto o singulariza ao invés de o fazer coincidir claramente com o grupo a que pertence. Isto acontece em face do seu património político, como resistente e responsável pela definição teórica de um novo nacionalismo, mas também por via da força “canonizadora” específica das suas múltiplas comunidades de recepção. A pertença a uma *vanguarda* política e literária não supõe necessariamente coincidência de percurso entre os seus membros, antes pede reflexão sobre os contributos individuais e as

modalidades de concretização da sua natureza complementar em termos de mudanças operadas ou idealizadas.

Tomamos por isso como tese que a sua obra constitui um modelo de escrita que, tendo origem em duas fases, no período colonial e no pós-colonial, se estabelece a partir de, e contribui para, a constituição de um modelo literário e ideológico singular e inscrito num projecto de *vanguarda*, não geracional. É uma das definições possíveis para *vanguarda* neste contexto virá de Costa Andrade, que em *Literatura Angolana (Opiniões)* se refere a uma necessidade colectiva de agir, ou seja, a um procedimento de auto-inscrição e acção motivada por imperativos conjunturais identificados por um grupo ou sua liderança.

No alinhamento com esta possibilidade podemos de facto encontrar nos poetas que escrevem neste período o desafio aos limites da norma dominante, ao *status quo* literário e crítico, por via de uma estratégia explícita de denúncia de problemas sociais e de instauração de uma cultura de mudança. Todo um “*tempo cultural*” (e político) novo, em que a década de 50 se destaca, como diz Manuel Ferreira no Prefácio a *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (p. 23).

Tratava-se de desfazer quaisquer modelos de continuidade literária e de construir uma teoria crítica inaugural, comprometida, exigida por uma escrita nova e necessária à sua interpretação e disseminação.

Os poemas de António Jacinto permitem repensar esses modelos de leitura crítica anteriores à sua própria produção (encontramos justificação para esta hipótese em textos como “Carta de um contratado”, “Monangambe” ou “Castigo pró comboio malandro”, como abaixo expomos); a sua intervenção pública justifica o enquadramento político do papel do escritor e a respectiva interpretação num quadro de natureza também estética.

A pátria renascida de Agostinho Neto, António Jacinto, Luandino Vieira e outros escritores de mérito, decidida a pôr fim à exploração do homem pelo homem, faz ouvir perante o mundo a sua voz ‘livre e igual’ (”). (*Lavra & Oficina*, 1979, p. 5) São os escritores e o que escrevem que abrem a porta às mudanças e asseguram a sua planificação e cumprimento.

A enunciação deste compromisso, sobretudo a partir de 1975, há-de ser repetidamente formulada em todas as instâncias de consagração dos intelectuais e corresponde a uma dimensão da história política de Angola que se confunde com a da produção literária e artística.

(Em direcção muito diversa, Mário de Andrade tinha anteriormente colocado a questão do papel dos poetas, nomeadamente através de um quadro de identificação dos valores associáveis à *poesia negra* e sua dimensão africana, tradicional e humanista).

Para que se torne mais clara a situação particular de António Jacinto neste quadro, importa discriminar diversas questões, a saber: o lugar que ocupa o autor na literatura nacional, na de expressão transnacional, na africana; o lugar que ocupam os seus textos (dado que é evidente o capital autónomo de alguns dos seus poemas); o modo como esses textos permitem fundamentar novas modalidades de leitura crítica. Não sendo possível desenvolver todos estes pontos com demora, vamos ainda assim enunciar alguns dados que podem contribuir para a sua discussão.

Quase todas as antologias poéticas sobre Angola produzidas e publicadas a partir de finais da década de 40 do século XX incluem o trabalho deste autor, divergindo os textos nelas inseridos em número e características temáticas. Independentemente de essas publicações terem origem em África, na Europa ou na América, António Jacinto tem um lugar de destaque, com especial importância para as publicações saídas no período entre 1951 e 1979.

Presente em todas as colectâneas angolanas que prepararam e determinaram o cânone pós-colonial, António Jacinto também contribuiu para o entendimento do que esse acervo é, como se legitima e constitui. Ou seja, é objecto do mesmo mas igualmente agente de validação histórica, teórica, crítica.

Poucos textos como “Monangambe” ou “Carta de um contratado”, por exemplo, tiveram tanta responsabilidade na edificação nacional de uma poética de libertação ou num discurso de resistência, com significativa ressonância fora de Angola também. Ao desenvolverem o tópico do

trabalho forçado apresentam afinal uma representação clara de toda uma sociedade reprimida e explorada, ao mesmo tempo que transferem para essa representação significados associáveis à escravatura. Fica desta forma enquadrada a ideia de um património histórico reconduzido ao presente. As dimensões da clausura e do abuso permitem igualmente associar aqui a notação biográfica de todos os que foram reprimidos, presos, perseguidos. Como o autor.

E se parece pacífico lembrar que, a partir do momento em que surgem em *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* o seu nome e os seus poemas assumem uma importância indiscutível, não são menos relevantes, em nosso parecer, a presença em *Mákua* e no Caderno Especial *Lavra & Oficina*, por razões distintas, mesmo quando alguns textos coincidem.

A disparidade cronológica destas três edições é um facto; permite ainda assim, e talvez por isso mesmo, discutir as formas que apresenta a continuidade do autor em colectâneas com desígnios diferentes, tanto do ponto de vista editorial quanto programático, e as características de uma *vanguarda* protagonizada por autores-resistentes-políticos, com António Jacinto numa das suas frentes. O facto de ter assumido em determinado momento responsabilidades governativas na área da Cultura, aduz a estas hipóteses uma legitimidade pública outorgada. Por outro lado, permite também associar ao trabalho poético a dimensão de um discurso preparado, regulador e com bases ideológicas claras.

Enquanto “expressão de uma ansiedade” (cfr. p. 27), o projecto editorial de Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro é resultado de um vazio que era necessário preencher para superação de um discurso ausente. Nele se propõe um cânone que faz a revisão dos discursos sobre o trabalho forçado, a exploração, as consequências demolidoras desse processo para as comunidades africanas e negras. A escolha dos autores que apresentam é acompanhada de critérios de justificação da importância de repensar termos como negritude, *sagesse*, poesia negra, folclore negro, novo humanismo.

Dos poetas africanos, negros ou brancos que têm surgido em Angola, permitimo-nos destacar os que figuram neste caderno: António Jacinto, um pouco menos experimentado que os restantes nos ritmos da poesia negra, Agostinho Neto, profundamente consciente da alienação negra real das suas experiências pessoais e Viriato da Cruz, o que em nossa opinião penetrou mais fundo as realidades negras de Angola e a quem melhor se ajusta o epíteto de poeta angolano (*Ibidem*, p. 51).

Por estas palavras de Mário Pinto de Andrade compreende-se que estamos perante uma classificação de António Jacinto como autor de *poesia negra*, o que tem como consequência no mínimo a sua inclusão num acervo “() não já somente aquele que é produto do negro indígena da África, mas também a das Américas e esta que surge hoje como fruto amadurecido duma nova consciência dos problemas africanos” (*Ibidem*, p. 47). Aponta-se assim para a representação de modelos universais de resistência cultural e para uma reordenação subsequente das relações entre história e cultura africanas; (procedimento inverso do que irá ser instituído no quadro da criação e justificação estatutária da União de Escritores Angolanos).

Está em causa uma noção de negritude em busca de uma matriz original africana, inclusiva de “todos os homens de boa vontade”, como enunciado no n° 1 da *Présence Africaine* em 1947 (*Ibidem*, p. 27) e depois subscrita por muitos outros autores. Por aqui se compreende mais uma vez o sentido de *expressão de uma ansiedade*, pela procura de instauração de uma nova perspectiva, vista como necessária e urgente, mas talvez também pela consciência das dificuldades em instituir os limites da sua generalização metodológica e subsequente fixação teórica.

Mário Pinto de Andrade é, em nosso entender, o crítico que mais responsabilidade tem na elevação de António Jacinto e de outros autores a referências nacionais de grande envergadura. Diz, também em *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, que uma das características essenciais da poesia negra era agir contra a segregação por via da recuperação de

valores culturais “recriados de forma dinâmica”(Ibidem, p. 47). Recriação e dinamismo ajudam a reposicionar o problema do lado da produção africana, em solo africano, de acordo com modalidades de localização que confrontam a Europa como espaço de assimilação.

Para este autor, a poesia produzida na e sobre a “África Negra” era somente validável nesse quadro se expressasse ressonância da poesia tradicional, se fosse reprodutora de uma “expressão estética mais larga e complexa”, presente nos rituais, nos idiomas, nos “ritmos de tam-tam”(Ibidem, p. 47). Ora muitos poetas, António Jacinto incluído, seguiram à letra esta “recomendação” e mantiveram uma relação estreita com a pesquisa reconstrutiva das raízes africanas no quadro desta perspectiva. “Escravo e portador de culturas”(Ibidem, p. 47) o negro africano vai descobrindo a sua “negritude” por força da consciencialização crescente sobre os problemas de alienação e desenraizamento. E os intelectuais cumprem por seu lado a missão de enquadrar estes imperativos.

Partindo em parte da Europa, como refere, esse movimento corresponde a um primeiro passo no sentido da participação num movimento muito vasto. Escrito em 1953, este texto representa, como é fácil de compreender, uma chamada à conjugação de esforços no sentido de encontrar espaço para a afirmação inequívoca das culturas africanas, em África, na Europa, na diáspora.

Não se confunda no entanto esta hipótese com a aceitação do “*évolué*”, epítome do que deve ser negado, tanto quanto ele corresponde à negação dos valores negros, e à aceitação do assimilacionismo de natureza cultural. Destaca assim nos autores angolanos representados na antologia a síntese “Desejo transformado em força”(Ibidem, p. 47) e o desígnio colectivo de promoverem “um novo humanismo à escala universal”(Ibidem, p. 47).

Para Manuel Ferreira, que escreve o Prefácio a esta edição, o facto de esta antologia surgir em 1953 torna-a naturalmente próxima do movimento literário e cultural activo na Casa dos Estudantes do Império, de Lisboa, e impossível de separar dos seus textos fundadores, bem como da *Mensagem* de 1951-52, de Luanda.

Proibida pela censura, esta última publicação continua a motivar inúmeras leituras até hoje; a sua vastíssima fortuna crítica mantém-se e alimenta a procura de consensos sobre o seu real valor para a literatura angolana contemporânea. Tenreiro dirá no Boletim da Casa de Estudantes do Império, em Abril de 1963, que se tinha tratado de um movimento literário organizado, excepção a tudo o mais à sua volta, mas de vida curta, por timidez de uns e incompreensão de outros; observações de algum modo contraditórias em relação à expressão da importância do movimento. Poetas a destacar em seu entender são Viriato da Cruz, António Jacinto e Agostinho Neto, por esta ordem.

Aqui entende terem nascido as raízes das modernas literaturas africanas de língua portuguesa. Esta é matéria como sabemos também muito cara a Manuel Ferreira, que sempre pautou os seus critérios de organização de antologias por via deste princípio aglutinador.

Legitimados por estes dois críticos, os textos incluídos na antologia em referência fazem assim parte de um espólio constitutivo da formação de uma identidade nacional, como sugere Manuel Ferreira, que considerava importante também o critério de análise do património de leituras dos diferentes autores e, em particular, dos diferentes grupos de autores ou de gerações literárias, para melhor entender a sua actividade.

Em boa medida esta nota evoca o problema da tradição, da leitura formativa, da *influência*. Ao citar as leituras que, no entendimento de Antero Abreu, “educaram” este grupo de intelectuais, Manuel Ferreira aponta o espólio de base para a validação de um projecto colectivo, como estando marcado pelas leituras das *Éditions Sociales*, por Manuel Bandeira e outros modernistas, pelos neo-realistas, pelos presencistas, que ajudaram a construir ou a inspirar opções poéticas subsequentes.

É possível que a generalização deste acervo formativo esteja em diversas circunstâncias pouco confirmada, mas a verdade é que em casos destes vale também o que se institui como relevante para um determinado momento. Se um autor como Antero Abreu, tomado

como referência nesta circunstância, lista um conjunto de autores e publicações que terão estado na base das leituras destes poetas fá-lo com certeza para deixar claro, se não tudo o que era lido, certamente o que não o era.

A questão da *influência*, sem ser menor na sua importância, é de infirmação difícil ou impossível; Manuel Ferreira força aqui o problema de um cânone africano lusófono, de matriz comum, porque o via como necessário ao entendimento da “totalidade histórica” implicada no fundamento e sustentação do momento histórico. Legitimada pela CEI e pela Casa de África, esta hipótese vale se complementada com outras, nomeadamente o complexo paratexto político que enquadra este período da literatura angolana.

Em 1963, em *Mákua 3*, encontramos de Jacinto os poemas “Instante”, “Castigo pró comboio malandro”, “Era uma vez (conto de ninar)”, “Canto interior de uma noite fantástica”. Assumem Garibaldino de Andrade e Leonel Cosme, os organizadores, que se trata de uma antologia que toma como marco uma vez mais a *Mensagem* da Associação dos Naturais de Angola, nela cabendo todos os que “no decurso do decénio referido, em Angola realizaram ou publicaram poesia realmente poesia, angolana ou não angolana” (veja-se a abertura do Prefácio, intitulado “Tópicos para a compreensão da presente antologia”).

O termo antologia é neste caso aplicável a uma selecção de poemas de diversos escritores aparecidos em Angola no período decorrido entre 1951 e 1962. De novo se recupera a importância desta década, e os autores não hesitam em referir exemplos “fraudulentos” de poesia de produção anterior. Reconhecendo a dificuldade em definir um critério seguro para *angolanidade* e assim atribuí-la a poemas em concreto, avançam em todo o caso um cânone de autores que apresenta nos seleccionados e nos respectivos textos algumas divergências com outros do mesmo período e escopo geral. Contribuem para o debate sobre *angolanidade* ao proporem mais autores além dos que dominam o núcleo central do cânone oficial.

Reproduzimos passagens ilustrativas dos textos de António Jacinto seleccionados.

() Comboio malandro/o fogo que sai o corpo dele/vai no capim e queima/vai nas casas dos pretos e queima/Esse comboio malandro/já queimou o meu milho,/Se na lavra do milho tem pacaças/eu faço armadilha no chão,/se na lavra tem quiombos/eu tiro a espingarda de quimbundo/e mato neles/mas se vai lá fogo do comboio malandro/-deixa!-/ué ué ué(). (p.70-71)

Duas palavras a reter neste poema e neste excerto são “espingarda e quimbundo”; afiguram-se importantes na medida em que validam a relação entre resistência, luta, origem étnica africana. Também é de referir a expressão “ué ué ué”, que confirma o recurso a marcas de oralização de alguns dos poemas e versos, valor insistentemente recomendado por Mário de Andrade e Tenreiro.

“() Essa mulata Teresa/tirada lá do sobrado/por um preto d’Ambaca/bem vestido, bem falante,/() Quê da mulata Teresa?() Vovô Bartolomé enlanguescido em carcomida cadeira adormeceu/() O moço d’Ambaca sonhando” (p. 72-73).

Neste texto é a ligação às memórias colectivas e o modo da sua transmissão que predominam, em diálogo com textos de ficção do autor. Personagens circulam entre diferentes obras e assim representam a edificação de trânsitos memoriais; são histórias que se centram em figuras emblemáticas da experiência colectiva.

“() Que me derrubem e arremessem ao chão/que espezinhem meu corpo já cansado/à tortura e ao chicote ainda responderei *não*/e a cada queda – *de novo serei alevantado*(...)” (p. 74).

A elucidação sobre formas de resistência é um outro lado desta escrita, aqui na sua qualidade ética e moral. O direito a resistir, o dever de resistir, confundem-se na construção de um modelo ideológico de superação, sacrifício e vitória.

Na *Mensagem* da CEI, em números de 1959 e 1960, surgem “Carta dum contratado”, “Prometeu”(Orlando Távora), “Castigo pró

comboio malandro”. São de 1963/64 os textos “Profecia”, acima citado, e “Era uma vez”.

Data de 1979 o Caderno Especial de *Lavra & Oficina* dedicado à literatura angolana “em saudação à VI conferência dos escritores afro-asiáticos”. Estão representados 24 autores angolanos. Este é um número que consagra autores e textos que discutem literatura e resistência, literatura e libertação, e nele se proclama a União de Escritores Angolanos, em discurso de António Jacinto.

Pode ler-se no Editorial: “A pátria renascida de Agostinho Neto, António Jacinto, Luandino Vieira e outros escritores de mérito, decidida a pôr fim à exploração do homem pelo homem faz ouvir perante o mundo a sua voz ‘livre e igual’ em reforço à solidariedade entre os escritores progressistas e à Revolução Socialista em todo o Mundo.” (p. 5)

De Jacinto constam os poemas “Monangamba” e “O povo foi na Guerra”, e lê-se neste último: “() Kaianga foi na guerra Kaianga foi na guerra/Sanzala solitária/() -ausência de homens operando vida/() O povo foi na guerra o povo foi na guerra/Eu sei: o povo vai voltar.” (p. 29)

Confirmam-se assim os sentidos da resistência activa mas acrescidos neste caso de constatações sobre a guerra como imperativo vital.

Conhecer António Jacinto e a sua obra, compreender as razões que o colocam no centro da literatura angolana, implica rever a complexa rede de relações do autor com outros autores do seu tempo, da sua obra com a dos seus coetâneos, com os críticos, com os muitos fenómenos de recepção que em Angola e fora dela o foram consagrando. Um facto parece incontestável: não se pode compreender a literatura angolana contemporânea ou a história de Angola sem passarmos pelos textos, literários e programáticos, deste autor. Todos eles fazem parte do discurso de reordenação e legitimação de um novo ciclo de eventos exemplares, de uma história que expõe os seus valores e práticas em contraponto radical com o que a precede.

REFERÊNCIAS

Andrade, C. *Literatura Angolana (Opiniões)*, Luanda: União de Escritores Angolanos, 1980.

Andrade, G., Cosme, L. (Dir.), *Mákua – Antologia Poética 3*, Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1963.

Mensagem, Casa dos Estudantes do Império, vols. 1-2, Linda-a-Velha:ALAC, 1996.

Tenreiro, F. J., Andrade, M. P., *Poesia Negra de Expressão Portuguesa [1953]*, Linda-a-Velha: África, 1982. Pref. Manuel Ferreira.

UEA, *Lavra & Oficina – Caderno Especial Dedicado à Literatura Angolana em Saudação à VI Conferência dos Escritores Afro-asiáticos*, Lisboa: Edições 70, 1979.

A POÉTICA EXPANSIVA E AS ROTAS DA ESCRITA METAPOÉTICA EM *POEMAS DA CIÊNCIA DE VOAR E DA ENGENHARIA DE SER AVE*, DE EDUARDO WHITE⁷

Giulia Spinuzza⁸
(CEsA/CSG, ISEG, ULisboa)

EDUARDO WHITE: TÓPICOS PARA UMA REFLEXÃO POÉTICA

Eduardo White é um poeta multifacetado com uma vasta obra literária que inclui poesia, prosa poética, textos dramáticos e de reflexão política. Nascido em 1963 em Quelimane, capital da Zambézia, de mãe portuguesa e pai moçambicano descendente de uma família inglesa do Malawi (CHABAL, 1994, p. 32), White muda-se sucessivamente para Maputo onde, em 1984, se constitui a revista *Charrua* e onde começa a publicar em revistas e jornais moçambicanos⁹. O poeta, que teve uma formação inicial no âmbito da construção civil, abandonou este percurso e dedicou a sua vida à escrita. Faleceu em Maputo no mês de Agosto de 2014, antes do lançamento do seu último texto, *Bom dia, Dia*.

7 Este texto é fruto da tese de Doutoramento “Poéticas do mar e do amor na poesia moçambicana: Glória de Sant’Anna e Eduardo White” orientada pela Prof.^a Dr.^a Ana Mafalda Leite (FLUL) e co-orientada pela Prof.^a D.^a Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ) defendida em 2017 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

8 Bolseira de Investigação do Projecto NILUS-Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P. (PTDC/CPC-ELT/4868/2014).

9 Destacamos entre todos a secção cultural *Artes e Letras* da revista *Tempo*, que desenvolveu um importante papel de dinamização cultural (MENDONÇA, 2014, p. 39-40).

A primeira obra publicada em livro pelo autor foi *Amar sobre o Índico* (1984), ao qual seguiu, para citar apenas alguns textos, *Homoíne* (1987), *O País de Mim* (1989), *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave* (1992), *Os Materiais de Amor* seguido de *O Desafio à Tristeza* (1996), *Janela para Oriente* (1999) e *Dormir com Deus e um Navio na Língua* (2001).

Para além de uma vasta obra publicada desde os anos oitenta, foi organizada por Ana Mafalda Leite a antologia do autor, *Nudos*, publicada em Moçambique em 2011 e os poemas de White foram também incluídos em várias antologias poéticas moçambicanas e internacionais.

Por último, vale a pena mencionar que em 2001 White foi eleito Figura Literária do Ano em Moçambique e ao longo da sua actividade literária o poeta recebeu vários reconhecimentos, como é o caso do *Prémio Literário Glória de Sant'Anna*, o último que recebeu em vida. Recentemente foi instituído o Prémio Literário¹⁰ Eduardo Costley-White, atribuído a autores emergentes dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

White tem uma vasta obra publicada que inclui textos poéticos, em prosa e em prosa poética, um texto teatral e obras de reflexão íntima, social e política escritas ora numa linguagem mais prosaica e irreverente (como é o caso da “novela” *As Falas do Escorpião*, publicada em 2002), ora mais poética. As três primeiras obras de White, *Amar sobre o Índico* (1984), *Homoíne* (1987) e *O País de Mim* (1989), são textos de formação que antecipam algumas das temáticas e recursos poéticos que serão desenvolvidos nos sucessivos textos, sendo que, a nosso ver, o autor alcança a “maturidade poética” a partir de *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave* (1992).

Ao longo de mais de três décadas de actividade literária, a sua obra acompanha momentos históricos fundamentais para Moçambique, o pós-independência, a guerra, o acordo de paz de 1992 e a complexa fase de reconstrução do país, dominada pela Frelimo. Apesar do

10 Numa parceria entre a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e a Edições Esgotadas.

conturbado período histórico, os seus textos elevam-se para além do drama do tempo presente. Na verdade, a sua poesia intimista, mais veiculada à expressão e reflexão do *eu* lírico do que à poesia de combate que exalta o *nós* colectivo, reivindica o direito à liberdade criativa, ao sonho e ao amor. Mas também à viagem que, não podendo ser real, devido às dificuldades materiais, se torna imaginária, graças às múltiplas dimensões da escrita poética.

Ao propor caminhos que pretendem superar, através da poesia, a realidade do presente, White enaltece o seu valor e a desvincula de uma obrigação política. O autor recupera e renova, em conjunto com outros poetas, ciclos temáticos e estéticos anteriores e cria uma alternativa ao cânone revolucionário, que exalta e apoia uma poesia militante, política e ideológica. Como afirma Alfredo Bosi, a poesia recupera “zonas sagradas que o sistema profana [...], o ser da poesia contradiz os discursos correntes” (2000, p. 169). Isso não significa que a poesia de White não forneça um reflexo importante da situação do país e do povo moçambicano, mas fá-lo apontando para outros caminhos, capazes de exorcizar os medos e pesadelos da guerra e pobreza (FALCONI, 2010, p. 119). É uma poesia que, a partir do solo moçambicano, se estende para outros horizontes, para alcançar a beleza do canto universal e, ao mesmo tempo, enriquecer as palavras poéticas moçambicanas.

Esta escrita ontológica que marca um dos caminhos da poesia moçambicana redescobre o valor da palavra poética. Amor, erotismo, sonho, viagem, navegação, imaginação e voo, em conjunto com outros elementos, como a reflexão metapoética e existencial e o fascínio pelo Oriente, articulam e desenvolvem os núcleos temáticos dos livros publicados por White. Estas temáticas parecem inconciliáveis com os conflitos, desordens e massacres que caracterizaram uma fase da história do país. Nessa aparente incongruência reside, a nosso ver, o valor da obra de Eduardo White, porque procura oferecer através da poesia uma catarse para o homem que enfrenta a miséria do presente.

Isto não significa que a temática da guerra não esteja presente na obra de White, de facto, para além de um texto exclusivamente dedicado

à guerra, *Homoíne* (1987), o poeta refere-se à realidade dramática em vários outros textos. Em *As Falas do Escorpião* (2002), bem como nos livros mais recentes do autor, existe uma reflexão acerca da realidade do país. No último livro, em particular, o poeta evoca o seu próprio percurso de vida e também literário marcado por três macro-temas: o país, a poesia e o amor. É talvez essa a herança que o poeta nos deixa: uma reflexão íntima e pessoal sobre o amor e a poesia em terras e águas moçambicanas.

O amor é uma temática marcante no percurso poético do autor. Na verdade, o seu primeiro livro, *Amar sobre o Índico*, juntamente com as obras de Luís Carlos Patraquim, *Monção* (1980) e *A Inadiável Viagem* (1985), marcam um ponto de viragem no contexto poético moçambicano. Com efeito, as temáticas que emergem na poesia de White produzida na década de 80 contrastam com uma parte da literatura do pós-independência que visava contribuir “para o reforço da unidade e edificação nacionais” (LARANJEIRA, 2001, p. 76), cumprindo uma função política, social e cultural. Inserida no processo de construção nacional, a literatura vinculava a sua capacidade criativa a um projecto político. Todavia, o longo e lento processo de afirmação de outras possibilidades estéticas permitiu o florescimento de uma série de escritores e poetas, entre os quais se encontra White, que ganharam voz própria.

Para além disso, há outra questão a ter em conta no quadro da escrita de White: a forte desilusão da geração que se afirma após a independência, devido às dificuldades do país e em virtude de interesses internacionais para conseguir a estabilidade necessária para o desenvolvimento e afirmação da nova nação. A geração de White é, por esse motivo, a geração da distopia, porque presencia o falhanço de algumas das esperanças criadas com a luta de libertação (SECCO, 2007). No texto “O país de Inês”, em 1986, o poeta escreve: “não escondo esta tristeza que é ver um sonho a desmoronar-se, a desgraça de uns ser riqueza de outros. Não escondo a desilusão e a decepção que é ver-nos calados e com medo” (1 Jun. 1986, p. 40). Este conjunto de textos

testemunha a profunda decepção de quem acreditou no sonho de uma nação diferente e foi confrontado com o deflagrar da guerra, alimentada por interesses internacionais.

Inocência Mata, no estudo sobre “A Condição Pós-Colonial das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”, aponta para duas vertentes das literaturas dos países africanos de língua portuguesa: uma direccionada para a “catarse dos lugares coloniais” e outra para “uma revitalização de uma nova utopia que os escritores buscam através de estratégias centrífugas (várias técnicas e estratégias de pluralização do corpo da nação), mas de efeito centrípeto (o ‘repensamento’ do projecto monolítico de nação e de identidade nacional, mas buscando construir uma nação)” (2003, p. 49). É nesta segunda vertente que se enquadra a obra poética de White, porque o poeta se vira para outros imaginários, como o da Ilha de Moçambique (FALCONI, 2008) e do Oriente (CHAVES, 2000), revitalizando a sua função no contexto literário, cultural e identitário moçambicano. Para além disso, a redescoberta de temáticas como o amor e o erotismo reconduz o *eu* lírico para o centro do discurso poético, sendo que a reconversão da poética do *nós* para a do lirismo intimista acompanha este movimento poético.

Ao redescobrir antigos lugares e recursos estéticos consagrados por outras vozes poéticas, a poesia de White rasura a ideia monolítica e homogénea do Estado-Nação e sugere novos horizontes, não só geográficos, mas também culturais e identitários. Emerge então no discurso deste poeta, como nos de outros autores, a perspectiva “liminal” (BHABHA, 1998 [1994]), através da qual a ideia de nação é repensada dentro de outras cartografias. Assim, a narrativa oficial da nação, vai sendo substituída por outras, geradas pelos discursos literários. É nesse sentido que a poesia intimista de White também pode ser lida como reescrita da nação porque, ao substituir os valores então correntes por outros, aponta para caminhos divergentes que levam a questionar os princípios, não só estéticos, mas também culturais e identitários, de fundação da nação e da literatura nacional.

A génese literária que levará o poeta a elaborar as temáticas marcantes da sua poética aflora no conjunto de textos (inéditos) que

White publica na revista *Tempo* sob o título de “O país de Inês” (Mai.-Jun. 1986, nº 812-218). Esses textos percorrem algumas das temáticas fundamentais na sua obra, como o amor, o país, a mulher e o sonho. Apresentam uma reflexão sobre o estado do país e do sujeito que o habita, manifestam a necessidade de contrastar a distopia do sonho revolucionário através da poesia e antecipam o que será concretizado nas sucessivas obras.

Inês, para além de ser a interlocutora feminina evocada repetidas vezes ao longo dos excertos, representa também o país desejado, sonhado e metafórico, que emerge aos poucos como uma escultura do informe pau-preto originário: “Inês onde as palavras podem ser simples, mesmo que nelas resida o mistério deste pau-preto onde incido a lâmina e orno a nação de um corpo” (WHITE, 4 Mai. 1986, p. 47). Ao longo dos trechos que compõem “O país de Inês”, White reflecte poeticamente sobre a situação do próprio país e redesenha um possível futuro, ao passo que a mulher, Inês, adquire o perfil do país ou expia seus pecados. Então, “O país de Inês” no quadro da obra de White é o país sonhado através da palavra poética e observa-se que ao lado da dimensão intimista, há espaço para a reflexão social, histórica e política:

Um país Inês, é uma janela aberta para o dia, a lanterna acesa do lume e nele está o rosto por quem a beleza se comove, a finalidade ausente do futuro. Ó, Inês, que bonita é essa palavra futuro, essa sina admoestada dos videntes, [...]. O futuro, Inês, é o indício deste país que nos chega e que nos é comum. Revolucioná-lo, é sonhá-lo possível e melhor que qualquer outro. (WHITE, 18 Mai. 1986, p. 43-44)

Se neste texto Inês é por um lado o interlocutor invisível que presencia o monólogo do autor sobre o “estado da nação” (STRATTON, 1994), definida como a nação *de* Inês, por outro, representa a mulher moçambicana de “lenço discreto à cabeça”, “que vai à horta forçar a terra a parir o rebento” com “o marido que fugiu com a outra e lhe deixou as

quatro crias” (WHITE, 4 Mai. 1986, p. 47). A mulher reflecte, então, as dinâmicas históricas e sociais do país.

Como dito, *O país de Inês* preanuncia muitos dos elementos poéticos que caracterizam a escrita do autor, como é o caso, por exemplo, das metáforas aéreas associadas à imaginação e à liberdade: “Minha única fronteira sou eu Inês, essa asa que me sustenta e me levanta. [...] A liberdade [...] é a leveza da imensidão dos astros nocturnos felicíssimos na minha dimensão de bairro” (WHITE, 1 Jun. 1986, p. 41). Nesse trecho afloram alguns aspectos associados aos elementos aéreos e à imaginação que, como veremos mais adiante, caracterizam a obra *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser*, publicada em 1992.

A partir desse último texto tencionamos explorar a temática da viagem enquanto percurso associado ao processo de escrita, através de uma linguagem metapoética, e a viagem enquanto percurso imaginário. Itinerários que não seriam concretizáveis sem o recurso aos elementos materiais, água e ar acima de tudo, fundadores de uma poética “elemental” da imaginação que se expande nos horizontes do Índico e no espaço aberto do céu (LEITE, 2003; SECCO, 2008 [2003]; MENDONÇA, 2011; BACHELARD, 1989). Desta forma, analisaremos a viagem aérea no sentido de percurso de escrita a partir do texto *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave* estudando a poética do voo enquanto meio de representação metapoética.

A nossa abordagem visa aprofundar o que Fátima Mendonça e Ana Mafalda Leite assinalam como sendo a presença de um “imaginário elemental na poesia moçambicana” (LEITE, 2003, p. 153), as críticas têm evidenciado em seus estudos sobre a poesia moçambicana a recorrência de um ciclo semântico fundado nos elementos naturais. Partindo desses pressupostos, verificamos que na obra de Eduardo White os elementos aéreos e aquáticos, através das imagens do céu e do oceano, alimentam o movimento da imaginação poética. Para além disso, a imagem do mar, ligada à temática da viagem, é fundadora de uma poética do amor que perpassa grande parte das obras do autor. Na verdade, é no amor e no

erotismo que nasce a poesia de White, que se expande aos poucos para novos horizontes.

Assim, notamos que a obra poética de White é toda ela uma viagem: viagem marítima e erótico-amorosa (*Amar sobre o Índico*, 1984 e *Os Materiais de Amor* seguido de *O Desafio à Tristeza*, 1996), viagem imaginária (*Janela para Oriente*, 1999), viagem aérea e metapoética (*Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave*, 1992) e viagem aquática e metapoética (*Dormir com Deus e um navio na língua*, 2001).

POEMAS DA CIÊNCIA DE VOAR E DA ENGENHARIA DE SER AVE: UMA VIAGEM PELOS IMAGINÁRIOS POÉTICOS DE EDUARDO WHITE¹¹

A escrita poética de White pode ser definida como uma lírica intimista, na qual a dimensão ontológica é veiculada ao olhar sobre o mundo. A presença desta dupla perspectiva é associada a dois movimentos: um de expansão, em direcção à água, ao céu, e ao cosmos; outro de introspecção, no qual o percurso exterior é reconvertido em caminho interior e vice versa. Este duplo movimento centrípeto e centrífugo é acompanhado por metáforas aquáticas e aéreas que consubstanciam a reivindicação do sonho, da intimidade e do autoconhecimento, bem como da expansão do eu lírico.

Ao analisarmos o aspecto metapoético da obra de Eduardo White, ressalta a concepção da poesia não enquanto processo terminado, mas enquanto percurso “aberto” que envolve a imaginação. Voo e navegação, para além de constituírem uma condição imanente à escrita poética, são também metáforas desta última. A temática da viagem pode então ser analisada do ponto de vista metatextual, porque as reflexões

11 Esta segunda parte, que integra a tese de Doutoramento *Poéticas do mar e do amor na poesia moçambicana*: Glória de Sant’Anna e Eduardo White (Cf. nota 1), resulta do desenvolvimento de um ensaio publicado em Portugal em 2014 (Spinuzza, Giulia. *A lição das palavras: a poesia de Eduardo White*. in VIEIRA, Cristina Costa, et al. (orgs.). *Portugal – Brasil – África: Relações Históricas, Literárias e Cinematográficas*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, p. 185-203).

metaliterárias que emergem nos textos de Eduardo White encenam não só o processo criativo do acto poético, mas também o movimento concreto que o produz, movimento aéreo ligado à imaginação. Podemos observar estas características, por exemplo, em *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave*[doravante *PCV*], e o movimento aquático do navegar da escrita e da palavra “falada” em *Dormir com Deus e um Navio na Língua*[doravante *DcD*].

Deixando de lado a leitura do percurso “marítimo” da escrita introduzido pela temática navegante de *DcD*, propomos analisar *PCV*, que encena uma viagem aérea. Todavia, é importante assinalar que estas obras podem ser lidas de uma forma complementar, por representarem a viagem (da escrita) enquanto movimento aquático, no primeiro, e aéreo, no segundo.

PCV, que vai intercalando segmentos de prosa poética e poemas, é um texto metapoético e de homenagem à criação poética, que deve ser enquadrado no contexto literário e histórico no qual surge.

Publicado em 1992, ano da assinatura do acordo de paz entre a Renamo e a Frelimo, é uma declaração de amor à beleza e leveza da poesia, em contraste com uma realidade que de belo ou leve não tem nada. O texto visa então recuperar o espaço imaginário anulado pela guerra, opondo-se à ideia de uma escrita poética utilitária através do recurso à metalinguagem, que revaloriza a poesia por aquilo que é. Em contraste com a escrita literária declaradamente *engagée*, a escrita poética de *PCV* recusa uma função política ou social explícita; todavia, ao reivindicar a vertente imaginativa e desprendida da poesia, o texto oferece um modelo literário que tem um contraponto social, político e cultural.

PCV, ao cumprir uma viagem por versos, sílabas e palavras, encena a conexão entre voo e criação poética, num processo de revelação dos mecanismos da escrita poética. Na realidade, através da metáfora do voo são revelados os segredos e mecanismos da imaginação. Se no texto *DcD* a língua e a navegação constituíam as ferramentas de “concretização” do fazer poético, em *PCV* acrescenta-se a magia do voo à escrita poética.

A fascinação pela asa e pelo voo era já patente em textos anteriores, como é o caso de *País de Mim* (1989), que antecipa a poética do voo de *PCV*. Vejam-se, por exemplo, os seguintes versos, que põem em relação, numa reflexão metapoética, o amor com o voo das aves:

Ao amor não ponhas vendas, nunca,
nem sequer aos poemas. [...]
as palavras são como as aves, se as tiveres não as prendas,
toca-as apenas
para que voltem aos espaços. [...]

Já viste as aves pelos meus poemas? [...]
Gosto delas em meus versos,
gosto da noção de liberdade
que elas dão aos meus poemas.
(WHITE, 1989, p. 20, 25)

A fascinação pela asa, que é a concretização do voo, é mencionada também em alguns textos de *O país de Inês*, primeiro exercício de voo deste poeta ainda aprendiz: “Anda frangida a minha ave Inês, da demarcação do pai, da explicação do voo. A minha asa é um desassossego que vai animada pela idade que a talha, é esse viver de iluminar as espessuras do corpo” (WHITE, 15 Jun. 1986, p. 42). Então, verificamos que o ciclo aéreo da poesia de White começa nestes textos soltos publicados na imprensa, nos quais a reflexão sobre o exercício da escrita preanuncia as futuras obras do autor.

Em *PCV* o poeta quer mostrar o processo de criação poética passo a passo e pô-lo em prática dentro do texto prosaico. O primeiro sintagma do título do livro, “Poemas”, remete para a presença de uma colectânea de poemas, enquanto a outra parte do título, “da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave”, lembra um tratado pseudo-científico. O texto não é um estudo científico à maneira, por exemplo, do *Código do Voo* de Leonardo da Vinci, mas tal como este o criador imagina, sonha e estuda o voo das aves para ensinar a voar. Assim, colocam-se em cena de forma didáctica os segredos da ciência de voar (escrever poesia) e da engenharia de ser ave (ser poeta).

O título do livro é sem dúvida problemático, porque o texto não é constituído por uma série de poemas, mas por uma fluida prosa poética intervalada por versos. Os poemas ensinam a técnica do voo aplicando-a em primeiro lugar à escrita, como se o “tratado”, ou seja o enunciado em prosa, enumerasse as técnicas do voo, e os versos poéticos fossem uma concretização desses mesmos ensinamentos. Daí o título *Poemas da Ciência de Voar*, que remete para uma série de poemas, cujas secções prosaicas funcionam como prelúdio explicativo. Vejamos, por exemplo, o seguinte excerto: “Palavra. Senão como podemos voar? Sabes, por vezes receio que tomes tudo isso por pura demência, esta maneira de te falar assim implacável, mas sucede que tenho para mim a paixão desta ciência, as mecânicas seduções dessa engenharia. Na verdade julgo voar”. (WHITE, 1992, p. 20)

PCV, celebração máxima da palavra, encena o percurso a seguir para alcançar a plenitude lírica através das artimanhas poéticas. A poesia torna-se então num ofício que ensina a arte do voo; na penúltima página deste tratado do voo as palavras formam graficamente uma asa¹², dessa forma a escrita alfabética recupera a característica da escrita ideográfica, podendo finalmente levantar voo. Com efeito, na asa desenhada pelas palavras “o espaço gráfico se transmuta em espaço plástico” (BABO, 1993, p. 91) e o traço feito letra, que tinha deixado de ser visto por ser lido enquanto signo (Ibid., p. 95), é novamente olhado como imagem, criando na página a representação do próprio significado. Assim, procede-se a uma “reificação” da palavra (SILVA, 1999, p. 589), gerada pelo contraste entre o espaço gráfico da “mancha tipográfica” (ibid., p. 664) e o espaço em branco da página. O resultado deste processo, que consiste numa progressiva metamorfose da palavra em ave, compensa a relação arbitrária estabelecida pela linguagem (GENETTE, 1979, p. 145) e reconcilia o signo com o real.

É nesse sentido que a poesia adquire os contornos indefinidos do céu e se concretiza na imagem das aves: “Peço licença à poesia.

12 Com uma referência à poesia concreta.

Quero-as voando em meus versos e também um mar e dois ou três navios”(WHITE, 1992, p. 12); é a poesia que possibilita o voo e a criação dinâmica da imaginação. Para além disso, a conexão entre elementos aéreos e marítimos demonstra que não só o céu, mas também o mar, representam territórios a ser poeticamente explorados.

Por último, notamos que a asa e o voo onírico-poético encenam a dualidade entre realidade e poesia, porque o voo onírico é na verdade algo que se distancia da realidade, ao passo que a asa representa a materialização do voo. Bachelard afirma que “l’aile représente, pour le vol onirique, la rationalisation antique. C’est cette rationalisation qui a formé l’image d’Icare” (1990, p. 36), isto significa que a aspiração ao sonho e ao voo se traduz, através da racionalização, no elemento natural que mais se assemelha a ele: a asa.

No texto, a preparação que antecede o voo articula-se numa reflexão metapoética aplicada ao corpo: “Põe a música sobre os dedos, a água, a sede, inclina para dentro o silêncio, o azul, o vento, tens as mãos para fazê-lo, [] deixa que se perca toda a sabedoria, rasga-a com os dentes, desterra-a do pensamento” (WHITE, 1992, p. 13). Nestas linhas ressaltam alguns dos elementos fundamentais para a criação poética como o silêncio, que remete para a introspecção, o azul, imagem do mar e do céu, e o vento, que proporciona a expansão do sujeito poético. Esses elementos favorecem o processo criativo que continua através da evocação da imaginação dinâmica, na metáfora dos pássaros: “Pássaros que só bons versos/ premiaram. Não os meus/ Mas os da sua plena poesia” (Ibid., p. 15). E, finalmente, sentimos o alcance da poesia, cujo percurso ascensional se concretiza na cor azul: “e posso sentir a fragrância com que se azulam as palavras” (Ibid., p. 16). A cor azul remete, como vimos, para a imagem do mar e do céu, mas é também sinónimo de liberdade, porque transforma as palavras em poesia. Nesse sentido, a cor azul faz “voar” as palavras como pássaros, elevando-as num patamar acima da realidade concreta. Vejamos, a propósito desta questão, como Bachelard descreve a associação entre imaginação, pássaro e cores: “Dans le règne de l’imagination, le vol doit créer sa propre couleur. Nous nous apercevrons alors que l’oiseau imaginaire, l’oiseau qui vole dans nos

rêves et dans les poèmes sincères ne saurait être de couleurs bariolées. Le plus souvent, il est bleu ou il est noir []”(1990, p. 80).

O “azulamento” da palavra remete para a metamorfose em pássaro, como escreve Bachelard: “Tout azur dynamique, tout azur furtif est une aile. L’oiseau bleu est une production du mouvement aérien” (1990, p. 89). O movimento de convergência entre a palavra e o pássaro, através da cor azul, constrói uma imagem metafórica cujos pólos, ideal e real, têm que se sujeitar a uma acção de reversibilidade (ibid., p. 68). Em consequência, as imagens literárias tornam-se dinâmicas e materiais e, para além disso, as correspondências metonímicas e metafóricas criam uma cadeia infinita de possibilidades entre as palavras, manifestando a essência da imaginação, ou seja, a sua proliferação sem confins. Desta proliferação resulta o movimento expansivo da poesia, que se estende não só em direcção ao céu, mas também ao mar.

Como escreve Barthes, “é preciso que a densidade da Palavra se eleve fora de um encantamento vazio” (1981, p. 43); a palavra materializa-se e despega-se da página, “a explosão da palavra poética institui então um objeto absoluto” (ibid., p. 45). Dessa forma, notamos que a carga imagética da palavra, que se torna incisão e elevação através do voo, tem uma identidade dupla: por um lado veicula o sonho e, por outro, prende-se ao livro, à sua materialidade térrea. Nesse sentido, notamos que a ave e a asa, que constituem o epicentro de *PCV*, encenam esse duplo movimento, porque tudo se constrói e se ergue em direcção a essas realidades concretas, mas também ideais, que são a asa e a ave. A ave, que é idealmente o intermediário entre céu e terra, simboliza também a elevação da alma. E a asa irá adquirir a sua plena forma no final do texto, concretizando-se na página do livro; assim, o poeta fundir-se-á com a poesia através do voo. Na verdade, a progressiva materialização da palavra demonstra que para o poeta a escrita é ao mesmo tempo inscrição e transcendência do real.

Neste texto, apesar de haver uma preponderância semântica ligada ao elemento aéreo, voo e navegação combinam-se, porque representam duas vertentes do processo poético levado a cabo pela imaginação. O

primeiro, em vez de realizar um movimento centrípeto, associado à expansão das relações metafóricas e metonímicas que cria, pode seguir a direcção oposta, ou seja, recolher-se num vórtice interior. Da mesma forma, também a escrita-navegação pode subverter sua função comunicativa em direcção à anulação da fala: “Voar é um fervoroso recolhimento./ E no que é quase a medida elementar do esquecimento/ a escrita navega/ num estuário de silêncio” (WHITE, 1992, p. 17). Então, o voo e a navegação podem subverter as suas funções primordiais, negando o primeiro a força expansiva e a segunda a sua potencialidade comunicativa.

Relativamente ao binómio água-ar, notamos ainda que as imagens engendradas por estes dois elementos partilham uma essência comum. Na verdade, ao descrever a teoria da imaginação dinâmica, Bachelard afirma que há uma convergência das imagens dinâmicas da água e do ar: “Le principe de la continuité des images dynamiques de l’eau et de l’air n’est autre que le vol onirique [] le voyage aérien apparaît comme une transcendance facile du voyage sur les flots []” (1990, p. 53). A exemplificação da convergência das imagens dinâmicas do ar e da água sugere a existência de um paralelismo entre os textos *DcD* e *PCV*. Porque, no primeiro texto prevalece o movimento navegante da língua, enquanto no segundo domina o voo dos pássaros.

Com efeito, podemos dizer que em *PCV* o grande protagonista é o voo, que remete para o sonho e para a imaginação. O voo não constitui exclusivamente um devaneio poético, mas é a concretização da prática poética através da transformação material da palavra, a qual se torna a asa da escrita: “Palavra. Senão como podemos voar?” (WHITE, 1992, p. 20). Nesse sentido, os trechos poéticos do tratado aéreo desenvolvem uma função pedagógica, ou seja, ensinam a engenharia de ser ave, enquanto os poemas que intervalam o tratado põem em prática o exercício do voo. Para além disso, a ciência do voo é também técnica de escrita, numa concepção que recupera a materialidade da poesia.

Graças aos processos descritos a poesia readquire aquela “fabricação material” que se perdeu com a separação entre *technè* e *poiesis* (BABO, 1993, p. 27, nota 7), aliás, em *O Manual das Mãos* (2004)

Eduardo White já tinha celebrado este reencontro com a “arte de fazer”, no elogio das criadoras da poesia: as mãos. Através das mãos o poeta deixa de exercer uma actividade unicamente criativa e intelectual e a escrita passa a ser uma técnica manual ligada à linguagem (BABO, 1993, p. 27, nota 7); porque as mãos são o elemento antropomórfico ligado à escrita e esta, por sua vez, torna-se numa extensão do homem através das mãos. Na realidade, este texto é um manual de escrita que se transforma num manual corporal, ao substituir a escrita pela sua dimensão antropomorfa, ou seja, as mãos.

A esse propósito verificamos que também em *PCV* há várias referências às mãos, quer na relação que estabelecem com a articulação verbal, quer pelo poder criativo que emanam, como podemos ler no seguinte excerto: “veste as mãos com doçura [], fá-las falar [] deixa-as crescer esquivas para que possam trabalhar” (WHITE, 1992, p. 23). As mãos estão associadas à criação poética e a sua presença confere uma dimensão quase biológica ou, poderíamos dizer, antropomorfa, à escrita: “Trata-se da célebre relação entre língua, estilo e escrita. Neste caso, tanto a língua como o estilo são definidos do lado da natureza, uma extensão – necessária – da corporeidade” (BABO, 1993, p. 86, nota 79).

Concluindo, podemos afirmar que em *PCV* o autor exhibe o percurso da *ars* poética em versos e prosa, numa viagem que, através da expansão aérea, encena o processo criativo ligado à escrita. Então, *PCV* enquanto livro encena o levantar do voo, o abrir da asa, mas este movimento não é pura fuga da realidade, porque White “não escreve sobre aves”, mas “escreve em aves” (COUTO, 1992, p. 10), assim o traço da escrita torna-se também a marca do corpo: “A escrita feita traço, ou o traço marca de um gesto, dizem o corpo” (BABO, 1993, p. 99). A poesia ganha corporeidade, a técnica poética torna-se exercício de voo e a escrita, como um objecto, adquire vida própria: “Voar é uma dádiva da poesia./ Um verso arde na brancura aérea do papel,/ toma balanço,/ não resiste” (WHITE, 1992, p. 22). Não é só o poeta que se eleva através da poesia, mas é também a letra que foge ao espaço da página que supostamente gravou a palavra. Desta forma, se por um lado a escrita fixa a voz e o som (BABO, 1993, p. 71), por outro ela permite que o signo seja

libertado através da leitura: “Sílabas a sílabas/ o verso voa” (WHITE, 1992, p. 22). No vórtice que envolve o eu lírico é impossível resistir aos versos que se sucedem nas folhas das páginas e, por consequência, o poeta deixa-se levar por este movimento. Na penúltima página conclui-se a viagem, mas a poesia continuará, porque a casa da asa é o inabitável infinito e as palavras-aves, que “rumam a fronteiras invisíveis” (WHITE, 1992), poderão transitar em plena liberdade no território da poesia.

REFERÊNCIAS

BABO, Maria Augusta. *A Escrita do Livro*. Lisboa: Vega, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (1942).

_____. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1990.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1981.

BHABHA, Homi K.. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1998 (1994).

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CHABAL, Patrick. “Eduardo White” in *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, p. 332-340, 1994.

CHAVES, Rita. “Eduardo White: o sal da rebeldia sob ventos do Oriente na poesia moçambicana” in CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda, e Maria Teresa SALGADO (orgs.). *África e Brasil: Letras em Laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, p. 133-155, 2000.

COUTO, Mia. Escrevoar, prefácio a WHITE, Eduardo. *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave*. Lisboa: Caminho, p. 9-10, 1992.

FALCONI, Jessica. A poesia da guerra como narrativa da memória nacional: José Craveirinha e Ana Paula Tavares. *Via Atlântica*, USP, 17 (Jun.), p. 115-126, 2010.

_____. *Utopia e Conflittualità*. Ilha de Moçambique nella poesia mozambicana contemporanea. Roma: Aracne, 2008.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Éd. du Seuil, 1979.

LARANJEIRA, Pires. *Ensaio Afro Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2001.

LEITE, Ana Mafalda. Poéticas do imaginário elemental na Poesia Moçambicana: entre mar ... e céu in *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri, p. 153-160, 2003.

_____. A viagem como escrita e a escrita da viagem na poesia de Eduardo White in CHAVES, Rita, e Tânia MACEDO (orgs.). *Marcas da Diferença: as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Alameda, p. 83-93, 2006.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns in LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, p. 43-72, 2003.

MENDONÇA, Fátima. Poetas do Índico – 35 anos de escrita. *Mulemba*. UFRJ, v. 3, n. 4, p. 16-37, 2011.

_____. Dos confrontos ideológicos na imprensa em Moçambique. In BRAGA-PINTO, César, e Fátima MENDONÇA (orgs.). *João Albasini e as luzes de Nwanzengele: Jornalismo e Política em Moçambique, 1908-1922*. Maputo: Alcance, p. 17-40, 2014.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A Magia das Letras Africanas: Ensaio escolhidos sobre as Literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros Diálogos*, Rio de Janeiro: Quartet, (2ª ed.), 2008 (2003).

_____. Postcolonial poetry in Cape Verde, Angola and Mozambique. *Research in African Literature, Lusophone African and Afro-Brazilian Literatures*, Spring, 38 (1), p. 119-133, 2007.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, (8ª ed.), 1999.

SPINUZZA, Giulia. *Poéticas do mar e do amor na poesia moçambicana: Glória de Sant'Anna e Eduardo White*, tese de doutoramento orientada pela Prof.ª Dr.ª Ana Mafalda Leite (FLUL) e co-orientada pela Prof.ª D.ª Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ) defendida em 2017 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

STRATTON, Florence. 1994. *The Mother Africa Trope in Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London: Routledge, p. 39-57, 1994.

WHITE, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: Aemo, 1984.

_____. O país de Inês. *Tempo*, Maputo, n.º 812, 4 Mai., p. 46-49, 1986.

_____. O país de Inês. *Tempo*, Maputo, n.º 814, 18 Mai., p. 43-44, 1986.

_____. O país de Inês. *Tempo*, Maputo, n.º 816, 1 Jun., p. 40-41. 1986.

_____. O país de Inês. *Tempo*, Maputo, n.º 818, 15 Jun., p. 42-44. 1986.

_____. *Homoíne*. Maputo: Aemo, 1987.

_____. *O País de Mim*. Maputo: Aemo, 1989.

_____. *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de ser Ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. *Dormir com Deus e um Navio na Língua*. [Edição bilingue]. Fafe: Labirinto, 2001.

_____. *Nudos: Antologia Poética*. Compilação e organização de Ana Mafalda Leite, prefácio de Nuno Júdice. Maputo: Alcance Editores, 2010.

_____. *Bom dia, Dia*. Viseu: Edições Esgotadas, 2014.

NOÉMIA DE SOUSA: PRIMEIRA VOZ FEMININA DE RESISTÊNCIA EM MOÇAMBIQUE

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFRPE)¹³

Ler a cultura africana, através da escrita de Noémia de Sousa, é um caminho para se perceber uma tradição cultural que ainda permanece na modernidade, enfim, é possuir a permissão para viajar por um território cultural multifacetado de uma nação que, colônia de Portugal até 1974, acumulou valores sociais díspares, como: a monogamia e a poligamia, o politeísmo e o monoteísmo; a escravidão e a liberdade; o cultivo e a indústria; ou seja, situações políticas, religiosas e econômicas que beiram a guerra e a miséria.

Moçambique foi colônia de Portugal por muito tempo. O domínio português se dá quando Vasco da Gama atinge o solo moçambicano em 1498 e faz aliança como rei de Melinde. Em 1506, os portugueses apoderam-se de Sofala e em 1507 da ilha de Moçambique que se constituiu desde então em um porto de escala de para os portugueses no comércio e na conquista da Índia.

Em 1697, após frustradas tentativas de exploração do ouro e marfim, o comércio de escravos tornou-se a principal atividade dos portugueses em Moçambique. Uma grande quantidade de negros foi levada do solo moçambicano e vendidos, como escravos, na América do Norte e, principalmente, no Brasil. Assim, por exemplo, até 1800, o número de escravos era em média de 10.000 por ano, cifra que passa,

13 Sávio Roberto Fonseca de Freitas tem Doutorado em Letras, com Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ambos pela UFPB. É professor de Literaturas de Língua Portuguesa na UFRPE. Professor Colaborador no PPGL da UFPB, atuando na Linha de Pesquisa Estudos Culturais e de Gênero. Líder do Grupo de Pesquisa MILBA (CNPq).

a partir de 1800 para 15 e 25 mil escravos por ano, decaindo a partir de 1850.

A posição dos colonizadores portugueses em relação ao povo moçambicano passa a ser ameaçada quando os poderes europeus decidem a partilha da África. Uma nação pretendente foi a Inglaterra, que, em 1823, alegando encontrar o território abandonado, reivindicou sua soberania. Mas, com a Conferência de Berlim, em 1885, a soberania lusitana é legitimada.

Como toda colônia portuguesa, Moçambique tenta se libertar das garras deste ambicioso e sangrento colonizador. Surgem os movimentos nacionalistas. A Liga Africana, fundada em Lisboa no ano de 1920, é a primeira organização favorável aos nativos africanos. Depois desta, surgiram o Instituto Negrófilo, a Associação dos Naturais de Moçambique, a União Democrática Nacional de Moçambique, a União Nacional Africana de Moçambique, além de outras. Essas organizações se uniram e, em 1962, formaram a Frente Liberal de Moçambique (FRELIMO), presidida pelo Dr. Eduardo de Mondlane, o qual morreu assassinado por uma bomba postal, em 1969. A FRELIMO começou a atacar as forças militares portuguesas, em 1964. O governo socialista português derruba, em 25 de Abril de 1974, a ditadura de Salazar, e concede a independência a Moçambique, em 1975.

Esta sucinta exposição histórica é oportuna para mostrar a ligação dos intelectuais moçambicanos com seu contexto histórico, social, cultural e religioso. Em Moçambique, a primeira literatura é a do colonizador, com todas as características, na temática e na forma que se produzia em Portugal. A medida em que aumenta a fixação dos portugueses em Moçambique, aparece uma literatura em que eles, os colonos, assumem os seus problemas específicos, criando a ilusão de uma interação cultural pacífica entre colonizadores e colonizados. Começam a surgir, de forma isolada, as primeiras vozes, ainda confusamente, que darão conta, através da literatura, dos conflitos e tensões, injustiças e momentos de revolta que, realmente, categorizam a relação colonial. Por outro lado, acompanhando o desenvolvimento do sentimento

nacionalista, o escritor moçambicano afirma a terra ocupada como Pátria cuja a identidade é algo a construir.

Somos um país de ambigüidade, de interrogação, de construção identitária. Somos um país que fermenta na busca de um nós simbólico comum, virusidado, porém por um nós real-social imponentemente assimetrizado. (SERRA, 1998, p. 11)

Assim, toda a luta anti-colonial passa a ter um forte reflexo na produção literária que nasce do discurso dos combatentes da FRELIMO, expressando o próprio cotidiano da luta em todas as suas frentes. O registro da voz de resistência às tantas invasões do colonizador se tornam um ato de cumplicidade entre os intelectuais moçambicanos da época a saber José Craveirinha, Noémia de Sousa e Fonseca Amaral, conforme atesta Nelson Saúte (1998, p. 83)

Noémia de Sousa é muito pontual em relação a este perfil de escrita que traz um discurso marcado pela voz da resistência, do combate, da afirmação dos que não podiam ser negados:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.
(SOUSA, 1988, p. 33)

Este é um fragmento do poema *Nossa Voz*, encontrado na coletânea *Sangue Negro* (1988) desta escritora. O discurso é construído sobre bases que marcam a tradição oral, ou seja, uma escrita orquestrada por vozes de indignação e conduzida por uma

pena camuflada de um lirismo decido a marcar o território da tradição na modernidade.

O título do poema nos dimensiona para o plano da oralidade. Vários verbos deste fragmento nos remete à ideia de militância, de conscientização de valores em relação à condição do negro frente ao seu estado de escravidão : *Nossa voz consciente e bárbara ergueu-se/ sobre o branco egoísmo dos homens/ sobre a indiferença assassina de todos*. Estes três primeiros versos dizem muito da condição do escritor moçambicano frente ao seu trabalho de chamar a atenção de seus leitores, até porque este poema é assinado por mulher em 1949 que tem plena consciência de quem quer atingir. O branco é utilizado para colorir a atitude animalesca tanto do colonizador como dos negros que se rendem aos ideias colonialistas matando seu próprio povo, e , concomitantemente, toda a sua história, cultura, identidade, etc.

Há também muitas alegorias que compõem uma metáfora de ataque: *nossa voz ardente.../ nossa voz atabaque.../ nossa voz lança....* Pode-se dizer que a opção da autora por este tipo de linguagem é uma forma de a mesma atacar um meio social e colonialista. A autora se insere no mesmo contexto cultural de sua literatura, então reavivar as formas tradicionais apagadas pelo discurso do colonizador e esquecidas pelos homens colonizados é uma estratégia de manutenção de uma cultura autóctene e de tentativa de legitimar a identidade cultural em processo.

Noémia de Sousa é a autora que escolhemos nesse estudo para entender a literatura africana feita em Moçambique. Poderíamos escolher outros intelectuais como Mia Couto, Paulina Chiziane e Lília Momplé, e, com certeza, encontraríamos na escrita destes, linhas de semelhança no que diz respeito ao processo identitário, pois sejam de de língua portuguesa, inglesa ou francesa, os intelectuais africanos se escrevem e se descobrem a partir da literatura que fazem. A literatura destes escritores é marcada pelo autorreflexo de uma memória coletiva que se mantém viva através de um relação de maternidade com o solo africano e de fraternidade entre as nações.

No caso de Moçambique, a língua portuguesa é algo que ficou da colonização, um elemento que serviu de arma para o africano divulgar sua cultura, pois já foi dito que os africanos foram resistentes em relação à imposição cultural de seus colonizadores.

Na antiga Lourenço Marques, há, ainda hoje, várias línguas de família banto correlacionadas com o português já adaptado ao meio moçambicano, o que se chama de língua crioula ou português crioualizado. Em época de sua independência, ano de 1975, poucos habitantes falavam a língua portuguesa. Agora, a flor do Lácio é popular nos jardins da diversidade africana, no entanto ainda está longe de ser chamada de língua materna, sendo quando muito tolerado como oficial.

Moçambique é um país que nos permite entender um pouco das riquezas múltiplas da África, principalmente no que concerne ao entendimento das ações humanas em um cenário montado no palco da vida. Mitos, ritos, costumes, tradições, ancestralidade, deuses, homens e mulheres são elementos que migram do contexto cultural moçambicano como objetos mimetizados no espaço textual da literatura que é escrita neste país. Por isso, é inevitável ler esta literatura e não perceber a imagem do sofrimento, da luta, de fome, de miséria, de analfabetismo, entre tantos outros fatos que se tornam presentes ainda hoje no país por conta de sua situação econômica.

Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares nasceu a 20 de Setembro de 1926, em Lourenço Marques (hoje Maputo), Moçambique. Apesar da publicação da coletânea *Sangue Negro* em 1998 pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), seus versos circulam em vários meios: jornais, revistas especializadas e sites da internet. Poetisa que, numa espécie de postura predestinada, desembaraçando-se das normas tradicionais europeias, de 1949 a 1952, escreve dezenas de poemas, estando muitos deles dispersos pela imprensa moçambicana e estrangeira. Com apenas 22 anos de idade, surgiu na senda literária moçambicana num impulso encantador, gritando o seu verbo impetuoso, objetivo e generoso, vincado (bem fundo) na alma do seu povo, da sua cultura, da sua consciência social, revelando um talento invulgar

e uma coragem impressionante. Como afirma Craveirinha (2000, p. 100), podemos sentir o hálito ardente da fogueira, quando lemos os versos desta escritora, o que mostra em sua literatura a evidência da moçambicanidade, ou seja, a valorização da sua nação em seus poemas. Ler Noémia de Sousa é ler um Moçambique em seu estado de resistência.

Como mestiça, pois seu pai era originário de uma família luso-afro-goesa e sua mãe afro-germânica, revela ser marcada por uma profunda experiência, em grande parte por via dessa mesma circunstância de ser mestiça. A sua poesia, desde logo, se mostrou “cheia” da “certeza radiosa” de uma esperança, a esperança dos humilhados, que é sempre a da sua libertação. Toda a sua produção é marcada pela presença constante das raízes profundamente africanas, abrindo os caminhos da exaltação da Mãe-África, da glorificação dos valores africanos, do protesto e da denúncia.

Eu quero conhecer-te melhor,
Minha África profunda e imortal...
Quero descobrir-te para além
Do mero estafado azul
Do teu céu transparente e tropical, para além dos lugares
comuns...
(SOUSA, 1988, p. 145)

Poesia de forte impacto social, acusatória, a sua linguagem recorre estilisticamente à ressonância verbal, ao encadeamento de significantes sonoros ásperos, à utilização de palavras que transportam o “grito inchado” de esperança. Noémia de Sousa, como autêntica pioneira da Literatura Moçambicana (como assim sempre foi considerada) preconiza - no seu percurso literário - a revolução como único meio de modificar as estruturas sociais que assolam a terra moçambicana.

Sempre, e desde muito cedo, pretendeu que o seu povo avançasse uno, em coletivo, em direção a um futuro que alterasse os eixos em que se fundamentava a atitude do homem, mas sem nunca fazer a apologia da desumanização. Afirma-se, acima de tudo,

africana e aposta fortemente na divulgação dos valores culturais moçambicanos.

Billie Halliday, minha irmã americana,
Continua cantando sempre, no teu jeito magoado
Os “blues” eternos do nosso povo desgraçado...
Continua cantando, cantando, sempre cantando
Até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz...
(SOUSA, 1988, p. 135)

As propostas essenciais da sua expressão literária vão do desencanto cotidiano, de uma certa amargura, de uma certa raiva, até ao grito dolorido, até ao orgulho racial, até ao protesto altivo que contém a pulsão danada contra cinco séculos de humilhação. A grande base do texto de Noémia de Sousa está centrada na eterna dicotomia “nós/outros” – “nós”, os perfeitamente africanos; os “outros”, as gentes estranhas, os que chegaram em África, os colonizadores. Assim, estes são, sem dúvida, os dois grandes temas da poesia de Noémia de Sousa: se por um lado temos a contínua denúncia da total incompreensão por parte do colonizador, que apenas capta a superficialidade dos rituais, não compreendendo o âmago de África, demonstrando, desta forma, uma visão plenamente distorcida, por outro lado lança-nos em poemas de elogio aberto à raça negra, gritando bem alto e de forma plenamente perceptível que a presença do colonizador em África é sinónimo de força que apenas veio menosprezar a imagem daquela terra. Noémia de Sousa fala do orgulho de pertencer à África por parte dos africanos. E por esse mesmo motivo vem afirmar que terão obrigatoriamente de ser os filhos a cantar essa sua mãe-terra (que tanto amam e sentem) – e cantar África tinha forçosamente que ser entendido por oposição à maneira de cantar do colonizador.

Nos seus poemas, o “eu” de Noémia de Sousa é entendido como um “coletivo”, um povo inteiro que quer ter palavra – o povo moçambicano. Desta forma, a escritora assume-se como porta-voz daquele povo que é o seu e, dirigindo-se à terra-mãe que os acolhe e protege, ora canta a

sua vida, ora lhe pede perdão pela alienação demonstrada ao longo de tanto tempo, ora (mesmo) lhe promete a rápida e definitiva devolução do seu direito a uma vida própria, autêntica. Apesar de breve, porém prolífera, a passagem de Noémia de Sousa pelo panorama da literatura moçambicana, a qualidade dos seus textos não deixou, jamais, de ser reconhecida e admirada. Percebemos que os autores africanos de colonização portuguesa escrevem como se estivessem diante de seus receptores pelo fato de também o serem, quando se permitem ouvir a voz dos seus ancestrais. A arte literária não é utilizada como aparência por diferença com a realidade, e sim, como transparência por semelhança com a realidade, pois as vozes africanas que ecoam nas narrativas transcritas da oralidade tomam a realidade como instrumento para a construção de uma verdade aparente.

O imaginário do autor aparece em sua literatura como se o eu-poético não fosse um elemento fictício, pois a voz que se enuncia na tessitura dos versos da escritora moçambicana desmistifica a figura do mesmo, transformando-o em um contador de experiências vividas no ventre de sua da terra africana.

A voz feminina em Moçambique possui um status de grande relevância. De acordo com Lilia Momplé (1999, p. 31), também escritora moçambicana e autora do livro de contos *Os olhos da cobra verde*, falar da mulher escritora e de sua relação com o cânone não é fácil, pois é inadequado eximi-la da condição de mulher moçambicana, por ser mística, sedutora e guerreira. Ainda segundo Momplé (1999, p. 31), a mulher moçambicana

é a principal difusora e transmissora de valores culturais, tradições e ritos como, por exemplo, o espírito da solidariedade e entreatajuda, a hospitalidade, a veneração pelos mais velhos, os ritos de nascimento, iniciação, reconciliação e morte.

Difusão que era passada das mais velhas para as mais novas por via da oratura, fazendo com que a tradição permanecesse desde a época

colonial até os dias atuais. Com a Independência de Moçambique, a mulher continua a exercer um papel importante no domínio da cultura. A partir de então, ainda conforme Momplé (1999, p. 31), grupos culturais foram formados pelas mesmas e, nos grandes festivais nacionais de música, canto e dança tradicionais da década de setenta, a participação feminina era ímpar.

Podemos então, de forma provisória, afirmar que, no plano da literatura de Moçambique, Noémia de Sousa ocupa um lugar privilegiado, pois, embora a obra literária da escritora seja curta, possui grande valia para uma leitura crítica. O discurso da autora já anuncia uma tendência politizada, o que nos permite afirmar a escritora como uma feminista, pois uma das grandes preocupações da mesma é refletir sobre o lugar de onde fala a mulher na sociedade patriarcal e como esta mulher reflete sobre os valores da tradição do norte e do sul de seu país.

Noémia de Sousa é lida em seu país e fora dele por conta de sua postura séria e militante frente aos seus ideais liberais que dizem respeito aos movimentos políticos de seu país em prol da independência, tanto do corpo geográfico quanto do físico e espiritual desta nação que começa a germinar. Levantar a bandeira da nacionalidade é um país bombardeado e massacrado pela ganância portuguesa não é fácil, pois é preciso entender não só a língua que o povo fala, mas também o ritmo que move o sentimento de esperança dos moçambicanos.

Defendendo a idéia da interioridade da poesia de Noémia, Francisco Noa (1988, p. 153) confirma os recursos estilísticos presentes na coletânea de versos da escritora: a prevalência da adjetivação, da anáfora, da aliteração, da parataxe, da exclamação, da enumeração, da hipérbole, entre outros recursos. No que se refere à temática, há uma recorrência à revolta, à valorização racial e cultural, à infância, à esperança, à angústia e à injustiça.

Também não se pode esquecer o forte lado religioso dos moçambicanos e sua reverência aos ensinamentos da tradição dos ancestrais, pois nos cenários primitivos, o homem sempre foi o ator que atuou no palco da natureza para viver dramas contracenados com

animais, plantas, vento, água, fogo e todos os elementos que formam a riqueza do Universo. Como afirma Beniste (2006, p. 15), “o mundo dos mitos é pleno destas forças e ações, mesmo sendo elas conflitantes”. Consideramos os conflitos como o tempero da movência das ações que levam o homem a se humanizar através dos tempos. Os artistas que transformam estas ações em arte literária, de certa forma, assinam um acordo com Aristóteles no que diz respeito ao quesito verossimilhaça.

A condição da mulher em Moçambique também é algo que merece a nossa atenção. Em entrevista à Manuela de Sousa (2006)¹⁴, Paulina Chiziane, escritora contemporânea em Moçambique, é argüida sobre a questão da repressão das mulheres e um fato interessante é observado na resposta da escritora.

...não podemos olhar o país como um todo nesta matéria. Temos as regiões do sul e do centro, que são regiões patriarcais por excelência. O norte já tem características bem diferentes. É uma região matriarcal, onde as mulheres têm outras liberdades. Acho que Gaza, província de onde sou oriunda, e região mais machista de Moçambique. Uma mulher além de cozinhar e lavar, para servir uma refeição ao marido tem que fazer de joelhos. Quando o marido a chama, ela não pode responder de pé. Tem que largar tudo que está a fazer, chegar diante do marido e dizer “estou aqui”. Há pouco tempo um jornalista denunciou um professor de Gaza. Nas aulas, quando fazia perguntas, os rapazes respondiam de pé, mas obrigava as meninas a responderem de joelhos. Quando as alunos iam ao quadro, tinham que caminhar de joelhos e só quando lá chegavam é que se punham de pé. O professor foi criticado e prometeu mudar, mas para a comunidade, ele estava a agir corretamente.

O mapeamento que Paulina Chiziane faz de Moçambique de acordo com os sistemas sociais vigentes no norte, centro e sul do país, faz-nos entender que como Noémia de Sousa foi privilegiada pelo

14 Disponível em: <www.ccpm.pt/paulina.htm>. Acesso em: 11 de outubro de 2006.

fato de nascer na capital de Moçambique, pois ao mesmo tempo que ela mostra os tabus de uma tradição na qual as mulheres são menos privilegiadas, também critica a público feminino que ainda alimenta o sistema patriarcal, levando-as a entender que mesmo a sociedade punindo-as por conta de suas lutas por mudança, elas são seres humanos que trazem seqüelas de uma longa história de sofrimento, e nem por isso, estas mulheres deixam de cumprir certos rituais de uma tradição que se ensinava em suas tribos, principalmente no que diz respeito ao aspecto religioso.

Cerca de 50% da população¹⁵ seguem crenças tradicionais, 31% são católicos e 13% são muçulmanos. As populações tribais mantêm sua tradição animista, mas há também inúmeros adeptos do islamismo, talvez a primeira religião exógena a penetrar o território. Entre os cristãos, a maioria é formada por católicos, seguidos por anglicanos e metodistas. (RAMALHO, 2006, p. 3)

A questão da crença é algo bem explorado na literatura africana de expressão portuguesa. Os dados fornecidos por Christina Ramalho no fragmento acima, deixa claro que metade da população moçambicana segue as crenças tradicionais que trazem deuses africanos como heróis de um plano divino que ajudam os mortais a se livrar dos conflitos vividos em sua existência terrena.

Mulher que ri à vida e à morte

Para lá daquela *curva*
os espíritos ancestrais me esperam.
Breve, muito breve
tomarei o meu lugar entre os antepassados
À terra deixarei os despojos do meu corpo inútil
as unhas córneas de todos os labores
este invólucro sulcado pela aranha dos dias

15 Estes dados se referem à população moçambicana atual.

Enquanto não falo com a voz do *nyanga*
cada aurora é uma vitória
saúdo-a com o riso irreverente do meu secreto triunfo

Oyo, oyo, vida!
Para lá daquela curva
Os espíritos ancestrais me esperam .
(SOUSA, 1988, p. 149) [Grifos nossos]

Não se pode deixar de mencionar a importância que Noémia de Sousa dá para a cultura moçambicana, por vários aspectos. Sempre rodeada de intelectuais do sexo oposto como Ruy Guerra, Ricardo Rangel, João Mendes, Craveirinha, entre outros, Noémia sempre soube o lugar de onde e para quem falava: para aqueles que queriam começar a pensar a idéia de nação em Moçambique, na tentativa de negar os valores impostos pelos portugueses por viés anti-colonialista.

Noémia de Sousa é caso único de explosão identitária, a sua voz surpreende justamente por esta razão. A sua poesia é logo invadida por vozes, ela é a voz dos que não a têm, ela incarna as personagens submersas no quotidiano que lhes recusa a existência, para não falar de identidade. (SERRA, 1998, p. 90)

O livro *Sangue Negro* traz uma coletânea de poemas que enfatizam a idéia de que os negros africanos estão conscientes de seus valores e precisam enfatiza-los através de vários meios. A literatura, nesse sentido, se torna a melhor estratégia.

O poema *Mulher que ria à vida e à morte* traz esta preocupação de Noémia em explorar através da literatura algo que seja tipicamente comum ao universo moçambicano. O título do poema é bem sugestivo: a mulher ri tanto da vida como da morte, não é mais aquela mulher que tem que se mascarar ou se envergonhar por não ser branca, mas que sabe se impor, não teme nem a vida, nem a morte. A primeira estrofe traz a imagem da curva, que remete a idéia de retorno, um retorno a si mesmo, já que os ancestrais esperam, como também fortalece a idéia de que os ancestrais são invisíveis. A primeira pessoa

está marcada em todas as estrofes: *me, tomarei meu lugar, deixarei o despojo de meu corpo inútil, não falo com a voz do nyanga, saúdo*; e dá um caráter intimista ao poema.

A inutilidade do corpo é algo que merece nossa atenção. A idéia de que a terra tudo absorve, quem do barro é feito para o barro volta, reforça tanto ideologias bíblicas, como mitologias africanas. A presença dos ancestrais também marca o paganismo de algumas comunidades de linhagem bantu. Essa linhagem também é evidenciada pelo nyanga, uma espécie de sacerdote ou curandeiro que possui o dom de medicar com ervas e se comunicar com os ancestrais e outras divindades. O fato de o eu-poético não ouvir a voz do nyanga quer dizer que o mesmo sempre estará vivo na poesia, pois só os mortos se comunicam com tal sacerdote. Na quinta estrofe, aparece o termo Oyo, que é o reino do deus africano da criação: Oranyan. A idéia da curva é reforçada como ênfase na idéia de que é preciso muito mais do que um retorno a si mesmo.

Se me quiseres conhecer

Para Antero

Se me quiseres conhecer
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte:
Ah, essa sou eu:
Órbitas vazias no desespero de possuir vida,
Boca rasgada em feridas de angústia,
Mãos enormes, espalmadas,
Erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
Corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
Pelos chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica
Altiva e mística,
África da cabeça aos pés,

ah, essa sou eu:
 Se quiseres compreender-me
 Vem debruçar-te sobre minha alma de África,
 Nos gemidos dos negros no cais
 Nos batuques frenéticos dos muchopes
 Na rebeldia dos machanganas
 Na estranha melancolia se evolvendo
 Duma canção nativa, noite dentro...
 E nada mais me perguntes,
 Se é que me queres conhecer...
 Que não sou mais um búzio de carne,
 Onde a revolta de África congelou
 Seu grito inchado de esperança.
 (SOUSA, 1998, p. 49-50)

Um dado que não mostramos neste estudo, quando fazemos as citações dos poemas da Noémia é a data em que eles foram escritos. No caso do poema acima, é relevante dizer que foi escrito no dia 25/12/1949: data que celebra o nascimento de Jesus Cristo, personagem bíblico que personifica a idéia de humanidade. Voltando ao poema, percebemos logo a partir do título que o eu-poético utiliza o verbo na segunda pessoa para dirigir explicitamente ao seu leitor. Em se tratando de uma escritora militante como Noémia, sabemos que o alvo são os colonizadores. Na primeira estrofe, o eu-poético usa a metáfora do pau preto, que pode ser uma referência ao ébano, madeira africana, para subjetivar a idéia da criação de um povo. O maconde aparece para mimetizar a perfeição da arte, pois segundo alguns dicionaristas a arte destes artesãos é reconhecida internacionalmente. Na segunda estrofe, o eu-poética aparece em primeira pessoa e se relaciona com vários adjetivos, o que marca um bom exemplo da adjetivação (*sou - órbitas vazias...*, *sou - boca rasgada...*, *sou - mãos enormes...*, *sou - corpo tatuado...*, *sou- África da cabeça aos pés*). Também nesta estrofe, percebemos as seqüelas deixadas pela impiedosa escravatura (*feridas visíveis e invisíveis da escravatura*), o que comprova que o eu-poético se dirige aos colonizadores. A quarta estrofe tem uma implicatura de desabafo, de insatisfação (*E nada mais me perguntes, / se é que queres me conhecer...*) em relação ao descaso

dos invasores e destruidores de almas, sonhos, objetivos e realizações do povo moçambicano.

Como podemos observar, o canto de Noémia de Sousa é simples, porém pontual em relação aos seus objetivos políticos. Seu canto é um brado para a conscientização em várias instâncias: raça, classe e gênero. O retorno a si mesmo, o eu-poético auto-reflexivo é uma estratégia que a poeta utiliza para que os seus leitores percebam as especificidades dos moçambicanos através dos seus versos.

Ler a poesia de Noémia de Sousa é descobrir um pouco também da nossa cultura, dos nossos costumes, da nossa crença, da nossa sociedade, etc. É perceber como se constrói a idéia de identidade através da literatura. Fato tão familiar a nós, brasileiros, que presenciamos o esforço dos intelectuais de nossa literatura para tornar a literatura e a cultura brasileiras reconhecidas pelo seu próprio povo e fora de sua nação.

Noémia de Sousa é uma precursora na escrita literária em Moçambique. Respeitada até por vários intelectuais contemporâneos que, com certeza, foram leitores de sua obra e aprenderam a lição de valorizar as particularidades de seu país e fazer isso migrar para a escrita literária. Escritores como Mia Couto, Lília Momplé, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, entre outros fazem os textos de Noémia de Sousa circular em vários eventos na área de Humanidades, até porque ela é chamada de mãe por muito desses escritores e também intelectuais e ativistas políticos de Moçambique. Além disso, a escritora é extremamente estudada na UEM (Universidade Eduardo de Mondlane). Noémia morreu em Cascais, Portugal, em 2002 aos setenta e quatro anos de idade.

Escrever sobre alguns versos de Noémia de Sousa foi uma atividade muito difícil tamanha a excentricidade de seus escritos. No entanto, podemos afirmar sem medo que muitos estudos ainda podem ser feitos *sobre Sangue Negro*. Ainda há muitos aspectos ainda para serem explorados nos textos de Noémia de Sousa.

É por bem enfatizar que a escrita de Noémia presentifica a mulher como ser ativo e militante em relação às causas políticas de seu país, assim prova que o ente feminino tem poder de despertar em sua nação

espíritos como os da consciência da coletividade e do patriotismo. Através de seus poemas, em sua opção por uma escrita aquecida pela lembrança das contações de estórias em volta da fogueira, ficam registradas as memórias da infância, o desejo de liberdade e certeza da esperança de um mundo que respeita as diferenças de raça, classe e gênero.

REFERÊNCIAS

BENISTE, José. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CRAVEIRINHA, José. Noémia de Sousa. In: LARANJEIRA, Pires. *Negritude Africana de Língua Portuguesa. Textos de Apoio (1947-1963)*. Coimbra: Ângelus Novus, 2000.

GUERREIRO, Manuela Sousa. *Paulina Chiziane: a escrita no feminino*. Disponível em: <www.ccpm.pt/paulina.htm>. Acesso em: 11 de Outubro de 2006.

MOMPLÈ, Lilia. In: *A mulher escritora em África e na América Latina*. (org. Ana Maria Mão de ferro). Évora: Editorial Num, 1999.

NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. In: SOUSA, Noemia de. *Sangue Negro*. Moçambique: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.

RAMALHO, Christina. *Baladas de amor ao vento: representações do universo familiar moçambicano*. Disponível em: <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/ramal.rtf> Acesso em: 11 de outubro de 2006.

SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo, Ed. Universitária, 1998.

SAUTE, Nelson. Noemia de Sousa: a mãe dos escritores moçambicanos. In: SOUSA, Noemia de. *Sangue Negro*. Moçambique: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Moçambique: Associação de Escritores Moçambicanos, 1988.

POÉTICAS ECLÉTICAS, MOÇAMBICANAS POÉTICAS DO SÉCULO XXI

Ana Mafalda Leite¹⁶

Nos primeiros quinze anos do século XXI surgiram vários livros de poemas de autores moçambicanos, que têm em comum uma semelhante data de nascimento, o decorrer da década de setenta, e que podemos designar como pertencentes a uma geração, que começa a publicar em revistas e jornais durante a década de noventa, mas cuja publicação em livro se inicia apenas no século XXI, e alguns deles talvez ainda não o tenham feito, isto porque as condições editoriais mudaram, com a privatização do mercado do livro.

Ao longo destes anos, a prática de recitais e de declamação de poemas reuniu (e continua a reunir ainda hoje) muitos jovens, que amam e escrevem poesia, mostrando o interesse por esta arte, performatizada e dramatizada ao vivo. Animadores culturais, debatendo o estado da literatura do país, movimentando-se entre o desejo do “novo” e a leitura da herança literária dos poetas das gerações anteriores, seduzidos pela poesia do mundo, deslocando-se para outros lugares experimentais, como a música e as artes plásticas. Nota-se que a prática experimental é híbrida, entre vários tipos de dicção, como por exemplo entre o exercício da poesia, conto ou novela, ou no uso da prosa poética, que parece ser uma tónica na escrita da maioria dos autores.

As primeiras publicações do século XXI surgem com os textos de Ruy Ligeiro, Domi Chirongo, Chagas Levene, Jorge Matine, Sangare

16 Professora Associada com Agregação da FLUL – Universidade de Lisboa e Investigadora do CESA.

Okapi, Hélder Faife, entre vários outros, mostrando como o panorama poético do país está em processo de renovação e de mutação.

Um segundo momento no século XXI, situa-se a partir de 2009, com o aparecimento de jovens autores na sequência do movimento literário *Kuphaluxa*, directa ou indirectamente ligados ao movimento, animado em especial pelos poetas Amosse Mucavele, Japone Arijuane, Nelson Lineu e Eduardo Quive. A designação do Movimento significa “Disseminar” e segundo o grupo, o lema é: “dizer, fazer e sentir a literatura”. Este grupo promoveu a revista *Literatas* que teve um papel fundamental na divulgação de poesia nacional e internacional. No quadro deste movimento de jovens propostas considero fundamental destacar a produção poética e publicações dos poetas Mbate Pedro, Amosse Mucavele, Andes Chivangue, Léo Cote, Tânia Tomé, sem desprimor para os outros poetas que iniciaram também as suas primeiras publicações. A *Antologia Inédita- Outras Vozes de Moçambique*, organizada por Lucílio Manjate e Sangare Okapi (Alcance Editores, 2014) enquadra uma parte significativa destes autores.

Convém destacar também a publicação da Revista *Soletras* na Beira, sob a direcção de Dany Wambire desde 2014, que tem dado a conhecer novas vozes poéticas, assim como núcleos provinciais de Cultura, como o caso do Niassa, em que o poeta Lino Mukurruza tem desenvolvido especial actividade.

Há no enquadramento histórico da nação vários acontecimentos que transformam as escolhas temáticas e a enunciação dos autores do século XXI. Entre estas novas vozes e o percurso iniciado em *Charrua* – (que dois poetas, Eduardo White e Armando Artur despoletaram), continuado pelos poetas da geração de noventa de *Xiphexo* (como o caso de Guita Júnior e de Mohamed Kadir) e intermediado pela escrita de um poeta como Nelson Saúte, ou ainda pela publicação diversificada de Rogério Manjate e de Adelino Timóteo (os três com um percurso muito individual e experimentando vários géneros literários) – verificamos nestas novas vozes poéticas surgidas no século XXI uma postura de sujeitos em desajustamento entre a sua realidade e a realidade social, como que à margem da sociedade, ou em processo de deslocamento. Conscientes também do fazer poético, da leitura citacional

e das correspondências geracionais, muitos deles se enquadrando num desejo de viagem e de cosmopolitismo.

A desarticulação das utopias é organizada numa espécie de exterioridade observadora, narrativo-confessional, eclética, às vezes orquestrada pelos sons do “rap” e da poesia musical, em que a denúncia da violência, do mal-estar, é exemplar e fragmentariamente apresentada. Estes modos enunciativos prendem-se, entre muitos outros factores, após o fim da guerra civil, com o desenvolvimento veloz que a sociedade moçambicana tomou, no advento de uma sociedade capitalizada, pelo desenvolvimento desigual, pela prevalência do surgimento de uma sociedade tecnológica voraz, pelo desenvolvimento de um mercado da cultura, com forte impacto também no campo editorial.

Para além da importância e inovação dos livros de Chagas Levene e de Celso Manguana, já tratados em outro artigo¹⁷, escolho agora as obras de alguns autores, apenas como uma forma de dar continuidade a uma reflexão, que irá alongar-se em outro momento, contemplando alguns poetas que perfazem um núcleo irradiador de procedimentos retóricos diversos e de novas propostas temático-formais.

O PAÍS DO MEDO DE RUY LIGEIRO, A ENCENAÇÃO DRAMÁTICA DA VOZ OU A TUA BOCA/ É QUE É UM GATILHO ARTICULANDO SONHOS

Publicado em 2003, este primeiro livro de Ruy Ligeiro (AEMO, colecção Início) antecede em alguns anos os outros livros referidos neste trabalho. O autor faz a passagem entre a geração de Sebastião Alba, Heliodoro Baptista, Luís Carlos Patraquim, posteriormente Guita Júnior e os poetas que surgem no decorrer do século XXI. Aliás as diversas dedicatórias atestam essa passagem do testemunho e nomeadamente

17 “Parágrafos sobre poesia moçambicana contemporânea – sonho e violência, viagem e loucura, confissão e memória na poesia moçambicana contemporânea”. Via Atlântica, USP, São Paulo, n. 16, 2009.

com rememoração de vários poetas como Rui Knopfli, Noémia de Sousa, Glória de Sant’Anna, Rui Nogar, José Craveirinha, o pintor Eugénio de Lemos (irmão do poeta Virgílio de Lemos).

Notamos isso através das citações e dedicatórias e também de um certo estilo, à falta de melhor palavra. Leitor de poesia, Ruy faz citações de Almada Negreiros, Mário Cesariny, Frederico Garcia Lorca, Paul Éluard, entre muitos outros, encenando dramaticamente uma voz de cariz fortemente ideológico, que canta o *País do Medo*, não o país das maravilhas de uma possível Alice, ou *O País de Mim*, ou o *País de Inês* (EWhite), ainda auscultando a transição do fim da guerra civil (leia-se por exemplo o poema *Desastres de Guerra* (2003, p. 21) ou *As lágrimas meus senhores são o pão dos espectros* (2003, p. 20), um tempo de grandes dificuldades, de transições políticas mais ou menos obscuras e da abertura do país ao capitalismo.

*Vimos do tempo mais insonoro/sem miocárdio/ Sorrimos pelas
maxilas e apodrecemos/ O mundo com ruído das nossas dores/
Contrabandecemos palavras narcóticas/ Sons alguns numa
guitarra de lata/ e beatas na boca () Vimos do tempo sem
placenta () Somos intrusos do tempo* (2003, p. 21).

No quadro dessa época é referido neste livro o assassinato de Carlos Cardoso no poema/elegia, *Drácula Negro*, que lhe é dedicado, ilustrando alguns dos graves acontecimentos que tiveram lugar no *País do Medo*:

*A morte está à espera/ lá fora/ carnívora/ eu sei// à distância
contemplo/ com a minha barricada de inocência/ fínjo não a
reconhecer/ quando me acena/ a atravessar a rua/ com um
semáforo verde* (2003, p. 30).

O poema de abertura que serve de título geral ao livro imita um ritmo cantante de *blues* (“saxofone de mágoas”) que retoma um verso anunciador de José Craveirinha no tempo colonial “Venho de uma nação que ainda não existe”, para o subverter desencantadamente em “volto a

um país que não existe”. Entre Ir e Voltar, entre a utopia da construção e a distopia de um tempo pós-colonial, pós-guerra e pós-marxismo, a voz do poeta Ruy Ligeiro reescreve a trágica desventura destes tempos do medo:

*Volto,/ volto a um país que não existe/ e nem desiste/ apenas
resiste/ no tempo gasto/ em sulcos da nossa memória.// Volto,
volto a um país que não existe/ senão quando o habito/ entre
abutres e sonhos/ que avêm enovelados/ em galerias de medo//
País de Medo/ homens murcham nas ruas/ como rosas sem cor/
esquecendo-se de ter lido/ alguma vez na vida/ Marx, Gorki
ou Politzer/ esquecendo-se ainda/ da arma/ que trazem na
boca/ Pronto a disparar/ à lua com/ um saxofone de mágoas.
(2003, p. 3)*

Alguns poemas como *Canto I* (2003, p. 7) e *Ode libertina* (2003, p. 10) ganham contornos dramáticos, permitindo o uso de várias vozes e uma quase encenação teatral. A poesia de Ruy Ligeiro usa todos os géneros, misturando-os, numa voz refrânica e apelativa, fazendo uso de uma retórica oralizante, em simultâneo ao uso de metáforas inesperadas.

A “impoética poesia” craveirínhica ganha presença ao longo do livro e, em especial, no poema *Pauta Quotidiana*, numa dimensão autobiográfica à maneira de Eduardo White, e antecipando a poética dos “poemas sacos vazios” de Hélder Faife:

*Este poema/ É para ser vendido/ Numa banca do Mercado
Central/Como se vende/ Tomate/ Cenoura/ Ou cebola// É
pronto para ser vendido/ Pronto/ Sem bassela// Pois,/ O poeta
também tem/ Filhos por criar/ Uma mulher/ A quem dá de
comer e vestir (2003, p. 42).*

São várias as dicções dos poemas, como muitas as leituras de Ruy Ligeiro. Por vezes reconhecemos um estilo prosaico, como acontece no poema *Rimance*, dedicado a Noémia de Sousa, onde ecoa fragmentariamente o poema *Essa Nega Fulô* de Jorge de Lima,

ou o *Poema Incompleto sobre a Música*, em que um certo registo de escrita evoca necessariamente Reinaldo Ferreira (*Receita para fazer um herói*), dicção presente também em outros poemas deste livro como *Canto I*.

Instigue uma palavra inocente/a ser música/ ritime-a de propósito/ eempreste a melodia/dos teus suspiros //Instigue uma palavra ingénua/ a ser arma/fuzile a razão/ das tuas estátuas de silêncio// Instigue uma palavra cega/ a ser luz/acenda-a com o fogo/ dos teus gritos// Instigue uma palavra surda e muda/ a ser flor cravo ou espinho/ empreste as baionetas do medo/ empreste a melodia/para rasgar o véu da tua inocência.
(2003, p. 74)

Homenagem e recuperação de vozes, criando a sua própria voz. Nela também a minha, agradeço a homenagem do poema *Amor Índico*. Um poeta de viragem e uma voz muito singular que aguardamos em futuros livros.

INVENTÁRIO DE ANGÚSTIAS, DE SANGARE OKAPI

“Azar! Azar é ter mil asas por vocação e não possuir uma para voar.” (2005, p. 21)

“Guardo as minhas mágoas como se uma lagoa se tratasse, pois sou todo uma mágoa.” (2005, p. 33)

Sobre o título do livro, lembro-me do conto de Luis Bernardo Honwana, *Inventário de móveis e jacentes*, no entanto no livro de Sangare o inventário é de angústias, sendo a Angústia sempre maiúscula. É como se o sujeito se dedicasse a esse levantamento, poema a poema, até chegar ao subtítulo *Apoteose do Nada*. Um arquivo vazio, em que a dimensão da apoteose, da cumulação final, se reduz à vacuidade, ou ao esvaziamento do ser.

Indo ao dicionário verificamos que há três acepções para o termo angústia: enquanto *aflição* significa ânsia, desespero, apreensão, agonia,

tristeza; enquanto *sofrimento*, calvário, provação, dor, flagelo; enquanto *espaço reduzido*, acanhamento, estreiteza, opressão. A representação espacial, física, complementa assim a dimensão espiritual.

Percebemos que o sujeito se representa enquanto país, evocando *O País de Mim* de E.White: “Há um pequeno país no meu país: chama-se Angústia” (2005, p. 1); o país é o sujeito, o sujeito é o país, a sinédoque vale assim por uma dimensão pessoal e colectiva. O sujeito não se enquadra na vida: “Confesso: estou farto de viver como um cão sarnento” (2005, p. 9), não se enquadra no país, “no país que há em mim tudo é canela e açafrão trucidados”(2005, p. 2), nem no amor: “Reivento alguma tristeza: todo o amor renuncio” (2005, p. 14); “Amar é achar uma andorinha, logo, voltar a perdê-la de vista. É ter os os olhos abertos, mas viver cego.”(2005, p. 16); “Doença é experimentar o amor”(2005, p. 17).

Esta sinceridade quase absoluta, que reenvia para a vacuidade, torna o sujeito personagem de si próprio, a quem olha, no mais devotado narcisismo distópico. No fundo, o sujeito responde a esta pergunta, quem sou eu? à maneira de um diário adolescente: “Sou todo uma mágoa que desiste da vida sem acção. Que posso eu, búzio anónimo” (2005, p. 8). “A Angústia me atravessa a paisagem interior como uma lâmina acesa tatuando o antílope no dorso da língua. Estranha sensação!” (2005, p. 3). “Arrelia-me este bicho-homem que sou. Não pela consciência de não saber sê-lo. Mas pela inconsciência de o ser.” (2005, p. 26)

A estranheza de se auto-identificar, leva-o a criar metáforas como búzio, concha, que remetem para a impossibilidade da nomeação de si e da dor, fechamento, som longínquo, indecifrável, o mar? Mas, além de inventariar, o sujeito pastoreia o seu rebanho de angústias; verificamos que as formas animais, ovelhas, antílope, cão, oscilam entre a domesticidade e a indomabilidade, a liberdade e a prisão. À maneira de Caeiro, o pastor, inventaria um interminável rebanho: “Guardo as minhas Angústias como se de um rebanho se tratasse” (2005, p. 33). Pergunta o leitor guardar porquê? Ofício de búzio? Talvez antes ofício de escrita, um rebanho de poemas, ou de frases, ou

de sentidas sentenças. Sem dúvida o desejo de um livro em composição, invenção: “É frequente inventar a Angústia nos poemas que invento, pura indignação a tinta causa com que o riso no papel abdique.” (2005, p. 18) “Sou uma porta nocturna, aberta e cantante.” (2005, p. 23).

Lembro ao ler os versos de Sangare o poeta santomense Caetano da Costa Alegre, “todo eu sou um defeito/ sucumbo sem esperanças / E o meu olhar atesta/ que é triste o meu sonhar/ que a minha vida é mesta/ e assim há-de findar”. Os poemas de Sangare evocam a solidão, a via sacra e o martírio num exercício de inventariação e desnudamento; por um lado convocam, por meio de algumas citações, e do léxico empregue, uma dimensão mística e religiosa, mas no entanto essa via não tem saída. As imagens do cruxifixo, do calvário, encenam essa entrega à dor: “Pesada é a cruz que ao corpo faz cratera.” (2005, p. 13). E à morte: “Sou o verso solto como os frutos maduros a árvore apodrece: orgulho de quem vazio de tudo morre” (2005, p. 18).

Desejo de ser poeta, de escrever, de ser livro, vazio em transmutação para letra:

Quisera um dia ser poeta de verdade./ Constar em livros como aqueles outros, mas quis o destino: não sou poeta de constar em livros. Sou todo pela voz do que sou, búzio ou concha em si fechado. (2005, p. 36)

CARTAR POEMAS, MÁSCARA SEM TERRITÓRIO NA ESCRITA DE LÉO COTE

Faço anos e não acrescento a isso outro destino. Estou exausto de poemas, da esperança, da velha moeda dos poetas, dos nipónicos sultões de então, da fábula antiga e medieval nos poros íntimos do destino. Estou sem território, aludidamente exausto, pateticamente doentio, irreversivelmente doente. Um simples gesto pode oscilar o poema, ou esgravatar-se todo. Estou exausto, e sem saudades de mim. (COTE, 2012, p. 74)

Estou sentado no escuro e a casa ouve-se por dentro como velho relógio de parede. Enfrento o sorriso, e como dois e dois são quatro abriga-se o silêncio. (COTE, 2012, p. 76)

O livro de estreia de Léo Cote, *Carto Poemas de Sol a Sal* (2012), surpreende o leitor que persegue os cartões/cartas, os apontamentos de diário, a reflexão do olhar de um sujeito/sombra, vulto de si e da poesia, que anota, descrente, mensagens ao pai, filho, amigo, irmã, filha, amante, seguindo um percurso de máscaras, em pessoano fingimento, cansado de si, da vida, de ser.

O tempo, jovem velho criança, faz dele o filho que é pai, o amigo que é amiga, numa estranheza de papéis, que se jogam e baralham, como as cartas, e se cartam e embaralham de novo, quase sem sentido.

O meu coração está cansado de ser, de ter razões para pensar. Hoje estou controverso com o problema da libido, e tenho desesperos óbvios. Por isso este cansaço. (2012, p. 78)

A postura do sujeito à maneira pessoana de Ricardo Reis, encena um ser que escreve ou joga a carta como uma avião de papel, uma andorinha sem rumo, sem emoção definida, rigoroso na observação do tempo, que anuncia inevitavelmente a morte. O poeta leva o seu leitor pela mão, emocionado pelo mistério de não haver mistério nenhum... Sentimos com ele o não sentir absolutamente nada, o vazio em que a escrita o embrulha, e a nós desembrulha perplexamente.

Caro filho: A vida, que falta faz essa tragédia? Olhemos o rio que passa ou as flores secas seguindo o seu destino. Não pense nisso, olhe só a exactidão do espectáculo. Do teu afectuoso pai os mais sinceros cumprimentos. (2012, p. 84)

As paisagens descritas por Léo Cote passam rapidamente da exterioridade para a interioridade; olhando da janela, a órbita do poeta volve ao centro de si, que se penumbriza e desvanece, como o tempo, como todas as coisas:

Apesar dos edifícios de prata estou estupidamente parado a olhar para o nada, para o tédio dos carros, e o meu poema nessa hora é um tédio sem ilusões, e na garganta em grito tenho o nó da angústia, apesar dos holofotes. (2012, p. 66)

Escrever é analógica e sintomaticamente semelhante a viver, a partir, a d(existir) mais tarde ou mais cedo; em terra ou no ar as palavras desaparecem sem rumo, por vezes sem nexos: “Um dia há-de esta literatura ser memória, um dia estarei velho para as coisas que criei e só isso contará.” (2012, p. 89)

Mais do que filósofo o sujeito desta escrita é máscara, mostrando/ocultando o que a palavra anula em silêncio e percebendo que a verdade da nomeação é provavelmente uma mera suposição de múltiplos rumos:

As palavras que dizemos dizem adeus e aprendemos com elas a nomear coisas e a saber de nós e do mundo, as andorinhas vão em desfiladeiro e eu aqui no parapeito a olhá-las, a vê-las voar, sentado e exausto com rolas por todo o pátio, vendo assim que tudo segue o seu destino. (2012, p. 17)

Escrita que se segura no corrimão da página. Encontramos nestes passeios, nestas cartas, de um Solitário Sonhador, que não Sonha, algumas subtis alusões a autores, outras mais designadas, mas sempre em leitura texturada, Camões, Pessoa, Rui de Noronha, Knopfli, Honwana, Eduardo White, tudo sussurrado, lento, fragmentariamente vislumbrado. Consciência do fazer literário, artifício, ponderação, brevidade.

Ao apresentar cenas nas quais leitor e poema se envolvem e incorporam, os poemas de Léo Cote utilizam procedimentos de mistura de vozes e de géneros, a carta, o bilhete, a anotação, que dão aos poemas formas encenadas de fragmentos biográficos, fazendo transitar entre quem escreve e quem lê formas diversas de emoção.

Léo Cote desaparece na esquina do poema e a sentida encenação amorosa, que raramente aparece, ganha uma voz confessional, epigramática, sem rosto, só palavras:

Querida: Era ocasião para dizer que te amo, mas como fazê-lo com a consciência de que as palavras não chegam para dizê-lo, e mesmo que o fizesse, fazia-o com a triste convicção de o não o fazer, ainda que o dissesse tão bem quanto as palavras. () (2012, p. 18)

NARRAÇÃO DA POÉTICA SUBURBANA, IRONIA E DENÚNCIA CRÍTICA

Helder Faife no seu livro de estreia *Poemas em sacos vazios que ficam de pé* faz um roteiro dos vendedores de rua, *dumba-nengue*, das mulheres de rua, as prostitutas, dos velhos e crianças, de uma faixa da sociedade moçambicana (os de cá) que representa a miséria, a fome, a marginalidade, em contraste mais que perfeito com outra parte dessa sociedade (os de lá) que vivem mais ou menos opulentamente, por comparação implícita, e com dignidade.

Cá/sentada num banco/ a mamana monta a banca/ prospera o negócio minúsculo/ e lucra sem crises// lá/ a banca lacra os bancos/ já sem músculos/ e decreta a crise. (2010, p. 17)

O título do livro parte de um provérbio, a que ele muda contrastivamente o sentido e na nota de autor afirma:

Tímido curso de águas domésticas o lustro urbano destas páginas. Gente anti-municipal, sentenciada pelo simples delito de existir, esgueira-se pelos textos corcundando trouxas informais do comércio ilegal. (2010, p. 5)

Uma poesia narrativa, herdeira em termos temáticos, de uma vertente craveirínica pelo seu cariz de denúncia, e incisivo pendor crítico. Curiosamente quase toda a poesia de Faife se reger por uma figura retórica, muito usada pelo autor de *Xigubo*, a hipálage, que alia de forma contrastante a dimensão abstracta à concreta, criando fortes imagens visuais que impressionam o leitor: “viemos quentes/ das

gélidas catacumbas do destino/ infestar o sexo da calçada urbana/ com nossas trouxas anti-municipais/ de noite somos caçadores de lua/ de dia vendedores de rua.”(2010, p. 9).

Ou seja, os poemas de Helder Faife, normalmente não muito longos, conseguem a habilidade de criar uma sequência de imagens inesperadas pela sábia conjugação de um conceito abstracto a uma presença concreta: “existir é um ofício irremunerável”(2010, p. 31); “o sol desfrisa-me as contas” (2010, p. 84); “ela despiu a obediência e vestiu decotes/ saiu para a rua e entrou para a noite”(2010, p. 21); “entro para o relento/ alcatifato de asfalto/ mobilado de esquinas”(2010, p.11).

No fundo a “impoética poesia” de Craveirinha recupera na escrita de Faife um discípulo, que reflecte também sobre essa ausência de lirismo que os temas da sua escrita tratam, com uma explícita vertente de denúncia social: “ao sol/ e sem lirismo/florescem as palavras/ empilhadas para o comércio”(2010, p. 46); “no ninho de madeira e zinco/ a capulana vai ser uma caixa surpresa/ para eu abrir e o sol nascer/ do lado mais lírico da cidade.” (2010, p. 82).

Ainda na nota de autor, o poeta refere como as moscas se tornam borboletas colorindo as frases, conseguindo o poema transformar “liricamente” uma na outra. Também nos explica o direito ao sonho no quadro da miséria que d(escreve): “Com recortes soltos de sonhos (direito incontestável) urde-se barracas ou engenha-se palavras.”(2010, p. 5).

Os contrastes e as dualidades que criam abismos de diferenças servem para a criação do efeito de ironia, outra marca que vincula esta poesia às letras moçambicanas por via do autor de *Karingana Wa Karingana* e, parece-me também, com forte transversalidade da escrita irónica e ritmo contido do verso de Rui Knopfli. Veja-se o poema *uns e outros*:

Uns sentam-se à mesa farta e tomam o pequeno-almoço/ Outros não se sentam, porque é pequeno, o almoço./ () Uns têm mesa, outros têm chão. A mesa é farta, o chão é fértil./ À mesa farta sentam tramam e tomam./ Sob o chão fértil, tremem e teme que lhes tomem. (2010, p. 87)

O verso de Helder Faife é preciso e tem o rigor de um verso de sonoridades aliterantes que alimentam a técnica contrastiva de algumas imagens:

Enquanto a bolsa e bolso trocam olhares a senhora atrapalha-se/ com as compras. Presa fácil para a mão predadora que espera/ paciente.// A luz do crepúsculo bolça na tarde. A bolsa reluz. O bolso seduz. A mão predadora embolsa // Mais do que amada, a bolsa é uma balsa de noé/ Para salvar o bolso, do dilúvio que o embalsa. Não é? (2010, p. 88-89)

A clandestinidade do menino pobre que rouba e se adulta, ou da menina que se vende e prostitui, o quadro do velho que esmola, são narrativas breves que os poemas nos contam, *karinganando...* A segunda parte do livro intitulada *dez abafos de uma p...* encena dramaticamente a voz de uma prostituta em dez poemas que relatam o seu quotidiano e emoções:

A rachadura no espelho/ parte-me em duas// dispo lentamente a alma/ deixo-a ileisa/ do outro lado do reflexo// nua sou só corpo/ vestindo a pele/ uniforme lânguido/ para o ofício. (2010, p. 52)

UMA POÉTICA DA ABJEÇÃO: FOGO PRESO DE ANDES CHIVANGUE

O livrinho abre com o *Poema Carnívoro*, texto em que se faz uma reflexão sobre a dor de escrever, ou sobre a arte poética que anima estes poemas. O que é um poema? O sujeito fala-nos de “equivocos flagrantes”, ou seja refere o contraste entre o resultado, o poema enquanto matéria explosiva e mortal, e a pensada serenidade de um verso/poema: “Já não há búzios nem oiro suficiente/para cozer imagens,/ ou paisagens por cima da sintaxe”(2016, p. 11). Os brilhos, os sons serenos do mar, os adornos imagéticos à maneira de um vestuário metafórico adequado não servem, não têm aqui lugar.

Os poemas de Andes Chivangue na sua contida e expectante sintaxe parecem preparar o terreno da escrita como lugar de guerra, terra minada, fogo incendiário, contido na alma. Assim lemos: “os materiais da alma é que se incendeiam/ nas linhas que sobressaem/ de cada espaço ensanguentado”(2016, p. 11). Os poemas apresentam-se, tal como as flores ou animais carnívoros, em formas brutas e devorantes, inesperadas, violando uma estética de equilíbrios.

Fogo Preso é por assim dizer uma espécie de devastação interior, em que as memórias e sentidos se cristalizam em imagens de violência visual e sensorial. A poética de Andes Chivangue segue de algum modo a perícia desconstrutiva do poeta de *Mangas Verdes com Sal*, optando por imagens e associações que tendem à finitude e mortalidade: “Das rosas/ esmagadas entre o punho e o chão/ se assombra cada lapso:/ o mundo sumariza-se nos sons da espera.”(2016, p. 26).

Em um outro poema com o título *Esclerose única*, lemos: “E os vermes de tudo o que se é expõem-se,/ iguais à massa do verbo descuidado,/sem métricas nem geometria.” (2016, p. 30) mostrando a dimensão mais humana da doença e da decomposição. O mesmo tópico da deterioração corporal é retomado em *Poesia medicinal*: “Que as frases todas rolem pela sargeta e daí/se construa o poema último, bruto (...)/Que apenas derrame labaredas pela boca/ e se saem todas as feridas.”(2016, p. 31), sugerindo-se a cura da enfermidade/monstruosidade da alma e do poema pelo fogo da palavra.

O léxico da contaminação, da enfermidade pontua muitos poemas, como se o fogo preso fosse destruindo a palavra; leia-se nesta perspectiva o poema *Antidepressivo*:

Espeta-me um garfo ou uma rosa entre os olhos/ com um pau vasculha as tripas, os cacos na caca/ o veneno que me mata deve estar por aí / e apetecia-me mordiscar o lóbulo da tua orelha / sussurrar-te uma última declaração (2016, p. 35).

Abjecção, doença, vício, violência, podridão são alguns dos tópicos que percorrem esta poética e a estruturam. É difícil não lembrar *A Orgia*

dos Loucos de Ungulani Ba Ka Khosa, que percorre intertextualmente todo o livro de Andes, e ganha especial relevância na dimensão narrativa do longo poema *Fuligem*, composto por várias páginas, em que se evoca a infância no prédio Lopes e a relação com o corpo, a iniciação:

Ser criança no prédio Lopes/ significava ter estrelas numa gaiola/ e poder tocá-las, amá-las e insultá-las./ As coisas transformadas em formigas// na rua abaixo, e eu próximo do céu/ mas suspenso dentro duma caixa de betão/-armado com a epiderme envidraçada/ a descarnar-se das paredes calcificadas. (2016, p. 16)

Leia-se agora o poema de Andes: *Flautas não choram*

É quase luminosa esta vontade de enterrar/ a língua. Mas o mundo não é mais que uma poça/ suja ao canto da boca. Gengivas lamacentas/ as de cada ser mortal, em que a ferocidade das manhãs/ alimenta a centrifugação de um abraço. (2016, p. 40)

Há uma visão descarnada e abrupta da mortalidade e da mácula/nódoa das coisas na escrita de Andes Chivangue; esta também “impoética” poesia (Craveirinha) é densa e fracturada por imagens, em que a violência, a perversão, predominam, voluntária ou involuntariamente. “que pensarão de mim os mortos escondidos/ na almofada, os rostos peçados de beija-flores,/ ao verem-me em plena cópula?” (2016, p. 25). A clandestinidade voieirista do morto acompanha a prática carnal do acto e o vício; como se o sujeito destes poemas se desdobrasse e espreitasse criticamente a dimensão simultaneamente viciosa e viciante, violenta e aberrante das práticas humanas.

GEOGRAFIAS E ITINERÂNCIAS NO ESPAÇO E NA LITERATURA, AMOSSE MUCAVELE

O livro de Amosse Mucavele organiza-se em duas partes: *Maputo, campo de visão* e *As Flores de Lisboa*. Lembramos de imediato

os percursos urbanos e a itinerância espacial e citacional de Virgílio de Lemos com os seus livros *Negra Azul* (1999) e *Lisboa, Oculto Amor* (2000), em que a dimensão descritiva da cidade de Maputo e de Lisboa comparam-se em dois diferentes livros. Lembramos também *Lidemburgo Blues* (1997) de Luís Carlos Patraquim (que o autor refere com um dos poetas fundamentais para a sua escrita), *Maputo Blues* (2006) de Nelson Saúte e *Lisboa Blues* de José Luís Tavares (2008), este último citado na abertura do livro de Amosse com o poema *Lição de Urbanismo*.

O primeiro poema *Guerra Popular* invoca parte de um título de Sangare Okapi: “A cidade é um *inventário de angústias*: música cega//um eco que se fecha em silêncio/na veloz saudação dos chapas” (2016, p. 19). Este primeiro poema é antecedido do poema já referido de José Luiz Tavares, que reflecte sobre a efemeridade das coisas e acontecimentos no anonimato urbano.

Vamos então percorrendo na primeira parte do livro, em percursos mais ou menos fotográficos, mas sempre recompostos pela visão interior, as imagens da retina na deambulação do quotidiano, nas margens da cidade. São referidos os lugares pelos títulos: *Bairro Magude, Subúrbio, Xiquelene, Mercado do Xipamanine*: “Como se fosse um cemitério,/todo o mundo chora/ os vendedores ambulantes, / os chapeiros// e a polícia com as multas anuncia/ a melodia da tristeza.” (2016, p. 36)

A entremear este um outro circuito, menos terrestre, o das ilhas, ou do mar, como se ponto de fuga, e ou de refúgio: *Ilha do Ibo, Ponta do Ouro, Xefina, Inhaca, Macaneta*: “à procura de refúgio longe do florir da noite/ sem nome, os barcos vacilam geometricamente/ no corpo húmido do silêncio //(tal como as estrelas a apodrecer no charco)” (2016, p. 25); *Trajectória*: “Morri no mar/ e ressuscitei no rio // tenho saudades do sal” (2016, p. 37).

Desejo de viagem e de partida (“caminho longe”), referência ao título de LC Patraquim, “inadiável viagem”, re-visitação das ilhas, do mar, de outros percursos desconhecidos e misteriosos, também

literários. Lembro, naturalmente, e de novo Virgílio de Lemos e seus poemas sobre as ilhas Quirimbas, Ilha de Moçambique, o Ibo, ou Júlio Carrilho, autores e obras em que a presença do mar e das ilhas se celebra. Com efeito o mar é movimento interior e “fonte do imaginário” da urbe. A escrita alimenta o movimento e o percurso da incerteza no “corpo do poema”:

*Na maré do meu diário – o incerto /reescrevo com os olhos
/ a fonte do imaginário desta cidade/ sem rumo, anoiteço
no corpo do poema/ onde voa o sol em toda a sua glória
(2016, p. 24).*

A segunda parte do livro, *Flores de Lisboa*, percorre outros lugares que nomeia através dos títulos também: *Lapa, No Metro do Marquês de Pombal a Chelas, Largo do Rato, Solar dos Galegos, Rio Tejo, Jardim das Amoreiras, Miradouro de São Pedro de Alcântara*. O roteiro inicia-se com a citação de vários fragmentos de poemas de Alberto Pucheu. Amosse cria deste modo um diálogo e jogo entre o poema citado e o poema que escreve, em correspondência afectiva.

*Na esteira desta cidade/ dormem eléctricos/ com olhos blindados/
'a almofada da estrada/ rangem os anzóis das sonâmbulas
viaturas/ na metamorfose do elástico rio / a ampliar-se/ na
antropofagia da distância (2016, p. 47)*

A dimensão estética e visual (surreal) leva o poeta a reencontrar a figuração fantasma de Camões “com redes suspensas na pedra do tempo”, a experimentar uma arte contemplativa que o movimentava entre a literatura, a memória e as geografias. Assim o mostra o poema final, em que da Mafalala a Kinaxixe, com cc para José Craveirinha e Luandino Vieira, se recolocam as travessias e margens da História, as palavras interditas das guerrilhas literárias: “*Mafalala x Kinaxixecc José Craveirinha e Luandino Vieira/As flores são luzes/ a derrocarem nas Flâmulas/ da cidade// e os frutos são o escuro/ que elas iluminam/ na penumbra do subúrbio.*” (2016, p. 56)

OFICINA DE LEITURA E DE ESCRITA NA POESIA DE MBATE PEDRO

Mbate Pedro estreou-se com o livro *Mel Amargo* em 2006, e faz parte de um grupo de jovens poetas que reactiva a poesia moçambicana no século XXI com heranças literárias muito diversificadas, integrando-as subtilmente na construção de uma voz própria.

Debaixo do silêncio que arde, que ganhou o prémio de literatura BCI 2015, mostra uma continuidade no apuramento oficial da escrita. Podemos então dizer que *Debaixo do silêncio que arde* é um livro que se organiza de uma forma múltipla, permitindo diversos registos de leitura, a liberdade de ler de trás para a frente, como na escrita árabe, ou de saltitar de uma página para outras anteriores, ou ainda avançar, criando novos conjuntos de orientação. Melhor seria dizer desorientação (guinadas?) do modo de ler, e em simultâneo, das significações: “*debaixo do silêncio que arde/ entro no poema pela boca/ em grinaldas (guinadas?)/ como entra a lua branca/ no esporão da noite*” (2015, p. 21). Assim se desenha, irregularmente, o que de melhor faz a poesia, a desorientação do sentido, complexificando a rede de temas e de significados, de acordo com as diversas ordenações dos núcleos poemáticos que o leitor organizar.

Uma das propostas temáticas deste livro trata sem dúvida da questão da leitura, como ler? O que é ler? A leitura é composição e decomposição dos sentidos, nunca se lê duas vezes do mesmo modo. Ler é acrescentar a escrita com outra significação? Ler é também re-escrever, alterar a ordem, des(ordenar) os sentidos do mundo. Poderá dizer-se que este livro formula, em exercício, uma espécie de pedagogia da leitura. Como ler? Vamos ler de todas as maneiras, abrindo a janela do poema: “*debaixo do silêncio que arde/ que vestes são essas que te cabem tão bem?/ as que estão penduradas à janela mais aberta do /poema*” (2015, p. 101).

O sentido não pode ser perseguido enquanto totalidade, foge porque é fogo, ou ganha outro desvio, conforme a opção de leitura adoptada: “*agora pode acontecer-nos tudo/ como ouvir o coração a bater/ dentro de um abajur*” (2015, p. 65). É assim esconjurado o medo ou a

inquietação desse silêncio da página em branco, ou perante a presença de um silêncio sem voz transfigurado: “o que farei quando/ da inquietação dos/ dedos se extinguir/ a palavra?// o que farei quando/ às portas do palco/ me cair a noite branca?” (2015, p. 39).

Surgem também alguns núcleos temáticos fragmentários que tratam das antinomias fracturantes, do amor, da morte, do encantamento dos sentidos, entretecidos no questionamento desse lugar “o silêncio” onde debaixo, tudo vai acontecer/surgir/dizer-se/ fazer-se voz/ escrita, em veios translúcidos e multiplicados como numa pedra de quartzo: “*debaixo do silêncio que arde/ a canção dentro das pedras escutas?*” (2015, p. 93). Podemos talvez escutar, por exemplo, os versos da canção da brasileira Cássia Eller, “Um tiro no coração”: “Como um livro quando faltam páginas/ Some do epílogo a explicação/ No altar vazio, em silêncio, arde no suspiro dessa canção.”

Podemos ainda ler o livro como um único poema, como se em litania o título fosse abrindo cada um dos poemas. Ou dramatizá-lo a várias vozes também. A rede alternativa de possibilidades de leitura convoca também a interlocução. Início então a minha leitura dessa forma e aleatoriamente: “*debaixo do silêncio que arde/ Escrevo o poema/ O teu peito rosado/ Como as frutas// Agora / Os pássaros vêm debicá-lo*”.(2015, p. 47) “*debaixo do silêncio que arde/ Chegam ao poema/ Pelas primeiras horas da manhã/ Como a pulsação dos pescadores no alto mar/ As palavras*” (2015, p. 11). “*debaixo do silêncio que arde / O que estala dentro/ do estômago das crianças?/ os ossos das aves/ e que esqueleto os suporta?/ a fractura dos versos.*” (2015, p. 85).

Entre o sujeito poético e o leitor encena-se deste modo – em todo o livro – um diálogo, sempre em modos alternativos, como se da plateia para o palco e vice-versa: “aos palcos desta vida/ subo apressado/ para que plateia?” (2015, p. 69). O poeta, ora sujeito de escrita ora de leitura, refaz-se no processo de entranhamento da escrita e de figuração alada da metáfora: “Estou eu aqui/ como o quase-verso/ que se deita desnudo/ sobre os odores da rima// pode ser que te cresça/ nos sulcos da língua uma garça” (2015, p. 21).

Debaixo do silêncio que arde, amanhece, nasce, desentranha-se, a poesia. Os sentidos despertam, as imagens fulguram, as palavras beijam, e a significação é teia fugidia que procura amorosamente o seu leitor:

Amanheceu dentro da tua noite o beijo/ espera na escuridão profunda de teus/ lábios quem o ajude a desentranhar-se/ daqui só oiço o teu pranto debaixo do/ silêncio que arde uma aranha lança/ suave os delicados fios de seda/ para o interior fugidio do amor. (2015, p. 26)

REFERÊNCIAS

- CHIVANGUE, Andes . *Fogo Preso*. Maputo: Cavalo do Mar, 2016.
- COTE, Léo. *Carto Poemas de Sol a Sal*. Maputo: AEMO, 2012.
- FAIFE, Hélder. *Poemas em Sacos vazios que ficam de pé*. Maputo: A2Design, Lda, 2010.
- LIGEIRO, Ruy Ligeiro, *O País do Medo*. Maputo: AEMO, 2003.
- MUCAVELE, Amosse *Geografia do Olhar*. Maputo: Cavalo do Mar, 2016.
- OKAPI, Sangare. *Inventário de Angústias ou Apoteose do Nada*. Maputo: AEMO, 2005.
- PEDRO, Mbate. *Debaixo do Silêncio que Arde*. Maputo: Índico, 2015

II

**TRILHOS DA FICÇÃO
ANGOLANA
E MOÇAMBICANA**



UMA GERAÇÃO DA UTOPIA, OU DA ESPERANÇA COMO PRINCÍPIO

Benjamin Abdala Junior¹⁸

O leitor de *A geração da utopia* pode se surpreender com a primeira frase do romance: “Portanto, só os ciclos eram eternos”. Na verdade, essa afirmativa permite compreender vários aspectos das estratégias narrativas desenvolvidas no romance. É de grafar, para nossa apresentação/discussão, o “portanto”, deslocado de sua função tradicional que aponta para a conclusão de um enunciado para a de introdutor da enunciação que se inicia. E também o fato de os ciclos já não serem eternos (“eram eternos”, afirma o escritor), deslocados, assim, de sua significação tradicional. A razão da introdução do “portanto” é esclarecida de imediato. Ao responder a uma questão de um professor certamente tradicionalista e desconhecedor da oralidade angolana, o futuro escritor iniciou sua resposta com um “portanto”, no que foi criticado. Não apenas ele, mas também o registro linguístico dos angolanos.

Veio dessa situação a promessa que o autor fez a si mesmo de um dia começar um livro iniciando-o com essa palavra. Não se trata de apenas uma “vingança”, como o escritor explicita com humor, mas – poderíamos acrescentar – de um modelo de articulação do pensamento que ele levará para as múltiplas esferas de sua práxis na vida social. Um modo crítico de pensar a realidade orientado contra o que pudesse se configurar como formulações autoritárias, próprias de atores sociais que detêm poder em

18 Professor titular da FFLCH da Universidade de São Paulo. Pesquisador 1 A do CNPq, foi adjunto de representante e coordenador da área de Letras e Linguística da CAPES; ex-representante das áreas de Humanas no Conselho Técnico-Científico dessa agência do MEC, entre outras funções.

suas múltiplas formas. Neste caso, poder simbólico, exercido graças às assimetrias de quem se coloca no papel tradicional de professor, valendo-se ainda das assimetrias culturais impostas pelo colonialismo.

Poderíamos ainda acrescentar: “portanto”, em nível dessa oralidade do escritor, é uma conjunção que não se atém apenas à idéia de conclusão definitiva de um raciocínio, mas também à idéia de enlace, próprio do conectivo, que liga processos. E será com os olhos processuais, em que nada é definitivo, que os ciclos já não podem ser vistos como eternos. Isto é, fechados, repetitivos. Em seus vaivéns, eles não se repetem, mas incorporam a diversidade originada em seus volteios, para se abrirem aos novos tempos. Isto é, no desenho que estabelecem, acabam por configurar espirais, que se abrem para o futuro, não voltando ao ponto de partida. E será por essas fendas que impossibilitam o desenho do círculo que se configurará o espaço para a materialização das aberturas utópicas.

AS ASAS DA UTOPIA E AS CONFIGURAÇÕES DA FORMA

A utopia, como foi entendida pela geração do Pepetela, como processo, de maneira a criar espaços para a configuração de perspectivas avessas às repetições ritualísticas dos ciclos. Embala-a motivações e inclinações de aberturas para um futuro, em construção desde o presente, com os pés no chão. Não a utopia que aponta sempre para um depois, mas para um agora que deve começar a se materializar. Uma utopia concreta, não abstrata, como se explicita logo no início do romance nos gestos de Sara, uma de suas personagens centrais, que em Lisboa se maravilha com o raiar de um dia luminoso: “(...) o Sol nascera num céu tão azul que até doía não poder voar. Sara abriu os braços descobertos. Inútil, não nascera pássaro”.

E, como “não nascera pássaro”, Sara, como sua geração, vai procurar construir simbolicamente instrumentos para voar. O grande problema que se coloca em toda a trajetória dessa geração, é a sobrevivências de formas antigas. Se por um lado elas são portadoras de experiências acumuladas, por outro acabam por se vincular, na prática,

a formas de poder muitas vezes contrárias aos desejos de seus atores. Nas revoluções, como se explicita na fala de uma das personagens do romance, há um primeiro momento de euforia, contraditada pelo que se segue. Diríamos nós, um primeiro momento de fulguração utópica, quando o futuro sonhado parece se configurar no presente, mas na sequência, a administração do país acaba consumindo esse desejo de mudanças em formas antigas. Formas políticas, sociais, econômicas e sociais, como também dos próprios atores sociais, que acabam por terem seus rostos modelados pela incorporação de máscaras sociais, que os levam ao exercício de papéis à maneira antiga.

Os bons ventos dessa geração vinham das perspectivas libertárias que sopravam, sobretudo, desde o final da Segunda Grande Guerra, respaldados nos princípios de autodeterminação dos povos da Carta da ONU. Não apenas esses ventos mais gerais, associados a dimensões políticas mais abrangentes, motivavam essa geração. Em plena Guerra Fria, a geração identificava-se com tendências socialistas e o sentido libertário, alargando-as com ventos mais novos da revolução dos jovens, que se inclinavam a uma revolução mais ampla. Libertação nacional, de um lado, mas também simultaneamente social, no caso dos países africanos colonizados por Portugal. O sonho era de construção de um “homem novo”, como se dizia, sem as amarras que os aprisionavam a um mundo de formas vazias, que não mais se justificavam.

Esse ideário revolucionário marcou a vida política, com matizes diferentes, em muitas partes do mundo, dos anos de 1950 aos anos de 1970. No caso de Angola, como dos demais países africanos colonizados por Portugal, ao caráter nacional dessa luta anticolonial veio somar-se esse sentido de libertação social, através de seus principais movimentos revolucionários. Mais, como não havia uma nação, mas uma divisão arbitrária entre os povos africanos estatuída pelo colonialismo europeu desde o século XIX (Tratado de Berlim), tratava-se também de construir uma nação, integrando esses povos num mesmo estado. Projeto complexo, que Pepetela disserta ficcionalmente em *A geração da utopia*, a partir do processo histórico que ele não apenas testemunhou, mas o vivenciou diretamente.

ENTRE MELANCOLIA E ALEGRIA, UM TIRO PELA CULATRA

Um primeiro marco simbólico dessa trajetória, problematizada pelo romance, foi a CEI – Casa dos Estudantes do Império, de Lisboa (havia a de Coimbra). Criada pelo regime ditatorial de António de Oliveira Salazar, para formar uma elite intelectual africana afinada com os valores autoritários da metrópole colonial, não logrou conseguir esse objetivo. Ao contrário, a Casa foi um grande núcleo organizador de resistência política, contribuindo para a formação dos movimentos independentistas, sobretudo a partir dos finais da década de 1950 e acabou por ser fechada, após um período de asfixia, em 1965.

Nos anos de 1950, os estudantes da CEI participavam de atividades contra a ditadura salazarista, ao lado dos portugueses. No final da década, entretanto, acabou por ocorrer uma inclinação diferenciada dos africanos para as lutas de libertação nacional, o que não foi bem compreendida pelos militantes portugueses, como registrado em *A geração da utopia*. Não serão apenas essas diferenças entre Angola e Portugal que as registradas por Pepetela, como o leitor poderá verificar. Um dos traços marcantes da cultura angolana, que já se explicitava, é a da alegria, contrastada com a melancolia portuguesa, visível, por exemplo, nas diferenças entre o batuque e o fado. Melancolia e alegria serão igualmente temas problematizados ao curso do romance, envolvendo inclusive atores de Angola.

As interações entre as atividades da CEI com o nosso comunitarismo cultural foram amplas. E de maneira similar aos autores neorrealistas portugueses que olhavam para a literatura brasileira, também os estudantes africanos da CEI encontravam em nossa literatura e cultura (a música e a dança) ritmos e imagens mais próximos que os provenientes da metrópole colonial. Observe-se, nesse sentido, a fala de uma das personagens do romance: “ – Vê o livro do Viriato da Cruz. Ele marca a ruptura definitiva com a literatura portuguesa. Utilização da voz do povo, na língua que o povo de Luanda usa. Já não tem nada a

ver com tudo o anterior, em particular com os portugueses. A literatura à frente, expressar o pensamento popular de diferença. Os brasileiros fizeram isso há trinta anos”. Viriato da Cruz, ao lado de poetas de sua geração, escreveu poemas com base em um português oralizado, com incorporações da língua quimbunda.

PÁTRIA, MÁTRIA E FRÁTRIA

Se do ponto de vista simbólico o colonialismo obrigavam os angolanos a verem Portugal como a *pátria*, não deixavam de situá-lo como poder paterno, profanador da terra africana. Na contraposição, identificavam-se com a cantada imagem da “Mamãe-África”, adesão cada vez mais ativa à *mátria* de origem, que se fazia com os olhos na *frátria* brasileira, a ex-colônia que se libertou do colonialismo. São referências situadas no âmbito de nosso comunitarismo cultural e que chegam ao samba, de origem africana, e mesmo à prática desportiva, como as referências ao técnico brasileiro de futebol Otto Glória, que chegou a dirigir a seleção nacional portuguesa. Nesses tempos, que precedem os anos de chumbo da ditadura militar brasileira, deflagrada em abril de 1964, o olhar para o Brasil desenvolvimentista, da economia às manifestações literárias e culturais, inclusive no futebol (campeão do mundo em 1958 e, depois, em 1962), revestia-se de otimismo.

Num momento anterior ao tempo da efabulação do romance, cerca de dez anos antes, foram estudantes politicamente ativos na CEI os futuros líderes dos movimentos de libertação nacional como Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade e Marcelino dos Santos. Eram os “Mais Velhos”, que na perspectiva africana possuíam sabedoria. De forma organizada reivindicavam a autodeterminação de seus povos e se colocavam contra o fascismo português. Eram ainda posturas políticas não militares, possivelmente apoiadas pelo Partido Comunista Português, mas em face do autoritarismo e da repressão da ditadura portuguesa, foram obrigados a radicalizarem suas posições, vindo a defender a luta armada.

Esses movimentos revolucionários africanos constituíram um dos lados da luta libertadora, afinada com perspectivas socialistas. Libertação nacional associada a uma libertação mais ampla, procurando criar o que se colocava nos eslogans revolucionários: um “homem novo”. No caso de Angola, articuladas no MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola, estavam várias pequenas organizações, inclusive uma célula do Partido Comunista Português, nesse país. Não deixa de ser curioso o fato de esse partido metropolitano reproduzir a essa altura um esquema colonial, como se Angola fosse parte de Portugal (a chamada província ultramarina), deixando de viabilizar ou colaborar para a viabilização da constituição de um partido comunista autônomo em Angola.

Os argumentos para a crueldade indiscriminada da repressão da ditadura salazarista vieram da agressividade dos ataques da UPA (que deu origem posteriormente à FNLA e à UNITA). A postura portuguesa contrariava, assim, as teses lusotropicalistas da propaganda oficial salazarista, que procurava mostrar ao mundo que a colonização portuguesa foi sempre amorosa, amigável. Para tanto, serviu-se dos textos e da presença do brasileiro Gilberto Freyre em terras portuguesas, para quem os países africanos seriam parte do que denominou “mundo que o português criou”, encobrendo o caráter agressivo e predatório dessa colonização, como aliás também ocorrera com outros colonialismos.

Como se vê, o fato de existir um agenciamento comunitário entre os países colonizados por Portugal, não impede as assimetrias dos fluxos culturais e a existência de uma fração do campo intelectual propenso a justificá-las. Em relação ao Brasil escravista, na primeira metade do século XX, a sociedade era vista por essa fração da janela da casa grande, uma óptica que não abarcava o fundamental do escravismo – a terrível situação do escravo do eito. Neste poema, diretamente associado a essa geração da utopia, o “Mais Velho” Antonio Jacinto fala da separação amorosa e das impossibilidades da comunicação: “Eu queria escrever-te uma carta ... /Mas ah meu amor, eu não sei compreender/por que é, por que é, por que é, meu bem /que tu não sabes ler/e eu – Oh! Desespero – não sei escrever também!”

OS INTELLECTUAIS E OS DESAFIOS DO PENSAMENTO UTÓPICO

A perspectiva política intelectualmente dominante e que se mostrou mais consequente em relação à consecução de seus objetivos, como se observa em *A geração da utopia*, pautou-se por horizontes similares aos da personagem central do romance, Aníbal, o Sábio. Ele é o intelectual da revolução, um “fora de série”, justamente por não se enquadrar nas formas ritualísticas que enredavam, tanto situações do passado quanto do presente. Nas estratégias discursivas do romance, permanece como um horizonte, que também não deixa de ser problematizado, sobretudo através de seu discurso com marcas autocríticas. Sua trajetória problemática acaba por ser historicamente simétrica à travessia dos sonhos libertários de sua geração. Era partidário do MPLA, um partido de liderança de base cidadina, socialista, voltado para o cidadão do país, da cidade e do campo, independentemente da cor da pele. Nesse percurso, que vai da luta política à luta político-militar, participam, na trama do romance, atores diferentes dele, contraditórios, mas que não deixavam de repetir os mesmos e slogans. Suas motivações, contraditórias, inclinavam-se a atitudes em desacordo com os sonhos libertários e elas transparecerão nas oscilações de papéis que assumirão na trajetória do romance.

Importante a se destacar para o leitor é como tais caracteres contraditórios se atualizam, conforme a situação histórica do país. Quem se mostra oportunista numa determinada ambiência mais particularizada, vai depois atualizar essa forma de conduta em outras situações, inclusive quando assume poderes de estado. Se buscarmos identificações no sistema simbólico das populações rurais, o povo pode ser associado à árvore de Angola, e tais políticos desejam no fundo seus frutos, valendo-se da árvore para alcançá-los, como o leitor poderá verificar no romance. Embora as formas de conduta oportunísticas se repitam em configurações históricas diferentes, não configuram, entretanto, ciclos. Se o modo de pensar ou agir sobre o mundo aponta para desenhos equivalentes, o ciclo não se fecha.

Vem daí a necessidade de um horizonte de referência, como em Aníbal. Referência intelectual que faltará na Angola libertada do colonialismo, mas que preserva formas exclusivistas que preservam situações contra as quais lutou a geração da utopia. Em relação a esses horizontes colocam-se atores sociais que, no sentido positivo ou negativo, atualizam o desenho de seus gestos anteriores, procurando responder a cada nova situação colocada pela trama do romance. No sentido positivo, quem tem convicções e integridade, procura preservar o sentido de seus gestos, como Aníbal. Se não podem fazê-lo numa dimensão mais larga, o fazem numa mais restrita a sua individualidade. Negativamente, o oportunismo das ações de determinados atores que pouco têm a ver com o ideário utópico. Inclina-se eles para a preservação das formas antigas em proveito próprio, agora já em nível de poder. Para tanto, fazem pontes, que não deixam de ser irônicas, entre suas motivações individualistas e as solicitações hedonistas, narcisistas e competitivas da vida atual.

A atração pela modernidade do campo intelectual Angolano foi importante para Agostinho Neto e sua geração, sem que desconsiderassem a alteridade em favor de modelos sintéticos. Modernização em todos os sentidos, da vida econômica à cultural, o que pressupunha um não retorno a formas de identidade afinadas com o tradicionalismo. Simbolicamente, era a afirmação do espaço de Luanda e não do campo. O grande desafio político, como aparece no romance, era traçar uma linha capaz de unir as diferenças entre cidade e campo num projeto consequente. Nos espaços de Luanda, havia não apenas aproximações e fricções entre contributos culturais de várias partes do interior do país, aceleradas pelas conseqüências da guerra. Havia ainda a presença do espaço exterior, como o horizonte da metrópole e da supranacionalidade comunitária. Um espaço de mesclagens e também de tensões, consubstanciadas na literatura miticamente situadas nos musseques, isto é, a cidade africana, em confronto com a cidade europeia. Essa mesclagem cultural, híbrida, contraditória, apontava, como se apercebe nos documentos do MPLA e nas produções literárias, para horizontes mais amplos, que abarcava

toda Angola, considerando as diferenças, mas sem os particularismos regionais que pudessem conduzir à desagregação política do país.

Essa era Angola, sob uma visão popular, construída pelo campo intelectual do país. E desse *locus* enunciativo, poder-se-ia acessar o mundo. Esta foi mais uma das aspirações dos intelectuais angolanos engajados na utopia revolucionária. Não deixava de ser uma aspiração, desde os tempos de formação dessa geração, que veio a conquistar a independência do país. As dificuldades do projeto apresentam-se de forma explícita ou subjacente no romance de Pepetela. Havia o desafio de muitas distâncias entre as regiões de Angola, como também na distância entre o próprio intelectual e o povo. Nos poemas dos “Mais Velhos” dessa geração, já se formulava as dificuldades do projeto de identificação nacional. Há uma consciência da identificação que se faz nas manifestações culturais típicas, como na música, na dança e na culinária, mas o problema é de comunicação entre esses setores. Não obstante as dificuldades, para a geração da utopia a identificação existe, como se observa no poema “Mussunda amigo” de Agostinho Neto. Se de um lado a adesão de Mussunda (*persona* popular) salva o poeta do “abraço da jibóia” (o colonialismo), por outro ele se vê “escrevendo versos” que o amigo não entende. A solução para a diferença de situações será os dois caminharem juntos, olhando para horizontes correlatos, sob os embalos dos mesmos ritmos musicais, símbolo da angolanidade, que os identifica. Não deixa de ser um índice para os estudantes da CEI, a referência ao conjunto musical Ngola Ritmos.

O grande desafio desse campo intelectual e como se apercebe na trajetória paradigmática de Aníbal era comunicar-se com seu povo, dificuldade apontada acima por Agostinho Neto, o primeiro presidente de Angola, que viria a ser apresentado, após a libertação colonial, como poeta e presidente da república. O problema continuou após a tomada de poder e, mais uma vez, o caminho de Aníbal, que detém simbolicamente a sabedoria, poderia ser exemplar para os demais participantes de sua geração. Diante dos descaminhos da revolução, ele se afasta para procurar se defender numa utopia mais pessoal. Faltou à

revolução, entre muitos outros objetivos, a integração cidade e campo. Essa *persona* consegue individualmente e do ponto de vista simbólico uma forma de aproximação não apenas cidade e campo, mas também entre o intelectual e as aspirações populares. Mais do que o problema de comunicação linguística, que veio a ser resolvida por um vigoroso programa de alfabetização pelo governo revolucionário, colocam-se os emparedamentos coercitivos das formas políticas de poder, que mantêm correlação com as formas antigas contra as quais se lutou. Há muitas vezes entre elas uma simples operação de comutação de atores, preservando antigas assimetrias econômicas e sociais.

POTENCIALIDADE SUBJETIVA E DIALÉTICA DA ESPERANÇA

Desenham-se nos versos de Agostinho Neto, como nos de Antonio Jacinto e Viriato da Cruz, o tema da utopia problematizado por Pepetela. Podemos entendê-la como a dialética da esperança, motivada pelo que poderíamos denominar potencialidade subjetiva de sua geração. No poema “Aspiração”, Agostinho Neto carrega a energia utópica, em seu desejo de transformação. O título do poema já explicita essa inclinação da vontade do poeta. Diz Agostinho Neto, na primeira estrofe desse texto: “Ainda o meu sonho dolente/e a minha tristeza/no Congo, na Geórgia, no Amazonas”; e, nas três estrofes finais: “Ainda o meu sonho/o meu grito/o meu braço/a sustentar o meu Querer/E nas sanzalas/nas casas/nos subúrbios das cidades/para lá das linhas /nos recantos escuros das casas ricas/onde os negros murmuram: ainda/O meu Desejo/transformado em força /inspirando as consciências desesperadas.”

Os espaços da diáspora dos melancólicos “canto dolente” e “tristezas”, transmudam-se em espaços de reivindicação na grande cidade simbólica da angolanidade. Observe-se que as palavras “Querer” e “Desejo” vêm grafadas em caixa alta. É a potencialidade subjetiva do sujeito poético a procurar dar voz contestatória aos homens dispersos, num espaço híbrido e conflituoso. As “consciências desesperadas”

confluem, mesclando-se, de maneira a dar forma e força política ao projeto libertário do poeta. Atingir essa dimensão da potencialidade subjetiva, contribuindo para embalar o projeto libertário, com os pés fincados no chão angolano, é o sonho do poeta. Um sonho diurno de sua geração, traçado a partir das condições que entendiam ser as concretas do país. Um sonho diurno, sublinhamos, próprio da utopia concreta, estudada por Ernst Bloch em sua obra maior – *O princípio esperança*.

Esta era a atmosfera dos jovens da CEI. Falar de utopia no romance de Pepetela significa problematizar a trajetória dessa geração que sonhava com um mundo diferente. Valendo-nos da conhecida imagem do mundo como travessias entre margens, a vida se faz para aqueles que têm a coragem de entrar nessas águas simbólicas, envolvendo-se entre correntezas que teimam a colocar obstáculos, com seus fluxos, de maneira a impedir a manutenção dos rumos do projeto traçado. Certamente, nas águas da vida, as múltiplas correntezas friccionam-se e quase sempre não se mostram direcionadas para o ponto desejado na outra margem. Este o desafio de uma travessia consciente. O horizonte utópico vislumbrado é o objetivo e, como costuma ocorrer, o ponto sonhado possivelmente não será atingido, em razão dos instáveis movimentos das águas que nos envolvem. A existência desses fluxos adversos pode não impedir a travessia, mas quase sempre acabam por deslocar o ponto de chegada. A travessia impõe riscos e há certamente a grande maioria das pessoas que recusa esses riscos e se coloca numa ponte, com o caminho e o objetivo rígido, preestabelecido, e vê a vida passar observando-a ritualmente à distância. Como afirmou um ficcionista brasileiro (Guimarães Rosa), o mundo do rio (existência vivida) não é o mundo da ponte...

A geração é nomeada como utópica justamente porque se colocou nas águas do projeto revolucionário. Não sabiam ou minimizaram muitos de seus atores mais conscientes, que entre as dificuldades desses fluxos, estavam os caracteres dos próprios participantes do projeto. Atores sociais modelados pelas correntezas da situação anterior e compelidos a nelas ingressarem por razões muitas vezes alheias ou ainda próprias de seus caracteres. Por outro lado, não há identidades monolíticas, em termos

individuais, de grupos sociais ou de nacionalidades. Somos marcados por caracteres múltiplos, eles próprios com hegemonias cambiantes, e as identidades devem ser vista no plural. O romance tematiza a coerência desses atores sociais e suas ações mostram-se problemáticas, como o leitor se aperceberá desde o início do romance.

NOVAS HEGEMONIAS E CONTINUIDADE DE HÁBITOS AUTORITÁRIOS

Falamos anteriormente da abertura da espiral, tendo em conta o futuro. Para a geração da utopia de Pepetela, seria um caminho de apagamento dos valores individualistas para os sociais. Entretanto, as travessias podem inverter o sentido do movimento, levando os atores sociais ao afloramento de caracteres contextualmente inibidos, de sentido individualista. Não só os movimentos das águas da revolução, já que esses caracteres já estavam latentes na práxis cotidiana de muitos. Experiência social canalizada para a promoção do individualismo, e não do indivíduo em suas articulações de sentido social. E o pior, do ponto de vista coletivo, em razão da naturalização das formas conservadoras, são essas formas avessas à abertura do pensamento utópico da geração, que acabam por serem mais facilmente aceitas. Em nível das formas de administração do poder e de sua aceitação coletiva. É necessária a política, para que a perspectiva sonhada ganhe abrangência, mas aqui ocorre um problema básico: se ator, em função dessa política, se vê obrigado a usar máscaras anteriores de poder, se não tomar cuidado, acaba tendo sua face modelada por elas. É o problema das revoluções, como se vê em *A geração da utopia*. As concessões para garantir a governabilidade em face de expectativas relacionadas às formas políticas anteriores, mostram-se conservadoras. E podem acabar por impossibilitar a concreção do horizonte sonhado e pelo qual os atores mais empenhados no ideário da geração consagraram suas próprias vidas.

Em Angola, a continuidade da guerra, após a libertação colonial, agora guerra civil respaldada em interesses da Guerra Fria, fez com que houvesse uma militarização da administração do poder. Militarizaram-se todas as esferas de poder. Ironicamente, colocaram-se uniformes simbólicos até em manifestações populares, como até as festas carnavalescas. Nessa atmosfera, os intelectuais, aqueles capazes de apontar rumos, foram deixados de lado pelas correntezas da militarização, que levaram o ideal de uma sonhada plenitude para uma disciplina de caserna. Isto é, um emparedamento similar aos dos tempos coloniais. O desenho do truculência do colonizador, preservado agora, em novos atores e a ascensão de novos ricos, com os caracteres do capitalismo selvagem que a geração da utopia abominou.

A par dos gestos desses atores durante o processo registrado no romance, coloca-se aqui o problema das formas de administração política e econômica do novo estado e também das expectativas da própria população, que vê o mundo de acordo com os padrões estabelecidos. E, assim, o estado revolucionário acaba por se ver enredado pelas formas anteriores, mesmo procurando, em termos de discursos legitimadores (toda hegemonia procura legitimar-se), se desvencilhar das práxis coloniais. Para tanto, valeu-se equivocadamente, das fórmulas de administração estatal do chamado socialismo real, que desconsiderava o fundamental para o pensamento utópico: a potencialidade subjetiva, presentes nos quadros intelectuais, que ou se adequaram aos novos figurinos (até militares) ou foram colocados à margem do processo. Essa potencialidade subjetiva, avessa ao uniforme, presente na capacidade de agir criticamente sobre a realidade, constituía justamente a energia motora (utopia como manifestação do desejo) que ensejou a própria luta de libertação nacional e social. Era historicamente imprescindível se buscar novas formas de administração. Só que havia a evidência da guerra civil e a necessidade de não se correr riscos. O mundo da pretensa ponte (militarizada) a contornar os riscos de se entrar nas águas do rio.

ABRAÇOS QUE SUFOCAM

Em *O cão e os caluandas*, Pepetela criou a imagem de uma buganvília (a nossa primavera, que anuncia a renovação da estação), árvore que vai crescendo sobre as paredes de uma casa, e acabaria por destruí-la não fosse a ação desesperada de um cão já velho e sem forças, mesmo desdentado, que a arrancou pelas raízes. O galhos da primavera, associada ao otimismo do renascimento das flores, são no fundo os abraços que sufocam. No caso, o próprio estado destruindo a casa angolana. Em *A geração da utopia*, numa perspectiva individual, das antigas motivações juvenis de Aníbal, aparecerá uma imagem, com desenho correlato, no capítulo “O polvo”. Os galhos da buganvília podem ser comutados pelos tentáculos do polvo, numa situação de conflito relativo aos desafios de sua individualidade, posterior à instalação do estado independente angolano.

As ações dos atores sociais de *A geração da utopia* pautam-se pela práxis, entendida em seu sentido ontocriativo: na medida em que pensamos/agimos sobre a realidade, vamos criando, de forma consciente ou não, determinados modos de articulação. E essas articulações migram de uma esfera do conhecimento para outra. Por exemplo, o consumismo que se estabelece em relação a mercadorias comercializáveis, migram do campo econômico para outros da vida social. O romance não explicita essas relações, mas deixa-as evidente. As relações sociais se estabelecem conforme essa lógica, que no fundo é do capital. Fala-se inclusive o tempo todo, em nosso país, de capital intelectual. Evidentemente, as muitas esferas de atuação na vida sociocultural (inclusive cultura material), criam múltiplos modelos de articulação. Entretanto, tal amplitude não os deixam soltos, pois acabam por formarem redes, nos quais os fios são costurados de acordo com as relações de hegemonia e subalternidade que eles estabelecem entre si.

Como toda a hegemonia é porosa, já afirmamos, ela permite a emersão, de outros caracteres, justamente para se legitimar,

administrando sua diferença. Trata-se de uma forma de dinamizar o próprio sistema hegemônico. Somos individualmente e coletivamente múltiplos e uma visão crítica das implicações políticas desses caracteres (nível individual, nacional, social), verificará que eles se atritam e não deixam de se estabelecer essas hegemonias ou dominâncias. Na trajetória da geração e com certos atores do romance tais caracteres que num momento são subalternizados, afloram depois, sufocando a sociabilidade dos primeiros tempos. Como a própria enunciação reconhece, desde o primeiro capítulo, esses atores mostram atitudes que são no fundo oportunistas. Assim são os hábitos, que em suas linhas articulatórias impregnam as personagens do romance, mesmo em situações políticas que poderiam contraditá-los.

Observe-se, nesse sentido, como se efetiva esse sentido articulador (modo de pensar a realidade) em outro romance de Pepetela, *Mayombe*, escrito em plena guerrilha da luta de libertação nacional de Angola. O sentido crítico do narrador destaca linhas de articulação de hábitos, que impregnam suas personagens, deixando à mostra as reais motivações dos guerrilheiros, mitificados pelos discursos oficiais. Citemos uma personagem feminina, que de um ângulo periférico analisa a situação que experimenta entre os guerrilheiros:

Isso é que me enraivece. Queremos transformar o mundo e somos incapazes de nos transformar a nós próprios. Queremos ser livres, fazer a nossa vontade, e a todo momento arranjam desculpas para reprimir nossos desejos. E o pior é que nos convencemos com as nossas próprias desculpas, deixamos de ser lúcidos. Só covardia. É medo de nos enfrentarmos, é um medo que nos ficou dos tempos em que temíamos a Deus, ou o pai ou o professor, é sempre o mesmo agente repressivo. Somos uns alienados. O escravo era totalmente alienado. Nós somos piores, porque nos alienamos a nós próprios. Há correntes que já se quebraram mas continuamos a transportá-las conosco, por medo de as deitarmos fora e depois nos sentirmos nus. (PEPETELA, 1982, p. 208).

Vieram de nossa formação hábitos alienados e as formas culturais, tal como as formas políticas, sociais e econômicas, resistem. Há nelas, de um lado, uma experiência acumulada; e, de outro, implicações ideológicas que tendem a justificar hegemonias. Constituem desenhos ou linhas que resistem e determinam a formação de caracteres, com papéis sociais marcados. O grande problema, do ponto de vista político, é que tais impregnações fazem parte do cotidiano e configuram as expectativas de cada ator, dirigente ou dirigido. Tais gestos alienantes serão mais enfáticos na obra posterior, de Pepetela, quando focalizará criticamente a nova sociedade urbana de Angola. Se escreveu *Mayombe*, na ambiência da guerrilha, escreverá depois romances como *Predadores*, cujo título direcionado às esferas de poder econômico, já é ilustrativo por si mesmo.

A travessia, já apontamos, se fez para essa geração tendo como horizonte uma libertação nacional e social que criasse um “homem novo” – criativo, íntegro, sociável, inclinado ao bem coletivo. Não atingiu, para seus atores mais consequentes em relação ao seu ideário, seus maiores objetivos libertários. Impõem-se outras e novas travessias. Conseguiram a libertação do país do colonialismo, mas muitas formas conservadoras, como hábitos estabelecidos, continuaram. O exercício de determinados papéis, conjugado a determinadas práxis, modelam os novos autores, com muitos dos caracteres contra os quais se colocaram. A travessia foi feita sem entretanto atingir-se o ponto sonhado. Não basta que o rio Kuanza – simbólico da unidade nacional – desemboque em Luanda, com fragmentos de todo o país em suas águas. Impõem-se reciprocidades, segundo a enunciação, para um encontro cidade-campo em que as margens do rio revelem essa integração psicossocial e econômica em sentido amplo. Não pode ser uma via simbólica de mão única.

UTOPIA, DISTOPIA E A JUVENTUDE COMO PRINCÍPIO

Impõem-se, na atualidade, novas travessias, talvez com novos atores, que a enunciação parece apontar de forma ainda tênue. Há uma atmosfera de pessimismo, que uma das personagens mais otimistas vai

contraditar. Vale aqui – deslocando o foco para Portugal e os participantes do movimento revolucionário do 25 de Abril, que pôs fim à ditadura salazarista - a transcrição do refrão da canção “O madrugador de um sonho”, de Frederico de Brito, interpretada por Carlos do Carmo. Os sonhos são do movimento dos jovens capitães de Abril. Dessa revolução voltada para uma revolução social participaram os mesmos e outros jovens embalados por suas utopias, utopias correlatas àquelas sonhadas por jovens portugueses e africanos participantes da Casa, capítulo inicial deste romance: “Julguei ser um sonho/Mas foi realidade/E às vezes suponho/Que não é verdade!/Mas se alguém disser/Não à liberdade/Eu posso morrer/Mas não é verdade”.

A canção evidencia uma simetria de situações entre a revolução portuguesa e a dos países africanos colonizados por Portugal. Uma simetria supranacional, no âmbito de nossa comunidade cultural. Esse comunitarismo que nos aproxima, desenha inclinações que seriam extensíveis para outras situações, de quem viveu sonhos libertários, como em Angola. Em *A geração da utopia* esse sentido de solidariedade supranacional fez com que se reunissem participantes portugueses e angolanos na manifestação antiditatorial do 1º de Maio. Solidariedade sob a sombra de um regime opressivo.

Importa hoje destacar o fato de que, após a euforia da tomada de poder e aparente conclusão da travessia libertária, constata-se que os pontos atingidos (tanto em Portugal como em Angola) não eram exatamente os previstos, mas a travessia não deixou de se efetivar. Só que não houve um epílogo histórico. Esses são os fluxos das águas da vida, que acabam por se abrir a novas travessias. Renova-se o giro da espiral da linha do tempo. Se no início da travessia um Viriato da Cruz escreveu o poema “Mãe Negra (Canto da Esperança)”, numa perspectiva talvez neorromântica, em que vê as projeções dos olhos da Mãe (a *mátria*, a terra angolana).

A tendência de quando esses sonhos não se concretizam integralmente como se desejava é o estado de melancolia, ou a distopia entre os atores embalados pela plenitude da utopia. Entretanto, a vida

social se move na direção da esperança. Acreditar que as coisas possam ser melhores do que são. Se a esperança não se configurar em torno de projetos imbuídos de um princípio de juventude, como o que embalou os atores dessa geração, outros atores poderão empunhar em proveito próximo essa inclinação de esperança, através da mistificação, como ocorre com o pensamento religioso. É o que aponta o romance *A geração da utopia*, certamente num horizonte que não se restringe apenas a Angola.

A esperança misticamente associada assim ao prazer, nas dimensões estreitas do consumo imediato, em que o próprio corpo humano se transforma em mercadoria. A esperança, como energia da geração da utopia, funda-se num princípio de juventude, que independe da idade dos atores envolvidos e se volta para o futuro. Nesta mistificação da esperança, que se efetiva paralelamente às instâncias de estado, a vida não se move na perspectiva de futuro, mas de um desfrute voltado para um contínuo presente, de afirmação individualista. Olha-se de lado e não para frente. Não é mais a religiosidade de um paraíso perdido a ser reconquistado com sofrimento das religiões tradicionais, mas o mundo da mistificação de mercadorias, que entram na economia das trocas simbólicas, fundamentadas nas articulações socioeconômicas. Como se observa, centrado em Angola, *A geração da utopia* tem como matéria uma situação mais geral, que vem do mundo da desregulamentação do capitalismo financeiro, que chegou mesmo a proclamar o fim da história.

Outro problema que se coloca, como apontamos em vários momentos, é o da sobrevivência das formas que podem limitar os movimentos de toda uma geração, já que as águas da vida não têm um traçado definido, e é difícil seguir os sulcos na água de travessias anteriores, que não se repetirão, como podemos inferir do conhecido poema de Antônio Machado: “Caminhante, não há caminho,/faz-se caminho ao andar./Ao andar faz-se o caminho,/e ao olhar-se para trás/vê-se a senda que jamais/se há-de voltar a pisar./Caminhante, não há caminho,/somente sulcos no mar.”

Ficam enfaticamente registradas, no romance *A geração da utopia*, como os modos de articulação que levam às formas tradicionais acabam por enredar o ser político da geração. Para Pepetela, depreendemos através de

suas estratégias discursivas, o otimismo que embalou a geração, só poderia ser efetivo se imbuído de sentido crítico. É o que aparece na trajetória de Aníbal, que acaba por se impor registros mais distanciados, marcado por certa negatividade. São experiências que apontam para o processo, contínuo, que impõe uma dialética entre otimismo e distanciamento crítico, tendo em vista a necessidade de contínuos redirecionamentos de trajetórias, pois o “mundo do rio não é o mundo da ponte”, relembremos.

Não há fórmulas feitas e nem palavras de ordens unívocas. Estas levam apenas a uma disciplina de caserna, refutada pela enunciação. Quando estas formulações aparecem no romance, são meramente ritualísticas, acabando por levar à repetição do mesmo. Talvez por isso mesmo, no “Epílogo”, Pepetela fecha o seu romance, indicando que não há uma conclusão definitiva numa história que começou com um “portanto”. Consubstancia-se a efabulação, assim, mais uma vez, como um processo aberto, mas com horizontes, para que não se submeta aos movimentos hegemônicos de cursos estabelecidos. Nas águas da vida social, eivada da plenitude sonhada, há que enfrentar esses fluxos avassaladores. Ao atingir a margem que apontava para a descolonização, constatou-se que a travessia marcou a trajetória, levando a pontos diferentes, distantes da liberação sonhada. Um transcurso de uma geração que se dissocia, desconfigurando-se melancolicamente a energia, potencialidade subjetiva, que a embalava. Uma desconstrução que não perde seu sentido dialético de processo, pois que não deixa Pepetela de constatar que os novos tempos formam tenuamente atores de uma nova geração, que certamente não deixará de se valer da experiência da geração anterior.

REFERÊNCIAS

PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. *Mayombe*. São Paulo: Editora Ática, 1982.



PÁSSAROS DE ASAS ABERTAS: PRODUÇÕES LITERÁRIAS, PROCESSOS HISTÓRICOS

Marcelo Pagliosa Carvalho¹⁹

INTRODUÇÃO

Em virtude dos quarenta anos de sua fundação e da própria independência de Angola, a União dos Escritores Angolanos organizou a obra “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016), que será analisada nesse artigo. Com um total de trinta e seis contos de diferentes autoras(es), privilegiou-se textos inéditos, a seleção de narrativas que ajudassem a contar as quatro décadas com um olhar do século XXI, a evolução do gênero no período conjugada à apreensão de uma perspectiva histórica, sem comprometimento da liberdade de leitura. O nome da antologia remete a um dos contos mais conhecidos da literatura angolana: “Estranhos pássaros de asas abertas” de Pepetela, englobado na obra. Por meio de abordagens mitológicas, a história imagina a chegada dos portugueses na atual Angola, os seus diversos interesses na exploração de novos territórios (metais preciosos, especiarias) e o contato inicial com um povo nativo. O enredo tem como protagonista Namutu, uma mulher local que avista a chegada dos portugueses e o cumprimento da profecia de Manikava. Tem como pano de fundo uma disputa entre deuses europeus e deuses locais, como Nzambi e Kianda.

19 Realizou Pós-Doutoramento em História da África na Universidade de Lisboa. Professor Adjunto IV da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Publicou “Contos para Insônia” (7Letras) e alguns de seus textos já ganharam asas em antologias literárias. Principais temas de discussão na área educacional: Histórias e Culturas Africanas e Afro-Brasileiras; educação para as relações étnico-raciais; políticas públicas e financiamento da Educação.

Procurou-se construir algumas categorias de análise que possibilitassem uma maior compreensão do conjunto da obra. Muita foram as perguntas que perpassaram a perscrução: Há uma multiplicidade de abordagens ou de formação de personagens/protagonistas? Quais as relações existentes entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade? Aparecem ligações ou comparações entre o mundo pré-colonial, colonial e pós-colonial? Os contos fazem referências a aspectos de africanidade? Os contos buscam uma identidade nacional ou mesmo uma identidade africana? Em quais períodos históricos se passam os contos? Há menções às questões da negritude, de reconhecimento ao saber local, do nacionalismo ou crítica a ele? As temáticas abordadas apresentam maiores similaridades ou dessemelhanças? Quais são os olhares presentes nos contos: otimistas, utópicos, pessimistas, distópicos? As narrativas ou os sujeitos são lineares ou fragmentadas(os)?

QUEM SÃO OS AUTORES(AS)?

Muitos dos(as) escritores(as) selecionados(as) para a antologia são reconhecidos enquanto autores de contos, mas destacamos os(as) que são geralmente mais designados como poetas (Paula Tavares) ou romancistas (José Eduardo Agualusa e Pepetela). Apenas cinco textos selecionados foram de escritores(as) falecidos: Agostinho Neto, Henrique Abranches, Raul David, Ruy Duarte de Carvalho e Uanhenga Xitu.

Em relação ao gênero, tem-se trinta e um contos escritos por homens e apenas cinco realizados por mulheres, demonstrativo de que a literatura angolana permaneceu concentrada no gênero masculino. Oito foram os escritores que assinam suas obras com pseudônimos. Quanto à faixa etária das(os) escritores, destaque para as(os) nascidos na década de 1960-1969:

Tabela 1: Décadas de nascimento dos(as) 36 escritores(as) da obra “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016)

Década de nascimento	Número de escritores(as)
1910-1919	1
1920-1929	2
1930-1939	5
1940-1949	7
1950-1959	7
1960-1969	11
1970-1979	3

Fonte: Autor com base em “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016).

A diversidade de contistas exemplifica os muitos voos de asas abertas. Autores consagrados como Agostinho Neto, Luandino Vieira, José Eduardo Agualusa e Pepetela tiveram textos selecionados para essa antologia. O mais jovem escritor inserido foi Gociante Patissa, nascido em 1978. Margarida Gil dos Reis e António Quino (2016, s/p.), no Prefácio, sintetizam a diversidade temática presente na obra:

[...]o imaginário mítico e a reelaboração do fantástico, o permanente diálogo entre as estórias e a História (António Fonseca, Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso, Dya Kasembe, Fragata de Moraes, Henrique Guerra, João Melo, Pepetela, Zetho Cunha Gonçalves); a cidade, espaço de tessituras tão diversas que denuncia assimetrias na própria sociedade, e o seu quotidiano (Albino Carlos, Henrique Abranches, Jacques dos Santos, José Luís Mendonça, Luís Fernando, Ondjaki, Roderick Nehone); a memória individual e coletiva (Carmo Neto, Décio Bettencourt Mateus, Isaquiel Cori, José Eduardo Agualusa, Luandino Vieira, Raul David); os laços de família, a mulher (Chó de Guri, Dario de Melo, Eduardo Bettencourt Pinto, F. Tchikondo, Gociante Patissa, Ismael Mateus, Jofre Rocha, Marta Santos, Namibiano Ferreira, Paula Tavares, Sónia Gomes) ou o ímpar apego telúrico de Ruy Duarte de Carvalho.

SOBRE O QUE VERSAM OS CONTOS

A antologia apresenta dez contos (27,77% do total) que tinham como temática ou base de fundo os mitos, histórias de feitiçarias ou histórias fantásticas. Uma dúvida pode ser levantada: as histórias fantásticas remetem a uma tradição/característica da literatura angolana ou o realismo fantástico/mágico latinoamericano, escrito em língua espanhola durante o século XX, pode ter influenciado as histórias fantásticas constantes na obra? Talvez seja prato local, com um pouco de tempero latinoamericano. Ou o contrário.

Dentre os principais temas que emergem nos contos, podemos citar: a guerra de independência; a consolidação do estado-nação e as fraturas/assimetrias políticas, sociais e econômicas ocasionadas pela guerra civil e pela ditadura que foi se impondo pelo/no governo de José Eduardo dos Santos/MPLA (onze histórias); o colonialismo português (seis histórias); o machismo/discriminação de gênero ou dificuldades econômicas que vitimam mulheres angolanas (cinco histórias).

Pinheiro (2018, p. 4) afirma que, na contemporaneidade, os autores angolanos vêm se expressado sobre temas variados.

Entretanto, ainda que a narrativa angolana contemporânea se apresente diversificada, uma variável afim, que podemos apontar, é que se trata de uma literatura amadurecida, com seus conflitos de angolanidade potencialmente resolvidos, predominantemente urbana, e que preserva a agudeza crítica, desta vez voltada ao governo de José Eduardo dos Santos e aos desdobramentos da administração após o fim do colonialismo.

A autora (2018) ressalta ainda que Luandino Vieira, uma das principais referências na literatura angolana, influenciou as gerações posteriores a partir de sua consciência crítica e da incorporação da fala popular à literatura escrita. Na antologia analisada, foi inserido o seguinte conto desse autor: “Kizuua Kiezabu, nosso general Kimbalanza”,

publicado inicialmente em “O Livro dos guerrilheiros. De rios velhos e guerrilheiros II” (Editora Caminho, 2006). No que tange à utilização de palavras ou termos em línguas locais nos contos selecionados, observa-se o seguinte quadro:

Tabela 2 – Utilização de palavras ou termos em línguas locais nos 36 contos da obra “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016)

Utilização de palavras ou termos línguas locais	Número de contos
Sim	18
Não	18

Fonte: Autor com base em “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016).

Tem-se a mesma quantidade de contos em que são ou não utilizados palavras e termos em línguas locais. Procurou-se identificar quantos contos remetiam de alguma maneira à tradição, saberes ou mitos locais. Como verificamos na Tabela 3, a maior parte (58,33%) dos(as) autores(as) não fez menção a essas questões:

Tabela 3 – Histórias que remetem à tradição, saberes ou mitos locais nos 36 contos da obra “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016)

Histórias que remetem à tradição, saberes ou mitos locais	Número de contos
Não	21
Sim	15

Fonte: Autor com base em “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016).

Décio B. Mateus, em “O Regressado”, trata de um português que vai trabalhar em Angola e começa a se intitular, como o próprio título do conto se refere, enquanto um “regressado”, ou seja, como alguém que já estivera em terras africanas/angolanas anteriormente e retorna

a uma casa que já era sua. Esse português começa a sofrer perseguição de espíritos de negros/locais, que o acusam de ter sido, no período da dominação portuguesa, um antigo colonizador responsável por muitos crimes e injustiças. O conto “A Cor das Vozes” de Paula Tavares tem um verniz de realismo fantástico, mas que não nos possibilita cravar tratar-se de uma história tradicional. Destaque também para Sónia Gomes e seu conto de denúncia do machismo “Apenas entre mulheres”, no qual é narrado o “costume” de homens que culpabilizam suas mulheres por não conseguirem ter filhos e, em decorrência, teriam como “direito” buscar uma segunda esposa.

Tabela 4 – Períodos históricos retratados nos 36 contos da obra “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016)

Períodos históricos	Número de contos
Pós-independência e atualidade	19
Chegada/invasão/dominação portuguesa	9
Guerras de independência	5
Não foi possível identificar o período ou a referência temporal é muito vaga	7

Fonte: Autor com base em “Pássaro de Asas Abertas: antologia de contos angolanos” (2016).

Obs: Há a ocorrência de um mesmo texto retratar mais do que um período no recorte temporal selecionado neste trabalho, por isso o número de indicações temporais ter superado os 36 contos da obra.

O período “Pós-independência e atualidade” apareceu em mais da metade dos contos (52,77%), seguido pelo recorte temporal “Chegada/invasão/dominação portuguesa” (25%) e pelo “Guerras de independência” (13,88%). Nenhuma história fazia menção ao período histórico anterior à chegada/invasão dos portugueses, com a ressalva do conto “Estranhos pássaros de asas abertas” de Pepetela, que ficciona

o ataque da embarcação dos futuros dominadores e a relação inicial com a população local.

Procuramos analisar o perfil dos protagonistas: em 14 contos apreendemos que eram ativos e em 7 submissos. No primeiro grupo, destacamos “Um Padre no hotel” de Luís Fernando, cujo protagonista, um garoto estudante, é incentivado a virar escritor por seu padre-professor. No segundo, salientamos “Henda” de Eduardo Bettencourt Pinto: o personagem principal é uma criança ou adolescente pobre do gênero masculino que ganha a vida lavando carros de pessoas ricas na praia. Acompanhado de perto por seu cachorro, o garoto exalta o gosto por trabalhar para endinheirados, mas sofre humilhações por parte de um dono de veículo. No conjunto dos trabalhos, pode-se perceber a desilusão com a vida atual em Angola, as diversas carências e desigualdades sociais que atingem a população. Uma Luanda com seus muitos problemas é descrito por Décio B. Mateus (2016, p. 46):

Xavier Domingos andava pelos cantos de Loanda. Passeava pela Baixa empilhada de gente de todos os estratos. Funcionários públicos, vendedores ambulantes, engraxadores, candongueiros, desempregados, ladrões, polícias, militares. Estradas entupidas de carros, buzinas estridentes, e decorações abundantes de lixo (...). Os edifícios floriam desordenados, desenhando paisagens pouco harmônicas. Loanda era uma cidade de ninguém. Era dos estrangeiros europeus, asiáticos – chineses –, africanos... No que lhe parecia um novo movimento migratório, onde os emigrantes tinham prioridade.

Em outro trecho, Décio B. Mateus (2016, p. 43) narra a dificuldade de a capital angolana sair de um passado recente marcado por dois grandes conflitos – a Guerra pela Independência e a Guerra Civil – e de um presente repleto de tensões e violências:

De quando em quando, em dias de grande inspiração, ascultava a cidade. Conversava com ela. Era uma cidade que

tentava curar-se, e cicatrizar-se dum ontem ainda recente, nada pacífico. Loanda regenerava-se dos muitos sangues esparramados. António animava-se de saber. Todavia, ouvia rugidos distantes, abafados. Uma caldeira enchia-se lentamente... Xavier sabia do super-vulcão Loanda. Sabia dos perigos e violência das erupções vulcânicas.

João Melo (2016, p. 112), no conto “Esplendor e frustração”, realiza uma narrativa comparativa entre o passado colonial, marcado pelo racismo contra a população local, e os pós-guerras em Angola, cercado de miséria e de desigualdade. O esplendor atrelado à luta pela libertação colonial e a frustração ou desilusão pela (des)organização social, política e econômica do país:

[...] Naquele tempo [da luta contra o colonialismo], as palavras tinham esse dom extraordinário de antecipar a história, ao contrário dos dias de hoje, em que, para sobreviver, temos de a reolhar, para tentar descobrir as encruzilhadas cruciais onde nos perdemos e, assim, sermos capazes de voltar a nomeá-la[...].

Citamos também o texto que abre a antologia, “Naúsea” de Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola e um dos principais líderes na guerra de libertação. Nesse conto, Velho João recorda, com chateação, o sofrimento do povo angolano desde o período da dominação portuguesa. Faz alusão ao tráfico de escravizados ocorrido até o século XIX e à exploração do petróleo – a história foi publicada em 1960, o que nos permite aferir que remeta à extração do período.

Averiguamos se os contos realizavam denúncias de injustiças ou violências/violações: 25 denunciavam algo e em 11 não foram constatadas denúncias. Os temas que mais se repetiram foram: as críticas/denúncias aos horrores do colonialismo, como o racismo, o cristiniano imposto, a exploração das riquezas da terra e a situação de miséria e de violência a que foram subjugados os habitantes locais; as dificuldades econômicas da população no pós-independência/

atualidade, com ênfase à desigualdade social, à casta de privilégios que gozam a elite dirigente/empresarial angolana e alguns estrangeiros, à situação de miséria que atinge inclusive muitos ex-combatentes; a violência física e psicológica contra as mulheres; a vida estressante em Luanda, sobretudo por causa dos engarrafamentos; a violência policial contra jovens idealistas (“Dezassete brilhos e as estrelas também” de Ondjaki), entre outros. A obra de Ondjaki, de acordo com Pinheiro (2014, p. 176),

[...] privilegia as vozes periféricas e o cenário urbano contemporâneo da capital Luanda a fim de revelar a hipocrisia social e corrupção vigente sob um tom ácido poucas vezes visto na literatura africana, sem prescindir do lirismo que tão bem o caracteriza.

CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA ANGOLANA SELECIONADA

A literatura angolana possui uma base que pode ser remetida ao século XIX e alcança um escopo focado na condição do seu povo, sobretudo com o grupo/escola literária que ficou conhecida como Mensagem. Na contemporaneidade, a voz urbana e de crítica à condição social assimétrica adquire importância.

Vale destacar que não houve a defesa da unidade nacional em nenhum conto perscrutado, tema de forte consideração/imposição no processo de independência e até hoje cultuado pelos dirigentes do MPLA. Carmo Neto, em “Diáspora”, narra a história de um ex-combatente que tem como objetivo construir um jardim botânico nas terras de seus ascendentes, com plantas de todas as espécies de Angola (alusão, talvez, à unidade nacional), mas os dirigentes não o permitem que o façam e, no mesmo terreno, autorizam a construção de outro tipo de empreendimento. A burocracia e a ganância dos governantes angolanos não permitiam que se pudesse realizar uma

obra que se referisse à unidade nacional. Isaquiel Cori, em “Amanhã também é dia”, de certa forma, chega a questioná-la, ao mostrar que os combatentes têm posição econômica inferior quando comparados a quem não foi à guerra.

Outra modalidade de análise que levantamos foi a aparição ou não de menções à africanidade: em 29 contos não foi verificado, enquanto em 4 foi constatado. Em outros 3 contos há uma menção vaga ou duvidosa em relação a essa abordagem. Outro ponto que procuramos estudar foi a questão da negritude: a maior parte não versou sobre isso, apenas em dois contos há a discussão acerca e em outros três a citação relacionada à existência de raças distintas. Fragata de Moraes, em “A Seiva”, coloca em sentidos antagônicos a tradição dos africanos locais com a dos brancos colonizadores. Chó de Guri, em “Negócios, do tradicional ao moderno”, menciona a forma animalesca de como as mulheres eram tratadas na poligamia masculina, submetidas aos mandos e desmandos dos detentores de terras e cita as relações interracialias, nas quais o mulato é tratado com desconfiança pelos negros – seguimos, nesse espaço, a nomenclatura escrita/fornecida pelo autor. A tensão entre brancos e negros na sociedade angolana também é realçada por Décio B. Mateus.

No que se relaciona a questões identitárias, Uanhenga Xitu, em “Bola com feitiço”, conta a história de um time de futebol em que alguns organizadores colocam em prática a ideia de realizar feitiços para vencerem a partida, mas ocorre a resistência de jogadores protestantes da equipe. Jacques dos Santos (“ABC do BÊ Ó”) narra uma relação interracial que não foi bem vista no período colonial. A maioria das histórias se passa em áreas urbanas (22 contos ou 61,11%), sendo que Luanda se destaca como a cidade-cenário dos enredos. Apenas duas histórias não têm Angola como local de narração: “Rio em flor de Janeiro” de Albino Carlos, como o próprio título já se refere, passa no Rio de Janeiro; e “Falsas recordações felizes” de José Eduardo Agualusa, em que o Bairro Alto de Lisboa é o local em que os personagens interagem.

A visão pessimista é preponderante nos contos da antologia: em 24 contos ou 66,66%. O quadro não poderia ser diferente. A luta da população contra um colonialismo que a massacrava, todas as batalhas para se tornar livre do jugo da metrópole, seguida de uma guerra civil cuja duração se estendeu por muitos anos (1975-2002), uma realidade de problemas sociais que foram se acumulando durante todo esse período e que prossegue em uma sociedade com alto índice de desigualdade social e de partes consideráveis da sua população vivendo sob condições econômicas degradantes. Tudo isso repercute nos textos selecionados para a antologia. O otimismo aparece em 6 contos (16,66%) e em outros 6 contos não se destaca nem uma visão pessimista, tampouco otimista. Os projetos literários dos(as) vários(as) autores(as) são perpassados pelo embate contra as injustiças cometidas. Escritores como Luandino Vieira e Pepetela, dentre outros(as), possuem um percurso literário de confronto, reflexão e denúncia. Construíram obras compromissadas com o povo e contrárias à dominação portuguesa. Os problemas políticos, econômicos e sociais de Angola foram/são retratados por meio de letras engajadas. Militância e compromissos com seu povo aliados à busca de narrativas e de uma estética que rompessem/rompam com o domínio existente também no plano cultural.

Em relação às características dos personagens das histórias, os sujeitos lineares aparecem como os mais recorrentes: 18 contos ou 50%; os sujeitos fragmentados sobrevivem em 15 histórias (41,66%); e em outras 3 histórias não foi possível classificá-los em lineares ou fragmentados. No que tange aos sujeitos fragmentados, é valioso salientar que essa é uma característica dos personagens de José Eduardo Agualusa. Na antologia em questão, o autor contribui com “Falsas recordações felizes”: o enredo traz alguns amigos bebendo em um bar. O protagonista equivoca-se ao citar casos do passado. A falta ou a incerteza da memória, tema caro ao autor em outras obras, volta a aparecer no texto selecionado. O cosmopolitanismo de Agualusa pode ser observado quando da citação de uma música de Chico Buarque e de

um show de Cesária Évora. A análise de Pinheiro (2018, p. 3) corrobora as particularidades na escrita de Agualusa:

[...] Como denotativo de singularidade, ele introduz consigo a fragmentação do sujeito pós-moderno, traço marcante de suas obras. Seus personagens, não raro, são pessoas em trânsito, que ora estão de passagem, ora estão vivendo em um lugar onde não nasceram ou de onde querem ir embora. Carregam consigo conflitos identitários (*As mulheres do meu pai* (Agualusa, 2012a) e *O vendedor de passados* (Agualusa, 2004), dificuldades em se expressar afetivamente (*Barroco tropical* - Agualusa, 2009), *O vendedor de passados* (Agualusa, 2004) e *Milagrário pessoal* (Agualusa, 2010), medo e sensação de solidão permanente (*Teoria geral do esquecimento* (AGUALUSA, 2012b).

Agualusa e Ondjaki são exemplos de escritores angolanos que, segundo Leite (2016, p. 148), não partilham de posições temáticas essencialistas e procuram experimentar uma necessária pluralidade de escolhas formais e temáticas, vertentes que se multiplicam em diversos(as) autores(as) africanos(as) das novas gerações:

Muitos deles, por razões pessoais, profissionais, políticas ou outras, escrevem fora dos seus países, em processos de diáspora, convocando parilhas de diversa ordem, linguística, formal, temática; assumindo posições muito críticas perante alguns dos seus regimes, ditatoriais e opressivos, criando deste modo novas etnopaisagens (Appadurai) nas suas escritas. Questões ligadas à globalização, ao genocídio, às guerras civis, à imigração, à violência sexual, às diferenças de género, ao cosmopolitanismo e às narrativas de viagem, percorrem as publicações africanas do século XXI, e a elas não são alheias às literaturas africanas de língua portuguesa, cuja modernidade se alicerça no seu próprio processo e percurso histórico, diferencial em relação às congéneres em outras línguas.

Da utopia libertária e construto identitário às críticas concernentes a uma sociedade atual desigual, corrupta e violenta: esse pode ser o ponto em comum que perpassa o conjunto dos contos angolanos. Como base, a complexidade inserida nos estudos pós-coloniais:

Pensar as manifestações culturais africanas contemporâneas é tarefa que envolve os estudos pós-coloniais em sua face de contestação da dominação colonial, de oposição aos legados ou marcas indelévels da colonização, revelando uma atitude anti-colonialista e algumas implicações mais recentes, tais como o neocolonialismo. Não bastasse a complexidade e controvérsias que envolvem o pós-colonial, termo por si só amplo e polissêmico, soma-se à questão a particularidade dos países africanos de língua portuguesa, cuja independência é muito recente e encontra-se imersa em contradições e distopias (GEHLEN, 2013, p. 105).

As contradições e distopias da Angola independente não são aceitas pelas(os) autores(as), ao contrário, são foco de denúncias contumazes. A utopia de um pós-colonial livre e com garantia de qualidade de vida à maioria da população foi, aos poucos, mostrando o seu rosto neocolonial: se o território deixou de ser, em partes, colonizado, a economia e a cultura continuaram a ser alvos de domínio dos impérios ou de interesses individuais ou coletivos das classes dominantes nacionais.

Transparece assim, a dificuldade de se forjar uma identidade cultural em um período limítrofe como esse, a fronteira entre o colonial que não foi ainda superado, o pós-colonial que traz consigo toda a carga da utopia, do que não foi, mas que poderia ter sido e o neocolonial que, ao se imbricar com o remanescente do colonial, forma uma trama cujo emaranhado se coloca como desafio aos pesquisadores. E, para além disso, é uma resposta buscada pelos eus que vivem a contemporaneidade e nela ou apesar dela buscam estabelecer a descolonização, processo em andamento (GEHLEN, 2013, p. 105).

Boaventura Sousa Santos (2018) opta por utilizar a nomenclatura “colonialismo insidioso”: uma forma de colonialismo gasosa e evanescente, invasiva, evasiva e ardilosa, que ocorre no cerne de relações sociais sobrepujadas pelas ideologias do anti-racismo, dos direitos humanos universais, da igualdade de todos perante a lei. As vítimas desse colonialismo insidioso (alimentado pelas saudades do colonialismo) são sufocadas por meio de uma ditadura que imprime os seus ditames. E esse quadro de apartheid social não institucional aparece com força nos enredos da antologia estudada.

O que terminou com os processos de independência do século XX foi uma forma específica de colonialismo, e não o colonialismo como modo de dominação. (...). O colonialismo como modo de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas por razões etno-raciais está hoje tão vigente e violento como no passado. Às populações e aos corpos racializados não é reconhecida a mesma dignidade humana que é atribuída aos que os dominam. São populações e corpos que, pese embora todas as declarações universais dos direitos humanos, são existencialmente considerados sub-humanos, seres inferiores na escala do ser, facilmente descartáveis (SANTOS, 2018, p. 1).

EM SUMA...

A antologia é um valioso trabalho que acaba sintetizando, por meio do gênero conto, a literatura angolana de boa parte do século XX e desses primeiros anos do XXI. Os textos selecionados, como toda antologia, pode ter deixado de fora escritoras(es) de qualidade, com contribuições importantes no cenário literário local. Porém, é importante ressaltar que a obra abarcou/abraçou muitos(as) dos reconhecidos(as) autores desse país africano.

A geração surgida a partir da segunda metade do século XX, que reforçou a consciência de angolanidade e denunciou os horrores impostos pelo sistema colonial, reverberou influência e atravessou mentes e escrituras dos(das) que vieram a posteriori, mesmo que alguns(mas) da nova geração preferam se afastar de questões nacionalistas ou identitárias. O tom crítico, de denúncia às injustiças continua presente, como se observa nos contos da antologia.

Como todo processo artístico que deixa marcas e se desenvolve com continuidades e rupturas, a literatura angolana amadurece e se transforma levando em consideração uma estética contemporânea que influencia e sofre influências de outras culturas. Carrega o ritmo da própria terra e de sua diáspora.

A União dos Escritores Angolanos e a nação independente comemoram os seus quarenta anos com uma antologia que resume os processos históricos de suas fundações e de suas implementações. Muitos voos de asas abertas serão realizados, mas o ninho de procriação foi gerido nos contos elencados nessa obra.

LICENÇA POÉTICA–FEITIÇOS ANTROPOFÁGICOS

Morda sem moderação: assim é que chegamos à perfeição. Comemos o nativo e comemos o civilizado, e ainda lambemos os dedos. Delícia! Desapeguem: é indicado não ter rótulos vinculados ao texto. A tela de Pepetela, a Luanda de Luandino. Olhares embasados e embaçados. A necessidade de realizar a autópsia da sua cosmovisão. Desovar o corpo colonial e reconhecer os ossos do ofício e do ofídio da antidominação, da autodenominação. Uma literatura local e cosmopolita. Atalhos em caminhos insidiosamente neocoloniais. Fujam! A língua morta que teima em viver em condição de exílio endógeno. O exógeno rebatido por um estômago em transformação. Menos bacalhau, mais sardinha. Paradigmas sem dogmas. Moleques das favelas e dos musseques: mudaivos tudo. Muda o mundo a partir de uma partida desterritorializada. Cada palavra

lavra e leva a utopia. A língua portuguesa a ser cozida em fogo brando: o fogo branco comeu o que tinha de comer. Precisa, agora, ser comido. A Mensagem é essa: o que era, é, mas não deveria ser. Mentos pré e pós-coloniais: aí sim! O inimigo interno continua inteiro a servir taças de vinho-sangue aos colonizadores. Luanda anda maltrapilha: culpa de quem pilha. Ser humano destacado e descartado após a independência. A ditadura sempre renomeia a revolução. Apartheid de si mesma: nação. Asas para quem não quero. Manifestos afro-literários à altura. A história e a memória temperam a solução. Tupã e Kianda decidiram não se casar na igreja. Católica e caótica. Ora às bolas: por muito menos o índio zuca jantava um tuga. Sumo de lágrimas ou de rimas? Lá ou aqui, o caminho é verso e perverso. A carniça persiste em existir. E nós, em resistir. Um tupi falando quimbundo. Regionalismos e nacionalismos engessam ou imersam a mudança? Feito e defeito. Andança. Ano após ano o mesmo engano, o mesmo dano. É foda: a coisa virou moda! Língua assada, o menu favorito. A antropofagia procriou nos solos africanos, o mesmo rito. Mais uma dentição e damos conta deles. À tona ou à lona. Um toma lá não dá cá. Uma ode à paródia do ódio. Distopias e diásporas. A esperança desvairada e irada: isso é o que anima. Animal! Engolimos a tudo e a todos. Metemos a colher aonde não se deve, metemos o garfo no núcleo do vizinho. O que nos salva é o canibalismo. O Hans Staden está frito! Ou é isso ou vira-se monstro. Devoremos, irmãos: devoremos antes que seja tarde. Até fazermos a digestão há um longo caminho, de Huambo a Salvador, de Benguela ao Rio. Para não chegar e dar nisso: carne ao molho de petróleo. Haja e aja estômago para tamanho descalabre. A pombinha da paz deixou de ser o prato mais servido em Genebra. Nunca o foi em Lisboa. Exumemos os cadáveres da nossa putrefação. Exaltemos os esqueletos que não se deitaram em vão.

REFERÊNCIAS

GEHLEN, Rejane Seitenfuss. A face angolana velada pelas letras insubmissas de João Melo. In: *Conexão Letras*. As línguas & as literaturas de língua portuguesa e brasileira. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. – Vol. 8, n. 9. – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. Perspectivas teóricas e críticas nas literaturas africanas & a perspectiva póscolonial. *Diadorim*: Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas,- Volume Especial (2016) – Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p. 142-149.

MATEUS, Décio Bettencourt. O Regressado. In: UNIÃO DOS ESCRITORES AFRICANOS; CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS – FLUL/ULISBOA. *Pássaro de Asas Abertas*: antologia de contos angolanos. A.23 Edições, 2016, p. 43-47.

MELO, João. Esplendor e frustração. In: UNIÃO DOS ESCRITORES AFRICANOS; CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS – FLUL/ULISBOA. *Pássaro de Asas Abertas*: antologia de contos angolanos. A.23 Edições, 2016, p. 107-116.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. *A formação do sistema literário pós-colonial*: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 40(1), e35720, 2018.

_____. A Literatura angolana no cenário ficcional: tendências e perspectivas. *Revista Graphos*, UFPB/PPGL, vol. 16, n° 1, 2014, p. 170-180.

REIS, Margarida Gil dos; QUINO, António. In: UNIÃO DOS ESCRITORES AFRICANOS; CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS – FLUL/ULISBOA. *Pássaro de Asas Abertas*: antologia de contos angolanos. A.23 Edições, 2016, s/p.

SANTOS, BOAVENTURA SOUSA. O colonialismo insidioso. GGN/Geledés, 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-colonialismo-insidioso-por-boaventura-sousa-santos/>. Acesso em: 12/05/2018.

UNIÃO DOS ESCRITORES AFRICANOS; CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS – FLUL/ULISBOA. *Pássaro de Asas Abertas*: antologia de contos angolanos. A.23 Edições, 2016.

ENXERGAR A ESCURIDÃO OU AS ESTRELAS: UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA MORTE EM *TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Luara Pinto Minuzzi²⁰

Os seres humanos podem relacionar-se com a morte de muitas formas distintas. Em *Barroco tropical*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, é possível perceber duas dessas maneiras, a partir de um diálogo:

O otimismo de Benigno é lendário. Um dia, há muito tempo, numa visita ao Huambo, mostrei-lhe desolado as casas em escombro. As árvores com os troncos picotados pelas balas. Disse-lhe:

– Está tudo a morrer à nossa volta.

- É verdade - concordou. - Mas também está tudo a renascer. E mostrou-me as flores amarelas saltando alegremente das fendas nas paredes das casas. Mostrou-me o vigor verde do capim rompendo o asfalto, um grupo de crianças que brincava dentro da carcaça de um tanque de guerra, as gargalhadas infantis triunfando sobre o ferrugento rancor. Horas depois mostrei-lhe a noite de cócoras no quintal. Benigno mostrou-me as estrelas (AGUALUSA, 2009, p. 56).

20 Luara Pinto Minuzzi é mestra e doutora em Letras – Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atua como professora de Literatura no Colégio Monteiro Lobato, em Porto Alegre.

Ver a escuridão ou ver as estrelas – tudo depende da perspectiva assumida, assim como ver a morte dos seres e dos elementos ou, ao contrário, enxergar um novo nascimento, possibilitado a partir dessa morte. Assim sendo, o questionamento perseguido neste artigo consiste em como a morte é construída simbolicamente em outra obra do mesmo escritor, *Teoria geral do esquecimento* (2012), a partir da análise da protagonista do romance, Ludovica, e de sua transformação ao longo da narrativa.

Por um lado, a morte é considerada um elemento que causa confusão, mas que pode ser contornado na concepção banto – um dos povos que viviam no atual território angolano. Com os rituais corretos, é possível transformar a morte em mais um passo da nossa jornada, visto que os falecidos podem transmutar-se em ancestrais e passar a habitar um mundo muito próximo daquele dos vivos (ALTUNA, 1985). Contudo, Angola viveu em guerra por longas quatro décadas seguidas: de 1961 a 1975, a Guerra de Libertação e, de 1975 a 2002, a Guerra Civil. Assim, será que a globalização e o contato com a cultura ocidental, da mesma forma como essas décadas intermináveis de guerra e o consequente convívio próximo com a morte, não teriam impactado na maneira de se relacionar com o fim da vida? Tentando responder essa pergunta, analiso a construção da morte a partir de duas perspectivas: a morte como fim e a morte como processo – a morte vista com um olhar mais ocidental e a morte vista com um olhar da tradição africana.

Para essa análise, serão utilizadas as Teorias do Imaginário e, principalmente, o estudo de Gilbert Durand acerca dos símbolos. É necessário, em um primeiro momento, explicar a classificação do antropólogo acerca das imagens simbólicas, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, e perceber que elas são pensadas a partir de duas formas de as pessoas relacionarem-se com a passagem do tempo e também com a morte: o Regime Diurno da Imagem e o Regime Noturno da Imagem.

Por um lado, o Regime Diurno é caracterizado pela polaridade, pela oposição, pelo confronto, pela luta entre opostos. Portanto, essa é uma forma de encarar o tempo típica do mundo moderno e

ocidental: o tempo e a morte são temidos e, a todo custo, procura-se retardá-los - e, poderíamos afirmar, a morte é tomada como o fim da existência. Como explica Durand (2002), enquanto a noite possui uma existência simbólica autônoma, o contrário não é verdadeiro: a luz precisa das trevas para existir. Assim, a seção dedicada a esse Regime é dividida em dois capítulos que se encontram em oposição. Se a relação do ser humano com a temporalidade, aqui, é tensa e a morte e a passagem do tempo são constantemente combatidas, o primeiro capítulo apresenta aqueles símbolos ligados à temporalidade, que têm seus aspectos negativos, tenebrosos e ogrescos potencializados, a fim de que sejam encontradas as armas mais adequadas para combatê-los – e essas armas são o tema da segunda parte do capítulo e compreendem a figura do herói solar, da ascensão, da luz.

Fora isso, seu nome aponta tanto para o caráter combativo do Regime, quanto para uma possível consequência da vigilância permanente e muito fatigante imposta por ele, que é a doença mental. Como alguém poderia permanecer saudável e equilibrado psicologicamente, obrigando-se a constantemente estar alerta, com as armas prontas para serem usadas a qualquer instante, procurando em todos os cantos, em todos os seres, em todos os momentos, por potenciais inimigos?

Sendo assim, faz-se fundamental baixar a guarda em alguns momentos e aprender a lidar e a conviver com a temporalidade de uma forma menos combativa e mais pacífica, como no Regime Noturno, em que o foco é o bem-estar dos indivíduos, assegurado pelo fim das lutas, pela aceitação do tempo, pela concepção da morte como um processo, como uma simples transformação, pela paz assinada com o que simboliza essa inevitável sucessão das horas. Dessa forma, no sentido oposto ao Regime Diurno, caminha o Regime Noturno, cuja atitude imaginativa é a de converter o aspecto tenebroso do tempo e da sua passagem em algo benéfico para o ser humano – a de eufemizá-lo, de suavizá-lo. Assim, a luta e a procura pela pureza características do primeiro regime dão lugar à intimidade segura e ao ritmo tranquilizador: dois processos, um eufemizador e outro conversor, transformam os símbolos noturnos,

antes considerados terríficos, em aliados contra a morte e contra a temporalidade; as mesmas imagens, tomadas em seu aspecto negativo no Regime Diurno, após esse movimento de suavização ou de transformação, vêm agora consolar o ser humano e libertá-lo do combate. Finalmente, as pessoas fazem as pazes com o tempo e com a sua inevitável passagem e podem pensar em seus falecidos como em antepassados, habitantes de um país localizado nas proximidades do mundo dos vivos, colocando a morte como mais uma das transformações da jornada do ser humano, como uma viagem, e não como um desaparecimento – o que permite as constantes trocas entre vivos e mortos. Essa seria, por conseguinte, uma atitude mais comum nas comunidades tradicionais da África antes dos colonizadores chegarem.

Em *Teoria geral do esquecimento*, observam-se essas duas formas de relacionamento com o fim da existência. No romance, o leitor acompanha a história da portuguesa Ludo, que vive em Luanda com a irmã e com o cunhado até algum tempo antes da independência de Angola. Depois de saírem para a despedida de amigos que voltariam para a metrópole com medo de represálias, Odete e Orlando, os únicos parentes de Ludo naquele lugar, nunca mais retornam. Aterrorizada com o que poderia acontecer com ela, uma portuguesa completamente sozinha, a personagem constrói uma parede no local onde ficava a porta do apartamento e passa 28 anos enclausurada – de poucos meses antes da independência, em 1975, até 2003, um ano após o fim da guerra civil. A narrativa parte já do fim da Guerra de Libertação, mostrando seus momentos finais e desdobramentos.

Em uma primeira parte do romance, predomina a construção da morte como fim. Ludo sente pavor por tudo e por todos, preferindo esconder-se em seu casulo, em sua casa, e morrer para o mundo exterior. O gigantesco continente amedronta a pequena Ludo, para quem a natureza exuberante é uma ameaça. Na verdade, medo é um sentimento constante na vida da personagem e, desde pequena, ela não se sentia confortável tendo o céu por único teto: “Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços

abertos. Sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como a uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça” (AGUALUSA, 2012, p. 11). Para ela, mirar a abóboda celeste era como se debruçar sobre o abismo e, ao se mudar com Odete e Orlando para Luanda, o medo foi potencializado: “o céu de África é muito maior do que o nosso, explicou à irmã: esmaga-nos” (AGUALUSA, 2012, p. 14). Todos os elementos que chegam ao apartamento pelas janelas são causas de sobressaltos: o ar em golfadas, os insetos de que ela desconhece os nomes, os ruídos, inclusive a luz. Ela afirma: “Até a luz me é estranha. Um excesso de luz. Certas cores que não deveriam ocorrer num céu saudável” (AGUALUSA, 2012, p. 31).

Descrevendo a relação das pessoas deprimidas com o medo primordial do ser humano em relação à morte, parece que Ernest Becker descreve a personagem de Agualusa. Segundo o antropólogo (2010), os depressivos evitam a todo custo viver mais intensamente, por isso poder transformar-se em uma brecha para a destruição e para a morte entrarem – e o que assusta a protagonista portuguesa é a vida em demasia, como se uma dose exagerada pudesse matá-la. Os indivíduos com sintomas de depressão não são capazes de encontrar a força dentro de si mesmos para enfrentar o cotidiano e, segundo o teórico, acabam escolhendo a escravidão, porque essa sujeição lhes confere segurança e um sentido para as suas vidas. Eles enxergam o mundo como algo de sólido e esmagador, como o céu para Ludo, que de etéreo passa a ser sufocante, opressor, capaz de esmagar-nos. Ludo teme o céu, talvez porque tema a morte que a vida em excesso pode trazer.

Claramente, aqui não é o lugar para colocar as figuras ficcionais no divã e diagnosticá-las, porém, a aproximação da descrição desse tipo de problema psicológico com as características de Ludo pode nos ajudar a refletir sobre o motivo do grande pavor da mulher. Podemos pensar que a personagem vive dessa forma comedida, tímida, com a esperança de não chamar a atenção da morte para a sua parca existência: não estuda, não tem um emprego ou amigos ou um marido – enfim, nada de genuíno e exclusivamente seu. Sua vida é cuidar da vida de sua irmã:

se, em Portugal, sempre morou junto com Odete, quando essa se casa com um africano, a única opção de Ludo é acompanhá-la e cuidar do apartamento do casal, já que seu terror pelo céu (e pelo céu da África, em particular) não lhe permite deixar a segurança que quatro paredes e um teto lhe conferem. Seu medo, portanto, acaba por escravizá-la, por mantê-la trancada no apartamento, com um reduzidíssimo leque de opções de realizações e de felicidades a serem alcançadas. Se, tanto para Gaston Bachelard (2003), quanto para Gilbert Durand (2002), a casa representa os valores da intimidade, do repouso e da proteção terrestre contra os perigos do universo, Ludo exagera e leva a necessidade de abrigo ao grau de paranoia, transformando o lar em cárcere.

É curioso notar a inversão que o medo de Ludo em relação ao céu representa quando comparado com o que Durand (2002) comenta sobre o Regime Diurno da Imagem. O medo da morte e a vontade de combater a sua inevitabilidade fazem com que surja, no imaginário da humanidade, a figura luminosa, potente e viril do herói, relacionada sempre à verticalização, ao alto, ao céu. Ludo é, em todos os aspectos, o oposto dessa figura: é mulher e está distante do mundo masculino e viril; mal governa a sua vida, limitando-se a seguir os passos da irmã; por apenas viver em função de Odete, torna-se apagada, insignificante, impotente; tem pavor do céu e, por isso, evita ficar à mercê de sua amplidão, recusando a verticalização e a elevação – ela tem medo do que representaria o combate e a possibilidade de derrota do tempo e do definimento do ser humano.

Na verdade, a figura feminina, devido aos ciclos menstruais, relaciona-se ao tempo que passa e que é o motivo do terror. Além disso, sua condição feminina também a coloca fora de um formato tradicional da história e, principalmente, da história sobre guerras, que comumente destaca o masculino. Porém, mesmo que isso não fosse um problema ou um obstáculo, Ludo, na verdade, prefere, a qualquer custo, fugir do elemento terrificante a combatê-lo e usa todas as suas forças para permanecer à margem dos acontecimentos. Além de se impor uma vida presa dentro de um apartamento, a portuguesa ainda usava, primeiro,

um guarda-chuva e, depois, uma caixa de papelão com dois buracos recortados para os olhos e outros dois para os braços a fim de se proteger do céu enquanto trabalhava na horta construída no terraço da casa para conseguir produzir os alimentos para sua sobrevivência. Ludo recusa-se a ser uma heroína, mesmo que ela pudesse ser uma; ela terminantemente rejeita a transcendência.

No romance, o domínio celeste ainda é aproximado de outro elemento que, teoricamente, seria o seu oposto: “ao anoitecer, aproximava-se da janela e olhava para a escuridão como quem se debruça sobre um abismo” (AGUALUSA, 2012, p. 11) – e, mesmo que aqui o céu seja apresentado de uma forma particular, dominado pelas trevas e, portanto, pelos terrores do Regime Diurno, vimos, nos trechos acima, que, para Ludo, o medo relaciona-se com o celeste em geral: ainda que seja dia e que o sol esteja brilhando, a mulher não é capaz de enfrentá-lo, pois o seu receio está ligado ao peso que, para ela, o céu carrega, e não a um aspecto desse céu em específico, como chuva, raios, ventos e trovões. Em um trecho do seu diário, Ludo também escreve que “a noite, como um poço, engolia estrelas” (AGUALUSA, 2012, p. 52). Dessa forma, como Durand (2002) mesmo fala que seu esquema é apenas um ponto de partida ou uma inspiração, e nunca um manual, um modelo a ser seguido fielmente, podemos pensar que, em *Teoria geral do esquecimento*, o céu conecta-se à morte também por causa da semelhança entre o domínio celeste e o abismo. A queda, nossa primeira experiência de medo logo ao nascermos, sermos manipulados e passarmos pelas mais bruscas mudanças de nível, resume o que há de temível no tempo, devido ao movimento rápido, à aceleração e às trevas (DURAND, 2002). Porém, Ludo teme cair para cima, e não para baixo, como de costume.

O título do primeiro capítulo do livro, no qual esse “pavor primordial” (AGUALUSA, 2012, p. 11) de Ludo é apresentado ao leitor, leva a pensar sobre a transposição criada no romance do escritor angolano e no fato de Ludo temer cair para cima: “O nosso céu é o vosso chão”. Ele refere-se a algo sonhado pela protagonista ainda antes da independência de Angola:

[...] por baixo das ruas da cidade, sob os respeitáveis casarões da baixa, se alongava uma interminável rede de túneis. As raízes das árvores desciam, soltas, através das abóbodas. Milhares de pessoas viviam nos subterrâneos, mergulhadas na lama e na escuridão, alimentado-se do que a burguesia colonial lançava para os esgotos. Ludo caminhava por entre a turba. Os homens agitavam catanas. Batiam as lâminas umas contra as outras e o ruído ecoava pelos túneis. Um deles aproximou-se, colou o rosto sujo ao da portuguesa e sorriu. Soprou-lhe ao ouvido, numa voz grave e doce: O nosso céu é o vosso chão (AGUALUSA, 2012, p. 17).

Aqui aparece a relação da portuguesa Ludo, que procura isolar-se do mundo e, principalmente, da África e do seu céu ainda maior e mais assustador, com essas pessoas das quais ela deseja ardentemente se afastar, esses seres que parecem brotar misteriosamente da terra de tão grande o seu número. Também parece surgir um esclarecimento de caráter social para o inusitado pavor da personagem. Se o nosso inconsciente, tanto pessoal quanto coletivo, consegue insinuar-se pelas brechas da nossa consciência através dos sonhos (JUNG, 2014), por exemplo, podemos pensar sobre o que estaria incomodando Ludo sem o seu lado desperto perceber.

Tal imbricamento entre o elemento terrestre e aéreo (“o nosso céu é o vosso chão”) é o tema de diversas cosmogonias, que colocam esse estado de interdependência como o primeiro, o inicial (ELIADE, 2010). Após algum ato, geralmente associado à violência, as duas matérias são separadas e, dessa forma, surge o mundo como o conhecemos: no céu, passam a viver os seres superiores, os deuses, os heróis e os antepassados; na terra, os mortais; no nível abaixo da terra, seriam encontrados todos os terrores do inferno, representando o local para onde os maus, os ímpios, os pecadores migrariam após a morte. Nesse sentido, Northrop Frye (1976) diz que o “embaixo” liga-se com o mal, com a danação e com monstros, enquanto o “em cima”, com o bem, com a ressurreição e com a luz e a graça. A distinção entre os níveis terrestre e subterrâneo fica clara no trecho acima: os respeitáveis casarões da baixa

contrastam com a rede de esgotos inundada pela lama e pela escuridão; a fartura de cima alimenta a miséria de baixo com seus restos; o chão, o inferior para os portugueses, converte-se em céu, naquilo que configura o superior para os angolanos; o asseio da burguesia colonial choca-se com os rostos sujos.

Essa oposição combina-se com o discurso desenvolvido pelos europeus colonizadores a fim de justificar o colonialismo e a exploração: os africanos são primitivos e *inferiores*; por isso, é um favor que se presta a eles dominá-los, subjugar-los para civilizá-los. É o que explica Albert Memi (1967): o fato colonial é como uma balança, um prato precisa estar embaixo para o outro poder elevar-se. A explicação do teórico tunisiano ajuda a esclarecer o sonho de Ludo:

Se seu nível de vida [do colonizador] é elevado, é porque o do colonizado é baixo; se pode beneficiar-se de mão-de-obra, de criadagem numerosa e pouco exigente, é porque o colonizado é explorável impunemente e não se acha protegido pelas leis da colônia; [...] quanto mais respira à vontade mais o colonizado sufoca (MEMI, 1967, p. 25).

Em outro trecho, ele utiliza os elementos terra e ar para desenvolver a comparação: “Sua inquietude, sua sede de justificação exigem do usurpador, ao mesmo tempo, que se eleve a si mesmo até as nuvens e que afunde o usurpado mais baixo que a terra” (MEMI, 1976, p. 57). Assim, de forma poética, o romance coloca que o céu dos colonizados é o chão dos colonizadores: aquilo que de pior existe na vida dos últimos é o que de melhor os primeiros podem usufruir. A oposição vida e morte também surge: os portugueses respiram mais e, respirando mais, tiram o ar dos africanos. Além disso, deve-se frisar que a vantagem de existirem polaridades tão marcadas é sempre do grupo dominante, pois os ajuda a legitimar seu poder em relação aos outros – que, no que tange ao colonialismo, envolveu violência física e psicológica. Se a vida consiste em um “zero-sum game”, como explica Patrick Imbert (2008), se nem todos podem ganhar ao mesmo tempo, se é necessário

que alguns percam para que outros ganhem, os atos mais terríveis são justificados se o que estiver em jogo for a riqueza.

Além disso, a vida nos esgotos pode representar a ideia construída pelos brancos da queda moral dos negros, semelhante à de Lúcifer, o Anjo Caído, com suas falhas irremediáveis de caráter (BACHELARD, 2001), suas capacidades e moralidade literalmente abaixo das dos europeus. Se enterramos os nossos falecidos, se os depositamos na e os cobrimos de terra, os angolanos, no sonho da portuguesa, por viverem nesse domínio não propício à vida, já se configuram como quase mortos. E, por mais que a protagonista de *Teoria geral do esquecimento* tente permanecer distanciada dos acontecimentos, indiferente ao destino de colonizados e colonizadores e afirme odiar “os constantes discursos contra o colonialismo, o neocolonialismo e as forças de reação” (AGUALUSA, 2012, p. 34), sua preocupação e, talvez, até culpa inconsciente manifestam-se em seus momentos de não vigília. A inferioridade do povo negro, concretizada no sonho a partir da vida levada no subsolo, no nível abaixo ao dos portugueses, no inferno destinado aos mortos culpados, sensibiliza Ludo.

Se o colonialismo é essencialmente uma instituição patriarcal, ligado à heroicização masculina e ascensional do Regime Diurno, o receio de Ludo de cair para cima, assim como sua caracterização em tudo oposta a tal domínio, pode ser justamente o medo de compactuar e de se ligar de forma direta com a exploração e com a morte do povo negro; medo de matar, dentro dela, uma identificação com a África e com os africanos que virá à tona no final do romance. Por isso, Ludo fecha-se no apartamento e procura, a todo custo, ignorar a realidade à sua volta. Por um lado, essa identificação, mesmo que incipiente, e, conseqüentemente, a recusa do colonialismo, obrigaria a portuguesa a lutar ou a partir da colônia, caso contrário ela viveria em uma contradição insuportável, conforme explica Memi (1967). Por outro, seu medo do céu impede-a tanto de lutar, como de fugir – portanto, sua única alternativa é isolar-se, por décadas, em seu apartamento.

O medo do céu de Ludo pode ser o medo de o movimento para cima dos portugueses, ao se tomarem por heróis responsáveis pela salvação dos africanos, ser precedido por outro, muito mais violento e rápido, para baixo, como compensação. Jung comenta que “é matematicamente certa a previsão de que à alegria e ao êxtase que nos arrebatam a alturas heroicas e divinas corresponde uma queda proporcional em profundidade” (JUNG, 2014, p. 44). Colocando-se como paladinos da justiça, como líderes, como destaques, únicos detentores do poder e da razão, era óbvio que os portugueses (como os demais colonialistas, na verdade) chamariam toda a atenção sobre eles, seja essa atenção cheia de admiração ou de ódio. A revolta dos angolanos, a Guerra de Libertação, a forma como os lusitanos foram obrigados a deixar suas casas, terras e bens em Angola e a voltar para o velho Portugal, representam bem esse abismo no qual os europeus escorregaram por terem aspirado ao alto demais.

Sejam quais forem os motivos do autoencarceramento de Ludo, esse pavor do céu obriga-a a passar seus dias trancada dentro de casa, tendo por única companhia Fantasma, seu cachorro – nome que é uma espécie de premonição da substância em que os dois se transformarão para as pessoas do lado de fora: a falta de um apartamento no andar de Ludo, ilusão causada pela parede levantada pela mulher, assim como barulhos e latidos fora de propósito, desenvolveram a crença na existência de assombrações no Prédio dos Invejados. É o que explica Papy Bolingô a Pequeno Soba, ambos moradores da construção e vizinhos de Ludo:

Por vezes, escutava o latido de um cão. Escutava a remota voz de uma mulher entoando canções antigas.

O prédio está assombrado, assegurou-lhe Papy Bolingô: Tem esse cão que ladra, mas nunca ninguém viu, tipo fantasma. Dizem que atravessa paredes. Você precisa ter cuidado enquanto dorme. O cão atravessa as paredes, vem ladrando, au au au, mas você não vê nada, só escuta os latidos dele, e então se instala nos seus sonhos. Você passa a ter sonhos muitíssimo ladrados (AGUALUSA, 2012, p. 99, 100).

Se o objetivo de Ludo era morrer para o mundo e para a realidade complexa demais para a sua pequenez, fica claro que ela obteve sucesso. Sua morte é atestada pelos vizinhos, que a consideram um fantasma, um ser de caráter etéreo.

Porém, não há apenas mortes construídas com fim nesse romance de Agualusa – conforme o enredo desenrola-se, surge a possibilidade da morte como processo. Ludo, por exemplo, enfrenta seu maior medo, o céu, e passa por um processo de aceitação e de incorporação do contrário em sua personalidade. Esse movimento é desencadeado por um menino, Sabalu, imbuído dos dois aspectos mais atemorizantes para a portuguesa: em primeiro lugar, ele chega até a mulher como que voando, pelo ar, como se fosse um anjo, já que não havia mais uma porta por onde se pudesse acessar o apartamento; depois, ele é africano, faz parte desse povo perigosamente alegre, que vive embaixo de um céu estranhamente colorido.

Sabalu é um menino que chega a Luanda depois de perder a mãe e que passa a viver na rua. Ele é instigado por seu cruel companheiro, Baiacu, a utilizar um andaime, colocado no prédio para a reforma do imóvel, com o intuito de entrar no apartamento de Ludo e de roubar o que descobrisse de valioso. Portanto, aqui já encontramos uma primeira inversão: aquele que pretendia fazer mal à mulher acaba por se tornar o seu salvador. Ele realmente leva os talheres de prata, sem uso algum para alguém vivendo isolado do resto do mundo e quase sem comida, mas deixa um pão em cima da mesa, bem muito mais precioso na situação de Ludo. Ao enxergar e, mais importante ainda, ao cheirar o alimento a que ela não teve mais acesso desde o dia em que ergueu a parede no lugar de sua porta, a portuguesa chora e começa a fantasiar sobre a identidade da pessoa que havia lhe trazido a comida, assim como a forma pela qual ela conseguiu o feito:

Talvez alguém o tivesse lançado pela janela. Imaginou um jovem de ombros largos atirando um pão para o céu. O pão desenhando uma curva lenta até cair na sua

mesa. A pessoa em causa poderia ter atirado o pão para o céu, a partir da lagoa, agora quase seca, como parte de algum misterioso ritual destinado a atrair as chuvas. Um quimbandeiro, campeão de lançamento de pães, pois a distância era considerável. Nessa noite adormeceu cedo. Sonhou que um anjo vinha visitá-la (AGUALUSA, 2012, p. 98).

É do céu, portanto, que chega ajuda para Ludo. Esses seres alados possuem valorização positiva e, de acordo com Jung (2013), tais figuras são a personificação dos transmissores dos conteúdos inconscientes que sobem à consciência. Assim como o seu sonho com as pessoas morando no subterrâneo mostrava a preocupação com os africanos não manifestada conscientemente, Sabalu chega para satisfazer uma necessidade de contato humano e de vida que a portuguesa, durante anos e anos trancafiada no apartamento, quis negar e abafar com todas as forças. A criança é o anjo de Ludo, aquele que vem para permitir que a mulher deixe um pouco a vigília, a consciência e a tensão constantes para manter os terrores afastados, a fim de descansar um pouco “e isso mesmo que o seu ex-companheiro das ruas, Baiacu, afirme: “Não vejo as suas asas, Sabalu. Não tem asas, não é anjo” (AGUALUSA, 2012, p. 127). Ele pode não ter atirado o pão para os céus, mas galga os andaimes e, para Ludo, sem noção alguma do que acontecia fora de seu apartamento, parece ter chegado voando.

Porém, para que o processo de transformação de Ludo fosse completo, uma queda quase mortal, como indica o título do capítulo no qual esse fato é narrado, apresenta-se como necessária. Durand (2002) explica que, no Regime Noturno, ocorre um processo chamado redobramento, que trabalha com a dupla negação: um ato negativo acaba com o efeito de uma primeira negatividade, como no caso do ladrão roubado ou do enganador enganado. É como se uma primeira negatividade fosse necessária para que, apenas depois disso, pudesse surgir algo de positivo – é forçoso cair, como Ludo cai por estar quase cega, fraturando o fêmur, para depois subir: Sabalu compadece-se com o estado

da mulher, compra remédios para ela e acompanha a sua convalescência. Ludo caiu e quase morreu, portanto, para sair de seu estado anterior de uma vida nula, de uma enterrada viva. Talvez, se esse evento trágico não tivesse acontecido, se Ludo não tivesse se aproximado tanto da morte, o menino não tivesse permanecido para ajudá-la.

O garoto também vem trazer paz para Ludo, vem ajudá-la a se reconciliar com o mundo e com a África, vem protegê-la e livrá-la do conflito constante com os elementos que ela julga serem terríficos, como o céu e o mundo exterior:

Do outro lado dessa parede fica o mundo.
Posso partir a parede?
Podes, mas eu tenho medo. Tenho muito medo.
Não tenhas medo, avó. Eu te protejo (AGUALUSA, 2012, p. 104).

Ele traz comida para a senhora, enquanto ela o ensina a ler e escuta-o decifrando seus livros em voz alta, com os quais ela não entrava em contato há muito por estar quase cega. A mulher também confessa a Sabalu o assassinato de um homem, cometido tantos anos atrás: ele tentara entrar em seu apartamento, logo depois da Independência de Angola, e, assustada, a portuguesa atirara nele. O crime fora sempre fonte de enorme receio e terror, mas o garoto chega para lhe confortar: “Foi há muito tempo, avó. Nem ele se lembra mais disso” (AGUALUSA, 2012, p. 121). Aqui, portanto, o elemento aéreo surge relacionado ao esquecimento – esse esquecimento, porém, é positivo, pois Ludo precisa deixar de permitir que as memórias ruins assombrem seus dias e que as lembranças do passado acabem com a vida de seu presente. Em *A vida no céu*, outro livro de Agualusa, a definição de voar esclarece a necessidade de não recordar certas coisas pesadas demais: tal ação seria um “esforço de desmemória que consiste em extrair da mente todo o peso do real” (AGUALUSA, 2015, p. 53). Se para Ludo o céu era capaz de a esmagar, isso ocorria também porque seu passado era muito pesado; Sabalu, ao contrário, trouxe leveza ao tirar a importância compressora dos erros de anos atrás.

Entretanto, a mais importante conquista de Ludo com a aparição de Sabalu foi sua transformação em avó, já que não lhe permitiram ser mãe. Quando jovem, ela havia ficado grávida do homem que lhe estuprara. Contudo, seus pais, logo após o nascimento, retiraram a criança de seus braços. O garoto lhe restitui a maternidade perdida, o que fica claro quando ele questiona: “Como posso ser criança longe das mãos da minha mãe?” (AGUALUSA, 2012, p. 122). A resposta de Ludo é a seguinte: “Eu dou-te as minhas” (AGUALUSA, 2012, p. 121). O narrador continua: “Ludo não abraçava ninguém havia muito tempo. Perdera um pouco a prática. Sabalu teve de lhe erguer os braços. Foi ele mesmo fazendo ninho no colo da velha senhora” (AGUALUSA, 2012, p. 121) – e aqui o termo ninho é importante pela sua relação com a maternidade, com a estreada e ainda desajeitada maternidade de Ludo.

A reconciliação de Ludo, portanto, não é apenas com o mundo, mas com o seu próprio passado e com os fantasmas que ela tanto quis combater – o conflito transforma-se, assim, em aceitação. Dessa forma, quando sua filha, ajudada pelo investigador de desaparecimentos, Daniel Benchimol, finalmente reencontra a mãe e lhe convida a voltar para Portugal, sua terra natal, a senhora sentencia: “Filha, esta é a minha terra. Já não me resta outra [...]. Tenho visto crescer aquela árvore. Ela viu-me envelhecer a mim. Conversamos muito” (AGUALUSA, 2012, p. 154). Depois, Ludo ainda conclui:

A minha família é esse menino, a mulemba lá fora, o fantasma de um cão. Vejo cada vez pior. Um oftalmologista, amigo do meu vizinho, esteve aqui em casa, a observar-me. Disse-me que nunca perderei a vista por completo. Resta-me a visão periférica. Hei de sempre distinguir a luz, e a luz neste país é uma festa. Em todo o caso, não pretendo mais: A luz, Sabalu a ler para mim e a alegria de uma romã todos os dias (AGUALUSA, 2012, p. 154).

Tudo o que antes lhe causava medo por se identificar com a morte agora é motivo para alegria e para identificação, pertencimento:

os africanos; os elementos da natureza tão diferentes e desconhecidos; a mulemba, também conhecida como figueira africana; até mesmo a luz que, segundo ela, não poderia surgir em um céu saudável. A natureza, sempre sentida como hostil pelos colonialistas de uma forma geral e vista por eles como “mato”, como algo de pejorativo e de incompreensível, transforma-se em reconfortadora e aliada.

Inclusive a sua cegueira aponta para essa transição da personagem Ludo do Regime Diurno para o Regime Noturno da Imagem: como o primeiro é caracterizado pela vigilância constante, a visão consiste em um sentido privilegiado. Aqui, os olhos devem ser mantidos permanentemente abertos a fim de que todos os perigos sejam identificados com antecipação, para que a morte não se aproxime nunca. Depois da chegada de Sabalu e da sua promessa de proteger a senhora, a Ludo é dado o direito de uma trégua, que leva à reconciliação – e essa trégua é concretizada pela falta de visão da portuguesa, pela sua incapacidade de enxergar as coisas nitidamente, apesar de ainda ser capaz de perceber a luz, o que realmente importa para ela afinal.

Ludo deixa de fugir da morte que poderia estar presente no excesso de vida e que ela tanto temia. A portuguesa passa não só a sair na rua, como também a interagir com todos, com as quitadeiras que a cumprimentam como parentes próximas e com as crianças que brincam com ela. Também se questiona sobre o motivo da aproximação dos pequenos: “não sei se por ser muito velha, se por eu ser tão criança quanto elas” (AGUALUSA, 2012, p. 167). Ou seja: o tempo antes sentido por Ludo como linear, com um nascimento seguido por crescimento, envelhecimento e morte, dá lugar a um tempo cíclico, no qual a idade avançada pode vir seguida de uma nova infância. A fatalidade e a inevitabilidade são substituídas pela esperança, pela circularidade tranquila, por uma forma mais tipicamente africana de sentir o tempo, pois agora há a possibilidade da transformação de Ludo em ancestral: subvertendo a tradição – mas, ao mesmo tempo, resgatando-a –, Ludo, uma portuguesa, não teme mais a morte depois que garante a sua hereditariedade a partir dos encontros com a filha biológica e com o

filho de coração, Sabalu; transforma-se, além disso, em referência para a comunidade, desde as crianças pequenas, cumprindo alguns dos requisitos mais importantes para essa última transformação.

Depois, mais uma vez em um sonho, em seu inconsciente, Ludo também faz as pazes com esse tempo considerado perdido por ela, ao se ver ainda menina com Sabalu em uma praia – e Jung (2013), explicando a importância dos sonhos, esclarece também a relevância dos momentos de não vigília da protagonista de *Teoria geral do esquecimento*: em cada um de nós existe um outro de quem não tomamos conhecimento e que fala conosco através de sonhos, podendo nos dar a solução para problemas difíceis desconhecidos para o consciente. São dois sonhos, portanto, aquele sobre as pessoas vivendo no subsolo de Luanda e este em que ela se enxerga criança, que possibilitam a Ludo o contato com esse seu eu desconhecido e sua consequente transformação.

No sonho, então, a portuguesa e Sabalu olhavam o mar e “o riso dos dois sacudia o ar, como um fulgor de aves na manhã dormente” (AGUALUSA, 2012, p. 171). Sabalu diz para a mulher: “Nasceu o dia, Ludo. Vamos” (AGUALUSA, 2012, p. 171). Assim, os dois avançam “[...] em direção à luz, rindo e conversando, como quem entra num barco” (AGUALUSA, 2012, p. 171). O percurso do sol representa para o ser humano a possibilidade de renascimento e também o começo da vida (ELIADE, 2010). O astro ainda é considerado como a fonte da vida e como a totalidade a que se pode chegar no fim (JUNG, 2012) – totalidade que Ludo alcança, pois ela é uma senhora, mas, ao mesmo tempo, uma criança; transforma-se em mãe e avó ao mesmo tempo; é portuguesa, mas também é africana. Portanto, o destaque, no sonho final da mulher, para o fato de ser o início do dia é importante para ressaltar a renovação de Ludo.

Ademais, a narração indica que os dois companheiros dirigem-se para a luz como quem entra em um barco e a simbologia dessa embarcação aquática, de acordo com Bachelard (2002), desde muito tempo, esteve inevitavelmente impregnada das exalações e miasmas da morte. Levando em consideração mitos que tem como exemplar mais

famoso o do barqueiro Caronte, responsável por levar os mortos ao seu último destino, percebe-se que uma possibilidade de caminho para se chegar ao mundo dos mortos, ao avesso do mundo dos vivos, é através das águas, em cima de um flutuante veículo. Isso transforma a morte em uma viagem, em algo não tão definitivo: toda viagem pode ter uma ida e uma volta. Dessa forma, o fato de ser em um barco que a velha Ludo transformada em criança entra parece justificar-se, porque, em seu sonho, em seu inconsciente, ela aceitou a morte não como um fim definitivo, mas como mais uma mudança, uma transformação em seu percurso – a morte conforme a tradição africana a concebe.

Ainda podemos pensar nessa incorporação de um pouco da África na personalidade de Ludo em relação aos seus anos de isolamento. Albert Memi (1967) e Amílcar Cabral (1976) falam sobre como os colonizados permaneceram fora da história durante os séculos de domínio colonial, visto que eles não possuíam autonomia sobre o seu presente e sobre o seu futuro, seu destino – a eles não era permitido autogovernar-se. Assim, Memi afirma que restara ao colonizado viver fora do tempo (MEMI, 1976). Relacionando essa constatação com as teorias do imaginário, é possível dizer que os colonizadores, ao combater os colonizados associados a monstros, aos terrores da temporalidade maléfica, tiveram êxito quando conseguiram tirar esses povos do tempo, ao dominá-los e ao taxá-los de “não prometeicos”, de incapazes de produzir história (DIAGNE, in: SOW et al, 1977, p. 152). Assim, quando Ludo permanece mais de três décadas isolada e igualmente fora da história, ela aproxima-se, mesmo que de forma não proposital, à trajetória dos africanos. Claro que as situações não se equiparam: o tempo, que, para Ludo, é de décadas e para os africanos, de séculos, é diferente; Ludo se autoencarcera, enquanto os africanos são forçados a isso; a violência ainda é incomparável nas duas situações. Contudo, existe a possibilidade de empatia e talvez tenha sido também essa situação de isolamento, inicialmente negativa, que possibilitou a compreensão do outro para Ludo.

O estudo da figura de Ludo, por fim, permite perceber como a morte pode ser construída simbolicamente a partir de duas maneiras

principais: a morte como fim e a morte como processo, como possibilidade de uma nova forma de vida. Também permitiu perceber como morte e vida são, na verdade, faces da mesma moeda. A partir de nosso nascimento, a cada dia que passamos vivos, estamos mais perto da morte, como se ela fizesse parte da vida, concepção próxima à banto, que coloca a união vital como estrutura do universo: tudo está conectado, vida e morte, ser humano e cosmos (ALTUNA, 1985).

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Barroco tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

_____. *A vida no céu*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BECKER, Ernest. *A negação da morte: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Lisboa: Seara Nova, 1976.

DIAGEN, Pathé. Renascimento e problemas culturais em África. In: SOW, et al. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: UNESCO, 1977.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FRYE, Northrop. *Spiritus Mundu: essays on Literature, myht and society*. Londres: Indiana University Press, 1976.

IMBERT, Patrick. *Theories of inclusion and exclusion and the knowledge-based society: Canada and the Americas*. Ottawa: University of Ottawa, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *Estudos alquímicos*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2014.

MEMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HONWANA E HARPER LEE: MATAR E NÃO MATAR, DO *MOCKINGBIRD* AO CÃO TINHOSO E À COBRA

Francisco Topa²¹

Todos sabemos que a crítica está sujeita, como tudo, à influência do meio, seja no que respeita aos modelos e métodos de leitura, seja no que concerne à aplicação deles, sempre com um condicionamento ideológico que pode ser mais ou menos acentuado e que, por vezes, só se torna visível tempos depois. Do meu ponto de vista, é isso que aconteceu/tem acontecido com a obra do moçambicano Luís Bernardo Honwana *Nós Matámos o Cão Tinhoso!*, publicada em 1964.

Convertido em pouco tempo num verdadeiro clássico e apontado como um dos fundadores da moderna ficção moçambicana, o livro não teve porém grande recepção crítica na época, por razões fáceis de compreender: por um lado, o efeito de denúncia da coletânea de contos e o contexto colonial da época; por outro, a situação do próprio autor, preso nesse mesmo ano de 1964, sob a acusação de ter trazido da Suzailândia material de propaganda subversiva. Mesmo assim, o volume recebeu, logo em abril desse ano, a apreciação favorável de Urbano Tavares Rodrigues (RODRIGUES, 1964) nas páginas de *República*:

() este livro arrasador, desigual, jovem, comovente, que é todo ele a transfusão literária de uma funda humilhação e que nasce, página a página, do sofrimento enfim extravasado de quem acumulou, ano a ano, dia

21 Professor Associado com Agregação do Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

a dia, vergonhas e impotências, e não vem clamar retoricamente contra as mãos que o feriram, senão que nos mostra as suas menos negras do que o resto do corpo, mas tão tristes!

Também a *Présence Africaine*, no seu n.º LV, relativo ao terceiro trimestre de 1965, incluiu uma elogiosa crítica de Virgílio de Lemos, poeta e jornalista moçambicano que se exilara em Paris dois anos antes, depois de ter estado preso sob a acusação de subversão:

(...) l'auteur révèle dans sa façon de juger les hommes, les animaux et les choses un type d'observation et d'analyse subtile et profonde, identique à celui des conteurs d'histoires bantous, sans pour autant lui ressembler. (LEMOS, 1965, p. 212)

Posteriormente, nos últimos trinta anos, o livro – e em particular o seu primeiro conto – passou a merecer grande atenção dos estudiosos das literaturas africanas, avultando as leituras políticas, muitas vezes desencontradas. Inocência Mata, por exemplo, escreveu em 1992:

E porque pretendemos uma leitura política, é possível elaborarmos um sistema de equivalências no qual o Cão-Tinhoso representaria o sistema colonial decadente, em vias de ser destruído, e o prelúdio de uma nova sociedade purificada, sem discriminação de qualquer tipo. Ainda a este nível de alegorização, parece-nos significativo o facto de o Cão-Tinhoso ter sido abatido numa apoteose de tiros – de igual modo Moçambique haveria de se purificar pelo fogo das armas. (MATA, 1992, p. 93)

O desencontro das leituras foi recentemente sublinhado por Ana Mafalda Leite, num ensaio incluído num volume comemorativo do cinquentenário da obra:

() o estado terminal do cão tihoso, com os seus enormes olhos azuis cheios de lágrimas, tem sido equiparado em várias leituras críticas, alternativamente à figura de um colonialismo estrebuchante, como também à figura, impotente, do colonizado. (LEITE, 2016, p. 44)

Não pondo de lado estes e vários outros contributos críticos, creio que, meio século depois da edição inicial, há uma série de observações que é possível fazer e que mostram, senão os erros ou falhas daquelas leituras, pelo menos a sua incompletude ou o défice de argumentação.

A primeira delas é tanto mais estranha quanto o livro foi traduzido para inglês em 1969 (HONWANA, 1969) e, logo a partir de 1964, vinha tendo uma fecunda circulação em revistas e antologias, como se pode ver pela seguinte listagem, ainda provisória:

- “Papa, the Snake and I”. In *Modern African Prose*. An anthology compiled and edited by Richard Rive. London and Ibadan: Heinemann Educational Books, 1964, p. 101-116;
- The Hands of the Blacks. *Black Orpheus*. 17 (June 1965), p. 11-12. Lagos;
- “Dina”. In *African Writing Today*. Edited by Ezekiel Mphahlele. Harmondsworth: Penguin Books, 1967, p. 317-334;
- The Hands of the Blacks. *Sunday Times*. 26/03/1967. London;
- “We Killed Mangy-Dog”. In *Two Stories: ‘Argo, or the voyage of a balloon’ by Andreas Embiricos; ‘We Killed the Mangy-Dog’ by Luis Bernardo Honwana*. London: London Magazine, 1967, p. 53-104;
- The Hands of the Blacks. *Political Spider: An anthology of stories from ‘Black Orpheus’*. Edited by Ulli Beier. London: Heinemann Educational Books, 1969, p. 81-83.

A essa luz, custa a entender que ninguém tenha detectado algo que me parece bastante evidente: a proximidade, sobretudo no primeiro conto, mas também no conjunto da obra, com o romance de Harper

Lee, *To Kill a Mockingbird*. Publicado em 1960, este livro viria a obter um sucesso imediato, valendo à autora o Prémio Pulitzer e convertendo-se rapidamente num clássico da literatura norte-americana. A ação decorre no sul dos Estados Unidos, no Alabama, no período da Grande Depressão dos anos 30, sendo narrada pela jovem protagonista, Scout, nome familiar de Jean Louise. Com a inocência e a ingenuidade de uma criança que no início da narrativa tem seis anos, o volume dá-nos um retrato do ambiente simples e rural da cidade imaginária de Mayombe, ao mesmo tempo que revela o racismo e o sexismo da conservadora sociedade local.

É improvável que Honwana tenha lido o romance de Lee antes da publicação do seu livro, embora a obra circulasse, em inglês, pelo menos na vizinha África do Sul. Note-se aliás que a primeira tradução portuguesa é precisamente desse ano de 1964: assinada por Raul Correia, saiu dos prelos da Europa-América, sob o título de *Não Matem a Cotovia*. Há também uma edição brasileira estampada na mesma década, mas sem data: feita por Fernando de Castro Ferro, foi publicada no Rio de Janeiro, pela Civilização Brasileira, com o título de *O Sol É para Todos*.

De qualquer modo, mesmo que não tenha lido o romance, é bem provável que Luís Bernardo tenha visto o filme, que é de 1962 e que, pela consulta que fiz a jornais moçambicanos da época, foi exibido no ano seguinte na então Lourenço Marques²². Note-se de resto que, pelo menos nessa época, Honwana estava atento ao cinema, como se pode inferir da reportagem que publicou em 1963 no jornal *Voz Africana*, sobre as tardes de domingo do Cinema Império, em Maputo, dominadas pelos filmes de *cowboys* e onde

() a aquisição de um bilhete não garante a posse de um lugar. É preciso chegar-se cedo, porque há sempre mais gente do que a que comporta a lotação estabelecida. Também não se respeita a classificação segundo idades: todos são

22 *A Tribuna*, de Lourenço Marques, dá conta da estreia de *Como Matar um Rouxinol* na sua edição de 18 de abril de 1963, p. 9.

igualmente crianças. Ou igualmente adultos. Depende do filme. (HONWANA, 1963 p. 8)

Realizada por Robert Mulligan, a película contava com Gregory Peck no papel de Atticus Finch e com Mary Badham no da pequena Scout. Apreciado pelo público e pela crítica, o filme seria indicado para oito Óscares, vindo a receber o de Melhor Ator Principal (Gregory Peck), o de Melhor Roteiro Adaptado e o de Melhor Direção de Arte em Preto e Branco. São vários os pontos de contacto entre as duas obras e limitar-me-ei a apontá-los, dada a impossibilidade de fazer um verdadeiro estudo comparatista e interartes por não ser esse o meu campo de trabalho.

Em primeiro lugar, temos a questão do narrador: em ambas as obras ele é autodiegético e assume a perspectiva de uma criança ou de um adolescente, o que permite a obtenção de um forte efeito crítico (e em alguns momentos satírico) no quadro que vai sendo esboçado das sociedades em causa, a do sul profundo dos Estados Unidos e a do Moçambique colonial. Por outro lado, o narrador sofre nos dois casos uma transformação característica do chamado *bildungsroman*, passando da inocência e da ingenuidade para um primeiro patamar da maturidade, o que lhe permite começar a ver o mundo, detetar as suas contradições e injustiças e situar-se perante elas. No filme baseado no romance de Lee, a protagonista tem no pai, o advogado viúvo Atticus Finch, um herói de integridade, de coragem e de ternura que lhe ensina uma lição decisiva: que a derrota pode ser afinal uma vitória. Assistindo ao julgamento de Tom Robinson, um negro falsamente acusado da violação de uma jovem branca, Scout percebe que a condição racial se sobrepõe à verdade e à justiça brilhantemente representadas pelo seu pai, o que a leva a amadurecer e lhe permite encontrar o seu lugar numa sociedade que pratica a segregação ao mesmo tempo que condena a perseguição nazi contra os judeus. Como veremos mais à frente, o amadurecimento do narrador nos contos de Honwana é representado de outro modo, sendo a intervenção da figura do pai também muito diferente.

Um segundo ponto de contacto entre o filme de Robert Mulligan e o livro do autor moçambicano diz respeito à morte de um cão, no primeiro caso um “maddog”, no segundo um “cão tihoso”. Na verdade, a diferença entre os animais não é grande. O do conto de Honwana, “andava todo a tremer, mesmo sem haver frio, fazendo balanço com a cabeça, como os bois e dando uns passos tão malucos que parecia uma carcaça velha.”(HONWANA, 1972, p. 9), ao passo que o outro, na versão do romance de Lee, “walked erratically, as if his right legs were shorter than his left legs. He reminded me of a car stuck in a sand-bed.”(LEE, s/d, p. 103). Na obra moçambicana, a descrição do canídeo é mais pormenorizada, permitindo perceber o estado avançado da doença que o dominava:

O Cão-Tihoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele, a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas (HONWANA, 1972, p. 11);

ou ainda:

O Cão-Tihoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer (HONWANA, 1972, p. 9).

No outro caso, a descrição é feita de longe e, portanto, menos pormenorizada: “We could see him shiver like a horse shedding flies; his jaw opened and shut; he was a-list, but was being pulled gradually toward us.” (LEE, s/d, p. 105). Em ambos os casos creio que estamos perante a mesma doença, provavelmente a cinomose²³, popularmente

23 Também conhecida pela sigla inglesa CDV (Canine Distemper Virus).

designada como esgana. É possível que o cão do conto de Honwana padeça também de outras afeições, a começar pela dermatofitose (ou tinha) ou pela leishmaniose, qualquer delas podendo justificar melhor as lesões cutâneas e a designação de “Cão-Tinhoso”, que é um dos nomes populares do diabo e que era usado na África colonial contra os negros.

A grande diferença entre as duas obras no que respeita ao cão tem que ver com a forma como cada um é morto, questão que nos leva ao segundo ponto que eu queria abordar. No filme baseado no romance de Harper Lee, o cão, que tem nome (Tim Johnson) e era “the pet of Maycomb” (LEE, s/d, p. 102), é morto por Atticus, na presença do *sheriff*, pelo facto de constituir uma ameaça para as crianças e para a vizinhança. A morte do animal resulta de um único tiro e provoca em Scout e no seu irmão Jem a admiração pelo pai, que até aí comparavam depreciativamente com os pais dos seus colegas, julgando-o velho nos seus cinquenta anos e sem nenhum talento particular. Acontece que Atticustinha sido um exímio atirador na sua juventude, abandonando depois o hábito e escondendo a habilidade dos filhos, a quem advertira de que “it’s a sin to kill a mockingbird” (LEE, s/d, p. 99). Bem diferente é o que acontece no conto de Honwana: o animal não é morto pelo facto de constituir uma ameaça para a saúde pública, mas apenas para aliviar a raiva momentânea do Senhor Administrador provocada pela derrota no jogo da sueca. Por outro lado, a morte não é imediata nem assumida: chega no final de uma longa cadeia de *empurra*, em que a responsabilidade passa sucessivamente do Doutor da Veterinária para o Senhor Duarte da Veterinária, deste para Quim e, por fim, para o narrador, a quem caberá a tarefa de dar o primeiro tiro.

Por outro lado, e contrariamente às leituras habituais, creio que esta experiência deve ser encarada como uma aprendizagem da arte de matar, o que se percebe melhor se o primeiro conto for lido em paralelo com “Papá, cobra e eu”. É que neste último também está em causa a morte de um animal, uma cobra, que matara galinhas, comera

ovos e constituía uma ameaça para as crianças. Também aqui há uma cadeia de *empurra*: a mãe do narrador queixa-se ao pai, que promete arranjar alguém para fazer o serviço, que acabará sendo executado pelo narrador infantil, com a ajuda de um criado. Olhando para trás, para o primeiro conto, e para o lado, o filme baseado no livro de Harper Lee, talvez se justifique a proposta de uma nova leitura: o narrador aprendeu a matar, isto é, aprendeu a *not to kill*, não um *mockingbird* mas um cão. Aprendeu por experiência própria, por ensaio e erro, o que a sabedoria popular tão bem condensou em provérbios como “A cão fraco acodem as moscas” ou “A cão mordido todos o mordem”. O filho está agora em condições de receber do pai a lição que parece sintetizar uma espécie de moral do livro todo:

() o nosso filho acha que ninguém monta em cavalos doidos, e que nos famintos e mansos é onde lhes dá mais jeito, percebeste? Quando um cavalo endoidece dá-se-lhe um tiro e tudo acaba, mas aos cavalos mansos mata-se todos os dias. Todos os dias, ouviste? Todos, todos, todos enquanto eles se aguentarem de pé! (HONWANA, 1972, p. 112).

Cumpre-se assim a transmissão de testemunho entre gerações, anunciando-se a passagem da resignação silenciosa para a ação e para o combate às injustiças de uma sociedade colonial dominada pelo racismo. Agora sim: o Cão-Tinhoso converte-se no cão sem plumas de João Cabral de Melo Neto:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).
(Melo Neto, 1999, p. 108)

REFERÊNCIAS

HONWANA, Luís Bernardo. “Kansas City” – Reportagem de Luís Honwana. *Voz Africana*. Beira. 02 de março, 1963, p. 8-9.

_____. *We Killed Mangy-dog & Other Stories*. Translated by Dorothy Guedes. London: Heinemann Educational Books. (African Writers Series; 60), 1969.

_____. *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!* 2.^a edição revista. Porto: Afrontamento, 1972.

LEE, Harper (s/d). *To Kill a Mockingbird*. London: Arrow Books.t

LEITE, Ana Mafalda. “Alegorias do universo colonial em *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* de Luís Bernardo Honwana”. In TAVARES, Ana Paula et al. *50 anos – Luís Bernardo Honwana: Nós Matámos o Cão Tinhoso – Jornada comemorativa*. Lisboa: Theya, 2016.

LE MOS, Virgílio de. Recensão a “*Nós Matámos o Cão-Tinhoso!*”. *Présence Africaine*. LV (3.^o trimestre), 1965, p. 211-213,

MATA, Inocência. “O espaço social e o intertexto do imaginário em *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*”. In *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*. Pontevedra: Cadernos do Povo; Braga: Ensaio, 1962.

MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas. In *Obra Completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Nótula sobre um jovem contista – Luís Bernardo e a dádiva da humilhação. *República*. 10 de abril, suplemento “República das Letras e das Artes”, 1964, p. 1.

PAULINA CHIZIANE: A VOZ QUE CONTA TODOS OS CANTOS

Igara Dantas(PPgEL/UFRN)²⁴

Tânia Lima(PPgEL/UFRN)²⁵

*Todos os meus livros têm um pouco de mim e de nós
porque Moçambique ainda não está escrito.*

Paulina Chiziane

As questões que envolvem a oralidade em contraponto à escritura percorrem estudos e mais estudos, quando dizem respeito às literaturas africanas. Entretanto, é preciso compreender que a oralidade, como principal característica do campo cultural africano, é dominância, não exclusividade. Ana Mafalda Leite (2012) observa que a predominância da oralidade no continente é resultante de fatores muito mais ligados à história e as condições materiais do que algo resultante de uma suposta “natureza intrínseca” dos africanos. Para a autora, encarar a oralidade como uma forma ontológica é, de certa maneira, perpetuar uma diferenciação, uma dicotomia entre a escritura (civilização) *versus* a oralidade (primitivo), o que acaba por ser, ainda, uma dicotomia etnocêntrica.

24 Mestre em Estudos da Linguagem pelo PPgEL/UFRN, graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literatura pela mesma instituição. Atua como professora de Língua Portuguesa na rede pública de ensino e em escolas particulares na cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

25 Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Editora da Revista de arte Mangles & Letras. Idealizadora do IV Congresso Internacional de Literaturas e Culturas Africanas – Griots – na UFRN. Realiza pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade Federal de Juiz de Fora – MG sobre a Poesia Afroinsular de Conceição Lima.

No caso de Moçambique, antes mesmo dos europeus portugueses, no século XV, estabelecerem algum contato, os povos *bantus* (que povoaram as porções territoriais relativas à África Central, Oriental e Austral) já mantinham estreitas relações com o Oriente. Há vestígios constatáveis até hoje, por exemplo, de práticas hinduístas e muçulmanas incorporadas às práticas religiosas e culturais das diversas etnias existentes em Moçambique. Em algumas comunidades, como citado por Bâ (1982), já havia a prática de leitura do Alcorão²⁶ e a recitação das Suras²⁷ apareciam como exercício de memorização dos ensinamentos. O primeiro contato da África austral com uma língua escrita veio pelos povos muçulmanos, ainda assim o uso restringiu-se muito mais a contextos de cunho religioso. O dado sobre a primeira língua escrita no território que atribuímos de Moçambique é importante para refletirmos sobre a importância do registro escrito num dado momento histórico, pois conhecemos outras tantas sociedades antigas, como a Grécia por exemplo, que desenvolveram a escritura sem que a oralidade deixasse de ser uma predominância²⁸. O registro biográfico do curandeiro Rasta Samuel Pita, feito pela Paulina Chiziane, traz uma forma bela de ampliação da temática:

Deus criou a memória e o homem inventou a escrita. Os espíritos confiam naquilo que Deus criou e não naquilo que a humanidade fez. Na Sinagoga, não havia caderno, nem caneta para escrever. Mas se os espíritos quisessem, poderiam providenciar, mas não o fizeram. Escrever é divulgar. Um segredo, uma vez escrito, deixa de ser segredo. Todos sabemos que os medicamentos que curam também matam. Se não matarem, um mau uso pode maltratar. Um livro contendo grandes segredos dos espíritos e de

26 O livro sagrado do Islã composto por 114 Suras.

27 Suras ou Suratats é o nome dado aos capítulos do Alcorão.

28 A tese *L'épithète traditionnelle dans Homère* [O epíteto tradicional em Homero] (PARRY, 1928), publicada em Paris em 1928, é um dos primeiros estudos que analisa a *Iliada* e a *Odisseia* a partir da contraposição entre oral e escrito. Não há tradução da tese para o português.

magia pode ser perigoso se cair nas mãos de pessoas não preparadas. Não há nada de anormal nisso.[...]entre nós (os curandeiros), o conhecimento antigo está mais seguro num corpo vivo e em movimento do que numa biblioteca, onde pode ser queimado ou roubado. Na tradição oral opta-se por uma biblioteca viva e em movimento. Portanto, tradição oral não significa o não conhecimento da escrita. Significa uma escolha de um sistema de transmissão de conhecimento a partir da natureza criada pelo grande espírito. (CHIZIANE, 2013, p. 122)

Estas colocações demonstram o quanto são necessárias as divulgações das ideias dos próprios moçambicanos a respeito de suas oralidades. Uma das grandes dificuldades da jovem nação de Moçambique é definir-se em bases culturais de identidade considerando a multiplicidade cultural do país. Não poderemos, entretanto, reduzir a literatura moçambicana e o recurso das formas orais como um modo de exclusiva denúncia e reivindicação de identidade estética. Uma vez que a literatura enquanto espaço de linguagem, ainda que enriquecida pela oralidade, concentra a riqueza simbólica e o imaginário dos povos.

O que tentamos compreender como cultura moçambicana contemporânea é resultado de um hibridismo cultural entre *bantus*, árabes, indianos e europeus. Com 67 línguas distintas de origem *bantu*, ágrafas em sua maioria, e sendo 13 delas, além do português, consideradas como importantes e representativas devido ao alto número de falantes no país, necessitamos apreender o sentido da escrita moçambicana perpassando, antes de mais nada, a sua oralidade latente. Pensar em outra língua é também pensar de outro modo. Dessa maneira, confrontarmos a cultura oral em língua *bantu* com a escrita em língua portuguesa é repensar o resultado híbrido e complexo desse exercício de escritura. Ana Mafalda Leite (2012), em *Oralidades e Escritas nas Literaturas africanas*, vai comparar essa tentativa a um exercício de quase tradução (LEITE, 2012, p. 53).

A experiência de leitura do romance é o ponto de partida para esta análise. Nele, a língua oficial da escritura se faz atalho de outras tantas

línguas diferentes que permeiam o país. O capítulo de abertura inicia-se em um domingo numa cena corriqueira em que o filho de Rami, brincando na rua, tenta pegar uma manga e acaba por quebrar o vidro de um carro, gerando um pequeno rebuliço de vizinhas curiosas. Este acontecimento desponta o conflito da história, porque a personagem vê-se desprotegida pela ausência do marido na hora de tomar alguma atitude.

As vizinhas consolam-me com histórias de espantar. Elas são mães. Para me embalar a dor, elas contam-me histórias das suas próprias dores e espinhos. Deliramos em murmúrios de nostalgia. Nos olhos de todas nós, miragens do marido que foi e não volta mais. Calar as nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia. (CHIZIANE, 2004, p. 7-8)

O ato de contar de Rami é uma espécie de bagagem da memória, narrativas que se multiplicam no contato com o outro. Sabedorias em que o alcance se faz pelo interior da própria voz e penetra o interior do outro pelo ouvir, envolvendo-o com isso ao conteúdo. A narradora que se manifesta pelas frestas do discurso literário apresenta-nos o mundo das mulheres pelos rizomas de uma oralidade que, antes de tudo é feminina. Como no fragmento acima, no qual, diante da solidão, as vizinhas consolam Rami com suas próprias histórias de vida, suas dores. Nesse instante, a voz torna-se instrumento de cura e de partilha, sob a forma de um ato maternal de aliviar um pranto “– Elas são mães!”, opina a personagem. A narração sugere-nos, a partir deste pequeno ato, a insatisfação feminina em relação ao casamento como algo coletivo e sintomático e o ato de silenciar diante de angústias, como forma socialmente difundida entre as mulheres. As indagações a respeito do papel sociocultural da mulher na sociedade manifestam-se em Rami progressivamente na história, a partir de vivências cotidianas, aparentemente pequenas e simples, como o acontecimento que se deu entre ela e suas vizinhas, descrito no fragmento acima, em que o signo feminino frente ao que se destina, mostra-se sujeitado à passividade e a subserviência.

A problemática do enredo, apresentada já no capítulo de abertura do romance, é alargada, capítulo por capítulo, num fio condutor de contínua hesitação. O contexto narrado irrompe a partir do fluxo de consciência da protagonista que se alterna em objetivo – sobretudo quando descreve informações concernentes aos costumes culturais e ao estilo de vida cotidiano do sul e do norte de Moçambique – e subjetivo de forma quase predominante em todo o romance, o que desponta em perspectivas múltiplas de significação. Numa cultura de raízes orais, o pensamento opera de outra forma. Quando a força da expressão manifesta-se pela via da escritura, ela se apresenta reelaborada em lampejos de memórias rítmicas, numa espécie de retórica sensível à lembrança, mas de forma imaginativa, gestual e corporal.

Olho bem para minha imagem. Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma, essa aí não sou eu. Titubeio uma canção antiga daquelas que arrastam as lágrimas à superfície. Nessa coisa de cantar, tenho as minhas raízes. Sou de um povo cantador. Nesta terra canta-se na alegria e na dor. A vida é um grande canto. Canto e choro. Deliciei-me com as lágrimas que correm com sabor a sal, com o maior prazer do mundo. Ah, mas como me liberta este choro! Paro de chorar e volto ao espelho [...] Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que esta intrusa está dentro de mim? (CHIZIANE, 2004, p. 9)

As sentenças da narradora aparecem-nos concisas. Sua fala constitui-se de frases breves, formulações claras e profundas, sucintas e completas. Seu narrar é próximo a um encadeamento múltiplo de provérbios. Este traço estilístico empregado na prosa da autora moçambicana é um elemento significativo, pois nas culturas orais as normas estão encerradas em máximas formulares, como o provérbio. Os adágios de Rami recuperam em si a sua ancestralidade; seu corpo falante manifesta-se para além da palavra proferida, ele é canto, é dança. Sua voz recupera dentro de si mesma, gestos esquecidos.

Os provérbios reiteram as raízes orais do discurso romanesco de Paulina Chiziane, todavia, esse uso não reduz-se a um mero artifício de continuidade com a tradição. A escritora, a partir das máximas proverbiais introduz reflexões a respeito dos costumes que estão condensados a esses ditos. O conteúdo encontrado neles, de maneira geral, são conservadores em relação aos papéis de gênero. O masculino, por ser o gênero de maior prestígio numa cultura patriarcal, costuma se beneficiar com estes saberes, estas máximas. A escritora, por conseguinte, introduz, com uso dos provérbios, um novo olhar sobre estes saberes populares.

A tia Maria olha para mim e sorri: – Cada tempo a sua história – diz ela. – A prosperidade mede-se pelo número de propriedades. A virilidade pelo número de mulheres e filhos. Um grande patriarca deve ter várias cabeças sob seu comando. Quando se tem poder é preciso ter onde exercê-lo, não é assim? (CHIZIANE, 2004, p. 74)

Através deles, a ironia e os questionamentos da personagem em relação a sua condição feminina surge-nos. Tal característica, ao longo da narrativa, passa a ser mais frequente em meio aos diálogos com as personagens mais anciãs, o que demonstra também uma barreira discursiva em relação ao tempo e as gerações, que são diferentes. A recriação proverbial, portanto, promove uma função reflexiva ao romance.

Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não danças? Dançar. Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar. Eu também quero dançar. A vida é uma grande dança. (CHIZIANE, 2004, p. 11)

O trecho citado ilustra o primeiro diálogo da personagem com a sua imagem refletida no espelho de seu quarto. A partir desse instante na história, a relação da personagem consigo mesma abre espaço para o maravilhoso, o diálogo com o espelho mágico de si, que se ri, ouve e questiona as ações.

Ao reduplicar a voz da personagem, nasce a narradora que realiza um entrave ao perceber as infelizes impressões sobre sua condição feminina. Em dois tempos distintos – o presente da narrativa e o além do tempo, o fantasioso, o espectro do espelho – superpostos de modo a fundirem-se, a cena do espelho retrata as várias identidades de um mesmo ser que se encontra fragmentado, fora do tempo. Esse ser espectral, passa a ser, para a personagem, alguém que ela havia sido, uma existência extra temporal, que se manifesta cada vez que o milagre de uma presença, na solidão do quarto, evade o presente da narrativa e lhe permite repensar sua trajetória pessoal até o momento – a juventude, os dias felizes, o tempo perdido – que pelos percursos da memória e da consciente lucidez, nunca antes havia podido repensar.

No mundo da magia o reflexo é a representação de nossa anima. Em Rami, o seu reflexo é a descoberta de si e do mundo. Em sua imagem refratada encontramos uma mulher que não mais se reconhece. Seu retrato, sua irmã gêmea do mundo onírico, não está aprisionada, ela dança e seduz. Para a feitiçaria, seja na superfície da água ou num espelho, os espíritos são interrogados e insinuam adivinhações. O claro enigma sugerido deve ser decifrado através dos meandros da linguagem poética, especialmente no uso do recurso da metáfora²⁹.

Tudo na vida é mortal, tudo se apaga. Se a tua chama se apaga é em ti que está a falta. Faz o que te digo e magia nenhuma te derrubará nesta vida. Tu és feitiço por excelência e não

29 Dado que a metáfora tem por função apresentar uma ideia sob o signo de uma outra ideia, mais impressionante e mais conhecida, ela tem um poder heurístico: vale não por integrar o domínio da prova, mas, antes, por pertencer ao domínio da descoberta (RICOUER, 1975, p. 94).

deves procurar magia nenhuma. Corpo de mulher é magia. Força. Fraqueza. Salvação. Perdição. O universo inteiro cabe nas curvas de uma mulher [...]Estou a renascer, a crescer, a rejuvenescer. A sua voz penetra-me como o gorjear da água das fontes. Ela é a brisa. (CHIZIANE, 2004, p. 34)

O espelho metafórico apresenta-se sobre várias facetas interpretativas. A tensão entre o conhecido, até então como subjetivo ou confessional e as necessidades de perceber a si mesma no presente, indo de encontro a auto imagem e não mais reconhecê-la. Duplicar a imagem da personagem através do espelho, para a narrativa de Paulina, é um gesto performático por excelência, uma vez que é pelo espelho que Rami aponta para si mesma e seu reflexo passa a ser, de princípio, a única presença que pode lhe fazer companhia.

A respeito da metáfora do espelho no texto literário, poderíamos adentrar numa infinidade de escritos teóricos e psicanalíticos sobre esta questão. Entretanto, ao depararmos com a originalidade simbólica que emerge do texto de Paulina, inferimos também relações representativas da espiritualidade africana.

A imagem refletida de Rami remete-nos a perfeitamente a figura de Oxum, deusa do amor e da sensualidade, orixá feminino, que dança carregando o espelho numa das mãos. A esposa mais unânime de Xangô, um polígamo, Oxum tem sua figura costumeiramente associada à maternidade. Suas características arquetípicas são as de mulher generosa, compassiva, elegante e rainha que nada recusa e tudo dá. Em seu reino, dirige a importante função da diplomacia, além de comandar as mulheres em nome da boa ordem na comunidade. Num grau comparativo observamos várias semelhanças entre a caracterização da personagem Rami e a natureza da deusa Yorubá figurando, com isso, uma justificável percepção espiritualista do ser feminino.

Devemos lembrar que a colonização trouxe consigo modificações da paisagem humana, sobretudo, nas suas dimensões psicoculturais. O apagamento das múltiplas religiosidades africanas afastou, sobretudo, a

mulher das alegorias simbólicas que a circundam. O que há pouco eram danças, tornaram-se marchas militares e intolerância missionária. O colonizado sobrevive numa condição de renúncia, a memória passa a ser o seu único registro. Durante o regime colonial a mulher africana foi tratada como exótica, inferior, indígena e por isso não tem alma. Chamada de indígena, a mulher não era considerada cidadã, não era pessoa e não tinha direitos. Sob rígidos requisitos, a assimilação cultural para os povos africanos, por vezes, pareceu o menor dos males. A ancestralidade inscreveu-se em silêncio na sua essência. Mataram os deuses negros. A fé instaurada tornou-se, por conseguinte, o único refúgio anímico. Sobre o atributo religioso da personagem narradora, merece destaque o fragmento do texto que representa um momento de Rami com a sua fé, acima de tudo, cristã:

Deus meu, socorre-me. Aconselha-me. Protege-me. Diz-me o que é o amor segundo a tua doutrina. Deus meu, o amor deste mundo não é matemática. Não tem fórmulas estáticas, nem mágicas. O amor é caprichoso como o tempo. Num dia frio. Noutra quente, noutra ainda, chuva e vento. (CHIZIANE, 2004, p. 24)

No romance, a geografia moçambicana torna-se fronteira que circunscreve a distinção de costumes, a compreensão de mundo, o comportamento das personagens e até mesmo de suas formas físicas. Vale lembrar que as diferenças entre norte e o sul de Moçambique são, sobretudo, efeito dos processos de colonização do país. De um lado temos o sul, urbano. Entalhado, desde a antiguidade, pelo dinheiro do comércio de diamante e marfim com outras nações do Oriente. Como consequência destas rotas veio também língua, religiosidade e cultura, sobretudo, a dos povos árabes. Mais tarde, os europeus, na cobiça pela riqueza deste comércio, domina a região à força das armas e das guerras, instaurando uma colônia de exploração, tal como no Brasil, e o tráfico de pessoas para o trabalho escravo em outras colônias portuguesas na África e nas Américas. Banhado pelo oceano Índico, o sul

é geograficamente apropriado para concentrar as rotas ultramarinas, por isso foi uma importante encruzilhada de caminhos históricos naquela época. A região comportou a colonização portuguesa de forma mais intensa, o que resultou em assimilação cultural, e cristianização com as missões católicas.

Já o norte faz fronteira com outras nações africanas, é predominantemente rural e conservou mais fortemente suas raízes culturais, sofrendo pouca influência externa decorrente da colonização. O norte de Moçambique é o lado oposto ao que se encontra a personagem Rami, que atravessa a fronteira cartográfica da diferença cultural no esforço de encontrar-se.

No sul, o homem diz: a mulher é meu gado, minha fortuna. Deve ser pastada e conduzida com vara curta. No norte, as mulheres enfeitam-se como flores, embelezam-se, cuidam-se. No norte a mulher é luz e deve dar luz ao mundo. No norte as mulheres são leves e voam. Dos acordes soltam sons mais doces e mais suaves que o canto dos pássaros. No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Têm o rosto sempre zangado, cansado, e falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoada. Usam o lenço na cabeça sem arte nem beleza, como quem amarra um feixe de lenha. Vestem-se porque não podem andar nuas. Sem gosto. Sem jeito. Sem arte. O corpo delas é reprodução apenas. (CHIZIANE, 2004, p. 29)

O capítulo quatro do *Niketche*, narra o encontro de Rami com uma conselheira amorosa advinda do norte e que atua como uma espécie de psicóloga, numa sala de consultas em Maputo. Da conversa entre elas, surgem resquícios simbólicos do que culturalmente se entende por ser mulher. A sentença clássica “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” aparece como um lapso de memória da personagem protagonista, mas que por intencionalidade da autora, acaba sendo omitida a referência. A diferença cultural que o signo feminino desponta entre o norte e

o sul de Moçambique reitera a ideia de Simone Beauvoir³⁰ de que ser mulher é uma construção sócio cultural e nada há de exclusivamente inato, biológico.

A diferença entre os sexos implica mais de uma construção cultural do que de uma diferença biológica propriamente dita. Conforme aponte Beauvoir, a diferença entre os gêneros compõe os padrões da estrutura social e institucionalizou-se nas sociedades modernas. O gênero, portanto, é atribuído conforme as esferas sociais, políticas, religiosas, e afetam, como consequência, o fator econômico e as relações psicológicas entre o homem e a mulher. Em Paulina Chiziane, as imposições culturais que criam a diferenciação entre os gêneros será tratada em grande parte de suas obras literárias. Podemos, portanto, compreender a importância exercida pelo poder da escrita – privado às mulheres por tanto tempo –, visto que é por meio dele que surgem novas maneiras de conhecimento e de compreensão das raízes opressoras que fundamentam os discursos de dominação patriarcal. O papel da escritora e de sua escritura, portanto, vão ganhando um espaço significativo nos estudos sobre gênero para se entender as transformações históricas do papel social atribuído à mulher, da antiguidade até o contexto contemporâneo da globalização, a partir das implicações subjetivas das vivências femininas.

O diálogo predominante no capítulo do Niketche desvenda as margens da diferença cultural entre as mulheres moçambicanas, especialmente quanto aos rituais femininos da tradição que encantam a personagem, que orientada pelos padrões ocidentais, descobre-se inocente perante a conselheira *macua*³¹. Dentro da cosmovisão dos

30 Escreveu Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1980, p. 9).

31 Os macuas rondam os quatro milhões de indivíduos e ocupam um território de cerca de 200 mil quilômetros quadrados, no Norte de Moçambique. Formam um povo único, embora com diversos grupos e subgrupos, que têm em comum as línguas bantus. A poligamia, a matrilinearidade, os ritos de iniciação e o labor da terra são modelos de organização da vida social e cultural atribuídos aos macuas de Moçambique.

macuas, uma mulher que não passou pelos rituais continua para sempre como criança. Num instante do diálogo, Rami replica: “meu pai era um cristão ferrenho, de resto a opressão do regime colonial foi muito mais forte no sul do que no norte” (CHIZIANE, 2004, p. 29).

- O que aprendem então nesses ritos, que vos faz sentir mais mulheres do que nós?
- Muitas coisas: de amor, de sedução, de maternidade, de sociedade. Ensinamos filosofias básicas de boa convivência. Como queres ser feliz no lar se não recebeste as lições básicas de amor e sexo? Na iniciação aprendes a conhecer o tesouro que tens dentro de ti. [...]Aprendes a conhecer a anatomia e todos os astros que gravitam dentro de ti. Aprendes o ritmo dos corações que palpitam dentro de ti. (CHIZIANE, 2004, p. 30).

Para Rami é explicado que nas escolas tradicionais do norte se aprende de tudo. O amor é ritualístico. Os ritos de iniciação mostram-se instituições tão fortes que resistiram até mesmo sobre a colonização portuguesa. O confronto de formas diferentes de concepção das instituições sociais e dos papéis sociais que as mulheres exercem em comunidades distintas amplia a perspectiva de Rami sobre a condição feminina em relação aos padrões da sociedade, o que deixa margem para ela mesma tecer críticas sobre o fundamento das culturas.

Os espaços de maior recorrência na história são as casas, tanto a de Rami quanto a das outras mulheres de Tony. A delegacia, a igreja e até mesmo as ruas da cidade de Maputo aparecem como cenário em capítulos mais específicos, todavia, esta observação leva-nos a inferir uma suposta abertura do âmbito privado e individual para algo maior, de ordem pública e coletiva. Não é à toa que as instituições circundem as ações das personagens e as casas, nas minúcias descrições de Rami, ganhem ares de palácios. É possível compreender o espaço da casa como microcosmo urbano pelo qual os moldes patriarcais das instituições estendem-se.

A minha casa é dos lugares mais agradáveis deste mundo. Cheia de espaços abertos. Relva farta, fresca. Flores em todas as épocas do ano. Mas esta casa é melhor ainda. Foi construída com o dinheiro do meu marido, por isso, é minha. Esta mulher imita-me e tenta ser mais perfeita do que eu. (CHIZIANE, 2004, p. 20)

Por si só, o fato do livro ser escrito principalmente como um monólogo interior, revela um fluir temporal mais subjetivo, atado ao eu-fêmeo. Nos reflexos da escrita da mulher encontramos narrativas intimamente ligadas ao subjetivo, ao interior:

Eu sou aquela que tem o um espelho como companhia no quarto frio. Que sonha o que não há. Que tenta segurar o tempo e o vento. Só tenho o passado para sorrir e o presente para chorar. Não sirvo pra nada. As pessoas olham pra mim como uma mulher falhada. Que futuro espero eu? O marido torna-se turista dentro da própria casa. As mudanças correm rápidas neste lar. As mulheres aumentam. Os filhos nascem. (CHIZIANE, 2004, p. 65)

A insatisfação da mulher face à cultura transforma-se, em Paulina, numa constante reivindicação pelo direito à fala e à diferença. As experiências do homem e da mulher são diferentes, mas a língua é comum, é partilhada. A visão do real na escrita da mulher expressa palavras silenciosas, por isso a linguagem encontra a semântica e a sintaxe do ritmo da memória. Conforme aponta Inocência Mata (2006), a escolha por uma perspectiva interpretativa do texto literário apoiada por formulações teóricas diversas “será sempre uma tentativa de compreensão do lugar do literário na construção da imagem da comunidade representada” (MATA, 2006, p. 295) Para os estudos concernentes as literaturas africanas, adotar esta concepção é resultado de um reconhecimento das noções contraditórias ao que a crítica acata como literário, mesmo apresentando funcionamentos diferentes em sociedades distintas. Segundo a mesma autora, este fator demanda do

crítico a construção do seu discurso sobre a literatura a partir do espaço do diálogo com outros saberes que auxiliarão a evidência de relações ideológicas e histórico-culturais na análise da obra.

Tal parceria permite, assim, a compreensão de práticas sociais e estruturas históricas pelo questionamento do discurso da literatura para além das “tradicionais” territorialidades da literariedade que, como se sabe, não é um valor totalmente intrínseco ao texto, dependendo também, tanto do lugar da enunciação quanto do contexto de recepção. (MATA, 2006, p. 297)

Extrapolar os limites do território fixo da literariedade possibilitaria para crítica, a descoberta de singularidades na construção dos caracteres “universais” da expressão artística sem a intenção de refutá-los, mas atinando para o fato da construção dessas características segundo contextos culturais diferentes. “Só temos de perguntar-nos quais atividades se constroem de modo diferente para deixar a questão universal de lado. Na verdade, se o amor é universal, diferentes e culturais serão as suas manifestações, a sua atualização nas suas diversas modalidades” (MATA, 2006, p. 297).

Tendo como pano de fundo a capital moçambicana, percebemos o quanto os vestígios da opressão colonial modificaram e ainda modificam as relações humanas. A leitura do romance propõe encruzilhadas. Em seus múltiplos acessos constitutivos, a leitura nos infere uma busca necessária por igualdade de condições entre homens e mulheres.

Numa entrevista recente cedida a um jornal local de Moçambique a escritora, sabiamente, atesta: “Costumo dizer que o melhor livro do Homem é o próprio Homem; o melhor livro do mundo é o próprio mundo; e o melhor de sabedoria é a própria sabedoria. Com isso quero dizer que é preciso abrir a visão para lermos o maior livro da natureza: a vida³²”. Em *Niketche: uma história de poligamia*, Paulina Chiziane extrai

32 Entrevista feita a Paulina Chiziane por José dos Remédios, publicada no Jornal “O País” em 10 de julho de 2016. Disponível em: <<http://opais.sapo.mz/index.php/entrevistas/76-entrevistas/41298-nao-volto-a-escrever-basta.html>> Acesso em: 11 de agosto de 2016, às 09h52min.

da oralidade a possibilidade criadora de recontar a vida de tantas mulheres anônimas em sua própria existência. Na forma como constrói a ficção, Paulina encontra formas de representar a nação moçambicana, celebrando as diferenças culturais e envolvendo pensamentos acerca da condição da mulher no universo de Moçambique, lugar em que o feminino encontra-se sitiado pelos efeitos de um conflito que ainda está para ser vencido: a colonização do coração e do pensamento que influencia as atitudes e os comportamentos humanos. Isto já nos dá vestígios para outra história.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – a experiência vivida*; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia (romance)*. 1ª ed., Maputo: 2002; 6ª ed., Maputo: Ndjira, 2009.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento (romance)*. 1ª ed., Maputo: edição do autor, 1990; Maputo: Ndjira 2003.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher por uma nova visão do mundo(ensaio)*. Maputo: Nandyala, 2013

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: Estudos Sobre Literaturas Africanas*. Niteroi (Rj): Eduerj, 2012.

_____. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MATA, Inocência. *Laços de Memória e outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: UEA, 2006.

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

ROBERT, Badou Koffi. *A consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane*. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2010.



NEIGHBOURS: OPRESSÃO E VIOLÊNCIA

Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI)³³

Zuleide Duarte (UEPB/PPGLI)³⁴

“Neighbours”, romance da moçambicana Lília Momplé, apresenta uma narrativa sobre os crimes e a opressão perpetrados pela África do Sul no ano de 1980, durante o regime do *Apartheid* contra Moçambique. A recente independência do país luso-falante não agradou o vizinho sul-africano, beneficiado pela mão-de-obra em ambiente inóspito, principalmente nas minas, de onde o moçambicano saía, com a saúde depauperada, imprestável para outro ofício. Os outros textos de Momplé (os livros de contos *Os olhos da cobra verde* e *Ninguém matou Suhura*) discutem a questão do trabalho escravizante, da indigência em que ficavam as famílias e da violência de vária ordem praticada contra o mineiro em terras sul-africanas. São histórias e personagens, que remetem a um passado não tão distante de brutalidades, medo, insegurança e desamparo. Ataques aparentemente isolados e inesperados estabelecem um clima de terror em terrenos minados de suspeitas, cujo maior inimigo é o vizinho.

O texto de Momplé é introduzido por uma breve informação sobre o título do livro publicado pela primeira vez em 1995. A autora explica que sempre a impressionou a “permanente e trágica ingerência da minoria racista da África do Sul em Moçambique, principalmente na década de oitenta, quando inúmeros moçambicanos foram excluídos,

33 Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande. Docente permanente do Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, UEPB, no Centro de Humanidades, em Guarabira/PB.

34 Professora titular da UEPB. Coordena um Minter em convênio com a UFPB (PROLING) e a FUNESO. Recebeu prêmios e/ou homenagens. Tem vários títulos publicados.

ou simplesmente deixaram de existir, por vontade e por ordem dos defensores do *apartheid*". (MOMPLÉ, 2012, p. 7). Nesse contexto, que "Neighbours" configura-se como um relato inspirado em fatos reais, cuja ficcionalização a autora condensa num curto lapso de tempo, a partir das 19h de um certo dia do mês de maio de 1985 até às 8 horas da manhã seguinte. Neste curto período, instala-se um clima de terror e de insegurança em espaços e com personagens sem aparente conexão entre si, fazendo recrudescer o sentimento de pavor entre os atores envolvidos.

Na narrativa, o entrelaçamento das histórias ocorre em simultaneidade, remetendo a uma característica preconizada por Italo Calvino em suas *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1990), a multiplicidade. Ainda com Calvino lemos a velocidade imprimida ao texto, cuja dinâmica traz à cena pessoas comuns vivendo em blocos coletivos com outras famílias, que são completamente desconhecidas umas das outras, com realidades diversas. Supreendentemente, os destinos das personagens se cruzam no momento em que um atentado organizado por grupos ligados ao regime do *apartheid* envolve a todos e os arrasta a uma ação perpetrada por um grupo que, segundo a autora, "tão bem sabia aproveitar-se das humanas fraquezas, taras, paixões e anseios e inseguranças dos indivíduos". (MOMPLÉ, 2012, p. 7). A inspiração para este texto foram, segundo a própria Momplé, acontecimentos vivenciados em Maputo em maio de 1985. Matéria da vida, substância da arte, a escritora faz de sua pena um veículo de denúncia, fazendo da necessidade de narrar a nação um exercício crítico de afirmação identitária, importante na consolidação da moçambicanidade.

Outro escritor moçambicano, Mia Couto, já havia comentado sobre a devastação do *apartheid* em Moçambique, quando discursou em uma conferência na Suíça por ocasião do 30º aniversário da independência nacional, em junho de 2005: "Hoje fala-se da guerra civil em Moçambique como se esse conflito tivesse tido apenas contornos endógenos. É preciso não esquecer nunca: essa guerra foi gerada no ventre do *apartheid*, estava desde o início inscrita na chamada estratégia de agressão total

contra os vizinhos da África do Sul”. Para Couto, o regime opressor do *apartheid* representou uma determinação dos moçambicanos em lutar pelo estabelecimento de uma ordem democrática, contrariando a força bruta do sistema invasivo e desrespeitoso da vizinha África do Sul, que considerava o moçambicano o “primo pobre”, o indivíduo adequado para os serviços insalubres e subalternizantes nas minas e em outros postos de trabalho igualmente desvantajosos e preteridos pelos nacionais.

Esta é, aliás, parcela representativa da história de Moçambique, vítima não só do colonizador europeu, como também dos vizinhos sul-africanos. A guerra exaustiva entre 1975 a 1994 transpôs fronteiras e alastrou-se por aquela parte do continente, onde o regime do *apartheid* executava sucessivos ataques assassinos contra os cidadãos comuns de Moçambique, com o objetivo de aterrorizar e desestabilizar o governo da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Durante a guerra civil moçambicana, a África do Sul apoiou os rebeldes da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) contra o Governo formado pela já mencionada FRELIMO, que por sua vez fornecia suporte aos sul-africanos do Congresso Nacional Africano (ANC). Os sul-africanos fizeram várias incursões no território moçambicano, realizando *raids* aéreos e terrestres, para, supostamente, eliminar bases do ANC, o que provocou a morte centenas de civis (MACAGNO, 2009).

A outra etapa do processo de normalização das relações regionais foi a solução da guerra civil em Moçambique, que havia envolvido, direta ou indiretamente, todos os Estados vizinhos. Em outubro de 1994, eleições foram realizadas com êxito, colocando um ponto final na tradição do conflito armado, que havia dominado a realidade deste país, desde o início da luta pela independência contra o colonialismo português nos anos 60.

Em Portugal, o regime de Salazar proporcionava total apoio à África do Sul no período do *apartheid*, regime de segregação racial da sociedade, em detrimento da maioria do povo negro. A relevância desse apoio de Pretória consistia na condição para o enfrentamento e derrota dos movimentos de libertação, que lutavam pela independência

de Angola e de Moçambique, nos anos de 1960 e 1970. No entanto, o colapso do colonialismo português na África, seguindo a derrubada do regime salazarista em abril de 1974, afetou de modo drástico o balanço de poder na África Austral. A reação inicial da África do Sul à destruição do seu *cordon sanitaire* (cordão sanitário) contra a África negra foi essencial pelo menos em relação à independência de Moçambique.

Os vizinhos da África do Sul não só consistiam em Estados coloniais, com os mesmos problemas de legitimidade perante a população negra, porém, herdaram de muitas instituições de hegemonia dos colonos brancos, a convicção da supremacia branca como razão e justificativa principal do projeto colonial no continente negro. Invoca-se aqui a discussão acerca da construção de uma ideia malsã de uma inferioridade negra e uma suposta superioridade branca, engodo articulado pelos ingleses no Egito, como apresentado em *Orientalismo* (1990) por Edward Said. Ainda sobre a fabricação de um conceito de subalternidade negra, recorra-se a Ella Shohat e Robert Stam em *Crítica da razão eurocêntrica* (2006), no qual a denúncia do engendramento da ideia de inferiorização do negro e sua contestação são amplamente apresentadas, com inequívocos e indiscutíveis argumentos. A prática, espalhada entre os ditos impérios colonizadores, tem alimentado grandes debates com vistas a desvendar as peraltices e crueldades dos imperialistas. Oportuno lembrar o livro de Pratt (1999), *Os olhos do Império*.

Em *Neighbours*, o que está em pauta confere a África do Sul o emblema de vizinho aterrador, que se engrandece com a desgraça e a precariedade do lugar e das pessoas. O povo, refém de um regime opressor, vivencia as penalidades de um sistema tirano durante a guerra, e não esconde a frustração e revolta em relação ao comportamento do governo, depois da conquista da independência. Neste novo contexto pós-colonial, estas diferenças agravaram-se em um período de dominação incentivando lutas étnicas que só serviram para fortalecer o inimigo comum

A violência inserida nesta narrativa se apresenta, em alguns momentos, de forma silenciosa. Isso não significa que esteja configurada

na efemeridade dos sentimentos, que dominam as mulheres, nem nos conflitos das relações interpessoais pelas quais elas passam, mas, principalmente, pela prática exagerada do silenciamento a elas imposta. Outra grande característica da escrita de Momplé é uma postura assertiva em relação às personagens femininas. A denúncia clara da invisibilização e dos maus tratos infligidos à mulher são evidentes nos contos “O sonho de Alima”, “Ninguém matou Suhura”, “Os olhos da cobra verde”, entre outros. Em *Neighbours* não é diferente.

A história envereda pela descrição de três residências e seus habitantes, em Maputo. Um ataque terrorista, formado por um grupo pró-*apartheid*, está próximo a ocorrer, e uma das casas descrita será atingida. A primeira casa é a de Narguiss. Ali, a mãe prepara, com as três filhas Muntaz, Rábia e Dizanarte, a comida para o Ide, esperando (em vão) por um marido infiel. A indiana é vizinha de um casal assassinado, e também acaba sendo morta por um dos mercenários do grupo de criminosos no momento em que testemunhava o assassinato dos vizinhos de sua janela. Mães e filhas ocupam-se com os preparativos para a festividade religiosa islâmica do Ide, que marca o fim do Ramadã. Anteriormente, Narguiss e Muntaz tinham falado acerca da interferência da África do Sul na vida dos moçambicanos e comentado sobre determinados aspectos do cotidiano de Maputo durante a década de 1980.

A segunda casa destaca o casal Leia e Januário, que vivem de modo modesto em um flat simples, com mobília de segunda e poucos recursos. Com poucos recursos, arrendaram o apartamento, uma vez que a maioria dos habitantes de Maputo não possuíam condições de alugar uma moradia decente naquele período. Os dois foram as primeiras vítimas do atentado terrorista. Januário tinha consciência da situação instável em que ainda se encontrava o país naquela altura. Segundo o narrador, “o próprio aparato bélico que a cidade de Nampula ostentava, com tropas e carros militares circulando a toda hora, só podia ser compreendido como a retaguarda de uma guerra”. (MOMPLÉ, 2012, p. 53).

A memória de Januário serve como ponto de partida para a compreensão do trauma sofrido com a violência provocada pelo sistema do *apartheid* na sua aldeia, onde velhos, crianças e também mulheres em adiantado estado de gravidez eram queimados vivos dentro das próprias palhotas: “Os pais de Januário, cuja palhota era próxima da de Assane, foram queimados vivos e os seus gritos ressoavam-lhe ainda nos ouvidos”. (MOMPLÉ, 2012, p. 57). Apesar de toda a violência vivenciada, Januário não se transformou em um homem violento e sádico, como as demais personagens masculinas no romance. Para Leia, Januário era um homem respeitador e sem rancor, e de quem sente “orgulho, por saber-se respeitada” (p. 34).

Na terceira casa está o casal Mena e Dupont. Ela, uma mulher submissa e infeliz, exerce atração sobre os homens, mas vive ao lado de um homem frio, possessivo e violento, um dos mercenários envolvidos no ato terrorista que matará Leia e Januário. A justificativa que Dupont utiliza para agredir tanto fisicamente como psicologicamente a sua esposa, é o fato de não ter vícios notórios, além de a sustentar. “A última vez que lhe bateu foi ainda há três dias justamente por causa dos dois homens que se encontram agora na sala”. (MOMPLÉ, 2012, p. 30). Considera-se digno de todas as atenções e de todos os direitos, incluindo o de aurrar: “Foi quanto bastou para que o homem saltasse do lugar e estalasse na mulher duas bofetadas que lhes deixaram a cara arder toda noite. (MOMPLÉ, 2012, p. 30).

A memória da violência também infligida pelo pai em relação à mãe de Dupont foi o exemplo aprendido e reproduzido pelo sádico Dupont para continuar a espancar a esposa, agredindo-a ao menor contratempo. Machucá-la fisicamente provocava em Dupont uma sensação de alívio momentâneo. O apartamento em que vivia com a mulher serve como espaço para um grupo de homens reunidos secretamente com o intuito de prepararem um golpe.

O primeiro capítulo inicia-se sete horas antes do atentado, e o último termina sete horas depois do atentado. Numa página destacada, funcionando como títulos dos capítulos, indicam-se, em negrito, os

momentos enfocados, distanciados por curtas frações de horas: 19 horas, 21 horas, 23 horas, 1 hora e 8 horas da manhã. Tais momentos-capítulos, por sua vez, desdobram-se em subcapítulos, pois são enfocados, separadamente, três diferentes núcleos familiares, como se flashes incidissem sobre as distintas formas e níveis de violência que envolviam seus integrantes. O momento do atentado, ocorrido a uma hora da manhã, marcando exatamente na metade do tempo de duração da diegese, parece funcionar como o ponto de convergência, um ápice das inúmeras formas de agressão enfocadas na narrativa.

O tempo narrativo desloca-se em *flashback* reconstruindo as histórias de algumas das personagens, entrelaçando-as até o momento do atentado. Destaque-se que apenas as personagens masculinas dispõem de histórias em retrospecto que ensejam especular, ou talvez justificar, atitudes e comportamentos.

Os três mercenários/assassinos, executores do atentado, – Dupont, Zaliúa e Romu – têm suas vidas repassadas até as origens e ganham subcapítulos individuais. Todos os três vivenciaram traumas no relacionamento familiar, o que de certo modo explicaria seu caráter agressivo e revoltado, mas não justificaria seus atos violentos.

Dupont, filho de mauricianos que imigraram para a Ilha de Moçambique, sempre se sentiu inferiorizado na família em relação aos seus irmãos que tiveram sucesso profissional. Casou-se com uma mulher “inferior à sua raça”, sob protesto da família, por pura atração sexual. Por causa da sensação de alívio que sentia, e da permanente tensão em que se via sufocado envolvido no terrorismo, agride sucessivamente a esposa, com “uma violência só comparável àquela com que o pai surrava a mãe, antes de ter se tornado um velho doente e brando”. (MOMPLÉ, 2012, p. 67).

Zaliúa representa o caso mais problemático por ter sido, ainda no ventre materno, abandonado pelo pai, que desapareceu sem deixar notícias, não obstante as promessas feitas. Zaliúa, por ser o único varão da família, recebia tratamento diferenciado, tanto pela mãe quanto pelas irmãs. Com todas as atenções especiais voltadas para si, reagia violentamente a qualquer contrariedade.

A prepotência e a revolta intensificaram-se na fase da adolescência. Considerado um inútil, que desprezava a lida no campo, enquanto mãe e irmãs sofriam para dar-lhe o que produziam com a força do trabalho, Zalúia endeusava o seu secreto herói, o pai, cuja acertada decisão, segundo o adolescente, foi abandonar a todos e tentar melhoria de vida em outro lugar, longe daquela miséria, embora sacrificando mulher e filhos. A preocupação da mãe, Thease, com o filho inquieto e rancoroso fez com que, a conselho de uma amiga, procurasse por um curandeiro a fim de saber sobre o destino do rapaz. Após algumas cerimônias, e pagamento da sua escassa colheita, o curandeiro informou que o espírito de uma mulher se havia apoderado do rapaz. A saída encontrada por Thease foi a de enviar para a Missão o seu filho varão. Importante frisar que esse tipo de escolha raramente era feito pelos aldeões, mesmo os mais famintos. O argumento da mulher era de que se preocupava com o futuro do filho, escondendo do padre italiano, os reais motivos.

O destino de Zalúia foi muito bem traçado por ele mesmo. Atingiu seus objetivos, com uma frieza e imparcialidade peculiares. No retorno, depois de ter feito a quarta classe e com vinte anos, ao visitar a mãe, Zalúia convenceu-a de que continuava o mesmo: “de andar rasteiro como o dos leopardos, que lhe sorria, mostrando os dentes magníficos, enquanto os olhos a fixavam com uma frieza implacável, Thease soube que havia perdido o filho.” (MOMPLÉ, 2012, p. 79).

No retorno a Lourenço Marques, a vida de Zulúia modificou-se completamente. Um ano depois da independência, e com a conclusão da sexta classe, candidatou-se para trabalhar na Polícia onde foi admitido, sem passar por testes psicotécnicos e depois de um treinamento sumário. Em Nacala, ocupava um lugar privilegiado e por isso, os desmandos que o poder permitia fez com que praticasse variados tipos de violência: “mandar prender maruses lindas para as violar nas imundas celas da cadeia, e indianos ricos para lhe comprarem a liberdade com aparelhagens de altos preço, e maridos de mulheres desejáveis para estas lhe pagarem com o próprio corpo a soltura dos seus homens, e traficantes de suruma para se introduzir nas suas redes e partilhar dos seus lucros, e professores

da Escola Secundária para lhes extorquir notas falsas nas provas do exame”. (MOMPLÉ, 2012, p. 83).

Algumas falhas de administração constatadas pelos superiores de Zalúia contribuíram para o seu banimento da corporação policial. A prisão do diretor da única Escola Secundária da cidade causou uma revolta generalizada, e a pressão da comunidade obrigou as autoridades à soltura do diretor. Com isso, uma investigação sobre a conduta e a vida de Zalúia constatou os seus desmandos, provocando a sua demissão.

A personagem Romualdo, tal qual Zalúia, soube aproveitar as oportunidades que a vida ofereceu. A começar pela ajuda do pai, homem branco, um dos clientes sexuais de sua mãe, cuja prostituição ele descobriu ainda criança. Seu maior rancor era não ter nascido mulato: cor negra era a sua principal revolta. Entretanto, o fato de Romualdo ser negro não representava obstáculo para a contratação em firmas, uma vez que, “para contrariar a luta da FRELIMO, o Governo Colonial se preocupava em exibir um ou outro ‘escurinho’ ocupando posições de certo nível, mesmo em empresas privadas”. (MOMPLÉ, 2012, p. 92).

Apesar do sucesso na Firma M. B. Fortes, o ingresso no serviço militar proporcionou a Romualdo a possibilidade de combater com fúria os “turras” e seus apoiantes. Selecionado para os Comandos, tropa de elite, famosa pela sua audácia e extrema crueldade, Romu, como era conhecido, finalmente encontrou o seu lugar: “Não podia sequer conceber que aquela “corja de negros miseráveis” quisesse ser independente em vez de agradecer aos portugueses o encargo de a governar. Ele próprio era negro, “mas sabia ver bem as coisas e, aliás, tudo daria para ser branco. Estava, enfim, preparado para ser um bom comando”. (MOMPLÉ, 2012, p. 93).

O fato de vangloriar-se pelas atrocidades cometidas nas aldeias, principalmente nas povoações suspeitas de apoiarem a FRELIMO, demonstra o nível de crueldade e violência provocado por Romualdo. O personagem comprazia-se em descrever atrocidades como: “incendiar palhotas com gente viva lá dentro, estripar mulheres grávidas e matar crianças, atirando-as ao ar e esventrando-as então com a ponta da sua

baioneta. Gabava-se sobretudo da preciosa coleção de orelhas de ‘turras’, cortadas por ele próprio, como troféus de luta”. (MOMPLÉ, 2012, p. 94).

O 25 de abril pôs fim ao sonho de Romu. Este, frustrado e derrotado, rancoroso por ser negro, dizia que havia nascido negro por engano e, embriagado pelo excesso na ingestão de álcool, ao despertar já estava em um Moçambique independente.

Inconformado com a derrota do Governo Colonial, aceitou o convite de um sul-africano, meio português, para se integrar a uma rede de agentes da África do Sul que operava dentro de Moçambique, realizando missões de sabotagem e terrorismo. Nesse contexto, “Mena, sentada no banco da cozinha, por mais que se interrogue, jamais saberá que o que levou Romu a tornar-se cúmplice dos outros dois foi o ódio desvairado à sua própria raça”. (MOMPLÉ, 2012, p. 99).

As personagens masculinas dessa narrativa, com exceção de Januário, trazem como principal justificativa para os seus atrozos níveis de violência, o fato de terem sido submetidos a um universo igualmente sofredor, o que não justifica as atitudes sádicas perpetradas durante o romance. No entanto, através da história dessas personagens, foi possível também conhecer um pouco da história política de Moçambique – uma nação que ficou esquecida e sujeita a uma grande crueldade, desde a colonização portuguesa às tentativas de uma África do Sul, imersa no regime de *apartheid*, em devolver o País a um estado de ocupação, violência e escravatura. Mesmo com o fantasma da tragédia a exercer seu poder até o último capítulo, *Neighbours* oferece uma mensagem de esperança e abre uma janela para “um novo e imprevisível destino”. (MOMPLÉ, 2012, p. 155).

REFERÊNCIAS

CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 24, n. 70, junho/2009, p.18-36.

MOMPLÉ, L. *Neighbours*. 2. ed. Maputo: AEMO, 1999.

MOMPLÉ, L. *Os olhos da cobra verde*. 2. ed. Maputo: Edição da Autora, 2008.

MOMPLÉ, L. *Ninguém matou Suhura: Estórias que ilustram a História*. Moçambique: Edição da Autora, 2009.

PRATT, M. L. *Os olhos do Império*. Relatos de viagem e transculturação. Trad. Iézio Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

SAID, E. *Orientalismo, Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALGADO, M. T. Neighbours: de violências, mulheres, mudanças... e homens. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, 2011. Volume 9, p. 173 - 182, Julho.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da razão eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.



REVIS(I)TANDO O OLHO DE HERTZOG DE JOÃO PAULO BORGES COELHO, ROMANCE SEMI-PERIFÉRICO³⁵

Elena Brugioni³⁶
 Departamento de Teoria Literaria
 Unicamp

Desde a sua publicação em 2010, antecipada pela atribuição do Prêmio Leya em 2009, o romance de João Paulo Borges Coelho, *O Olho de Hertzog* (2010) tem suscitado um tímido interesse no campo dos estudos literários nos contextos de língua portuguesa e fora destes, evidenciando algumas das ambiguidades que perpassam esta área de estudo onde as diversas instâncias de legitimação – academia, circuitos editoriais, etc. – vêm consolidando cânones literários cuja fortuna crítica deve-se em parte à correspondência entre aparatos interpretativos ou horizontes de recepção e especificidades estéticas e/ou políticas de determinados projeto literário e autores,

35 O texto que aqui se apresenta é uma versão revista do capítulo “Resgatando Histórias. Épica moderna e pós-colonialidade. Uma leitura de *O Olho de Hertzog* de João Paulo Borges Coelho” originalmente publicado em Brugioni et al (2012)(orgs.) *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão: Húmus Edições-CEHUM, p. 391-404. O texto que nesta nova versão pretende dialogar com as teorizações desenvolvidas no âmbito da reflexão em torno da Literatura-Mundial – apontando para novos caminhos analíticos e conceituais para uma leitura do romance de João Paulo Borges Coelho – se insere nas pesquisas desenvolvidas no âmbito do Projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo FAPESP “A Estética do Índico. ‘Geografias Transnacionais do Imaginário’ em narrativas visuais e literárias na(s) África(s) contemporânea(s)” (Ref. 2016/26098-5) em desenvolvimento no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

36 Elena Brugioni é Professora de Literaturas Africanas e Estudos Pós-coloniais no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas e Docente do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Unicamp. As suas áreas de pesquisa passam pelas Literaturas Africanas Comparadas, Estudos do Oceano Índico (Indian Ocean Studies) e Teoria Pós-colonial.

mostrando os impasses e as ambiguidades de um campo de estudo já consolidado e diversificado, onde o projeto literário de João Paulo Borges Coelho parece caber de forma todavia precária.³⁷ Uma mais detalhada discussão deste aspecto obrigaria a uma reflexão de mais amplo fôlego que, por óbvias razões, não cabe aqui desenvolver; no entanto, merece realçar a singularidade da proposta literária que Borges Coelho tem vindo a construir desde a publicação do seu primeiro romance - *As duas Sombras do Rio* (2003) – e, a partir desta, procurar evidenciar como a proposta do autor moçambicano parece ir ao (des)encontro de diversos horizontes de recepção que pautam hoje a fortuna crítica de escritas que por modalidades narrativas e estéticas, especificidades geográficas, ideológicas ou biográficas se situam à margem de cânone(s) literário(s) consolidado(s) dentro das chamadas Literaturas Africanas de língua portuguesa ou, de forma ainda mais geral, de autores que representam e se situam em espaços, todavia, semi-periféricos ou periféricos.³⁸ No entanto, detectar os critérios intrínsecos, externos ou tangentes ao campo de estudo em que obras como esta se inserem – isto é a instância de legitimação em sentido mais amplo – constitui um aspecto central para problematizar os pressupostos que determinam a afirmação de cânones literários diversos e que, em geral, poderiam ser descritos em termos de processos de legitimação profundamente determinados por uma tensão entre “o lugar da crítica e o lugar da escrita” (BORGES COELHO, 2012).³⁹ Ainda que só num plano especulativo, estará subjacente à possível marginalização deste romance uma escrita que por sua subjetividade se expressa por via de ontologias – geográfica, ideológica ou biográfica, ou seja, de uma “escrita do eu” (MBEMBE,

37 Penso, por exemplo, na ausência da obra de João Paulo Borges Coelho do mercado editorial brasileiro. Para uma análise da recepção crítica da obra de Borges Coelho veja-se, Can 2017 em Khan et al 2017, p. 13-52.

38 Uma reflexão crítica em torno da relação entre obras literárias e instâncias de recepção no campo crítico das literaturas africanas encontra-se desenvolvida em Brugioni 2017.

39 A este propósito, veja-se a reflexão proposta por Fátima Mendonça acerca da relação entre cânones exógenos e endógenos na Literatura Moçambicana em Mendonça 2008 e 2012.

2001) – que extravasa os corolários críticos inscritos na vulgata pós-colonial bem como dos seus mais recentes desdobramentos descoloniais (BRUGIONI, 2017). Por outro lado, vale salientar que o romance que aqui pretendo *revistar* – ou seja indagar com outro olhar e simultaneamente re-visitar –, constitui um raro exemplo de uma obra que evidenciando o domínio dos sofisticados códigos que caracterizam o género literário do romance – desde a modernidade até os seus desdobramentos mais contemporâneos – se apresenta como uma obra *singular* no âmbito das chamadas Literaturas Africanas de línguas portuguesa e mais ainda da Literatura Moçambicana, característica indiciada, em primeiro lugar, pela dimensão *periférica e transnacional* que pauta o romance que se constitui, num plano estético e crítico, por um conjunto de problematizações em torno das categorias de *tempo, espaço e modernidade*, apontando para possibilidades teóricas e conceituais que possibilitam uma análise de *O Olho de Hertzog* como romance paradigmático do que vem sendo definido como Literatura-Mundial (WReC, 2015).⁴⁰

A single but radically uneven world-system; a singular modernity, combined and uneven; and a literature that variously registers this combined unevenness in both its form and its content to reveal itself as, properly speaking, world-literature – these propositions sum up the kernel of our argument. ‘World-literature’, as we understand it, is an analytical category, not one centred in aesthetic judgement. (WReC, 2015, p. 49)

No ensaio de 1994, *Opere Mondo*, Franco Moretti reflecte em torno da unicidade de obras literárias como *Moby Dick*, *Ulisses* ou ainda *Cem anos de solidão*, definindo estes textos como “*opere mondo*”: obras literárias

40 Esta reflexão é tributária da teorização desenvolvida pelo Warwick Research Collective em: *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature* (Warwick Research Collective) Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

sui generis e, ao mesmo tempo, cruciais para o surgir daquilo que se configura como “*épica moderna*” (MORETTI, 1994). Segundo Moretti, são categorias como *polifonia*, *transnacionalismo*, *enciclopedismo*, *abertura e dimensão periférica* (MORETTI, 1994) que conferem a estes textos o carácter de uma *épica da modernidade* que, pelas suas características, não pode ser reconduzida a um cânone nacional monológico, mas sim a um património literário transnacional da contemporaneidade.⁴¹ São também estas mesmas categorias que configuram o romance de João Paulo Borges Coelho, *O Olho de Hertzog* (2010), como uma *obra mundo* e, logo, na perspetiva de um texto literário que se inscreve numa possível *épica moderna*, apontando para uma abordagem crítica que pretende alargar os contextos históricos e espaciais através dos quais pensar crítica e epistemologicamente os pressupostos que caracteriza o realismo (semi-) periférico das obras mundo (WReC, 2015, p. 55). Aliás, através de uma escrita polifônica que articula uma arquitetura narrativa desdobrada numa perspetivação *transnacional* e, simultaneamente, *semi-periférica*⁴² o romance de Borges Coelho é construído em torno de um conjunto de “topoi literários de longa duração” (MORETTI, 2000), apontando para uma constelação de espaços, subjetividades, temas e motivos que se inscrevem no que pode ser definido como *épica da modernidade pós-colonial*. Num enredo construído a partir do entrelaçamento entre *gestos humanos*, *factos históricos* e *espaços (semi-)periféricos* desenha-se uma *epopeia menor* onde as dimensões críticas dos “desenvolvimentos combinados e desiguais” (WReC, 2015) – que caracterizam a reflexão sobre sistema-mundo e, deste modo, do que vem sendo definido como literatura-mundial – alcançam uma dimensão crítica e metodológica emblemática, abrindo para uma produtiva – e necessária – leitura do texto na perspetiva de uma obra que problematiza e (re)configura alguns dos paradigmas do campo crítico dos estudos comparatista e pós-coloniais da contemporaneidade.

41 Veja-se, a este propósito, a discussão em torno da categoria de *obras mundos* proposta por Moretti em “The Question of Peripheral Realism” (WReC, 2015, p. 49-80)

42 A categoria de *periférico* e *semi-periférico*, na teorização desenvolvida por Franco Moretti, é tributária da reflexão formulada por Ernst Bloch em *Eredità del nostro tempo* (1992).

Um itinerário para uma possível leitura de uma obra literária como *O Olho de Hertzog* poderia, sem dúvida, convocar o aparato teórico daquilo que é conceitualmente definido como *romance histórico*. Contudo, recorrer a esta definição obrigaria a uma vasta discussão crítica para que nela pudessem caber e serem lidas as inúmeras *tensões* e *ambiguidades* que afectam este género literário após a guinada teórica pós-moderna e pós-colonial.⁴³ Para além disso, a fisionomia polifónica, transnacional e periférica articulada nas diversas narrações que compõem o romance inviabiliza uma leitura do texto a partir de uma relação imediata entre representação literária, factos históricos e espaço nacional, proporcionando o surgir de uma dialéctica complexa entre representação e história, centro e periferia que constitui o elemento paradigmático desta obra literária, apontando para discussões significativas no que diz respeito ao género do romance como “forma simbólica semi-periférica que dá conta dos desenvolvimentos combinados e desiguais do sistema-mundo moderno” (WReC, 2015, p. 55). Aliás, a questão central que sugere o desajuste entre a noção de romance histórico e *O Olho de Hertzog* diz respeito às modalidades de edificação de uma obra literária cujos repertórios se fundamentam na chamada História, apontando, simultaneamente, para um conjunto de questões e problemas de natureza evidentemente epistemológica.⁴⁴ No entanto, procurando refletir em torno de uma perspetivação que diz respeito ao género literário que configura esta obra, surge de imediato a dimensão estética e o enredo do *romance policial* que, a partir de uma perspectiva temporal e espacial paradigmática, se desenvolve em torno de um conjunto de intrigas, mistérios e *buscas* que historicamente pautam o género épico bem como o do policial. A este propósito, é particularmente significativo, numa perspectiva crítica contextual, o jogo de ambiguidades que rege a construção das personagens do texto, cujas identidades – reais e fictícias

43 Para uma problematização em torno do género do romance histórico numa perspetiva crítica pós-colonial veja-se Brugioni 2016.

44 Neste sentido, veja-se a entrevista a Joao Paulo Borges Coelho em Brugioni 2010.

– parecem desdobrar-se na encruzilhada entre história, representação e memória, numa existência narrativa determinada pela enunciação da sua própria *fábula*.⁴⁵ O mesmo João Albasini, figura emblemática da história de Moçambique, e também elemento-chave do romance, é moldado, em todas as suas ambiguidades e contradições, à medida em que suas palavras e acções são trazidas para o texto literário, tornando-o, como afirma o próprio Borges Coelho, numa personagem “*fabulosa*” ou seja um “homem extraordinário mas também um homem fictício (...)” (BORGES COELHO, 2011). É ainda por via desta estratégia narrativa que a dicotomia entre verdade e ficção é ultrapassada, apontando para uma complexificação produtiva e de grande originalidade dos pressupostos conceituais e epistemológicos subjacentes a categoria de romance realista numa dimensão semi-periférica.⁴⁶

Um dos cenários mais emblemáticos que *O Olho de Hertzog* evoca e, simultaneamente, (re)edifica – e onde se desenrola uma das duas *grandes narrativas* que constituem o romance – é a cidade de Lourenço Marques após o fim da Primeira Guerra Mundial. São diversas as modalidades através das quais Borges Coelho (re)cria o cenário urbano laurentino dos anos vinte e múltiplas são também as figuras da vida pública moçambicana que protagonizam o enredo do texto. O mais distintivo e, porventura, original traço da recriação urbana que pauta o romance diz respeito à transcrição no texto dos reclames das variadíssimas casas comerciais –

45 A este propósito, torna-se particularmente útil recorrer ao aparato categorial do *testemunho* que pela sua relação emblemática entre *experiência* e *objectividade* (SARLO, 2005) constitui um paradigma crítico operacional para ler a relação produtivamente ambígua entre histórias e indivíduos que pautam este texto.

46 Relativamente a esta questão, tal como afirma o Coletivo da WReC: “In (semi-)peripheral aesthetics, the ‘shock’ of combined unevenness is registered with particular intensity and resonance. Insofar as the mode of representation is (ir)realist, the writing will take the present social order as its object. But the *epistemology* of irrealist representation is quite often historicist: the attempt will be made to peer back into the past, by way of recovering both the specific history of the present and the alternative histories that might have been but were not, yet that (paradoxically) still might be” (WReC, 2015, p. 72)

portuguesas ou estrangeiras – instaladas na baixa da cidade, então centro nevrálgico da capital moçambicana. Esta estratégia, que constitui o aspecto talvez mais singular e criticado do romance (PITTA, 2010), pauta toda a narração que se desenrola na cidade, configurando o cenário urbano na perspectiva da sua dimensão capitalista e, simultaneamente, cosmopolita. Para além de evocar uma dinâmica urbana e um cosmopolitismo não imediata e tradicionalmente associados às cidades coloniais, ao trazer para o romance este género de indícios, o texto de Borges Coelho vai ganhando a fisionomia de um *arquivo menor*, tornando acessível e evidente – isto é, público – um aspecto do passado colonial moçambicano quase totalmente apagado do espaço urbano contemporâneo.⁴⁷ Integra este arquivo urbano também a toponomástica colonial de ruas, edifícios e lugares que são palcos da narração desenvolvida no romance e protagonizada, nesta parte, pela figura eclética de João Albasini. Aliás, a presença destes *rastos* e *restos* urbanos do espaço-tempo colonial transforma o texto literário num lugar de resgate e questionamento histórico e cultural onde restos e ruínas não se constituem como objetos do olhar melancólico pós-imperial mas sim como “pontos de observação estratégicos para repensar as formações imperiais e os seus significados contemporâneos” (STOLER, 2013; 2016). Entre muitos outros aspectos, pense-se, por exemplo, no cosmopolitismo que o romance evoca relativamente a cidade de Lourenço Marques nas primeiras décadas do século vinte onde as dinâmicas comerciais, culturais e sociais que pautam a vida na capital moçambicana sugerem uma redefinição significativa das relações metrópole/colónias, centro/periferias no seio do Império Português, bem como no próprio contexto continental africano, sobretudo no que diz respeito às relações que se estabelecem nas cidades portuárias da região da África oriental, apontando para uma problematização em torno do conceito de “modernidade periférica” que pauta a reflexão social, política e

47 O trabalho de recriação do cenário urbano de Lourenço Marques fundamenta-se em diversos documentos de arquivo, alguns dos quais se encontram citados no final do romance, e entre os quais cabe destacar a importante coleção de álbuns fotográficos, em dez volumes, editados por José dos Santos Rufino (1929).

cultural no seio da perspectiva do sistema-mundo (WALLERSTEIN, 1974, 1980, 1984; WReC, 2015).⁴⁸ Em primeiro lugar, aquela que surge como verdadeira metrópole para Lourenço Marques e Moçambique não é – e porventura nunca foi – Lisboa e, logo, Portugal, mas antes a África do Sul, cuja presença e influência ilustram um conjunto de relações histórica, culturais e sociais emblemáticas e, simultaneamente, matriciais no que concerne o enredo e *as buscas* que configuram o romance bem como as próprias dinâmicas que caracterizam variados aspectos da vida na capital moçambicana no período colonial. Por outras palavras, *O Olho de Hertzog* reposiciona a então Lourenço Marques dentro de uma dimensão espacial e, logo, geopolítica que vai além das relações coloniais no seio do Império Português, e onde fronteiras, afiliações e relações transnacionais com a África do Sul, o Transvaal, a costa oriental africana e o Oceano Índico desenham um dos possíveis paradigmas espaço-temporais através do qual ler e situar as especificidades históricas, econômicas e sociais do território moçambicano nas primeiras décadas do século vinte. Todavia, no romance a dimensão cosmopolita e o espaço-tempo colonial coabitam a mesma cidade e a colonialidade que em termos de espaço urbano – a arquitetura – poderia constituir um *património comunitário* (NANCY, 1992 e 1995; ESPOSITO, 2006) é também articulada numa dimensão social, histórica e politicamente situada, convocando na narração os “regimes de exceção” (AGAMBEN, 2003) – sociais, políticos e jurídicos – que caracterizam Lourenço Marques durante o colonialismo português. A cidade, que de um ponto de vista da recriação do seu passado colonial topográfico situa-se na perspectiva de um *espaço* urbano ganha também a dimensão de um *lugar* onde se inscrevem as ideologias da “diferença natural” se manifestando através da substituição da liberdade – espacial – com a lógica do enraizamento, contrária ao cosmopolitismo (GALLI, 2001).⁴⁹ Esta tensão – uma produtiva ambiguidade estética e narrativa –

48 No que diz respeito ao debate em torno da modernidade em contexto (semi)periférico veja-se WReC 2105. Para uma reflexão em torno dos conceitos de modernidade e cosmopolitismo no espaço do Oceano Índico veja-se: Leila Tarazi Fawaz e C. A. Bayly (2002).

49 Como salienta Carlo Galli na sua reflexão sobre espaços políticos: “Nel *luogo* c’è insomma

se torna emblemática, na figura de João Albasini, sua trajetória biográfica e sua atuação na vida pública moçambicana, acompanhada, no romance, pela presença de um enigmático Henry Miller: “Oficialmente [um] empresário em sondagem de oportunidades de negócio, mas na verdade, (...) [jornalista] ao serviço de um jornal sul-africano, o *Rand Daily Mail*, [para] escrever uma reportagem sobre as condições de recrutamento dos trabalhadores das minas” (BORGES COELHO, 2010, p. 32). Desde os primeiros contactos entre estas duas figuras, surge mais uma dimensão arqueológica crucial que o romance convoca, representada pelos editoriais que João Albasini publicou ao longo da sua vida em dois dos jornais que marcaram a história da imprensa e, logo, da vida na colónia moçambicana: *O Africano* e *O Brado Africano*.⁵⁰ É pela pluma de João Albasini – cujos textos são também transcritos nas páginas do romance – que a política, as práticas e as mazelas do sistema colonial se entrelaçam com a vida urbana de Lourenço Marques, tornando evidente aquela lógica de inscrição da diferença que transforma o espaço num lugar e a cidade colonial na figura literária de um paradigma bio-político. (ESPOSITO, 2006 e 2008). A este propósito, o elemento crucial é, sem dúvida, a própria condição de *assimilado* que caracteriza histórica e literariamente João Albasini onde: “a sua raça – nem branco nem preto – [é] ela própria uma ambiguidade (BORGES COELHO, 2010, p. 383), desconstruindo qualquer dimensão identitária de matriz dicotómica desta a personagem, real ou fictícia.”⁵¹

la radice logica delle ideologie della “*differenza naturale*” che qualificano la politica, particularizzandola e che corrono quindi il rischio di ontologizzare e ri-oggetivarne la spazialità, di sostituire alla libertà dello spazio (...) una *politica dei radicamenti*, della “nascita” opposta all’universalismo e al *cosmopolitismo*.” (2001, p. 100; sublinhado meu)

50 Relativamente a actividade destes dois jornais e, mais em geral, da imprensa moçambicana durante este período veja-se: José Moreira (1997); Ilídio Rocha (2002), Aurélio Rocha (2006). Sobre a atividade jornalística e política de de João Albasini veja-se Fátima Mendonça & César Braga-Pinto (2012).

51 Afirma Borges Coelho a este propósito “(...) com João Albasini as dicotomias nunca são fáceis. Albasini é uma figura que escorrega das mãos de qualquer projecto que o queira usar como símbolo de uma identidade absoluta, e talvez seja esta a razão de ele nunca ter chegado verdadeiramente a ser considerado como um herói. Não é branco, não é completamente negro, tem a porta entreaberta para uma antecâmara de privilégio de que ele próprio desconfia, uma

E dentro desta ambiguidade, que no caso de Albasini aponta para uma dimensão contextual e política significativa,⁵² vão se imergindo também todas as *personae* aprofadas a Lourenço Marques que se configura, deste modo, como um *espaço anfibológico* paradigmático. O próprio Henry Miller – *alias* Hans Mahrenholtz que, em certa medida, representa o protagonista anti-herói de *O Olho de Hertzog* – ao chegar na capital moçambicana recorre a uma identidade camuflada – crucial para levar a cabo a sua *busca* – embatendo, no entanto, num conjunto de figuras cujas identidades são apenas refrações de uma “cidade dos espelhos”.⁵³ Perseguidas por um passado que só se vai des(en)cobrir à medida que cada uma destas figuras revela a sua própria história ou, melhor, enuncia a sua narrativa, as diversas *personae* que (se) edificam (em) *O Olho de Hertzog* são vítimas e, simultaneamente, actores de um “(...) destino [que lhes] proporciona viver pelo menos duas vezes” (BORGES COELHO, 2010, p. 242), onde o espaço-tempo colonial em que estas “muitas versões de nós próprios” (234) se tornam possíveis, aponta para uma dimensão estética e política central na construção dos personagens do romance.

A outra narração que (se) edifica (em) *O Olho de Hertzog* é construída a partir de um marco emblemático de uma das *grandes narrativas europeias*: a Primeira Guerra Mundial. No entanto, João Paulo Borges Coelho em

desconfiança que com o tempo se vai tornando em justificada certeza: a certeza do logro da assimilação colonial, do quanto ela esconde uma mera estratégia de dominação. No fundo, Albasini é precioso porque nos mostra, a partir desta recusa, a identidade moçambicana em formação. Ele revela-nos o óbvio: que as identidades nunca surgem já feitas.” (BORGES COELHO, 2011)

52 No que concerne o papel de João Albasini no contexto político moçambicano, especialmente no que diz respeito às reivindicações do assimilados e às lutas dos trabalhadores do Porto de Lourenço Marques, veja-se: Capela (1981), Moreira (1997) e Penvenne (1993).

53 Metáfora que aparece no romance e título da novela futurista *Cidade dos Espelhos* publicada em 2011 pelo autor (BORGES COELHO, 2011a).

seu romance situa a narração do conflito a partir de um espaço-tempo ex-cêntrico,⁵⁴ convocando os acontecimentos que dizem respeito à frente de guerra na África Oriental Alemã – a *Ostafrique* – e à figura emblemática do General Von Lettow-Vorbeck. Esta narração que pauta o romance e que de um ponto de vista da construção narrativa representa a história matricial no que concerne os diversos enredos que compõem o texto, convoca um conjunto de acontecimentos que marcaram profundamente o desenrolar-se do primeiro conflito mundial no território africano, através das *gestas* do emblemático anti-herói Hans Mahrenholtz. As célebres batalhas que marcaram a Grande Guerra na África oriental alemã fundem-se com a epopeia da *Schutztruppe*, o legendário exército chefiado pelo General Von Lettow-Vorbeck que, como sublinha René Pelissier, após quatro anos de combate transformar-se-á numa “horda itinerante e perseguida” (2000, p. 392) capaz de infligir ao exército português algumas das mais humilhantes derrotas da sua história.⁵⁵ No entanto, é na frente da guerra e, sobretudo, no seio do exército alemão que alguns dos acontecimentos-chave da narração são revelados, produzindo efeitos determinantes na evolução da própria intriga do romance. Ao mesmo tempo, este espaço-tempo específico que pauta *O Olho de Hertzog* proporciona um conjunto de leituras e, logo, de solicitações críticas, sem dúvida, significativas no que diz respeito a uma perspetivação contextual de um “mesmo” acontecimento histórico. Por outras palavras, “A presença alemã na África Austral [poderia] ditar o curso dos acontecimentos na Europa” (BORGES COELHO, 2010, p. 265) e, com efeito, a Primeira Guerra Mundial na frente africana representa um marco emblemático quer em termos civilizacionais bem como históricos pois “(...) era no continente negro que existia a maior extensão de fronteiras comuns entre os beligerantes (...)” (M’BOKOLO, 2007,

54 O conceito de *ex-centricidade* pretende apontar para uma dimensão alternativa relativamente aquela que caracteriza a grande narrativa europeia, isto é, um “terceiro espaço” (Bhabha, 1994). No que diz respeito à especificidade do conflito mundial no território africano, veja-se M’Bokolo (2007) e Pelissier (2002).

55 A este propósito veja-se Pelissier (2002).

p. 378). Contudo, a Grande Guerra no que concerne o seu desdobramento africano parece não constituir um paradigma histórico estabelecido e reconhecido – fora de uma historiografia especializada – sendo habitualmente encarada numa perspetivação espaço-temporal de matriz europeia quando não eurocêntrica. Por outro lado, a Primeira Guerra Mundial, por exemplo, na África Austral representa um marco cujas consequências não abarcam apenas uma dimensão historiográfica mas sim se desdobram numa perspetivação política e sócio-cultural emblemáticas.⁵⁶ Trata-se portanto de um acontecimento matricial, cujas premissas são alicerçadas naquilo que J. Thobie define como “código de arbitragem para os candidatos à rapina africana” (M’BOKOLO, 2007) – isto é, a Conferência de Berlim – e que através de uma perspetivação contextual semi-periférica (BLOCH, 1992; WALLERSTEIN, 1974, 1980 e 1989; WReC, 2015) aponta para um conjunto de questões críticas e epistemológicas matriciais. A este propósito, a categoria de “história semi-periférica” (ALBERTAZZI-VECCHI, 2004), “onde se manifestam e residem temporalidades históricas diferentes” (idem) torna-se uma categoria crítica e conceitual particularmente eficaz na medida em que permite salientar dinâmicas políticas e temporais distintas, proporcionando simultaneamente pistas teóricas que visam (re)definir o espaço como categoria política da modernidade. Aliás, de um ponto de vista conceitual a especificidade da Primeira Guerra Mundial no contexto africano poderá ser lida como um caso paradigmático da “qualidade política da geografia” (GALLI, 2001, p. 17, tradução minha) ou ainda da “intrínseca politicidade do espaço”(idem). Ora, no que concerne os acontecimentos que moldam a narração desenvolvida nesta parte de *O Olho de Hertzog* e, logo, as histórias que se desenrolam em torno dos acontecimentos na frente de combate entre a *Schutztruppe* e os exércitos Português e Inglês – o célebre King African Rifles –, sobressai uma dimensão espaço-temporal que reconfigura uma visão eurocêntrica de um acontecimento

56 Como salienta Elikia M’Bokolo: “A Grande Guerra marca uma viragem social e económica mas sobretudo política em África. A luta entre as potências europeias põe em causa a suposta primazia do homem branco e, logo, um dos alicerces da própria colonização.” (2007, p. 385)

histórico como a Primeira Guerra Mundial; trata-se, mais uma vez, de uma redefinição daquilo que é por norma definido como *grande narrativa* cujo reposicionamento dentro de uma perspetivação espácio-temporal específica – isto é, não apenas ocidental – faculta o surgir de um conjunto de especificidades e relações apagadas ou ausentes de uma tradição historiográfica de cariz europeia e/ou eurocêntrica. Para além disso, surge uma relação entre dimensão sincrónica e diacrónica paradigmática que aponta para o surgir de desdobramentos conceituais no que diz respeito às noções de tempo e espaço de cariz terciário, um “espaço intermédio” (BHABHA, 1994), a partir do qual é possível (re) definir as relações entre império e colónia, centro e periferia, história públicas e memórias privadas,⁵⁷ indiciando dinâmicas e temporalidades que podem ser lidas na perspetiva de desenvolvimentos – políticos, sociais e portanto também estéticos – *combinados e desiguais* que configuram a modernidade na sua dimensão periférica (WReC 2015).

REFERÊNCIAS

- ALBASINI, João. *O Livro da Dor* (Cartas de Amor). Prólogo de Marciano Nicanor da Silva. Lourenço Marques: Tipografia P. De Roque Ferreira, 1925.
- ALBERTAZZI, Silvia & Roberto VECCHI (Orgs.) *Abbecedario Postcoloniale. Dieci voci per un lessico della Postcolonialità*. Macerata: Quodlibet, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Stato di Eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BLOCH, Ernst. *Eredità del nostro tempo*. Milano: Il Saggiatore, 1992.

57 O romance é construído através de um contraponto constante com textos memorialísticos e diários. Entre os muitos, destacam-se os livros do General Von Lettov-Vorbeck, *As minhas memórias da África Oriental* (1923) e o livro póstumo do João Albasini, *O Livro da Dor* de (1925), ambos citados nos agradecimentos do romance.

BORGES COELHO, João Paulo. “Lugares da escrita, lugares da crítica” in Brugioni, Elena et al (Orgs.) *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade | Journeys. Postcolonial Trajectories and Representations*. Vila Nova de Famalicão: Húmus Edições, 2012, p. 193-202.

_____. *O Fabuloso Albasini (notas sobre a construção de um personagem)*. Palestra proferida pelo autor no Instituto Camões de Maputo (13 de Outubro de 2011) [texto inédito]

_____. *Cidade dos Espelhos. Novela Futurista*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011a.

_____. *O Olho de Hertzog*. Alfragide: Leya, 2010.

_____. *As Duas Sombras do Rio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

BRUGIONI, Elena. “Restos e Dobras. Permanência e(m) crise da Crítica (na) Pós-colonial(idade)” . *Mulemba*, 9 (16), 2017, p. 32-43.

_____. “O Pesadelo da História. Romance histórico, Literaturas Africanas e pós-colonialidade” in Mata, Inocência & Flávio García (Orgs.) *Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016, p. 88-106.

_____. “Resgatando Histórias. Épica moderna e pós-colonialidade Uma leitura de O Olho de Hertzog de João Paulo Borges Coelho” in Brugioni et al. *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade | Journeys. Postcolonial Trajectories and Representations*. Vila Nova de Famalicão: Húmus Edições-CEHUM, 2012, p. 391-404.

_____. “A Literatura e o léxico da pós-colonialidade. Uma Conversa com João Paulo Borges Coelho” in *Diacrítica – Literatura*, 24(3), 2010, p. 427-444.

CAPELA, José . *O Movimento Operário em Lourenço Marques. 1898-1927*. Porto: Edições Afrontamento, 1981.

ESPOSITO, Roberto. (2006) *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi. [1998]

_____. *Termini della Politica. Comunità, Immunità, Biopolitica*. Milano: Mimesis, 2008.

FAWAZ, Leila Tarazi & CA. BAYLY (Eds). *Modernity and Culture: From the Mediterranean to the Indian Ocean*. New York: Columbia University Press, 2002.

GALLI, Carlo. *Spazi Politici*. Bologna: il Mulino, 2001.

GENTILI, Ana Maria. *Il leone e il cacciatore. Storia dell'Africa sub-sahariana*. Roma: Carrocci, 1995.

LETTOW-VORBEK, Paul von. *As minhas memórias na África Oriental*. Évora: Minerva, 1923.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra. História e Civilizações*. Tomo II. Lisboa: Colibri, 2007.

_____. *África Negra. História e Civilizações*. Tomo I. Lisboa: Vulgata, 2003.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. As Dobras da Escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

_____. "Literaturas Emergentes, Identidades e Cânone" em Ribeiro, Margarida C. & Maria Paula Meneses (Orgs.) *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 19-34.

MENDONÇA, Fátima & César BRAGA-PINTO (Orgs). *João Albasini e as luzes de Nwanzengele*. Jornalismo e política em Moçambique | 1908 - 1922. Maputo: Alcance Editores, 2015.

MOREIRA, José. *Os Assimilados, João Albasini e as Eleições, 1900-1922*, Estudos 11. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1997.

MORETTI, Franco 'Conjectures on World Literature' [2000]. *Debating World Literature*. Ed. Christopher Prendergast. London and New York: Verso, 2000, p. 148-162.

_____. *Opere Mondo*. Torino: Einaudi, 1994.

NANCY, Jean-Luc. *Essere Singolare Plurale*. Torino: Einaudi, 1995.

_____. *La Comunità Inoperosa*. Napoli: Cronopio Edizioni, 1992.

PELISSIER, René. *História de Moçambique*. 2 voll. Lisboa: Editorial Estampa, 2000 [1988].

PENVENNE, Jeanne. *Trabalhadores de Lourenço Marques (1870-1974)*. Antologia de Artigos. Estudos 9. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1993.

PITTA, Eduardo. “O general, o jornalista e o diamante” em *Ípsilon Jornal Público* (24 Março 2010) Disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/03/24/culturaipsilon/critica/o-general-o-jornalista-e-o-diamante-1656121>>. Acesso em : 13/05/2018

ROCHA, Aurélio. *Associativismo e nativismo em Moçambique. Contribuição para o Estudo das Origens do Nacionalismo Moçambicano*. Maputo: Textos Editores, 2006.

ROCHA, Ilídio. *A imprensa de Moçambique*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

RUFINO, José dos Santos. *Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colónia de Moçambique*. Broschek & Co., Hamburgo. 10 voll, 1929.

SARLO, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo – Una Discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

STOLER, Ann Laura. *Duress. Imperial Durabilities in our Time*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

_____. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York and London: Academic Press, 1974.

_____. *The Modern World-System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600-1750*. New York: Academic Press, 1980.

_____. *The Modern World-System III: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730–1840s*. San Diego, London, Boston, New York, Sydney, Tokyo and Toronto: Academic Press, 1989.

WReC. *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature* (Warwick Research Collective) Liverpool: Liverpool University Press, 2015.



III

**REPRESENTAÇÕES
DE PERSONAGENS/
IMAGENS NAS
LITERATURAS
AFRICANAS**



SAROBÁ E MAFALALA: EXCLUSÃO E MARGINALIDADE DO NEGRO EM POEMAS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Marinei Almeida⁵⁸

“Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são...”, frase tomada por empréstimo do capítulo VIII da obra *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que nos serve como ponto de partida para algumas reflexões sobre temas que aqui abordaremos em leituras de poemas de dois poetas das literaturas de língua portuguesa.

A questão da consciência de uma cultura indentitária filiada a elementos próprios do brasileiro é discutida na obra de Mário de Andrade. A frase proferida por Macunaíma, no momento em que ele se recusa ser fiel à natureza, representada pelo casamento que Vei a sol propôs ao herói com uma de suas filhas, traz inúmeras significações, tanto no contexto em que esta foi utilizada por Mário de Andrade, tanto para pensar em várias outras questões, bastante atuais relacionadas ao Brasil.

Mário de Andrade procura trazer seu “herói” como alguém representativo da cultura brasileira, ou que deveria estar ligado a ela, no entanto, este célebre personagem ao entrar em contato com outras culturas, que no Brasil aportaram, acaba por se deixar “colonizar”, ou para usarmos um termo ligado à empreita colonialista (por pensar que seja mais adequado aqui) diríamos que Macunaíma acaba por se deixar assimilar ao virar as costas à sua origem. Este gesto, primeiramente, é

58 Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP); Docente de Graduação na UNEMAT e no PPGEL – Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem (UFMT) e no PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UNEMAT).

apontado na obra quando Macunaíma, ao ir para a metrópole, resolve deixar a sua consciência na ilha de Marapatá, pendurada “bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas”. Em contato com outras culturas o “herói”, já sem a consciência, reconhece que os males do subdesenvolvimento do Brasil não são causados somente pelos fatores externos, mas também pela falta de reconhecimento de uma cultura de pertença, ou das culturas, que dela(s) tem sua origem. Mário de Andrade problematiza a questão do não reconhecimento cultural, do apagamento de consciência de um pertencimento cultural do brasileiro.

Assim, é na esteira dessa discussão que nos servimos para refletir sobre um tema bastante atual que se volta para as questões da representação do negro em produções literárias. Neste artigo selecionamos alguns poemas da literatura de língua portuguesa, mas precisamente poemas de dois poetas, um brasileiro, Lobivar Matos, e outro moçambicano, José Craveirinha. Sendo o primeiro um escritor ainda pouco conhecido ou quase que totalmente desconhecido fora do estado, Mato Grosso, em que produziu, já o segundo poeta já bastante conhecido no meio acadêmico e no seu país, pois este foi um dos responsáveis pela luta na implantação de uma literatura de cunho moçambicano nos anos que antecederam a independência do país.

Sobre Mato Grosso, faz necessário relatar o fato que nos moveu para a escolha de escritas literárias produzidas ainda nas primeiras décadas da metade do século XX em um estado do Brasil que se situa fora do eixo Rio/São Paulo – naquele momento centros de efervescência de divulgação de propostas inovadoras para a produção literária no Brasil. Espantosamente constatamos um assombroso silenciamento por parte dos estudos dessa literatura (produzida em Mato Grosso), sobretudo nas questões relacionadas à escravidão e sobre os resquícios da ocupação colonial portuguesa nessa região.

É relevante lembrar que o sudoeste do Mato Grosso historicamente foi ocupado por portugueses, cujo objetivo maior foi a de demarcar, fortificar e proteger os limites territoriais de Portugal contra a ocupação espanhola. Nessa ocupação os portugueses trouxeram

para esse espaço negros escravos, na maioria oriundos de vários países da África sub-saariana, para trabalhos de exploração de minérios, bem como estratégia contra a empreita espanhola. Desse evento histórico é inegável o resultado da mistura e hibridação racial que constitui os espaços geográfico e identitário do Estado. É também estranho ou no mínimo inaceitável que tal resultado não tenha sido abordado por meio da produção literária ou de uma crítica relacionada à produções acadêmica e cultural nesse Estado.

Assim, percorrendo as principais obras produzidas no século XX, a começar pelos autores mais representativos como Dom Aquino Correa e José de Mesquita (para ficarmos somente nos dois nomes principais da produção nas primeiras quatro décadas do século XX) que tiveram como principal projeto formar, divulgar e expandir as “letras” no e do estado, com objetivo de colocar Mato Grosso junto aos outros espaços que já estavam consolidados no sistema literário nacional.

Constatamos, em obras produzidas nesse espaço já quase no final da primeira metade do século XX, uma filiação artística à uma missão romântica, tal qual aquela apontada por Antonio Candido (2000) em relação ao Brasil, qual seja: a de instituir o “espírito nacional” nesse estado, nas páginas das obras *Terra Natal* –1920, bastante festejada na sua segunda edição de 1939, de autoria do poeta Dom Aquino e também nas obras de José de Mesquita que dentre outras citamos os contos do livro *Cavallhada*, de 1927.

A primeira obra traz uma espécie de “cartografia” do estado, filiando à sua origem em grandes empreitadas ilustres figuras que aqui aportaram para a ocupação, a começar pelo saudosismo da empreita colonialista, tanto da primeira fase com a chegada dos capitães gerais, quando da segunda leva com a chegada dos bandeirantes. Assim também, nas linhas da coletânea de contos de José de Mesquita nos deparamos com cenas e eventos filiados a uma cultura regional, mostrando que este Estado também valorizava suas raízes, seus costumes.

Em *Terra Natal*, de Dom Aquino, a filiação identitária do mato-grossense está centrada em linhagens de figuras ilustres e nobres como

contribuidores da formação do homem mato-grossense, outros dois elementos ícones dessa formação, o índio e o negro, não são considerados nessa cartografia identitária, o índio, por exemplo, quando comparece nas páginas da produção desse autor é sob um olhar ora estereotipado, ora folclorizado e ora subalternizado, o negro nem mesmo figura nessa “cartografia poética” proposta por Dom Aquino.

Já na segunda obra, aqui mencionada, de José de Mesquita, o negro comparece em alguns de seus contos, no entanto este é trazido mais como um elemento tímido e por vezes ornamental para a apresentação de um cenário geral do local. O negro comparece aí no âmbito de um resgate, também folclórico de um regionalismo presunçoso que intencionava, como já afirmado, colocar Mato Grosso na esteira da literatura nacional, mesmo tendo estas produções filiações com estéticas já ultrapassadas como a do romantismo e do parnasianismo.

Desse período, o negro só frequentará mais efetivamente as páginas das poesias de Lobivar Matos, em específico na obra *Sarobá*, de 1936 e, por meio de um gesto tímido no primeiro livro do poeta Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecados*, de 1937.

Por meio de estudos sobre a literatura produzida em Mato Grosso nos chamou atenção para a questão do silêncio que paira sobre a representação do negro nessa produção e, não só na escrita literária, mas também nas obras de historiografia e crítica produzidas por estudiosos que se debruçaram sobre essa produção. Diante dessa constatação é que nos sentimos instigados a refletir sobre as sombras da colonização portuguesa e o silenciamento relacionado a escravidão nessas representações que envolvem a figura do negro.

Trazemos, para esta reflexão, portanto, alguns poemas do escritor Lobivar Matos, nos quais comparecem a figura do negro com o objetivo de discutirmos sobre sua representação, bem como para apontar “certa” tensão que paira nessa produção. E em um gesto de diálogo textual, mesmo que breve, escolhemos alguns poemas do poeta moçambicano José Craveirinha, numa profícua tentativa de mostrar que em um espaço também de carência e desigualdade, assim como o poeta brasileiro faz,

Craveirinha também utiliza a escrita poética para apontar a exclusão no meio social.

SAROBÁ E MAFALALA: BAIRROS DE NEGROS, ESPAÇOS DE ABANDONO

Lobivar Matos, já no prefácio da obra *Sarobá* (1936) aponta para o assunto que tratará em seus poemas, por meio de uma nota explicativa sobre o espaço que inspirou o nome da obra:

Sarobá “é denominação que recebe o bairro de negros de Corumbá” (...). Lugar sujo, onde os brancos raramente penetram e assim mesmo, quando o fazem, se sentem repugnados com a miséria e a pobreza daquela gente. Sentem repugnância e nada mais, porque os infelizes continuam a vegetar em completo abandono, como se não fossem criaturas humanas. “Só se lembram de Sarobá quando são necessários os serviços de um negrinho. Fora daí a Favela em ponto menor é o templo eterno da miséria, é a mancha negra bulindo na cidade mais branca do mundo, na expressão de um inglês que passou por lá caçando onça.”

Já de partida, bem à la Franz Fanon, quando este traz um desenho da cidade do colono e a do colonizado, em *Os Condenados da Terra* (1968), e afirma que a única força que sai do mundo branco para a cidade do negro é a polícia, mas aqui neste enunciado vemos que nesse mundo quem atravessa é o poeta. O poeta se anuncia com a preocupação ou melhor dizendo, com a intenção de tirar de “debaixo do tapete” literário assuntos que, em Mato Grosso, foram “sistematicamente varridos” (para emprestarmos o dizer de Edward Said, 2005) para uma superfície oculta dessa produção.

Assim no primeiro poema que leva o nome da obra comparece um eu enunciador revelando as mazelas do negro nesse espaço degradado, materialmente e socialmente apontado:

negros descalços, camisa riscada,
 beiçolas caídas,
 cabelo carapinhé,
 negras carnudas rebolando as curvas,
 bebendo cachaça,
 negrinhos sugando as mamas murchas das negras,
 negrinhos correndo doidos dentro do mato
 chorando de fome.

A descrição física dos negros nesse trecho, bem como o estado desumano em que estes comparecem ultrapassam e muito a estética do exotismo em que a figura do negro foi envolvida, por um longo tempo, na literatura brasileira. Há um contraste da imagem exótica atribuída no verso “negras carnudas rebolando as curvas” à imagem da fome e miséria no verso seguinte “negrinhos sugando as mamas murchas das negras”. Há, portanto, uma quebra da representação estereotipada da negra/mulata sensual e sedutora por meio de uma linguagem poética bastante ácida em que mostra o desamparo desses negros. A dimensão do abandono e da fome traz fortemente os resquícios da escravidão que sabemos, em Mato Grosso, esse evento foi utilizado pelos portugueses que traziam negros oriundos da África para demarcação de fronteiras contra os espanhóis, tanto no extremo oeste (Vila Bela – primeira capital do Estado), quando no sul do estado (Corumbá).

Os negros, negras e negrinhos, em estado de plena miséria e exclusão social, que aparecem escalonados numa gradação diminutiva nesse trecho são representados como extensão do próprio espaço, também degradado e miserável, em que estão inseridos:

Bairro de negros,
 Casinhas de lata,
 água na bica pingando, escorrendo, fazendo lama,
 (...) esteira suja no chão duro, socado,
 lampeão de querosene pescando no escuro,

Não tem como interpretar este poema considerando um “eu” enunciador, mesmo em terceira pessoa, que lança somente um mero “olhar de fora” à situação do negro nesse ambiente, há um olhar que penetra profundamente e criticamente na situação que envolve o negro nesse espaço, nessa sociedade, apontando as consequências do pós longo “*day after* da abolição que (na verdade) prolonga pelas décadas seguintes e chega ao século XXI” (DUARTE, 2008), com todos os resquícios negativos de um passado colonial.

Portanto, no poema Sarobá, ambos - espaço e pessoas, aparecem confinados em um lugar social de exclusão, aponta, portanto, para as contradições do retrato da *Terra Natal*, idealizada na produção mato-grossense, contemporânea a Lobivar Matos, na qual o negro não figurava nem ao menos como mero “adorno”, conforme foi observado em momento anterior.

Destoa, também, da maneira como o negro é reportado na descrição do “povo representativo” que compunha “as classes heterogêneas” da “sociedade colonial” de Mato Grosso, no conto “A cavalhada”, de 1928 (obra citada anteriormente), quando José de Mesquita (escritor contemporâneo de Lobivar Matos), ao descrever a euforia do povo da cidade de Cuiabá para assistir a cavalhada (um espetáculo medieval trazido pelos portugueses) apresenta o perfil do negro que habitava aquela cidade, bem como reforça o lugar “tipificado”, ocupado por ele naquela sociedade “heterogênea”:

A gente rica era seguida do brilhante séqüito de escravos, que conduziam doces e bolos em cestas de vime ou em bandejas cobertas de artísticas toalhas de crivo e bilhas de água fresca da Prainha. Os *crioulinhos* iam adiante, carregando as creanças menores; (...) As negras quitadeiras exibiam aos passantes os seus bolinhos e biscoitos, brôas de milho é mães-bentas, nos vistosos balaios enfeitados. Vendedores ambulantes, quase sempre homens de cor, apregoavam a deliciosa *garapa de caiana*, o *aluá*, os *fates* macios e os bolos de arroz apetitosos. (...)Embaixo dos camarotes ficava

a plebe, a gente do povo, taverneiros, meirinhos, negros fôrros, mulherio, participando todos da mesma ansiosa expectativa pelo início da corrida.

Não nos parece precipitado afirmar que, portanto, a escrita de Lobivar Matos, considerando o espaço e tempo em que foi produzida, parece apontar para dois sentidos que respaldam a temática aqui proposta: primeiro, trata-se do fato de trazer à tona questão incômoda aos escritores desse período no Estado, a de levantar questões que apontam para as sombras deixadas pela escravidão, bem como para os incômodos que esse evento possivelmente causou para os escritores desse período que intentaram criar um retrato nacionalista do Estado, numa atitude clara de neocolonialidade ao utilizar um discurso voltado a um passado glorioso em que o negro não tinha lugar.

Segundo: para um rompimento do silêncio em relação a esse evento nessa produção literária. Assim, Lobivar Matos lança um olhar crítico à sociedade mato-grossense, desnudando as mazelas e abandono desta, por meio de uma linguagem poética empenhada num “ajuste de contas com a história de dominação e exclusão dos negros” (GONÇALVES, 2007, p. 57), tanto no meio social quando literário.

Em semelhante atitude nos deparamos com um outro espaço, com outras pessoas também em estado de degradação, por meio da trilha literária de um outro sistema, o moçambicano, no qual em uma atitude política e humana o poeta José Craveirinha expõe toda marginalidade e descaso de Mafalala, um bairro pobre da periferia de Lourenço Marques, hoje Maputo – capital de Moçambique. Vários de seus poemas trazem uma descrição bastante crua desse espaço e das pessoas que lá habitam.

No “Poema de Joaquim Chover”, publicado em *Karingana ua Karingana* (2002, p. 130), conhecemos a história do motorista Joaquim que dirige um “Ford” carregado de pão que acaba chocando-se no bairro pobre de casas velhas, onde a situação da miséria acaba por ser sacudida pela breve alegria, provocada pelo fato do acidente do

carro proporcionar pão para o sorriso das “velhas barrigas da gente das casas velhas”.

Brincando ao sol
no bairro das casas velhas
os meninos de calções rotos e bolas de meia estancaram (...)
O sol bateu em cheio no zinco das casas velhas (...)
E os velhos pais dos meninos das casas velhas
e as velhas mães dos meninos das casas velhas
e os velhos meninos de zagaias de caniços das casas velhas

Semelhante ao poema anterior, “Sarobá”, pessoas e espaços também estão interligados semanticamente nesse poema de Craveirinha, ao ponto destes elementos, pelos seus aspectos, adquirirem o mesmo valor, o mesmo sentido. É como se, ao falar das casas velhas, falassem também das pessoas que nelas vivem: pais, mães e meninos velhos. Os adjetivos atribuídos ao espaço e às pessoas mostram, num tom de denúncia, o estado material e psíquico daquele ambiente em que a miséria e desencanto desenham um estado de desumanização.

A preocupação e o envolvimento de Craveirinha sobre os aspectos de uma sociedade oprimida e massacrada pelo processo de uma colonização castradora ressoam fortemente em toda sua produção. Segundo Patrick Chabal (1994, p. 56) “uma das maiores forças da poesia de Craveirinha sempre foi o grau com o qual ele trata os aspectos humanos da vida. Ele sempre foi testemunha da interação entre o mundo da cidade e do subúrbio.”

Nas ruas de terra e de carência de Mafalala encontramos também Terezinha, a jovem, já velha, prostituta que se mistura à degradação do espaço urbano, corroído pela desigualdade e miséria:

Com apenas 13 anos, Terezinha – “uma menina encartada de mulher da vida” (p. 91) ainda com “voz infantil” – é observada pelo olhar poético que a acompanha percorrendo os espaços cosmopolitas que ela frequenta: “Rua Salazar”, “bares da Rua Araújo”, “zincos da Munhuana”.

O olhar poético e crítico aponta para os gestos de Terezinha: “essa maneira de andar como a Joana”, as “inconfessáveis carícias afamadas a cinquenta escudos”, o “cruzar e descruzar (d)as pernas osseomaníacas”, a “voz rouca de nicotina e álcool”. Esse mesmo olhar crítico acompanha também as ações daqueles que dela, Terezinha, se servem:

às mãos sacanas do antonio Chulo”, “serralheiros
soldados
tripulantes
recrutas
sem chetas (...) todos ávidos
namorados que levam de cada idílio contigo a cosmopolita
recordação das tuas gonorreias.

Rita Chaves (2004, p. 213) lembra-nos que Antonio Jacinto e Viriato da Cruz, em Angola, e José Craveirinha, em Moçambique, fizeram de suas obras um espaço de encontro para aqueles que permaneciam condenados à exclusão, mesmo no campo do imaginário.

Assim também, deste lado do atlântico no interior do Brasil fez Lobivar Matos que, pelos espaços degradados de Sarobá, bairro “de negros/ chinfrim” de “bagunça”, nos deparamos com a preocupação de uma voz poética aconselhando a “Mulata Isaura” (p. 128), que corria o risco de cair na mesma “armadilha” que enredou a sedutora “Nega Fulô” de Jorge de Lima, contra o futuro que lhe esperava, se esta se rendesse ao filho do patroa:

Mulata Isaura, cuidado com o filho da patroa. (...)
Não vá atrás dele, não boba,
Ele chama você no quarto dele
despe você com palavras bonitas (...)
e quando a patroa vir sua barriga crescendo
expulsa você de casa com palavrões
e injúrias.
(...)
Mulata Isaura, tome cuidado,
Se você não quer morrer de fome,

abandonada, sem remédios,
num catre imundo de hospital.

Mulata Isaura, tome cuidado!
Nos hospitais ainda reina o privilégio
e reinam também os preconceitos de raça,
as diferenças de cor

E você é de cor, mulata Isaura!

Esse poema aponta para uma dimensão muito significativa da representação dos resquícios da escravidão e dos absurdos da empreita colonial no Estado e que Lobivar Matos vem apontar com muita criticidade em um meio que, no lugar do “cativeiro extinto” foi substituído pela “marginalidade e preconceito”, para reportarmo-nos às observações de Alfredo Bosi (2002, p. 249).

No espaço do bairro de negros, Sarobá, outros retratos de exclusão são trazidos, como é o caso do “Negrinho lambido” (p. 120) que foi “achado na rua” pela “família Barros”, a qual criou-o “na chinela” e por isso ele “é todo quebrado de tanta pancada no lombo” (p. 120). Esse poema traz uma denúncia da violência infantil já proclamada por Monteiro Lobato em “A negrinha”, de 1920, e que encontramos também na produção de outro poeta mato-grossense já bem conhecido, Manoel de Barros, em seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecados*, de 1937, quando traz a história de “Polina”, uma menina de 08 anos, neta de avós africanos, que tal como “Negrinha” de Lobato, esta também órfã, fora criada pela madrasta e que também sofria a violência doméstica.

Os discursos com que nos deparamos nas obras desses poetas, do mato-grossense Lobivar Matos e do moçambicano José Craveirinha, ao apontar para eventos históricos ainda desacomodados, tanto na escrita literária quanto no meio social, ora pelo silenciamento, ora pelo mal estar em ser abordado possivelmente, acabam por abalar e questionar o discurso colonial que insiste em assombrar a contemporaneidade.

Em se tratando das escritas literárias por autores africanos de língua portuguesa, Mia Couto ao refletir sobre a relação do escritor africano com a “luta de um mundo mais humano e democratizado”, categoricamente afirma que o papel do escritor é o de criar os pressupostos de um pensamento mais legítimo e mais próprio, no sentido de que “a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. E passarmos a interrogar aquilo que nos parece natural e inquestionável: conceitos como os direitos humanos, a democracia, a africanidade” (COUTO, 2005, p. 59-60). Em tom de desabafo, Mia chama atenção para a diversidade e mestiçagens que formam o continente africano e nesse sentido os intelectuais africanos, segundo esse escritor, não podem e não devem se envergonhar e muito menos contribuir para a reprodução, que ainda se faz, de um continente reduzido e uma identidade simples, fácil de entender e de caber nos compêndios de africanistas ou de corresponder “à imagem que os mitos europeus fizeram deles”. (COUTO, 2005, p. 60-61). Esta feliz opinião serve para iluminar reflexões sobre o lugar da literatura produzida em Mato Grosso e sobretudo do papel que ocupa ou ocupou os escritores dessa literatura.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – O Herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2013.
- BARROS, Manoel de. *Poemas concebidos sem pecados*. Rio de Janeiro: ed. Record, 1999.
- BOSI, Alfredo. Poesia versus racismo. *Estudos Avançados*. São Paulo , v. 16, n. 44, p. 235-253, Apr. 2002. In: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20/Nov./2016.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Editora Vega, 1994.

CORREA, Dom Aquino. *Terra Natal*. Brasília: [s.e.], 1985.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Maputo: Alcance Editores, 2008.

COUTO, Mia. *Passatempos: Textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

FANON, Franz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GONÇALVES, Virginia Maria. Signos da Africanidade nas Literaturas de Língua Portuguesa. In: ANDREI, Elena Maria; FERNANDES, Frederico A. Garcia (orgs.). Londrina: Idealiza Gráfica e editora, 2007 (*Caderno UNIAFRO*), p. 53-63.

MATOS, Lobivar. *Sarobá*. Coleção Obras Raras. Cuiabá: Academia Matogrossense de Letras; UNEMAT, 2008.

MESQUITA, José de. *Cavallhada*. In: Biblioteca Virtual José de Mesquita Disponível em: <http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>

SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.



A CONSTRUÇÃO NARRATOLÓGICA, AS CONFIGURAÇÕES DAS PERSONAGENS E DA ESPACIALIDADE FICCIONAL.

Jurema Oliveira⁵⁹

O presente trabalho tem por objetivo discutir os processos de construção textual, a composição da personagem e a espacialidade em narrativas africanas de língua portuguesa, observando em que medida a enunciação, o espaço e a personagem estruturam-se como experiências afrocentradas, reunindo traços que caracterizam um comprometimento com os gêneros literários africanos, os quais descendem direta ou indiretamente da tradição oral, produzidos durante a colonização, no pós-guerra de libertação, e constitui-se no legado deixado por gerações de autores africanos às novas gerações de escritores. Na África negra, o conhecimento ou prática resultante de transmissão oral ou de hábitos inveterados representa uma cultura própria e autêntica, porque reúne todos os dados referentes à vida e à morte. É, portanto, com base na tradição que as experiências diárias e os rituais encontram as respostas necessárias para transmitir de geração a geração o pensamento negro e os seus comportamentos individuais e sociais, rompidos temporariamente em decorrência da colonização.

Diante disso, o conhecimento negro-africano vai sendo recuperado na literatura por meio de romances, contos, provérbios, adivinhas e lendas. No período colonial e no pós-revolução, essas marcas discursivas são

59 Professora Doutora da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Pesquisadora da Fundação de Amparo a Pesquisa e Inovação (Fapes), e Pós-doutoranda na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PNPD/CAPES/UFRN).

elementos cruciais para a elaboração dos estudos narrativos, da figuração de personagens e do espaço literário. A palavra é uma arte. Como bem define Pe. Raul Ruiz de Asúa Altuna na obra *Cultura tradicional Bantu*, ela

ocupa o primeiro lugar nas manifestações artísticas, no culto religioso, na magia e na vida social. Para além do seu grande valor dinâmico e vital, é praticamente o único meio de conservar e transmitir o património cultural. Assim, se compreende o predomínio da história na África negra (2014, p. 38).

A palavra sustenta a base unificadora dos elementos que compõem a força vital, sendo a energia necessária para a manutenção do princípio revigorador encontrado na figura do preexistente, fonte primordial da sociedade negro-africana. A memória constitui-se como o grande suporte da tradição que alimenta a existência na comunidade bantu. Nas enunciações africanas de língua portuguesa, o ancião ocupa em geral o lugar do narrador, isto é, aquela personagem capaz de irrigar a memória coletiva de forma prazerosa e festiva, construindo e sendo construída por estratégias narrativas geradoras de um saber ancestral. Esse ancião caracteriza-se, por vezes, como o mais sábio, por isso, o detentor da palavra. De certo modo, elemento crucial para a efetivação do estatuto da oralidade em obras contemporâneas.

Nesse sentido, pode-se pensar acerca dos caminhos trilhados por escritores que buscam no mundo empírico os elementos necessários à construção de uma identidade literária que defina seu lugar de fala no contexto africano de língua portuguesa. Cabe ressaltar, no entanto, que o enunciado, a personagem e o espaço, nesses casos de produção combativa, são construídos a partir de experiências herdadas de conhecimentos e marcas afrocentradas. No que diz respeito à espacialidade dos seres habitantes dos planos visíveis e invisíveis, há uma conexão hierárquica, porém “os mundos visível e invisível, embora muito amplos e complexos, estão unidos por relações vitais com intercâmbios permanentes”. (ALTUNA, 2014, p. 62)

Um dado importante a ser observado nas narrativas em questão, no tocante a espacialidade dos seres invisíveis, são os lugares e objetos materiais aonde eles se alojam:

Os espíritos e os gênios, que os seguem, em geral estão localizados em lugares ou objetos materiais: rios, montes, cavernas, bosques, árvores ou lagunas, embora possam mover-se com liberdade sem estar localizados. A sua influência sobre os homens é muito poderosa. (...) No final, estão situados os demais defuntos. Estes antepassados, que podem ser benéficos ou maléficos, interferem sem cessar no mundo visível. Destacam os patriarcas dos grupos, chefes, caçadores e guerreiros famosos, assim como pastores e especialistas da magia notáveis. (...) O mundo visível está integrado por forças pessoais e impessoais. A força pessoal é o homem, centro da pirâmide por ser o único existente activo inteligente capaz de aumentar a sua vida e de dominar as forças inferiores. (ALTUNA, 2014, p. 63)

LUGARES E OBJETOS DE FIXAÇÃO DOS ESPÍRITOS E DOS GÊNIOS DA FICÇÃO

Quando Deus criou o mundo, providenciou alimento, saúde, e pessoas especiais para tomar conta das suas criaturas em todas as sociedades e culturas. Estas pessoas especiais tomam diferentes nomes de acordo com as diferentes línguas e culturas. Alguns são chamados de gênios; outros profetas; apóstolos; outros, pajés, curandeiros, xamãs, entre outras designações. Em África quem cuida da saúde do povo, são os curandeiros (CHIZIANE, Paulina & MARTINS, Mariana, 2015, p. 45)

A concepção filosófica de criação do mundo postulada na epígrafe acima pode ser entendida aqui como metáfora da criação literária. Imagetivamente, a escrita literária cujo suporte estético é a ancestralidade trabalha produtivamente as diversas possibilidades da genialidade ancestral. O núcleo central do livro *O sétimo juramento*, a família de David,

vivencia experiências ritualísticas tradicionais em desconformidade com um tempo de geografia modificada pela força do contexto sócio-político:

David penetra na geografia mágica do país. Tudo o que parecia fantástico começa a ganhar forma. Histórias de pessoas que desaparecem do mapa dos vivos, mas que ficam escravos dos campos de arroz, pelas terras da Zambézia. Histórias de crocodilos humanos nos vales do rio Zambeze. Mitos de pessoas transformadas em hienas e hipopótamos por não terem cumprido com o pacto de feitiçaria. Pessoas que se transfiguram em leões, serpente, para roubar as aves e o gado dos camponeses de Tete. Rumores de pessoas transformadas em macacos para colher cocos nos palmares de Inhambane. De esqueletos humanos colocados no fundo dos barcos para que a pesca seja mais abundante nos mares de Pemba e Nampula. Histórias de incesto e sacrifício humano, para conseguir melhores salários e promoções nas terras de Gaza e Maputo. (CHIZIANE, 2008, p. 146)

No entanto, esse cenário definido pelo narrador como “mágico”, deixa de ser a partir do momento que a ancestralidade é a dinâmica discursiva fundamentadora da estética narratológica. A obra *O sétimo juramento* coloca o leitor diante de experiências empíricas oriundas daqueles lugares propagados por Altuna. Do ponto de vista da espacialidade aqueles que saíram do plano visível estão agora nos campos de arroz: “desaparecem do mapa dos vivos, mas ficam escravos dos campos de arroz, pelas terras da Zambésia” (CHIZIANE, 2008, p. 146). Entendendo aqui esse movimento como força vital alimentadora dos dois universos, constata-se um transito dinâmico do mundo dos vivos para o mundo dos mortos e vice-versa na elaboração da enunciação.

Em relação aos objetos exemplificadores da existência de força vital, o narrador de *O sétimo juramento* fala dos esqueletos colocados no fundo dos barcos para atrair fartura na pesca, mas ele também sinaliza os efeitos contrários à medida que os rituais concernentes com a tradição não são efetuados: “Mitos de pessoas transformadas em

hienas e hipopótamos por não terem cumprido com o pacto de feitiçaria” (CHIZIANE, 2008, p. 146).

O procedimento percebido em *O sétimo juramento*, ligados ao espaçamento e aos objetos de fixação dos ancestrais, também será detectado em *A varanda de frangipani* de Mia Couto. A construção espacial da personagem segue quase a mesma dinâmica de *O sétimo juramento*, destoando em um ponto. A personagem Ermelindo desprovido de matéria física ocupa o corpo do Inspetor, mas mais uma vez a ancestralidade se coloca como a fundamentação estética do espaço em que se movimenta a figura:

Este homem que estou ocupando é um tal Izidine Naíta, inspetor da policia. Sua profissão é avizinhada aos cães: fareja culpas onde cai sangue. Estou num canto de sua alma, espreito-lhe com cuidado para não atrapalhar os dentro dele. Porque este Izidine, agora, sou eu. Vou com ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho quem ele sonha. (COUTO, 2007, p. 19)

A encenação discursiva faz a personagem se movimentar gradativamente para o tempo presente, passado e futuro:

Neste momento, por exemplo, estou viajando num helicóptero, em missão enviada pela Nação. Meu hospedeiro anda esgravatando verdades sobre quem matou Vasto Excelência, um mulato que foi responsável pelo asilo de velhos de São Nicolau. Izidine iria percorrer labirintos e embarços. Com ele eu emigrava no penumbroso território de vultos, enganos e mentiras (COUTO, 2007, p. 19, grifos nossos)

Com esse procedimento “a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo” (Cândido & outros, 1976, p. 64-65), mesmo que precise alugar - se em corpo alheio. Esse mecanismo narratológico reforça o valor dos princípios tradicionais tão explorados por Altuna, pois um defunto sem patente, sem cruz ou mármores que se

apresenta ao leitor no capítulo I intitulado “O sonho do morto” reforça a ideia de que a ausência de referências concernente à transmutação do espírito para o mundo dos mortos gera um equilíbrio naquele ambiente.

O capítulo III de *A varanda de frangipani*, intitulado “a confissão de Navaia”, nessa dinâmica de construção espacial nos fornece um procedimento bastante radical. O velho/jovem Navaia tem uma história insólita, já que é filho de uma mulher que ao dar a luz a novo filho o outro se desintegra ou assume a forma do novo. Não há espaço no mundo dos vivos para dois herdeiros dessa mulher. Navaia é um desses filhos:

Tudo começa antes do antigamente. Nós dizemos ntumbuluku. Parece longe, mas é lá que nascem os dias que estão ainda em botão. A morte desse Excelência já começou antes dele nascer. Começou comigo, a criança velha. (...) A maldição pesa sobre mim, Navaia Caetano: sofro a doença da idade antecipada. Sou um menino que envelheceu logo à nascença. Dizem que, por isso, me é proibido contar minha própria história. Quando terminar o relato eu estarei morto. Ou, quem sabe, não? Será mesmo verdadeira esta condenação? Mesmo assim me intento, faço na palavra o esconderijo do tempo. À medida que vou contando me sinto cansado e mais velho. Está a ver estas rugas nos meus braços? São novas, antes de falar consigo eu não às tinha. Mas eu sigo adiante, não encontrando atalho nem alívio. Sou como a dor que não tivesse carne onde sofrer, sou a unha que teima em nascer num pé que foi cortado. Me dê suas paciências, doutor. (COUTO, 2007, p. 26 e 27, grifos nossos)

A DIMENSÃO DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EM O SÉTIMO JURAMENTO E A VARANDA DE FRANGIPANI

As personagens do romance vivem uma experiência intrínseca em relação ao enredo. Não existe enredo sem personagem e à medida que ela adentra o espaço literário identifica-se a vida que vive, assim,

como os problemas “em que se enreda, na linha do seu destino – traçada conforme certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente”. (CÂNDIDO & OUTROS, 1976, p. 53) A trama, o conjunto dos incidentes constitui a ação de uma obra de ficção que só existe por meio das intrigas desenvolvidas pelas personagens:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CÂNDIDO & OUTROS, 1976, p. 54)

A intriga só se desenvolve com a participação da personagem, um ser fictício capaz de existir, um ser de papel que vive, paradoxalmente, uma verdade existencial: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de qualquer coisa, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. (CÂNDIDO & OUTROS, 1976, p. 55)

Investigar as características existenciais constitutiva da personagem significa ler nela o modo mais empírico possível, já que os elementos que a compõe, decorrem da verossimilhança com uma realidade circundante. A construção da personagem encontra respaldo no plano real. Metaforicamente, o autor utiliza os aspectos externos na composição física da figuração, no entanto, há uma descontinuidade referente à sua composição interna. Essa questão diz respeito à impossibilidade de apreender o interior, ou seja, a subjetividade:

A primeira ideia que nos vem, quando refletimos sobre isso, é a de que tal fato ocorre porque não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa. E concluímos, talvez, que esta diferença é devida a uma diferença de natureza dos próprios objetos da nossa percepção. (CÂNDIDO & OUTROS, 1976, p. 56, grifo dos autores)

Dessa forma, depreender a configuração externa do corpo não significa capturar a essência interna com a mesma facilidade, pois os objetos observados são distintos. A imprecisão do invisível, daquilo não apreendido no interior do corpo, torna-se mais complexo à medida que essa leitura é feita acerca de “fragmentos de ser que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequencia de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo”. (CÂNDIDO & OUTROS, 1976, p. 56)

A constatação da dimensão externa das personagens em *O sétimo juramento* (2003) pode ser depreendida de diferentes formas: pelo olhar das próprias personagens, pelo olhar do narrador em terceira pessoa que tudo sabe e tudo vê e pela visão do leitor que, pouco a pouco, constrói um perfil acerca de cada figuração. No tocante aos aspectos interiores da personagem, a situação fica mais complexa no que diz respeito ao acúmulo de sensações que o corpo de Clemente – filho de David –, por exemplo, guarda em si, já que nos momentos de crise seu comportamento sofre modificações e sua linguagem exige uma decifração inerente ao estágio de transe como afirma sua mãe:

- Tenho medo
- Uma mãe é perdoada de todas as loucuras.
- Não creio que seja. Tento interpretar a linguagem que o Clemente fala no momento de transe. O comportamento do quotidiano, sempre seleccionando palavras, alimentos, companhias. Tento perceber o conflito que o afasta do pai e da irmã. Tudo isto são manifestações de uma natureza oculta, minha Vera.
- Diz – me, avó, pode o meu filho estar possesso, pode? (CHIZIANE, 2003, p. 58)

O quadro pintado pela mãe de Clemente é um exemplo da complexidade da construção plástica do interior de uma personagem cujo comportamento oscila entre as experiências empíricas do plano visível e aquelas oriundas do plano invisível. Para a avó do menino:

“ – Os espíritos fazem a vítima sofrer. Abrem caminhos, fecham caminhos, transtornam. Dão cabo da cabeça, enlouquecem. Os espíritos são maus, Vera”. (CHIZIANE, 2003, p. 58)

Nessa obra, as personagens diretas ou indiretamente tem as suas vidas ligadas por situações ancoradas nas ações comuns da vida diária, mas também experimentam momentos que demandam esforços sobre humano por força das circunstanciais. No entanto, há algo na cultura bantu, valorizada na narrativa, que é fixo, intransmutável, o nome que o sujeito carrega. Espaço de armazenamento das vivências presentes, passadas e futuras à medida que esse nome se eterniza e define o destino familiar. Cabe ressaltar também a crítica feita pelo narrador às práticas coloniais de invisibilidade e apagamento em alguns espaços da dinâmica cultural bantu:

– Nome é herança sagrada. É matéria, espírito, vida e morte. Através dele os mortos se encarnam e os vivos transmigram. Nome é anterioridade e posterioridade. Em resumo, é o universo inteiro em poucas palavras. Não sabes, mas compreendo-te, a história foi demasiado cruel para os nossos povos. (CHIZIANE, 2003, p. 83)

Em *A varanda de frangipani* a configuração interna da personagem é diversificada. Destaca-se aqui dos tipos bastante específicos: Ermelindo Mucanga e Navaia, um jovem/velho. O primeiro não tem uma construção plástica externa, já que ocupa outro corpo, o do investigador de polícia, mas sua construção interna difere de seu aspecto externo: “Não foi só o devido funeral que me faltou. Os desleixos foram mais longe: como eu não tivesse outros bens me sepultaram com minha serra e o martelo. Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais. Os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos do falecido. E ainda pior: coisa que brilha é chamariz da maldição. Com tais inutensílios, me arrisco a ser um desses defuntos estragadores do mundo”. (COUTO, 2007, p. 9-10) O segundo Navaia Caetano também não tem uma estética própria, pois é resultado de um deslize, de um nó mal atado: “Sou como

a dor que não tivesse carne onde sofrer, sou a unha que teima em nascer num pé que foi cortado”. (COUTO, 2007, p. 27)

De acordo com Cândido & outros, há uma sequenciação na construção externa da personagem, tendo em vista que as informações estão disponíveis no mundo real e são transponíveis para o plano ficcional. No entanto, no plano interno a personagem conta com a subjetividade que lhe é peculiar.

A POSSESSÃO E A NÃO DESPOSSessão DAS PERSONAGENS DE O SÉTIMO JURAMENTO E A VARANDA DE FRANGIPANI

Quando recebi os espíritos da família, comecei a perceber a real situação em que se encontram as pessoas como eu. Comecei a ver que eu, os meus espíritos e o meu trabalho, somos excluídos dos iluminados caminhos de Cristo, como se eu não fosse filha de Deus. Comecei a compreender que as pessoas com espíritos dos seus antepassados, são colocadas no lugar do diabo e conseqüentemente tratados como pessoas indesejáveis nas igrejas. (CHIZIANE; MARTINS, 2015, p. 43)

A possessão é vista pelo ocidente como algo negativo, uma prática dos “não civilizados”, no entanto, a não despossessão do espírito implica em desequilíbrio nas sociedades cujos valores sociais estão pautados na relação entre o mundo visível e o invisível. A chegada dos colonizadores em Moçambique, por exemplo, gerou um descompasso sociocultural e a impossibilidade de se praticar os preceitos concernentes àqueles momentos cruciais como os rituais referentes à passagem de morte, ao cultivo da terra, a plantação e colheita dos alimentos. O curandeirismo e a feitiçaria foram reprimidos violentamente:

Os valores sociais e culturais da população nativa, considerados retrógrados e incivilizados, foram reprimidos

na tentativa de introduzir novos valores ligados ao cristianismo. Alvo a abater foram, particularmente, as práticas ligadas aos cultos de possessão pelos espíritos e à feitiçaria. A realização de rituais de cura espiritual foram desencorajados e reprimidos pelo aparelho colonial. Os colonialistas portugueses tentaram banir a realização destes rituais, dos seus batuques, danças, canções e rezas dirigidas aos espíritos dos antepassados (CHIZIANE; MARTINS, 2015, p. 36)

Direta ou indiretamente, as estratégias coloniais pontuadas na citação anterior podem ser percebidas nas obras em estudo. A recorrência da não despossessão das personagens Clemente de *O sétimo juramento* e de Ermelindo Mucanga em *A varanda de frangipani* são um reflexo das décadas de desmando do poder colonial em Moçambique. O personagem de *A varanda de frangipani*, Ermelindo Munanga, é um morto que não aceita sua condição: “um morto desencontrado da sua morte. Não ascenderei nunca ao estado de xicumbo, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos. Sou desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical”. (COUTO, 2007, p. 10). Em *O sétimo juramento*, o personagem Clemente vive a atribulação decorrente da possessão. A mais velha alerta a mãe do personagem acerca da situação:

A velha abana a cabeça e morde os lábios para forçar o silêncio. Ser velho é possuir capacidade de ler destinos como um livro aberto, baseando-se no saber acumulado ao longo de tantos anos de existência. Mas não diz nada. Segura na mão de Vera e arrasta-a para uma confidência.

– É preciso chamar o espírito que tortura o Clemente. É urgente ouvi-lo, satisfazê-lo, acalmá-lo. Procura um curandeiro, é urgente! (CHIZIANE, 2008, p. 57)

Em *A varanda de frangipani*, a personagem Navaia Caetano teve a sorte de sobreviver, pois quando sua mãe dava luz a um novo filho o

anterior sucumbia. Navaia Caetano ao contar sua história, percebe que a vida se esvai gradativamente:

Minha mãe, abro falas nela. Nunca eu vi mulher tão demasiado parideira. Quantas vezes ela saltou a lua? Lhe nasciam muitos filho. Digo bem: filho, não filhos. Pois ela dava à luz sempre o mesmo ser. Quando ela paria um novo menino, desaparecia o anterior filho. Mas todos esses que se sucediam eram idênticos, gotas rivalizando a mesma água. A gente da aldeia suspeitava de castigo, uma desobediência às leis dos antigos. Qual a razão desse castigo? Ninguém falava, mas a origem do mal todos conheciam: meu pai visitava muito o corpo de minha mãe. Ele não tinha paciência para esperar durante o tempo que minha mãe aleitava. É ordem da tradição: o corpo da mulher fica intocável nos primeiros leites. Meu velho desobedecia. Ele mesmo anunciou como superar o impedimento. Levaria para os namoros um cordão abençoado. Quando se preparasse para trebeliscar a esposa ele amarraria um nó na cintura da criança. O namoro poderia então acontecer sem consequências. (...) Resolvia-se, na aparência, o adoentado destino de minha mãe. Digo bem, na aparência. Porque começou aí minha desgraça. Agora sei: nasci de um desses nós mal atados na cintura de um falecido irmão. (COUTO, 2007, p. 27-28)

Esses espíritos ávidos de renovação são um reflexo de uma ancestralidade em desalinho com suas experiências antepassadas. Um vive os conflitos de acolher um espírito que se manifesta a qualquer hora, em qualquer lugar:

No seu quarto, Clemente geme e grita, agredindo paredes, janelas, armários, roupas, cortinas. A avó Inês tenta agarrá-lo. Chama. Grita pela tranquilidade. Não consegue. Clemente não vê e não ouve e parece habitar outra dimensão. Entrou na loucura total e defende-se de um inimigo invisível e não responde aos apelos deste mundo. Está em transe. (CHIZIANE, 2008, p. 54, grifos nossos)

O outro ocupa o corpo de um Inspetor na tentativa de alcançar o funeral tão almejado. Ele se considera um defunto em descompasso com sua morte por não ter recebido um enterro condizente com sua condição: “Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desapareiro. Sem ter sido cerimoniado”. (COUTO, 2007, p. 10, grifos nossos)

CONCLUSÃO

A construção romanesca deixa transparecer as semelhanças e as diferenças entre os seres vivos e os entes de ficção. As relações entre os seres, coisas ou ideias que têm em si elementos ligados ao mundo real são fundamentais para criar o ambiente, a plasticidade oriunda das diferenças e afinidades necessárias à sustentação do sentimento de verdade, a verossimilhança. A ancestralidade funciona aqui como elemento estético, sustentador da construção narratológica, das personagens e da espacialidade nas ficções de Paulina Chiziane e Mia Couto. *O sétimo juramento* apresenta elaboração de rituais, materialização do ancestral, os efeitos positivos e os efeitos negativos decorrentes da ausência de práticas ritualísticas necessárias no estágio de óbito ou em outras situações que exigem trabalhos específicos. Em *A varanda de frangipani*, o enunciado elaborado em primeira pessoa oscila entre o tempo passado, o tempo presente e um futuro no plano visível e invisível. Nesse sentido, as obras exploram em sua enunciação o elo com as experiências empíricas que direta ou indiretamente contribuem para a construção da trama romanesca. A primeira narrativa expõe, questiona e reafirma o lugar e os valores ancestrais à medida que as personagens vão mostrando os feitos e efeitos dos rituais. A segunda obra também discute a configuração, o lugar do ancestral, a reconfiguração do sentido dos rituais não cumpridos no tempo preciso e a resistência de um espírito que deseja um funeral de acordo com a tradição imaginada.

REFERÊNCIAS

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional bantu*. Portugal: Edições Paulinas, 2014.

COUTO, Mia. *A varanda de frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. 3. Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

CHIZIANE, Paulina; MARTINS, Mariana. *NgomaYethu: o curandeiro e o novo testamento*. 2 Ed. Maputo: Matiko, 2015.

CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1976

A CONSTRUÇÃO DOS OUTROS SOBRE NÓS: REGISTROS DA IMAGEM DA MULHER BRASILEIRA EM ROMANÇOS AFRICANOS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA DO SÉCULO XXI

Paulo Ricardo Kralik Angelini⁶⁰

Quem não sabe, fique sabendo de uma vez. Para sempre: puta não tem direito algum, puta é para dar gozo aos homens, receber a paga tabelada e se acabou. Fora disso, apanha. Do cafetão, do gigolô, do tira, do guarda, do soldado, do delinquente e da autoridade. Do vício e da virtude, renegada.

(Jorge Amado, Tereza Batista cansada de guerra).

Muito puta, ela. Puta como as putas do Jorge Amado, que não eram bem putas, mas doces flores noturnas, imarcescíveis.

(José Eduardo Agualusa, Barroco Tropical).

NO PRINCÍPIO, VELHOS ESTIGMAS

Rio de Janeiro, 15 de agosto de 2016. Chuva e abafamento. Uma multidão vaia o multicampeão de salto em vara, o francês Renaud Lavillenie, que fracassa terrivelmente em suas tentativas, para espanto dos técnicos e adversários presentes, e da imprensa especializada. Por

60 Professor adjunto dos cursos de Letras e de Escrita Criativa na Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS e coordenador do curso Letras: Português. O projeto de pós-doutoramento “O Brasil dos Outros” obteve bolsa auxílio CAPES.

sua vez, um brasileiro pouco conhecido, mestiço, abandonado pela mãe com um ano de idade, surpreende e salta mais alto que o francês.

Essa poderia ser mais uma narrativa de superação no esporte, a louvar a façanha dos mais fracos quando vencem os mais fortes. Porém, a atmosfera no Estádio do Engenhão, naquelas Olimpíadas de 2016, e a torcida já reduzida por conta da chuva, mas extremamente barulhenta, provocaram um clamor na imprensa internacional. Jornais reclamavam que aquelas vaías não faziam parte do verdadeiro espírito olímpico (assinalemos o estereótipo número um: os brasileiros são por demais não civilizados para sediar as Olimpíadas), que aquilo não era uma partida de futebol (assinalemos o estereótipo número dois: o Brasil é o país do futebol, e nada mais). O técnico do atleta francês deu uma declaração de que o Brasil era um país bizarro (estereótipo número três). E o jornalista do *Le Monde*, quando retratou esse acontecimento, num pretense improvisado literário, deu a entender que forças místicas, quiçá o candomblé, lançaram o brasileiro Thiago Braz para a medalha de ouro⁶¹ (quantos outros estereótipos presentes nesta declaração?).

O fato é que a vitória de um brasileiro, pobre e mestiço, sobre um francês, branco e poderoso no esporte, conclama uma série de fatores extracompetição, quase todos advindos de um consolidado repertório de estereótipos na forma como o estrangeiro vê o Brasil.

Em reportagem na *Folha de S. Paulo*, o jornalista Daniel Buarque é enfático ao afirmar, de acordo com pesquisadores por ele entrevistados, que o imaginário estrangeiro sobre o Brasil aparentemente não sofreu alteração desde as impressões dos cronistas do século XVI. De acordo com a matéria, em pesquisa realizada pela King's College de Londres, em 2014, 80% dos registros na imprensa sobre o país que sediaria a copa em 2016 eram formados por lugares-comuns e clichês. “O *Brazil bashing* (expressão em inglês que denota críticas incisivas e reincidentes)

61 Diz um trecho da matéria do *Le Monde*, de 16 de agosto de 2016, assinada por Anthony Hernandez: “Sans en avoir conscience, le coach pressent des forces mystiques, peut-être celles du candomblé, cette religion afro-brésilienne encore implantée sur cette terre. “Cepays est bizarre”, souffle-t-il, presque admirateur” (HERNANDEZ, 2016).

se repetiu em 2016, quando a Olimpíada foi com frequência descrita como uma grande festa que visaria a ofuscar as falhas de organização e de estrutura da cidade-sede” (BUARQUE, 2017). Ou seja, nas previsões da mídia internacional, teríamos a incompetência típica de um país de terceiro mundo na preparação de um evento de tal envergadura, mas ao menos teríamos também um clima agradável, muita festa e alegria, coisas que nos cabem.

As críticas negativas sobre o gigante país da América do Sul apontam para uma tendência de diminuir as nações menos desenvolvidas. Diz a reportagem:

O exotismo e uma visão preconceituosa e superficial do Brasil como uma nação aquém do desenvolvimento alcançado pelo Ocidente, bem como a associação do país a noções como a de **sensualidade**, são percebidos pelo professor da Universidade de Leiden, na Holanda, Michiel van Groesen, e pela pesquisadora brasileira Vivien Kogut Lessa de Sá, da Universidade de Cambridge (BUARQUE, 2017, grifo nosso).

Em pesquisas de *nation branding*, o Brasil possui boas avaliações no que tange ao turismo, à cultura e ao lazer. O problema reside nos quesitos mais sérios, como relevância política e econômica. Certos pesquisadores, ainda de acordo com a reportagem, chegam a afirmar que o Brasil é um país *decorativo* no cenário mundial (BUARQUE, 2017).

Pensar no Brasil como um lugar “decorativo” tem relação direta com a “aparência” deste país, com suas características mais superficiais. E também parece explicar – ou continuar explicando – o modo como quem vive nesse país é percebido: gente pouca séria, pouco confiável, mas, em contrapartida, alegre, festeira e divertida. A pesquisadora de Cambridge, professora Lessa de Sá, declara: “Hoje ainda se salienta a proverbial beleza das mulheres brasileiras, a afabilidade e a espontaneidade do povo, um ar singularmente relaxado e as onipresentes belezas naturais. Ao lado disso, há um subtexto de bestialidade, de primitivismo, que inspira encanto e repulsa ao mesmo tempo” (LESSA DE SÁ apud BUARQUE, 2016).

Algumas décadas anteriores a essa reportagem, Homi Bhabha já apresentava uma interessante reflexão, que pode ser relacionada com esse desenho de elementos quase primitivos, num espaço onde habitam seres de pouca instrução, mas muita alegria para compensar. O pensador afirma, na obra *O local da cultura*, que fazia parte da cartilha do discurso do colonizador apresentar “o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 2005, p. 111). O choque de culturas, como o exposto na narrativa que iniciou este texto, vai ao encontro dos desejos de uma elite branca e desenvolvida de “desembrutecer” este outro que ainda (sublinhemos o ainda) não teria aprendido a ser, de fato, civilizado.

Ao falarmos disso tudo, estamos trabalhando com a imagem dos outros sobre determinados países e povos, num exercício claramente comparatista. No campo da literatura, uma das mais respeitadas estudiosas do comparatismo no Brasil, Tania Franco Carvalhal, assinala a longa trajetória que a imagologia literária possui: é uma das práticas comparativas mais antigas e, ainda no início do século XXI, um recurso muito frequente. Carvalhal reforça que a curiosidade sobre o outro, sobre este outro desconhecido e distante, acaba tanto por movimentar escritores a representar *paisagens, figuras, costumes* destes outros espaços, como estudiosos a pesquisarem estas manifestações. Diz a estudiosa: “Pode-se dizer que o olhar que se lança sobre o novo objeto é revelador: constrói sua representação como se o inventasse” (CARVALHAL, 2004, p. 10).

Destaco essa passagem de Tania Franco Carvalhal para que pensemos nessa percepção do outro e do espaço do outro também como uma invenção, uma criação, uma vez ser ela atravessada pela subjetividade de quem a compõe. Assim como é possível deduzir que a minha prática aqui, ao estudar as imagens do Brasil numa narrativa contemporânea estrangeira, ainda que em língua portuguesa, seja duplamente atravessada pela subjetividade: a minha, que vê a leitura do outro (no caso, repito, um outro também proficiente em língua

portuguesa) que constrói, por sua vez, sua própria percepção de Brasil, ou aquela que lhe convém para compor sua narrativa. Desta forma, acabo por proceder a uma percepção da percepção, e dito assim apenas pretendo enfatizar que não tenho a pretensão de apresentar um mapeamento definitivo e único. É apenas o meu mapeamento, o meu recorte, sujeito a subjetividades, evidentemente, e desenhado a partir da leitura atenta de alguns textos dentre mais de cento e cinquenta romances em língua portuguesa do século XXI.

Trata-se de meu projeto de pós-doutoramento, iniciado em 2016, sob a supervisão da pesquisadora Helena Carvalhão Buescu, junto ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, na Universidade de Lisboa. “O Brasil dos outros: representações de Brasil na narrativa em língua portuguesa do século XXI” é um projeto que tem por objetivo a elaboração de um mapeamento simbólico da presença do Brasil nas narrativas portuguesas e africanas de expressão portuguesa do século XXI. Através de leitura e fichamento dos textos e, essencialmente, análise destes dados obtidos, pretende-se investigar toda e qualquer referência ao Brasil existente nessas obras. Personagens brasileiros, referências à cultura, à política, à sociedade brasileiras, intertextualidade implícita ou explícita com outros textos do Brasil, além de elementos paratextuais (capa, epígrafe, dedicatória etc), são rastreados para que seja possível perceber a forma como o Brasil é desenhado nessas narrativas. Assim, nesses textos, o país surge como protagonista ou é apenas rapidamente citado. De qualquer forma, nesses mais de cento e cinquenta romances, o Brasil é lembrado, ao menos uma vez.

O Projeto de pós-doutoramento tem direcionado um olhar mais específico para essa manifestação nos textos portugueses, porque interessa-me o olhar novo (porque recente, porque pertencente a escritores que hoje habitam as principais livrarias de Portugal) sobre um velho conhecido: o Brasil ex-colônia, filho pródigo de um pai ressentido, como bem sublinha Eduardo Lourenço⁶².

62 Ver “O mito da Comunidade Luso-brasileira”, publicado em *Do Brasil: fascínio e miragem*.

Contudo, aqui, neste trabalho, pretendo voltar-me para algumas obras da literatura africana de expressão portuguesa que trazem o Brasil como referência. Neste caso, parece-me interessante pensar como uma literatura nova, com seus escritores mais difundidos fora de Angola, de Moçambique, enquadra o Brasil, em especial a mulher brasileira, em suas ficções.

CONCEITOS SEDIMENTADOS: O ENCONTRO INTERNACIONAL DE PUTAS

Celeste Ribeiro de Sousa, professora da Universidade de São Paulo, é uma das investigadoras mais profícuas da imagologia, tema por ela conceituado como aquele cujo “objeto de estudo precípua são as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura” (SOUSA, 2004, p. 21). Ao recorrer a um dos estudiosos fundamentais da área, o alemão Hugo Dyserinck, Sousa reitera que a imagologia possui todos os atributos necessários para ser desvinculada da literatura comparada e receber um status de disciplina autônoma, uma vez que seu objeto de estudo é bastante claro e preciso.

Nesta pesquisa, ainda que não tenha como objetivo vincular-me a essa teorização específica, assumo muitos dos pontos definidos por Sousa como passos imprescindíveis para um estudo imagológico, a saber, o recorte dos trechos que apresentam a imagem de um país, sua posterior análise e interpretação tanto num nível estilístico quanto ideológico; as relações desta imagem com outras perceptíveis dentro da mesma obra ou de outras obras de um mesmo autor, ou ainda dentro das obras de diferentes autores de um mesmo tempo histórico (neste estudo, autores que publicaram a partir de 2000). Por fim, a possível comparação destas imagens veiculadas no século XXI com a de outras épocas, e a identificação e a desconstrução de imagotipos⁶³, através da “percepção de constructos

63 Na imagologia, o termo *imagotipo* é preferido a *estereótipo*, porque o segundo apresentaria um significado inalterável enquanto o primeiro está relacionado com imagem revestida de

teóricos existentes por trás da ideologia latente nas imagens” (SOUSA, 2004, p. 22-23).

Apresento alguns conceitos da imagologia apenas para reforçar que o Brasil surge como referência constante na literatura do outro, estrangeiro. Em entrevista para meu projeto de pós-doutoramento, a escritora Lídia Jorge comenta sobre essa forte presença na literatura portuguesa contemporânea:

Acho que a presença do Brasil, como país, ou enquanto conjunto de figuras brasileiras invocadas em romances e outros tipos de textos, deve-se ao grande plano de contato em que os portugueses se encontram em face dos brasileiros concretos, emigrantes, visitantes, brasileiros peregrinos em busca das raízes, avô, bisavô, casas de antepassados. Mas é sobretudo pelo contato com os emigrantes económicos que o laço atual se estabelece. Não é possível falar-se da sociedade multiétnica de hoje, em Portugal, e ignorar os brasileiros, uma espécie de portugueses que fugiram Atlântico afora e regressam mais jovens do que partiram. Não quero idealizar a questão, mas o brasileiro é uma figura romântica para os portugueses de hoje (JORGE, 2016).

Para a escritora, portanto, a presença constante de referências ao Brasil deve-se a esse *plano de contato* entre brasileiros e portugueses ao longo dos tempos. A partir das grandes vagas de migração de brasileiros a Portugal, intensificadas lá pelos anos 80 e 90 do século passado, esse plano de contato se intensificou, a ponto de termos hoje uma espécie de *presença incômoda* de brasileiros, que habitam um Portugal marcado por outros sotaques. Essa perspectiva de uma convivência *tensionada*, para dizermos o mínimo, não cabe na discussão que trago aqui, mas é importante sublinharmos que ela existe. Valho-me, para isso, de grandes pensadores do Portugal contemporâneo, como Boaventura de Sousa

múltiplas nuances e, portanto, com *tons cambiantes* (SOUSA, 2004, p. 26). Contudo, neste trabalho, ambos vocábulos serão tratados como sinônimos.

Santos, Eduardo Lourenço, Miguel Real, Margarida Calafate Ribeiro, José Gil, entre outros nomes.

A presença do Brasil em romances angolanos e moçambicanos é também bastante recorrente. A respeito dessa relação entre africanos de expressão portuguesa e o Brasil, o escritor Mia Couto, em entrevista, comenta sobre a construção de estereótipos:

O Brasil foi um modelo pela via da mistificação. O Brasil nos enganou. Recordo-me quando os primeiros jogadores de **futebol** negros brasileiros se impuseram ao mundo. Nós, na África, vimos aquilo como nosso futuro, a realização de um sonho: Pelé, Garrincha. Mas não era claro para todos que aquilo era a parte visível de um mundo extremamente racista. A celebração da alegria do **Carnaval**, a celebração do **corpo negro** como paradigma da **beleza**, foi sempre valorizada por nós. Mas víamos um Brasil que não existia. Isso se mantém até hoje. Porque vemos o Brasil com o orgulho de quem vê um membro de nossa família estar à frente, como uma das potências econômicas mundiais (COUTO, 2014, grifos nossos).

Couto recupera elementos que frequentemente habitam o imaginário estrangeiro sobre o Brasil – futebol, carnaval, corpos despidos – e afirma que a falsificação criada em torno do Brasil era uma maneira positiva de pensar um futuro na África, em espaços de livre valorização do negro. Porém, muito dessa falsificação do Brasil vem pela televisão brasileira. Neste mesmo sentido, o escritor Ondjaki declara: “o Brasil real é outro, não é o da Globo, não é o das revistas” (ONDJAKI, 2018).

Não estamos isentos da participação na criação de um estereótipo de Brasil. Pelo contrário, o próprio Brasil retroalimenta essas imagens, exportando, via mídia, *modos de viver* que cabem à medida nesse olhar já formado pelo outro. Outra vez Lídia Jorge, em entrevista especial para o Projeto, declara:

É a imagem que o Brasil actualmente vende de si mesmo. Hoje em dia, Jorge Amado deixou de ser lido, mas os clichés da sua segunda fase de escrita permanecem⁶⁴, agora aumentados infinitamente pelo poder da telenovela e também do cinema. O cinema brasileiro, que em geral “escreve” contra esses clichés, ao combatê-los divulga-os, como é natural. E, depois, existe o fenómeno do Carnaval. Muitas vezes tenho pensado se aquela festa gigantesca que só acontece por três dias, não é a responsável por uma imagem perniciososa que se desenvolve em torno do povo brasileiro ao longo dos restantes 362 dias (JORGE, 2016).

Affonso Romano de Sant’Anna, mais de trinta anos antes, problematizou a estratificação de certos preconceitos em nossa cultura popular, em especial no carnaval. Ele concorda com Lídia Jorge, quando afirma que “o carnaval, como exercício desreprimido de nossa ideologia, ratifica um preconceito violento contra a mulher de cor, disfarçado numa linguagem irônica e aliciadora” (SANT’ANNA, 1987, p. 33).

São as imagens bombardeadas sobre o carnaval carioca que estão no horizonte quando cenas como a seguinte são desenhadas. Na narrativa *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, de José Eduardo Agualusa, assim é descrita a prostituta Florzinha: “Vê, por entre o vapor, a mulher descer as escadas, o corpo úmido e reluzente, bela como uma porta-bandeira desfilando na Sapucaí em pleno carnaval” (AGUALUSA, 2002, p. 32).

Alexandra Lucas Coelho, escritora que tem trabalhado bastante com o Brasil, também em entrevista a este Projeto, comenta sobre os estereótipos: “não é que haja alguém lá numa secretária a produzir os estereótipos, mas há muita coisa a produzir esses clichês e esses estereótipos para fora. Portanto, essa imagem é produzida como isca e há toda uma interrogação sobre isso” (COELHO, 2016).

64 A este respeito, uma leitura esclarecedora é a obra *O Brasil bestseller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*, de Ilana Goldstein.

Sim, de alguma forma, a coincidência nesses clichês tem relação com a produção de estereótipos. O que sempre chama a atenção é que o Brasil carrega um manancial de imagens, algumas construídas (e nunca abandonadas) desde a primeira vez que um homem branco, corpo coberto por roupas estranhas e com suores de noites mal dormidas aqui pisou. O deslumbre bem adjetivado de um Pero Vaz de Caminha, não apenas da terra muito *chã* e muito *formosa*, mas especialmente da nativa tão *bem-feita*, tão *redonda*, com vergonha tão *graciosa*, tão *alta* e tão *cerradinha* que faria corar (de vergonha) as mulheres da sua terra europeia (CAMINHA, 2003), faz eco em tantos e tantos escritos posteriores, das mais diversas origens.

Também em obras africanas de expressão portuguesa, alguns bem conhecidos clichês são reproduzidos. Início, contudo, com uma cena que reproduz a situação inversa: uma personagem brasileira de Ondjaki, no romance *Os transparentes*, tão logo chega em Luanda já enfileira estereótipos. Em Angola, o *brasileiro* está atrás de safari, quer ver “bicho da selva africana” (ONDJAKI, 2013, p. 273) e pergunta a um policial se é verdade que as pessoas em Angola possuem um “poço de petróleo no quintal” (ONDJAKI, 2013, p. 275).

O desencontro entre a *realidade imaginada* e a *realidade mesma* acaba por servir de exemplo para um sem número de situações em que o *outro* é reduzido a uma caracterização que obedece ao lugar-comum, difundido em obras, filmes e reportagens na televisão. E essas imagens foram sedimentadas através de séculos, como já referido, numa perspectiva de inferiorização, de exotismo, de primitivismo, a partir do olhar imperialista do “europeu-branco-civilizado”.

O curioso é que alguns estereótipos resistam e igualmente sejam propagados, de alguma maneira, em uma cultura também ela alvo de estigmatizações. Como já afirmou Lídia Jorge, a respeito do cinema brasileiro, mesmo quando há uma intenção de criticar o clichê, ao trazê-lo em suas narrativas, alguns escritores acabam por difundir-lo, por reforçá-lo. A África de colonização portuguesa (também) reservar para o Brasil um espaço exótico, agigantado, habitado por homens

desonestos e mulheres sensuais, em gerais prostitutas, é, no mínimo, desconcertante.

Há coincidência no registro de personagens e situações que envolvam mulheres brasileiras nessas narrativas africanas. Aparentemente, é mesmo indelével essa imagem da mulher brasileira e sua sexualização extremada, ou aquilo que a pesquisadora Linda-Anne Rebhun registrou como uma “imagem internacional de playground sexual” (REBHUN, 2004, p. 183) atribuída ao Brasil.

Na obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, há uma personagem brasileira completamente norte-americanizada. Rosie Southman é uma mulher negra que, de alguma forma, nega sua raça e suas origens, além de praticar uma série de fraudes e contravenções. Há uma passagem interessante em que ela se relaciona com um possível pretendente, Zeca Matambira, ainda o *mais belo homem* do lugar. Ela, mesmo casada, passa a agir como uma adolescente excitada. Toda ela é provocação sexual: “A brasileira espargiu perfume sobre o volumoso corpo, adelgçou a cintura à custa de um largo cinto de cabedal vermelho, subiu a saia bem acima dos redondos joelhos [...] e esgueirou-se, furtiva, entre as mangueiras do quintal” (COUTO, 2010, p. 214-215). Porém, quando percebe que aquele homem não tem intenções sedutoras, parte para um ataque desesperado. Ela ajoelha-se aos pés de Zeca e usa todas as suas armas para a sedução. O narrador deixa claro que a recusa do homem faz renascer a fera adormecida dentro dela, e a utilização de expressões como “sua alma brasileira ascendeu” e “a mulher adormecida em Rosie ganhou fôlego” (COUTO, 2010, p. 216) não deixam o leitor esquecer da natureza sensual quase instintiva desta (e de toda) brasileira. Como aparece em *Quantas madrugada tem a noite*, de Ondjaki: o Brasil, “**afamada** terra das miúdas” (ONDJAKI, 2010, p. 117, grifo nosso).

A fama das miúdas promove, inclusive, um cardápio de tipos variados. Na obra *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, de José Eduardo Agualusa, uma personagem vai a uma lanchonete e encontra uma espécie de menu anunciando acompanhantes. Observemos que a composição étnica multifacetada traz mulheres de diferentes raças e lugares. Basta

escolher: “Carolina, loira gaúcha, 19 anos, olhos azuis, pele branquinha, seios rosados. Trabalhos comprovados. Indiscutivelmente linda [...]. Gabriela, morena, 25 anos, olhos verdes, seios exuberantes...” (AGUALUSA, 2002, p. 27). A presença constante de prostitutas brasileiras nas obras chama a atenção. Em *Quantas madrugadas tem a noite*, uma personagem, Burkina, chega a falarem um “encontro internacional de putas a acontecer no Brasil” (ONDJAKI, 2010, p. 118).

Este “Congresso Internacional de Putas” com certeza seria *abrilhantado* pela experiência da personagem Valéria Messalina, prostituta brasileira que surge no romance *Milagrário Pessoal*, de Agualusa. O protagonista conta que foi levado a um “lupanar” no Recife Antigo. Ele chama as prostitutas de “messalinas” e conta a história de Valéria, prostituta que ganhou uma competição sexual satisfazendo 25 parceiros em apenas uma noite. E ele complementa: “Qualquer garota do Recife, hoje em dia, ganharia fácil, já para não falar nas cariocas e nas paulistas” (AGUALUSA, 2010, p. 62). Talvez para ser irônico e brincar com a liberdade sexual das jovens brasileiras de hoje, o narrador compara-as com uma prostituta. Contudo, no horizonte da afirmação, um mesmo e avassalador preconceito.

O país das putas ou da aprendizagem sexual também aparece na obra do cabo-verdiano Germano Almeida, *Eva*⁶⁵. O protagonista está contando suas experiências amorosas no Brasil, quando conheceu uma *mulata quarentona* que revolucionou sua vida sexual: “Nunca tinha visto um sorriso tão bonito numa boca de dentes tão perfeitamente belos, e na visita que senti necessidade de lhe fazer no dia seguinte tive de reconhecer para mim próprio que estava apaixonado” (ALMEIDA, 2006, p. 154). Com ela, vive uma *paixão desenfreada* que lhe tira do prumo. A outras personagens brasileiras também são dedicadas expressões furtivas e elogiosas. Há uma garçonete, Susana, referida como “joia brasileira” (p. 200), “bela flor carioca” (p. 201), “deusa brasileira”

65 Ainda que meu foco neste texto seja quase exclusivamente autores angolanos ou moçambicanos, acredito que alguns exemplos de escritores de outras ex-colônias portuguesas sejam extremamente interessantes.

(p. 220), “princesa do samba” (p. 230), “bonita flor carioca” (ALMEIDA, 2006, p. 268).

Outra mulata aparece em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, de Agualusa. A já citada personagem Florzinha, precisa dançar antes de transar com o protagonista da obra: “Florzinha, a autêntica, costumava dançar para ele antes de fazerem amor. Também depois. E até durante” (AGUALUSA, 2002, p. 31). A sensualidade da brasileira é dança na cama do estrangeiro. E também a Rosie de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, não resiste ao ritmo enquanto soca o milho: “A brasileira afastou-se das outras e, conservando o mesmo ritmo, foi rodopiando pelo pátio, ao compasso das batidas no almofariz. Foi acelerando o passo, deixando-se possuir pela dança. Sambava?” (COUTO, 2010, p. 173). O fim da cena revela que aquela alegria da dança tinha uma conotação sexual, quase um ritual orgástico: “Quando deu por si, Rosie estava deitada sob o telheiro do luande, exausta de felicidade, as pernas e os seios descobertos como que em flagrante acto de amor” (COUTO, 2010, p. 173). “Quando deu por si” mostra o sexo como instinto, elemento sempre reforçado nas brasileiras.

Para Robert Stam, na obra *Multiculturalismo Tropical*, existe uma constelação de estereótipos atrelados à cultura brasileira, e talvez um dos mais profícuos seja o da mulata sexy,

produto presumivelmente lascivo e sensual da mistura racial, perturbadora da paz erótica. De acordo com as mitologias reinantes, a adoração da mulata pode ser remontada à idolatria portuguesa pelas princesas mouras de pele escura (STAM, 2008, p. 459).

Também Affonso Romano de Sant’Anna debateu a figura da mulata enquanto perpetuação de uma mentalidade de dominação. Diz o escritor: “como figura não apenas para ser *pintada*, mas *sentida*, como criatura não para ser *esposável*, mas para ser *comida*, a mulata é o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata” (SANT’ANNA, 1987, p. 33).

A objetificação em torno da mulata, como representante maior da coisificação da mulher brasileira, é tamanha que um conhecido personagem da cultura nacional, Oswaldo Sargentelli, ganhou o título de “mulatólogo”, um especialista em mulatas, como afirma título da reportagem da Folha de S. Paulo de abril de 2002, quando da morte do carioca: “Saiba quem foi o mulatólogo Oswaldo Sargentelli”. Sargentelli, aliás, muito contribuiu para a propagação do estereótipo da sensualização em torno da mulata, por conta de seus shows em casas noturnas pelo Brasil, em imagens que percorreram o mundo. Figura nefasta da recente história brasileira, reiteradas vezes acusado de crimes como racismo e exploração sexual de mulheres, carrega um silenciamento em torno de si mesmo, em nome da “valorização da cultura nacional”, a ponto da reportagem da Folha superficialmente abordar as acusações contra ele: “Em 1985, Sargentelli foi acusado de racismo pela Comissão de Valorização e Integração Política do Negro do Rio Grande do Sul. Ele foi apontado como explorador da “mulher negra”, mas deu a volta por cima” (FOLHA DE S. PAULO, 2002). Dar a volta por cima, provavelmente, é não ter seus crimes sequer julgados.

De qualquer maneira, o fetiche da mulata brasileira vem muito antes de Sargentelli e segue demasiadamente forte. Assim como uma espécie de anedotário em torno da imagem de mulher “fogosa” que a brasileira carrega. A tentativa de mostrar como a mulher brasileira precisa “caçar” um homem é levada ao extremo numa cena de uma personagem de *Barroco Tropical*, de Agualusa:

Mãe Mocinha chegou a Luanda em busca de um bom marido. Tinha então oitenta anos. Mandou colocar um anúncio no principal jornal diário, com uma fotografia sua, a preto e branco, vestida de baiana e o seguinte texto: *Senhora brasileira em boa situação financeira procura homem até quarenta anos, alto, preto, bem parecido, que saiba dirigir e tenha alguma noção de contabilidade, para fins matrimoniais* (AGUALUSA, 2009, p. 71-72).

Apesar das pretensões cômicas, chama a atenção na cena a folclorização em torno da baiana e a caricaturização dessa mulher, então com 80 anos, mas atrás de um bom marido, jovem e bem-apegoado. A procura por um homem atrai mais de quinhentos candidatos. De acordo com o narrador, é o espírito do marido quem obriga a mulher a procurar um substituto, para que ele possa descansar. Mas na retrospectiva de sua vida, a narrativa mostra Mãe Mocinha como uma mulher que sempre “experimentou” (sexualmente) os pretendentes: “Mãe Mocinha entendeu que seria mais sensato experimentá-lo. Nessa mesma noite levou-o para o quarto. O rapaz mostrou-se delicado, dedicado, um tanto ou quanto desajeitado, mas disposto a aprender” (AGUALUSA, 2009, p. 73). Ou seja, Mãe Mocinha tem muito o que ensinar, sexualmente.

O encanto que a mulher brasileira (e sua sexualização) provoca no estrangeiro é proporcional à ojeriza que, contraditoriamente, igualmente produz. Isso porque parece ser uma característica digna de nota as recorrentes referências às mulheres brasileiras, sejam prostitutas ou não, como pessoas independentes, não facilmente dominadas, que acabam por originar corações partidos. Nos romances portugueses, por exemplo, é grande o número de obras que trazem homens atrás de putas, menos as brasileiras, que seriam muito cínicas, falantes e donas de si, atrapalhando a “posse” do macho. Na literatura africana, há algumas referências a mulheres brasileiras que teriam destruído amores e são, por isso, odiadas pelos estrangeiros.

Pepetela, em *Jaime Bunda*, traz uma personagem que carrega uma mágoa por conta de uma brasileira e, por isso, já que membro de uma comissão política, ele acaba por batizar, por despeito, uma rua totalmente esburacada como *Avenida Brasil*: “Só porque um tipo da comissão tinha tido uma miúda brasileira que lhe pôs os cornos e por isso passou a odiar o Brasil e as brasileiras, todas umas putas, vê se pode, por isso não voltaram ao nome antigo” (PEPETELA, 2003, p. 112).

O exemplo, outra vez supostamente divertido, reitera as mesmas características já aqui levantadas: a de que brasileiras são pouco-confiáveis, traidoras... e putas.

Em *Milagrário Pessoa*, há uma passagem em que o narrador procura trazer uma tese sobre as diferenças entre as nações portuguesa, angolana e brasileira. “Claro que quanto mais ampla for a generalização, maior o risco de errar” (AGUALUSA, 2010, p. 73), diz ele. Ainda assim, o narrador prossegue. Enquanto Portugal carrega a saudade, Angola traz em si as palavras *futuro*, *esperança* e *vitória*, caberia ao Brasil, na voz do narrador: “No que respeita à alegria dos brasileiros, poderíamos talvez imputá-la a duas ou três palavras fortes que acompanham desde há muito a construção e o crescimento do país: mulato/mulata, bunda, carnaval” (AGUALUSA, 2010, p. 73).

Acredito que esta passagem seja autoexplicativa.

UMA RAÇA DE DEGENERADOS: APONTAMENTOS FINAIS QUE NUNCA TERMINAM

Em 1874, o conde francês Arthur de Gobineau escreveu um artigo no jornal *Le Correspondant* chamado “A emigração ao Brasil”. No texto, clamava que pessoas “desejáveis” emigrassem para o país de modo a substituir a população “degenerada” que lá existia. Estavam em voga as teorias da raça, e para o francês a miscigenação no Brasil era a prova cabal da decadência das civilizações. Disse, de acordo com a antropóloga Lilia Schwarcz, que “os brasileiros só têm em particular uma excessiva depravação. São todos mulatos, a ralé do gênero humano, com costumes condizentes” (GOBINEAU apud SCHWARCZ, 1994, p. 7). Ainda segundo o historiador Ricardo Alexandre de Sousa, Gobineau considerava os brasileiros pouco afeitos ao trabalho, preguiçosos que “evitam mover uma palha para fazer qualquer coisa de útil, até mesmo para se afogarem” (GOBINEAU apud SOUSA, 2013, p. 22).

As ideias de Gobineau encaminham-se para uma visão do estrangeiro eurocêntrico e etnocêntrico; todavia, há diversos intelectuais brasileiros, em especial do início do século XX, como João Baptista

de Lacerda, que igualmente aderem com empolgação às teses de branqueamento da raça.

Na contramão deste pensamento, Gilberto Freyre postula seus argumentos de um Brasil miscigenado, herança de uma “extraordinária” capacidade de adaptação de nossos colonizadores. Seriam os portugueses hábeis em perceber qual o segredo para a permanência em novas terras desbravadas: a aclimatabilidade. Entretanto, mesmo que defenda a beleza dessa nova formação humana, Freyre compõe, com suas páginas, uma cartilha que, entre outros disparates, perpetua a ideia da colonização portuguesa como algo doce e fraterno: “Foi misturando-se **gostosamente** com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de **machos atrevidos** conseguiram firmar-se na **posse** das terras vastíssimas” (FREYRE, 2006, p. 70, grifos nossos).

Esses *machos atrevidos*, violadores, não pediam licença para a prática sexual, mesmo sem consentimento. No advérbio *gostosamente* percebe-se uma piscadela cúmplice por parte do narrador para as repetidas cenas de estupros que colonizadores cometiam com índias e negras. Freyre ainda caracteriza os portugueses como “ganhões desbravados” (p. 83), e machos que agem como “don-juan das senzalas (FREYRE, 2006, p. 266)”. O antropólogo ressalta, nesta prática, tanto um instinto violento quanto uma política calculada de sobrevivência, “emprenhando mulheres e fazendo filhos, em uma atividade genésica” (FREYRE, 2006, p. 70).

A beleza deste sangue misturado, celebrado por Freyre, quando afirma que o resultado da união de branco com negra ou índia é uma raça mais vigorosa, mais adaptável às quenturas tropicais (FREYRE, 2006), não convencia Gobineau, décadas antes, quando verificava, horrorizado, a quase inexistência de famílias brasileiras sem o sangue índio ou negro. Como fruto, percebia pessoas com “compleições raquíticas” e “desagradáveis aos olhos”, como sublinha Sousa (SOUSA, 2013, p. 22). O veredicto para tamanha aberração, de acordo com Gobineau, era que os brasileiros – essa raça de degenerados – seriam extintos em menos de

200 anos. A previsão de Gobineau falhou terrivelmente. Ainda existimos, estamos aqui, assim como os mesmos estereótipos sobre nós.

Há qualquer coisa de mágico no poder da mulher brasileira frente aos homens estrangeiros. Hélène Joffe, em “Degradação, desejo e ‘o outro’”, sublinha o choque entre depreciação e desejo que o outro, o diferente, causa. Joffe lembra que muitas vezes os povos que não se encaixam no padrão ocidental europeu “são vistos como possuidores de magia negra, mentalidade primitiva, animismo e erotismo animal” (JOFFE, 1998, p. 110). Lembremos, brevemente, que as brasileiras foram acusadas de putas e bruxas no terrível evento das Mães de Bragança, e ele não aconteceu no século XIX, mas – pasmem – no início dos 2000⁶⁶. Esta faceta carnal e libidinosa por certo tem relação com tudo o que se disse sobre os primeiros povos indígenas. Paulo Prado afirma que era o índio “um animal lascivo, vivendo sem nenhum constrangimento na satisfação de seus desejos carnis” (PRADO, 2006, p. 21). Freyre, como já visto, segue a mesma diretriz, ao potencializar uma sexualização na imagem de nossas nativas, “Índias nuas e de cabelos soltos do Brasil (...) **doidas** por um banho de rio onde se refrescasse sua **ardente nudez** e por um pente para pentear o cabelo” (FREYRE, 2006, p.71, grifos nossos). Outra vez, a escolha do vocabulário não pode passar despercebida: *doidas* e *ardentes*. O sociólogo comparas as com as mulheres mouras, fruto antigo do desejo dos portugueses, algo já retomado aqui por Robert Stam, ressaltando que as índias são, apenas, mais fáceis: “menos ariscas: por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos caraíbas gulosos de mulher” (FREYRE, 2006, p. 71).

Há, ainda, a famosa passagem que constrói uma espécie de hierarquia funcional da mulher brasileira para o homem branco europeu: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”. O ditado, lembrado por Freyre, teria sido primeiramente pronunciado por

66 Para maiores informações, recomendo fortemente a leitura do artigo “Mães de Bragança e feitiços: enredos luso-brasileiros em torno da sexualidade”, de José Machado Pais.

Handelmann. A naturalização do papel de subserviência destinado à mulher só não é mais chocante do que o lugar destinado para a mestiça, para a mulata. Mulata, aliás, que é glorificada, de acordo com Freyre, pelo português. “Glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos” (FREYRE, 2006, p. 72).

Evidentemente, há a transposição desse imaginário para a literatura. A figura da mulher brasileira foi e segue estereotipada em muitas obras contemporâneas em língua portuguesa. Cabe a ela, quase sempre, o papel da prostituta da história. Quando não trabalha por sexo, destila sensualidade por todos os poros, dança sexualmente, samba, erotiza-se. E neste espectro, a imagem da mulata aparece ainda mais potencializada. Outra vez Robert Stam, ao citar Lélia Gonzáles, afirma que a mulata é um modo sofisticado de *reificação*, “um produto de exportação para ser consumido pelos turistas e pela burguesia brasileira” (STAM, 2008, p. 460). A negra era vista como ultrassexual e sempre disposta. Angela Arruda igualmente percebe esta recorrência, e afirma: “ainda hoje a figura da mulata de exportação faz dos atributos sexuais enformados no modelo escravocrata, ao mesmo tempo uma marca da raça e um emblema da sensualidade brasileira” (ARRUDA, 1988, p. 32).

Procurei trazer aqui alguns exemplos de como a literatura africana de expressão portuguesa igualmente acaba por auxiliar na perpetuação dessa imagem da mulher do Brasil como sexy e puta. A referência às brasileiras na construção das narrativas, com forte atuação nos textos ou que surgem de forma secundária ou figurativa, é um foco interessante de análise, uma vez que é a personagem, como sugere Helena Buescu, que faz a mediação entre o mundo do texto e o mundo. A pesquisadora afirma: “é possível considerar a personagem como foco de consciência criado no interior do texto literário, porque nela reside uma capacidade perceptiva que, por ser forma de conhecimento, apresenta a realidade textual como sentido e compreensibilidade” (BUESCU, 1995, p. 83). Ou seja, reconhecer esta personagem como um elemento que carrega uma constituição de mundo significa operar num

sentido múltiplo, de reconhecimento de diferentes universos. Portanto, a comparação entre diferentes personagens brasileiras, elaboradas em distintas narrativas, deveria trazer uma imagem multifacetada, e não monotemática. Esta imagem padronizada encaminha-se no sentido do estereótipo.

Robert Stam possui um dos mais lípidos conceitos sobre o estereótipo, a saber: “Como uma espécie de atalho mental, os estereótipos constituem um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam, de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão apenas parcialmente familiarizadas” (STAM, 2008, p. 456).

A televisão brasileira também cumpre muito bem o papel de exportar flashes de uma realidade inventada. Não há tempo para entrarmos nesta discussão de forma mais aprofundada, mas chama a atenção a presença das telenovelas brasileiras em romances angolanos e moçambicanos. Trago um único exemplo, para ilustrar. No livro *O reino das Casuarinas*, do angolano José Luís Mendonça, o narrador lembra a alegria da tropa quando chegava “a hora esperada de todos: a telenovela brasileira Gabriela, Cravo e Canela. [...] Todos íamos ver a novela, mais para apreciarmos os doces olhos grandes, o sorriso **enigmático e provocante**, o **peito seguro e circular** e a voz **sensual** da atriz Sónia Braga” (MENDONÇA, 2014, p. 135, grifo nosso).

A Gabriela de Sónia Braga, escalando um telhado para buscar uma pipa, desfilando uma sensualidade provocativa, ainda que pretensamente inocente, faz parte do repertório estrangeiro. Telenovela, carnaval, cenas na praia: a mulher brasileira recebe o título de “bela e sensual”, assim como o Brasil recebe o título de lugar “decorativo”. A lógica é a mesma.

E assim, seguimos sendo o país das putas e das bundas. Como aparece, outra vez, nesta passagem dialogada entre duas personagens da obra *Milagrário Pessoal*, de Agualusa, que trago para finalizar. Primeiro, a personagem discursa sobre a multiplicidade étnica do brasileiro: “No Brasil todas as caras são possíveis, e legítimas e necessárias. O Brasil é a soma de todas as caras. A mistura de todas as caras” (AGUALUSA, 2010, p. 103).

A outra personagem retruca: “Ainda assim há uns que têm mais cara de brasileiros do que outros. Ou, se você quiser, há mulheres com mais bunda de brasileiras do que outras” (AGUALUSA, 2010, p. 103).

Bunda, a grande metonímia do Brasil.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Barroco Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. José Eduardo. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

_____. José Eduardo. *Milagrário Pessoal*. Rio de Janeiro, Língua Geral, 2010.

ALMEIDA, Germano. *Eva*. Lisboa: Caminho, 2006.

ARRUDA, A. “O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro”. In: *Representando a alteridade*. _____, A. (org). Petrópolis: Ed. Vozes, 1988.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 3. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BUARQUE, Daniel. “Imaginário sobre o Brasil no exterior permanece marcado por estereótipos”. Ilustríssima. *Folha de S. Paulo* digital. 5/02/2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1855524-imaginario-sobre-o-brasil-no-externo-permanece-marcado-por-estereotipos.shtml>. Acesso em: 02/05/2018.

BUESCU, Helena. *A lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Cosmos, 1995.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. “Imagens em movimento entre o Brasil e a Alemanha” (Prefácio). In: SOUSA, Celeste H. M. *Do cá e do lá*:

introdução à imagologia. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

COELHO, Alexandra Lucas. Entrevista para o Projeto de Pós-Doutoramento: O Brasil dos Outros. Entrevistador: Paulo Ricardo Kralik Angelini. Lisboa, 16/11/2016

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Mia. Entrevista para *Revista Época online*. “Mia Couto: O Brasil nos enganou”. Abr/2014. Entrevistador: Luís Antônio Giron. Disponível em <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/04/bmia-couto-o-brasil-nos-enganou.html>. Acesso em 29/04/2018

FOLHA DE S. PAULO. “Saiba quem foi o ‘mulatólogo’ Oswaldo Sargentelli”. *Caderno Ilustrada*, 13/04/2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22987.shtml>. Acesso em: 10/05/2018.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GOLDSTEIN, I. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

HERNANDEZ, Anthony. “Renaud Lavillenie tombe de haut”. *Le Monde*. 16/08/2016. Disponível em: http://www.lemonde.fr/jeux-olympiques-rio-2016/article/2016/08/16/jo-2016-perche-lavillenie-dechu-lors-d-une-finale-historique_4983149_4910444.html. Acesso em: 1/05/2018

JOFFE, H. Degradação, desejo e “o outro”. In: *Representando a alteridade*. ARRUDA, A. (org). Petrópolis, Ed. Vozes, 1998, p.110.

JORGE, Lidia. Entrevista para o Projeto de Pós-Doutoramento: O Brasil dos Outros. Entrevistador: Paulo Ricardo Kralik Angelini. Entrevista por e-mail. Lisboa, 27/10/2016.

LOURENÇO, Eduardo. *Do Brasil: Fascínio e Miragem*. Lisboa: Gradiva, 2015.

MENDONÇA, José Luís. *O Reino das Casuarinas*. Alfragide: Caminho, 2014.

ONDJAKI. *Quantas madrugadas tem a noite*. São Paulo, Leya, 2010.

_____. Entrevista para *Revista Cult*. 7/4/2018. “Um país como o Brasil não pode ficar no limbo da não-cultura”. Entrevistador: Paulo Henrique Pompermler. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ondjaki-limbo-da-nao-cultura/>. Acesso em: 3/05/18.

PAIS, José Machado. “Mães de Bragança e Feitiços: enredos luso-brasileiro em torno da sexualidade”. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v.41, n. 2. Jul/dez, 2010, p. 9-23.

PEPETELA. *Jaime Bunda: agente secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2. ed. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL., 1981.

REBHUN, Linda-Anne. ‘Sexuality, Color, and Stigma among Northeast Brazilian Women’. *Medical Anthropology Quarterly*, New Series, Vol. 18, No. 2 (Jun., 2004), p. 183-199.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

SCHWARCZ, Lilia. “Complexo de Zé Carioca”: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Anpocs: Portal das ciências sociais brasileiras*. RBCS, volume 10, nº 29, out 1995. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_0. Acesso em 12/04/2018.

SOUSA, Celeste H. M. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. “A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau”. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 21-34, jan-jun 2013.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: USP, 2008.

SOBRE AS ORGANIZADORAS



Vanessa Riambau Pinheiro é Professora Adjunta de Literaturas Africanas na UFPB - Universidade Federal da Paraíba e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Concluiu o pós-doutorado em 2017 pela Universidade de Letras de Lisboa. Pesquisadora do CESA (Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina) e Coordenadora do Grupo de Pesquisa GELISC (Grupo de Estudo sobre Literatura e Sociedade Contemporâneas) e do Grupo de Pesquisa Estudos Africanos.

Ana Mafalda Leite é Professora Associada com Agregação da FLUL-Universidade de Lisboa e Pesquisadora do CESA (Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina). Além de docente, ensaísta e pesquisadora, a autora é também poeta, tendo livros publicados em Moçambique, Brasil e em Portugal.



EU

Este livro foi diagramado pela Editora UFPB em 2018,
utilizando a fonte Chaparral Pro e Heatwerk DEMO
Impresso em papel Offset 75 g/m²
e capa em papel Supremo 250 g/m².

O livro *Cânone(s) e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique* é resultado de um projeto de pesquisa conjunto de Vanessa Riambau Pinheiro e Ana Mafalda Leite. Nesta obra, participam pesquisadores oriundos da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Estadual do Mato Grosso (UNEMAT), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Estadual de São Paulo (USP) e Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Do exterior, participam investigadores da Universidade de Lisboa, da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade do Porto.

Nosso intento é buscar compreender e indagar a dinâmica em torno do processo de formação do cânone literário das literaturas de Angola e Moçambique, bem como refletir sobre algumas de suas especificidades, a fim de resguardar a legitimidade ao local de fala de onde essas enunciações são engendradas.



ISBN 978-85-237-1379-9



9 788523 713799