



editora  
da UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO AMAPÁ



PÓS-COLONIALISMO  
E LITERATURA

# PÓS-COLONIALISMO E LITERATURA

QUESTÕES IDENTITÁRIAS NOS PAÍSES AFRICANOS DE  
LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA

Marcos Paulo T. Pereira | Francisco Wellington Rodrigues Lima  
Kássio Moreira | Natali Fabiana da Costa e Silva  
(Organizadores)



**Pós-colonialismo e Literatura: Questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa** se constitui em um conjunto de estudos e análises de obras e autores da literatura africana, visando compreender as fortes inquietações que envolvem questões sócio-políticas, culturais, religiosas e ideológicas; a legitimação do ser e da terra africana; o campo da intelectualidade (autores e obras); as relações comunitárias (essenciais para a legitimação dessas literaturas); o contexto linguístico-cultural e a supranacionalidade, bem como a poética e a subjetividade literária das referidas nações no âmbito mundial.

Nos últimos anos do século XIX surgiu nos países africanos de língua portuguesa – Angola, Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe –, uma presença político-cultural que, estrategicamente, buscou uma nova forma de pensar e sentir a sua nacionalidade, lutando contra as “formas passadizas” do “imaginário colonizador”. Adentraram o século XX tentando, como no Brasil do século XIX, estabelecer a sua nacionalidade literária, criando sua identidade e instituindo o seu reconhecimento, estendendo-se até os dias atuais. Para tal, estes países buscaram se inspirar em suas necessidades, nos seus influxos de consciência, na “cor local”, incorporando costumes, sua identificação, suas bases de luta contra a escravidão, sua nacionalidade, objetivando libertar-se do imaginário colonizador, o da metrópole, fortalecendo o seu reconhecimento e sua firmação identitária, o que gerou uma literatura mestiça, híbrida, preocupada com a expressividade, com a materialização dos signos linguísticos, com a questão identitária, com o surgimento e a mistura de novos gêneros, com a tradição, com o surgimento e consolidação da voz feminina e com a supranacionalidade.

# **Pós-colonialismo e literatura**

**Questões identitárias nos países africanos de  
língua oficial portuguesa**



**Marcos Paulo T. Pereira  
Natalí Fabiana da Costa e Silva  
Francisco Wellington Rodrigues Lima  
Kássio Moreira  
(Organizadores)**

# **Pós-colonialismo e literatura**



**Questões identitárias nos países africanos de  
língua oficial portuguesa**

editora  
da UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO AMAPÁ



© *Copyright* 2017, *Organizadores*

**Reitora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Superti

**Vice-Reitora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adelma das Neves Nunes Barros Mendes

**Pró-Reitora de Administração:** Wilma Gomes Silva Monteiro

**Pró-Reitor de Planejamento:** Prof. Msc. Allan Jasper Rocha Mendes

**Pró-Reitora de Gestão de Pessoas:** Emanuelle Silva Barbosa

**Pró-Reitora de Ensino de Graduação:** Prof.<sup>a</sup> Msc. Margareth Guerra dos Santos

**Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Cristina G. Queiroz Simões

**Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias:** Prof. Dr. Rafael Pontes Lima

**Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais:** Prof. Dr. Paulo Gustavo Pellegrino Correa

**Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá**

Tiago Luedy Silva

**Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá**

Fernando Castro Amoras

#### **Conselho Editorial**

Agripino Alves Luz Junior

Leticia Picanco Carneiro

Ana Paula Cinta

Lylia Caroline M. Rodrigues

Camila Soares Lippi

Marcio Aldo Lobato Bahia

Eldo Silva dos Santos

Mauricio Remigio Viana

Eloane de Jesus R. Cantuária

Raphaelle Souza Borges

Fernanda Michalski

Robert Ronald Maguina Zamora

Giovani Jose da Silva

Romualdo Rodrigues Palhano

Jadson Luis Rebelo Porto

Rosinaldo Silva de Sousa

Julio Cezar Costa Furtado

Tiago Luedy Silva

#### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

P855p Pós-Colonialismo e Literatura: questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa / Marcos Paulo Torres Pereira et al. (organizadores) – Macapá : UNIFAP, 2017

349 p.

ISBN: 978-85-62359-61-3

1. Literatura. 2. Pós-Colonialismo. 3. Identidade. I. Marcos Paulo Torres Pereira. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD: 800

CDU: 821.134.3

Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá

**Projeto Gráfico:** Marcos Paulo T. Pereira

**Xilogravuras de Capa, corpo do texto e rodapé:** Fabiano Carriero

## Sumário

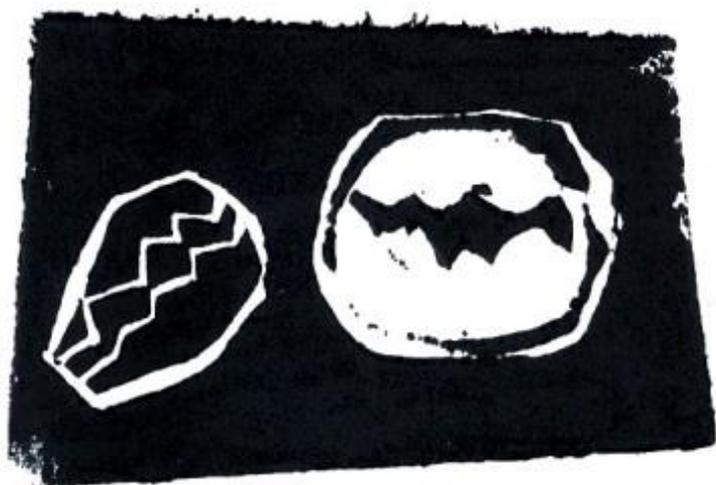
<b>Prefácio</b>	
Sueli Saraiva	II
<b>Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas – Itinerários comparativos e literaturas africanas: o Oceano Índico como paradigma crítico e estético transnacional</b>	
Elena Brugioni	17
<b>Uma breve investigação sobre o sujeito pós-colonial em Frantz Fanon</b>	
Bruno Henrique Coelho	38
<b>O Eu e o Outro ou “eu quero saber se meu cabelo é igual ao seu”</b>	
Marcos Paulo Torres Pereira	49
<b>O português moçambicano na produção de Mia Couto: abrigo do moderno e das raízes</b>	
Kássio Moreira	68
<b>Próspero ou Caliban? O comportamento de Duarte Fortin, de “A princesa russa”</b>	
Marijara Oliveira da Rocha	83
<b>A representação do feminino em Mulheres de cinzas</b>	
Michelle Aranda Facchin	98
<b>O feminino, a terra e a reconciliação com as origens: reflexões sobre <i>Um rio chamado tempo</i> e <i>Uma casa chamada terra</i>, de Mia Couto</b>	
Francisca Liciany Rodrigues de Sousa	113
<b>Carta, uma janela para o interior do outro</b>	
Cristina Mielczarski dos Santos	123
<b>Considerações sobre a literatura moçambicana e o Super-regionalismo candiano</b>	
Ângelo Bruno Lucas de Oliveira	153
<b>Mia Couto e <i>O apocalipse privado do tio Geguê</i>: a terra, a luta e a construção de uma identidade moçambicana</b>	
Simone dos Santos M. Nascimento	164

<b>O emergir de um novo tempo: entre tradição e modernidade em <i>Um rio chamado tempo, Uma casa chamada terra</i>, de Mia Couto</b>	
Francisca Carolina Lima da Silva	177
<b>A metáfora do amanhã como elemento utópico da construção identitária africana na obra de Mia Couto e de Boaventura Cardoso</b>	
Francisco Wellington Rodrigues Lima	193
<b>Luandino Vieira e Mia Couto: a linguagem a favor da transformação</b>	
Maria da Glória Ferreira de Sousa	205
<b>Guimarães Rosa e Luandino Vieira: a transgressão da linguagem literária</b>	
Tatiana Vieira de Lima	218
<b>Identidades culturais: reinvenção e resistência</b>	
Jacqueline Kaczorowski	231
<b>“Corpo Fechado” e “Estória do Ladrão e do Papagaio”: uma leitura comparativa da saga de Manuel Fulô e de Garrido Fernandes</b>	
Marlúcia Nogueira do Nascimento	257
<b>A viagem na obra <i>Desmedida, Luanda-São Paulo-São Francisco e volta</i>, de Ruy Duarte de Carvalho</b>	
Fernanda Cristina Santos	272
<b>A vida reinventada: quando se cruzam histórias</b>	
Laura Regina dos Santos Dela Valle	290
<b>Angola e Brasil: cartografia inventada em Nação Crioula, de José Eduardo Agualusa</b>	
Mariana Paiva	312
<b>A poesia insubmissa de Noémia de Sousa</b>	
Fernanda Maria Diniz da Silva	328
<b>Pontos de contato entre <i>Mãe, materno mar</i> e “Corpo fechado”</b>	
Érick Teodósio do Nascimento	343
<b>Os Autores</b>	352

“Quando já não havia outra tinta no mundo o poeta  
usou do seu próprio sangue”

Mia Couto







## Prefácio

Há pouco mais de trinta anos, a professora Maria Aparecida Santilli, pioneira dos estudos das literaturas africanas em língua portuguesa no Brasil, lançava “Estórias africanas: história & antologia” (São Paulo: Ática, 1985). Na apresentação, intitulada “Uma antologia de africanos para brasileiros”, ela recorda Manuel Ferreira que alcunhava as literaturas africanas de “as ‘ignoradas’” nas letras portuguesas. Concordando com o companheiro de luta pelo repertório africano, Santilli lamentava no mesmo tom que “entre nós, parentes tão próximos, os escritores africanos também não são menos desconhecidos”. Assim, ela tomava como missão torná-los conhecidos, lançando sementes inclusive no espaço restrito das antologias. Um sentido de missão é também vislumbrado nos vinte artigos de *Pós-colonialismo e literatura: Questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa*, um diversificado mosaico de leituras críticas, individuais e comparativas, perpassadas por dois conceitos incontornáveis e ao mesmo tempo desafiadores para os estudos literários contemporâneos: “pós-colonialismo” e “questões identitárias”.

Se fosse desejável traçar um roteiro de leitura, poderíamos iniciá-lo pelo texto de Bruno Henrique Coelho, o segundo na ordem de publicação. O estudioso faz um desafiante exercício de compreensão do sujeito pós-colonial, a partir do pensamento de Frantz Fanon. Ciente, como afirma, da complexidade e das contestações conceituais, o exercício gira em torno do romance angolano “Predadores”, de Pepetela, em que um sujeito pós-colonial de caráter “predador” mostra sua face na figura do protagonista Vladimiro Caposso, a “imagem de um bando de morcegos em cuja construção ficcional se imprimem os vincos mais

profundos do sujeito pós-colonial, híbrido, ambíguo ou sincrético em sua psique e em sua ação”.

Já o primeiro artigo, de Elena Brugioni, volta-se para o Oceano Índico, “um território simbólico e conceptual” para “repensar a articulação entre narração, (pós-) nação e comunidade nas escritas da pós-colonialidade”. A partir das narrativas de ficção do moçambicano João Paulo Borges Coelho e do queniano M.G. Vassanji. Ao eleger tais objetos de comparação, a autora argumenta sobre a necessidade de alinhamento da crítica brasileira e portuguesa com os contemporâneos Estudos do Índico, a fim de elevar essa costa oceânica à mesma categoria analítica do já mapeado Atlântico sul. Em jeito de diálogo com Brugioni, isto é, de trazer à tona as potencialidades críticas e epistemológicas do Índico, comparece marcadamente nesta obra o moçambicano Mia Couto, confirmando o seu lugar nos estudos pós-coloniais e com suas criações ficcionais e textos de intervenção. E é com o texto de intervenção, “E se Obama fosse africano?”, que Marcos Paulo Torres Pereira aborda a questão identitária na obra coutiana, analisando a provocativa reflexão do laureado escritor sobre a chegada ao poder do primeiro presidente negro dos Estados Unidos da América, em 2009, as questões raciais e identitárias na sociedade estadunidense, para chegar comparativamente à questão sociopolítica e identitária africana. O mesmo texto é abordado por Kássio Moreira, agora com vistas aos seus elementos linguísticos e literários e o papel da língua portuguesa na formação da identidade nacional.

Na seara das narrativas de ficção de Mia Couto, Marijara Oliveira da Rocha recorre ao incontornável “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”, de Boaventura Sousa Santos e ao conto “A princesa russa” para analisar um personagem negro em sua condição de colonizado e assimilado que, com todo o conflito

identitário inerente, mergulha no jogo metaforizado pela obra shakespeariana. Dois romances coutianos compõem nesta coletânea. O primeiro, “Mulheres de cinzas: as areias do imperador” (2015), é analisado por Michelle Aranda Facchin, que elege a representação do feminino e a questão da mestiçagem, ponderando sobre como o romance desestrutura as dicotomias identitárias. Ainda sob o viés da representação do feminino, Francisca Liciany Rodrigues de Sousa se detém em “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, convocando as personagens femininas como “símbolo de uma ancestralidade e da ligação com a terra e a casa”, além da própria ideia de nação. Adiante, o mesmo romance é abordado por Francisca Carolina Lima da Silva que enfoca o diálogo entre a tradição e a modernidade africanas no contexto pós-colonial, refletindo sobre a utopia pré-independência e o sentimento distópico dos dias atuais, marcados pela ameaça neocolonial, capitalista e globalizadora. Cristina Mielczarski dos Santos, em “Carta, uma janela para o interior do outro” revela mais uma das vantagens analíticas da ficção coutiana – o gênero epistolar – que, neste caso surge interposto nas narrativas de “Mar me quer” e “A varanda do Frangipani”.

Na sequência dos artigos dedicados à obra de Mia Couto, destaca-se a eleição salutar do conto “O apocalipse privado do tio Geguê” em duas análises individuais e duas comparativas. Ângelo Bruno Lucas de Oliveira empresta o conceito de “super-regionalismo”, de Antonio Candido, bem como o machadiano “Instinto de nacionalidade” para colocar em chave intertextual aspectos da literatura brasileira e africana/moçambicana. Tendo em vista a articulação do regional com o universal, proposta tanto no pensamento machadiano quanto candiano, Oliveira percorre o enredo vislumbrando um caráter universal na escrita do moçambicano. Já Simone dos Santos Machado Nascimento

concentra-se na compreensão do processo de construção de uma identidade moçambicana em meio a conflitos políticos e sociais do pós-independência, isto é, de “uma possível identidade nacional proposta por Mia Couto nesse conto especificamente”, como salienta.

“O apocalipse privado do tio Geguê” está presente, por fim, na análise comparativa entre a literatura moçambicana e angolana, nos artigos de Francisco Wellington Rodrigues Lima e Maria da Glória Ferreira de Sousa. O primeiro autor discute “a metáfora do amanhã como elemento utópico da construção identitária africana”, trazendo para a cena o romance angolano “Mãe, materno mar”, obra que entre nós vai deixando aos poucos de figurar entre “as ignoradas”. Enquanto Maria da Glória Ferreira de Sousa confirma a vitalidade da recriação, renovação, transgressão da linguagem literária em português pelos autores africanos ao colocar em debate “O apocalipse privado...” e a “Estória do ladrão e do papagaio”, do inestimável *Luuanda*, de Luandino Vieira. Ambos os artigos sinalizam as possibilidades comparativas entre duas literaturas africanas, em acréscimo ao usual contexto analítico envolvendo textos brasileiros ou portugueses ao lado dos africanos em língua portuguesa.

Não menos enriquecedoras são as contribuições do estudo comparativo entre a mesma “Estória do ladrão e do papagaio” e a “estória” brasileira de “Corpo fechado”, de Guimarães Rosa, por Tatiana Vieira de Lima, que reitera a importância do verbo “transgredir” no contexto das literaturas pós-coloniais. Também Marlúcia Nogueira do Nascimento, numa leitura comparativa das personagens centrais das narrativas, destaca “as relações fraternas e partilhas entre o Brasil e países africanos de língua oficial portuguesa”, pela via da literatura. “Corpo fechado” também é objeto de comparação por Érick Teodósio do Nascimento, retomando “Mãe, materno mar”, para colocar o estatuto do

narrador, personagens e enredos da estória brasileira e do romance angolano em perspectiva histórico-social e linguística.

Abrindo-se o leque com as cores angolanas, Fernanda Cristina Santos e Laura Regina dos Santos Della Valle perscrutam a complexidade da obra do antropólogo e multiartista Ruy Duarte de Carvalho. Se no texto da primeira autora, um Brasil profundo é explorado desmedidamente na viagem do escritor, que a transcreve em sua obra; no segundo texto são as próprias “lições” de campo do antropólogo-escritor, ou vice-versa, que são apropriadas pela pesquisadora brasileira para reinventar a vida no entrecruzar de histórias de lá e de cá. A estreita ponte que une Brasil e Angola é destacada no artigo de Mariana Paiva, que encerra essa visita literária à costa atlântica com o romance “Nação Crioula”, de José Eduardo Agualusa, e a sua “cartografia inventada”. A obra angolana escrita em intertextualidade com o português Eça de Queirós e seu famoso Fradique Mendes é um segundo exemplo de narrativa epistolar nesta coletânea, além de passar a limpo, pela ficção, a história colonial que forjou a identidade pós-colonial de todos os envolvidos no processo.

De volta à costa índica, “a poesia insubmissa de Noémia de Sousa” se faz presente no artigo de Fernanda Maria Diniz da Silva. Da “mãe” da poesia moçambicana e voz na Negritude no continente à sua época, ainda “ouvimos”, nas entrelinhas do artigo, o seu cantar fraternal em nome de todos os povos em luta contra sistemas opressores de ontem e de hoje, que continua a nos ensinar a gritar: Basta! Basta! Basta!

*Pós-colonialismo e literatura: Questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa* é mais uma prova de que as sementes plantadas pela professora Santilli e tantos outros mestres que nos formaram no árduo e fascinante caminho

dessas literaturas-irmãs germinaram na academia, e o plantio é adubado a cada vez que grupos de jovens pesquisadores, professores em atividade ou futuros professores do grande “continente” brasileiro confessam suas inquietações intelectuais e ouvem com muita atenção as vozes poéticas e ficcionais que nos chegam ali da costa atlântica, de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, ou de lá do índico Moçambique. São ecos ou sons fortes de xipalapala que vão reverberando um pouco de suas histórias, culturas e subjetividades, ajudando-nos a lançar por terra o trágico epíteto de “as ignoradas” que, a despeito das muitas conquistas, ainda rodeia essas literaturas no Brasil.

Profa. Dra. Sueli Saraiva  
Universidade da Integração Internacional da  
Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab)

## **Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas**

### **Itinerários comparativos e literaturas africanas: o Oceano Índico como paradigma crítico e estético transnacional**

Elena Brugioni

#### Introdução

O estudo histórico que se concentra numa porção de água tem todos os encantos, mas, sem dúvida, todos os perigos de uma nova partida.

(Fernand Braudel)

O percurso que se pretende desenvolver neste ensaio desemboca de um conjunto de perspetivações teóricas e conceptuais que pretendem articular diversos campos do saber e epistemologias em vista da consolidação de cartografias estéticas e críticas transnacionais no âmbito das Literaturas Africanas Comparadas. Neste sentido, os aparatos conceptuais que aqui se convocam situam-se nas áreas da Crítica Pós-colonial, dos Estudos do Oceano Índico e das Literaturas Africanas contemporâneas, apresentando uma proposta transdisciplinar pautada por um itinerário comparativo que visa desconstruir cartografias críticas e estéticas fundamentadas no que vem sendo definido como “colonialidade do saber” (MUDIMBE, 1998; QUIJANO, 2002)<sup>1</sup>. Deste modo, respondendo às solicitações que os

---

<sup>1</sup> A reflexão apresentada neste ensaio insere-se no âmbito do Projecto de Pesquisa “A Estética do Índico. ‘Geografias Transnacionais do Imaginário’ em narrativas visuais e literárias na África contemporânea” atualmente a desenvolver no



mesmos textos literários contêm e colocam, procura-se desenhar um mapeamento das “experiências estéticas e epistemológicas” (GARCIA CANCLINI, 2012) apontadas pelas escritas literárias de João Paulo Borges Coelho e M.G. Vassanji, procurando deste modo reflectir em torno de paradigmas críticos alternativos para ler e situar o narrar a pós-colonialidade.

### **1. Territórios Sobrepostos. O Oceano Índico entre Império, Provincianização e Reapropriação**

No que diz respeito à acção social, o espaço é, a priori, a dimensão fundamental e mais racional de que a ordem cronológica. O espaço é mais relevante, para a compreensão da história, de que o seu complemento cronológico.

(Kirti Chaundhury)

No Prefácio ao ensaio *Indian Ocean Studies: Cultural, Social, and Political Perspectives* (MOORTHY & JAMAL, 2010), o historiador Michael Pearson, salientando algumas das perspectivas e dos desenvolvimentos mais recentes do campo de estudo sobre o Oceano Índico convoca duas problemáticas, a meu ver cruciais, e que merece aqui esclarecer para introduzir algumas das tensões que caracterizam a área dos Estudos do Oceano Índico (*Indian Ocean Studies*). A primeira questão prende-se com a marginalidade dos estudos do Índico dentro da reflexão historiográfica contemporânea, evidenciando, em segundo lugar, a importância dos Estudos do Índico para a criação de categorias e paradigmas críticos e epistemológicos alternativos aos que pautam a análise histórica e, logo, social

---

Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.



e cultural<sup>2</sup>. A questão salientada pelo estudioso relativamente à ausência do Oceano Índico no debate historiográfico contemporâneo é posta em relação com a marginalidade da presença europeia neste Oceano, destacando a perspectiva eurocêntrica como possível razão desta aparente subalternização do Índico. Por outras palavras, recorrendo à definição proposta por Dipesh Chakrabarty, pode-se evidenciar como a “provincialização da Europa” (2000) que o espaço-tempo do Oceano Índico opera, constitui uma das razões pelas quais este campo de estudo não parece beneficiar da mesma difusão que caracteriza, por exemplo, os estudos sobre o Atlântico ou o Pacífico<sup>3</sup>. Este aspecto pode ser

---

<sup>2</sup> Citação no original: “A recent discussion in the very prestigious and widely read *American Historical Review* was guilty of a major sin of omission. A long introduction by Karen Wigen was followed by analyses of the Mediterranean, the Atlantic, and the Pacific. Curious indeed that the Indian Ocean was ignored. Could the reason for this be that for most of its history the Indian Ocean was crossed and used by people from its littorals, not by Europeans, while the three examples chosen by Wigen were all dominated by Europeans for most or all of their histories? This complaint about a Eurocentric approach applies to an extent to a very recent book, *Seascapes*, where again the Indian Ocean is largely absent and European-and American-controlled oceans and subjects are privileged. Indeed this Eurocentric bias goes back a long way. Braudel’s study of the Mediterranean was notoriously weak on the southern, Islamic, shore of the sea. Even before this, early in the twentieth century, many European authorities considered the Indian Ocean to be only a “half ocean” as it did not extend far into the Northern Hemisphere! Despite this neglect from the American academic mainstream, historical studies of the Indian Ocean are in fact flourishing”. (PEARSON, 2010, p. XV in MOORTHY & JAMAL, 2010)

<sup>3</sup> Refiro-me, por exemplo, à diferença quantitativa entre os estudos sobre o tráfico escravo no Oceano Atlântico e no Índico, ou ainda



também salientado dentro de uma perspectiva mais situada tal como aquela dos estudos historiográficos, políticos e culturais que dizem respeito à história marítima e colonial portuguesa, onde o estudo do Atlântico, nas suas diversas articulações, se destaca quantitativamente relativamente, por exemplo, aos estudos sobre o Índico<sup>4</sup>. Esta situação torna-se evidente observando, por exemplo, a produção teórica desenvolvida em torno do que vem sendo definido como Atlântico Sul e os variadíssimos estudos que se fundamentam na triangulação entre a costa ocidental africana, o Brasil e Portugal, configurando o Oceano Atlântico, e a sua região meridional, como uma categoria

---

na reflexão teórica produzida em torno da matriz identitária ligada ao Atlântico, na senda da reflexão proposta, por exemplo, por Paul Gilroy (1993). Para uma problematização em torno do “paradigma do Atlântico” em contraste com a reflexão sobre o Índico, veja-se: Hofmeyr 2007. Para uma questionamento mais alargado deste conceito, dentro de uma perspectiva teórica pós-colonial, veja-se: Shohat & Stam 2012. No que diz respeito aos estudos sobre o tráficos de escravos no Índico *africano*, vejam-se os estudos desenvolvidos por Edward A. Alpers (1975), Charles R. Boxer (1963) e José Capela (2002).

<sup>4</sup> Pense-se, por exemplo, na categoria do Atlântico em função da ideologia da mestiçagem e, logo, do luso-tropicalismo proposto por Gilberto Freyre, bem como nas articulações teóricas que propõem a sua desconstrução crítica e epistemológica (ALMEIDA, 2000; SANTOS, 2001). Em geral, na reflexão crítica e teórica da chamada pós-colonialidade no espaço-tempo de língua portuguesa, o Atlântico configura-se como uma categoria de análise consolidada apontando para uma produção teórica quantitativamente significativa. Por outro lado, o Oceano Índico como espaço de *crioulização* abre para um conjunto de problemáticas críticas e conceptuais significativas que apesar de não ser possível abordar neste ensaio merecem ser destacadas como uma das questões no âmbito dos Estudos do Oceano Índico.



analítica de evidente interesse para uma análise histórica, política e cultural sobretudo em contexto português e brasileiro. Por outro lado, tendo em conta a especificidade da relação entre Portugal e o Oceano Índico, quer no período pré-moderno quer nas épocas sucessivas<sup>5</sup>, os estudos do Índico deveriam representar uma perspetivação crítica matricial, merecendo, como tal, uma mais ampla e aprofundada abordagem conceptual e analítica<sup>6</sup>, sobretudo

---

<sup>5</sup> Veja-se, a este propósito, alguns estudos fundamentais, tais como: Alpers, 1975 e 2009; Bethencourt & Chaundhuri, 1998-2000; Boxer, 1963; Capela, 2002, entre outros.

<sup>6</sup> No que concerne os Estudos do Índico no contexto português contemporâneo é de se destacar a obra pioneira organizada por Rosa Maria Perez, *Culturas do Índico* (PEREZ, 1998) e também a Revista *Oceanos*, editada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses entre 1989 e 2002. Para além disso, um amplo e diversificado *corpus* de estudos – históricos, antropológicos, sociais e culturais – vem caracterizando a produção científica sobre o Índico, sobretudo no que concerne a história marítima portuguesa, entre a costa da África Oriental e a Ásia, na época imperial e no período moderno. Em geral, este *corpus* é caracterizado por abordagens de contextos nacionais ou regionais específicos – Moçambique, Goa, entre outros – permanecendo todavia pouco desenvolvida uma reflexão crítica e epistemológica daquilo que pode ser definido como “paradigma do Índico”. Neste sentido, e antecipando a problematização que atravessa a reflexão teórica desenvolvida neste ensaio, poder-se-ia dizer que o Oceano Índico parece responder, em termos epistemológicos, a uma “arena inter-regional” (BOSE, 2006) mais do que a uma “área” ou a uma “região” (MOORTHY & JAMAL, 2010), não constituindo todavia uma categoria de análise unitária, crítica e epistemologicamente consolidada. No que diz respeito ao Índico como categoria de análise numa perspetiva literária e cultural veja-se: Garcia et al, 2010, Falconi, 2008, Brugioni & Passos 2013.



tendo em conta o significado do Índico naquela que podemos definir como grande narrativa imperial portuguesa.

Voltando ao texto de Michael Pearson, uma segunda questão significativa salientada pelo estudioso prende-se com as potencialidades críticas e epistemológicas que os Estudos do Índico possuem no que concerne o surgir de um léxico conceitual e analítico específico (PEARSON, 2010, p. XVI). Segundo esta perspectiva, a importância do Índico — analisado numa dimensão literária e cultural — não reside apenas na sua especificidade enquanto objecto de estudo, mas sim na renovação conceptual e epistemológica que deste pode surgir, proporcionando uma revisão crucial das categorias analíticas que pautam a disciplina historiográfica, bem como as abordagens que se situam no âmbito dos estudos sociais, políticos ou culturais. A este propósito, os estudos culturais e literários dentro do campo dos Estudos do Índico possuem uma dimensão “inédita e inovadora” (PEARSON, 2011), destacando-se como abordagens matriciais no que concerne o surgir de aparatos conceptuais e críticos alternativos. Aliás, neste sentido, ainda segundo Pearson, os estudos literários articulados numa perspectiva cultural embora acabando de aparecer, parecem apontar para um potencial crítico e analítico significativo para o estudo do Índico (PEARSON, 2011, p. 80), encarando o espaço líquido do Oceano como “uma construção social, literária e cultural” (STEINBERG, 2001).

No entanto, observando a bibliografia essencial dos Estudos do Oceano Índico<sup>7</sup>, destacam-se quantitativamente

---

<sup>7</sup> Para uma primeira indicação bibliográfica relativamente aos *Indian Ocean Studies*, dentro de uma produção crítica vasta e diversificada, veja-se: Moorthy & Jamal, 2010; Bose, 2006; Campbell, 2004; Kearney, 2004; Pearson, 2003 e 1998; Fawaz & Bayly, 2002; McPherson, 1993; Vergès, 2003, entre outros.



um conjunto de perspetivações disciplinares e diacrónicas específicas, revelando aquilo que poderíamos definir como um conjunto de perspectivas hegemónicas em competição. No que concerne a dimensão disciplinar, a produção de carácter histórico, nas suas articulações políticas e antropológicas, sobressai como mais ampla e profundamente desenvolvida. Ao mesmo tempo, pelo que diz respeito à dimensão diacrónica, é evidente o prevalecer de abordagens que se debruçam sobre a época pré-moderna, permanecendo ainda inéditos os períodos moderno e contemporâneo. Procurando aprofundar, ainda que sinteticamente, a dimensão conceptual e epistemológica deste campo de estudo, pode-se salientar que os Estudos do Oceano Índico – Indian Ocean Studies [IOS], na senda da reflexão proposta por Fernand Braudel e logo encarando o mar como um lugar de relações históricas, económicas e também culturais (BRAUDEL, 1985) –, proporcionam um conjunto de itinerários epistemológicos que configuram o Índico na perspectiva de uma “arena inter-regional” (BOSE, 2006, p. 6) de onde podem surgir sujeitos, relações e representações específicas e, simultaneamente alternativas e que correspondem conceitualmente aquilo que Michael Foucault define como “heterotopia” (1984).

Numa perspectiva literária e cultural, a definição do Oceano Índico como um espaço de relações estruturadas (CHAUNDHURY, 1990) ou ainda como um paradigma transnacional (HOFMEYR, 2007) torna-se fundamental na medida em que proporciona uma reflexão em torno de diferenças, ambiguidades e tensões que se inscrevem e pautam o Índico, privilegiando a dimensão humana deste espaço marítimo:

Falar do ‘oceano humano’ não é apenas falar adjectivamente o metaforicamente, mas ligar a prática



cultural humana ao elemento que a tornou possível. Por conseguinte, pensar no humano oceânico é também reequacionar a dimensão do desejo dentro da esfera ético-política das humanidades. (Moorthy & Jamal, 2010, p. 14; tradução minha)<sup>8</sup>

Neste sentido, a articulação entre as perspectivas nacional, regional e a dimensão humana — the human ocean — constitui um aparato conceptual particularmente eficaz para analisar a relação entre história e narração que alguns autores parecem desenvolver, configurando o Índico como um paradigma crítico transnacional a partir do qual é possível reequacionar a relação entre histórias, narrativas e imaginação.

No que diz respeito às chamadas Literaturas Africanas, este desdobramento crítico e conceptual torna-se particularmente interessante, ressaltando duas questões centrais. Por um lado, a estética do Índico, isto é tema e motivo em narrativas — escritas e visuais — que definem e (re)presentam este espaço e os seus significados em contraponto com os contextos nacionais em que estas propostas se inscrevem. Por outro lado, o Índico configura-se como um paradigma conceptual e analítico transnacional, apontando para itinerários comparativos pautados por diálogos entre escritas e representações diversificadas — pelo menos a a nível linguístico e espacial — proporcionando, deste modo, o aparecimento e a consolidação de cartografias contrapontísticas entre escritas africanas contemporâneas e

---

<sup>8</sup> Citação original: “To speak of a ‘human ocean’ then, is not merely to speak adjectivally, or meta- phorically, but to harness human cultural practice to the element which has made it possible. Moreover, to think the oceanic human is also to affirm ‘the rearrangement of desires’ within the ethico-political sphere of the humanities”. (MOORTHY & JAMAL, 2010, p. 14)



proporcionando o surgimento daquilo que poderíamos definir como Literaturas do Índico Africano (BRUGIONI, 2016). Em suma, numa perspectiva literária e cultural, os Estudos do Índico contém um conjunto de potencialidades epistemológicas e conceptuais de grande relevo, apontando para itinerários comparativos que, de acordo com Edward W. Said, correspondem a um gesto crítico irremediavelmente ligado às formas de ver e imaginar o mundo (1993). Por conseguinte o Oceano Índico configura-se como uma “geografia reconquistada” (SAID, 1993) do imaginário contemporâneo, um espaço estético e político libertado do discurso imperial, cuja dimensão transnacional permite também repensar os limites — individuais e colectivos — do espaço da nação, apontando para aquilo que Philip E. Steinberg define como “aquatopia” (2013).

## 2. Histórias Entrelaçadas. Narrativas do Índico Africano

Por detrás de tantos nomes, de tantos cruzamentos, e de tanta diversidade, é sempre o mesmo, o mar.

(João Paulo Borges Coelho)

Dentro da perspectiva estética e conceitual anteriormente abordada podem ser encaradas as escritas de autores como Abdouhman A. Waberi, Nuruddin Farah, Abdulrazak Gurnah, M.G. Vassanji, João Paulo Borges Coelho, Ananda Devi, entre muitos outros — todas espacialmente inscritas naquilo que Edward Alpers define como “Índico Ocidental” (2009) — apontando para um corpus significativo onde a narração literária se situa na perspectiva de uma “geografia transnacional do imaginário” (GHOSH & MUECKE, 2007), sobretudo no que diz respeito àquilo que, utilizando uma designação sem dúvida ambígua, corresponde à (meta)ficção historiográfica. A este propósito,



sobretudo no que concerne à “imaginação histórica” (WHITE, 1975) e logo aos seus desdobramentos conceptuais numa perspectiva crítica pós-colonial (BRUGIONI, 2016), o Índico sobressai nas obras destes autores como um território simbólico e conceptual onde a articulação entre narrativa, nação e história é caracterizado por uma dimensão descontínua e fragmentária — apontando para aquilo que Homi Bhabha define como disseminação (1990; 1994), isto é, um relato que não organiza mas apenas dá conta da desorientação do narrado e do vivido (BENJAMIN, 1955). Esta dimensão liminal, desarticulada e fragmentária que caracteriza a relação entre representação e narração histórica no Oceano Índico sugere uma relação entre tempo e narração que não é regida pela urgência de uma organização do tempo passado e presente mas sim por uma modalidade de interrogação do passado e da história através da possibilidade da sua citação (BENJAMIN, 1997, p. 27). É sobretudo nas obras literárias de autores como M.G. Vassanji e João Paulo Borges Coelho que esta configuração liminal e fragmentária se torna particularmente significativa, oferecendo um intersecção crítica relevante para repensar a articulação entre narração, (pós-)nação e comunidade nas escritas da pós-colonialidade, onde o Oceano Índico se configura como um repositório de histórias menores (CHAKRABARTY, 2000) ou, melhor, um arquivo de linguagens e tradições em contínua reconfiguração (HOFMEYR, 2007).

No que diz respeito as obras Índicos Índícios (BORGES COELHO, 2005) e Uhuru Street (VASSANJI, 1992) trata-se de duas coletâneas de contos, onde a relação entre espaço nacional e Oceano Índico é matricial na edificação das narrativas que integram as obras. Em ambos os casos o recurso à forma breve — estórias, no caso de Borges Coelho, e a short-story no que diz respeito a obra de Vassanji — destaca-se, de imediato, como uma dimensão formal e



estética emblemática em vista das propostas literárias apresentadas pelos dois autores, sobretudo no que concerne o contraponto histórico que caracteriza as coletâneas, apontando simultaneamente para itinerários críticos que proporcionam uma articulação teórica narração histórica e narrativas da memória, pautada por uma tensão significativa entre trama e fragmento, história e indício, grande narrativa e histórias menores (BRUGIONI, 2015 e 2016). Aliás, a articulação desta constelação conceitual se torna particularmente relevante uma vez que é pensada a partir das dimensões hegemônicas e eurocêntricas que caracterizam o espaço do Índico, configurando estas escritas literárias como práticas de recuperação, re-inscrição e citação do tempo perdido do indivíduo que indicia pistas e enredos alternativos e indispensáveis para “reconstituir o vivido” e “indagar as estruturas invisíveis dentro das quais aquele vivido se articula” (GINZBURG, 1989, p. 177-178). Por outras palavras, é pela relação entre tempo — história e memória —, espaço — nacional e transnacional — e narração — romance e conto — que a representação literária destes autores pode ser encarada como uma prática narrativa onde o tempo vivido e narrado é “indício de uma realidade oculta” (GINZBURG, 1986) que a narração literária pretende, de certa forma, interrogar e resgatar. Aliás, nos textos que compõem obras como *Uhuru Street* (VASSANJI, 1992) e *Índicos Índicios* (BORGES COELHO, 2005) a relação entre H/história, representação e escrita literária explicita-se por via de um conjunto de estratégias narrativas e estéticas que apontam para conceitos e epistemologias que correspondem àquilo que Carlo Guinzburg define como paradigma indiciário (1986) oferecendo a possibilidade de (re)definir a narração histórica no espaço tempo do Índico em articulação com uma perspetivação crítica pós-colonial (Brugioni, 2016).



Uhuru Street de autoria de Moyez G. Vassanji<sup>9</sup> io é uma coletânea de short-stories inspirada na antiga Kichwele street — emblemática rua de Dar es Salaam — que, atravessando a cidade, liga o interior continental ao Oceano Índico. Após a independência da Tanzânia (1961), a rua passa a ser designada de Uhuru street — rua da independência — materializando uma viragem histórica, política e simbólica emblemática numa perspectiva nacional, bem como no que concerne as relações entre África continental e Oceano Índico. Tal como afirma o autor no Prefácio do livro, os contos que compõem a coletânea relatam as mudanças que caracterizaram o país e a cidade de Dar es Salaam, relatando múltiplas micro-histórias que dizem respeito à comunidade Indiana que povoa(va), ao longo dos anos, a rua da independência.

Over the years Uhuru Street changed its looks; so did Dar, so did the country. The stories in this volume are about the Indians of Uhuru street during these years of change.

The Dar es Salaam of these stories is a place in the world of fiction. But it *is* the real Dar es Salaam, just as it is also

---

<sup>9</sup> Moyez G Vassanji, com formação acadêmica na área da física nuclear, descendente de Indianos do Gujarat, nasceu no Quênia, cresceu na Tanzânia e reside atualmente no Canadá. Autor de uma vasta e diversificada obra literária, a sua escrita debruça-se sobretudo em torno da comunidade Indiana da África oriental e das relações entre Índia e África. Foi galardoado com vários prêmios literários entre os quais o Giller Prize.

<sup>10</sup> Moyez G Vassanji, com formação acadêmica na área da física nuclear, descendente de Indianos do Gujarat, nasceu no Quênia, cresceu na Tanzânia e reside atualmente no Canadá. Autor de uma vasta e diversificada obra literária, a sua escrita debruça-se sobretudo em torno da comunidade Indiana da África oriental e das relações entre Índia e África. Foi galardoado com vários prêmios literários entre os quais o Giller Prize.



the other towns there, on the coast and beyond through which Uhuru Street runs and seeks access to the world. (VASSANJI, 1992, p. X; itálico do autor)

A partir de um conjunto de personagens que habitam a rua — Ali, Alzira, The Beggar, Refugee — e de acontecimentos e circunstâncias específicas — For a Shilling, English Lessons, The Sounds of the Night — a coletânea desenha a transformação daquilo que parece constituir um possível “fragmento da nação” (CHATTERJEE, 1993), respondendo a uma perspectivação temporal que vai do período colonial ao pós-independência e mapeando itinerários, vozes e histórias dos Indianos de Uhuru street em articulação com a história da nação tanzaniana<sup>11</sup>.

*Índicos Índícios* é uma colectânea de estórias, dividida em dois volumes — Setentrião e Meridião — publicada em 2005 por João Paulo Borges Coelho<sup>12</sup>. Nesta obra o autor desdobra a relação entre Moçambique e o Oceano Índico através de um conjunto de histórias que parecem (re)definir a geografia física e imagética moçambicana, encarando o mar/oceano como um arquivo líquido, um repositório de narrativas, memórias e rastos matriciais para (re)significar o espaço

---

<sup>11</sup> Importa sublinhar que muitas das personagens das histórias que compõem *Uhuru Street* são presentes também em outras obras de Vassanji, como por exemplo nos romances *The In-between World of Vikram Lall* (2003) e *The Book of Secrets* (1996) apresentando um conjunto de contrapontos intertextuais significativos para uma análise da poética do autor.

<sup>12</sup> João Paulo Borges Coelho, historiador e escritor moçambicano, é autor de uma vasta e diferenciada obra literária que se debruça em torno das relações entre história e memória no contexto de Moçambique e da África austral. Com obra traduzida em várias línguas, ganhou em 2009 o Prémio Leya com o romance *O Olho de Hertzog* (2010).



físico e estético da nação.

O mar Índico molha, um a um, os cerca de dois mil e quinhentos quilómetros da costa de Moçambique – uma extensão apreciável. Maior ainda se considerarmos as ilhas que há espalhadas ao longo dessa costa, inúmeras. E muito, muito maior se tivermos em conta as histórias que esse simples facto tem alimentado no imaginário do presente e ao longo do tanto tempo que passou. Uma água mansa que também sabe enfurecer-se. Azul, se lhe bate o sol, mas tantas vezes parda, tingida por tudo o que essa costa deixa que se escape pelas suas líquidas veias – terra e ramagens, memórias e afogados, enredos e procuras – que ali se abrem para fertilizar (BORGES COELHO, 2005, p. 9).

Observando os dois volumes de Índicos Indícios — sobretudo estórias como “O Pano Encantado”, “Casas de ferro”, Ibo azul” ou “A força do mar de Agosto” — sobressaem um conjunto de solicitações críticas onde a “dimensão humana do oceano” (MOORTHY & JAMAL, 2010) — cuja designação através da palavra mar, na obra de Borges Coelho, é sem dúvida reveladora — se encontra articulada por via de amplitudes espaciais — do Norte ao Sul de Moçambique — e temporais — do tempo colonial ao pós-independência — significativas, apontando para uma diferença substancial com a obra de Vassanji cuja narração em Uhuru street é caracterizada por uma dimensão micrológica relevante. No entanto, as histórias que compõem a obra de Borges Coelho não deixam de se colocar numa perspectiva conceitual que configura o mar/oceano como um ponto de observação privilegiado ou, ainda de acordo com a definição de Foucault, como uma heterotopia (1984), isto é, um lugar de convergência entre o olhar do observador e a totalidade que o rodeia, apontando para uma tensão entre História e experiência, indivíduo e comunidade que é



também central na obra de Vassanji. Particularmente relevante para uma reflexão crítica em torno dos Índicos *Indícios* torna-se, no meu entender, a questão da utopia sobretudo suscitada contrastando as histórias da colectânea com os discursos sobre poder, autoridade e memória, de acordo com a leitura proposta por Nazir Ahmed Can, que diz respeito ao contexto moçambicano (2015) e que pautam diversas obras publicadas pelo autor, apontando para o Índico como um paradigma conceitual central para redefinir imaginários culturais, discursos políticos e representações identitárias em e sobre Moçambique. (BRUGIONI, 2015)

No entanto, em ambos os casos — e apesar de se tratar de obras que de um ponto de vista formal apontam para características distintas — torna-se evidente o posicionamento metonímico entre narração literária, tempo — passado e presente — e espaço — nacional e transnacional — que pautam as histórias reunidas nestas colectâneas, onde a dimensão heterotópica (FOUCAULT, 1984) do Índico se torna emblemática na medida em que faculta o surgir de múltiplos posicionamentos e narrativas identitárias — através de personagens e situações exemplares —, cujo desdobramento narrativo complexifica e problematiza a relação entre narrado e vivido, história e experiência, comunidade e nação. Para além disso, na obra de Vassanji, a rua da independência que atravessa os contos de *Uhuru Street* aponta para uma relação emblemática entre dimensão continental, espaço urbano e comunidade(s), proporcionando um contraponto crítico ulterior com o romance de João Paulo Borges Coelho, *Crónica da Rua 513.2* (2006)<sup>13</sup>. Todavia, na

---

<sup>13</sup> A rua como como lugar crítico e estético constitui um paradigma conceitual central nas literaturas africanas contemporâneas, proporcionando percursos comparativos significativos em vista de uma reflexão em torno da relação entre espaço, narração e



impossibilidade de me deter nestes múltiplos contrapontos que poderiam surgir entre o corpus destas dois autores<sup>14</sup>, gostaria de salientar como os projectos literários que MG Vassanji e João Paulo Borges Coelho têm vindo a propor ao público apontam para uma redefinição significativa de um conjunto de discursos sobre a relação entre tempo e narração, história e memória, nação e indivíduo,<sup>15</sup> configurando o espaço geográfico e estético do Oceano Índico como o lugar intersticial de onde surgem sujeitos e enredos alternativos, isto, é, um “terceiro espaço” (BHABHA, 1994) onde se inscrevem tensões e desdobramentos crítica e epistemologicamente produtivos para repensar as experiências do tempo e do espaço da pós-colonialidade como condição matricial para o surgir de discursos estéticos e paradigmas críticos que, em primeiro lugar, visam “provincianizar” (CHAKRABARTY, 2000) o que tem vindo a ser definido como grandes narrativas, do império e da nação.

Por outras palavras, o Oceano Índico e o significado que

---

memória. Dentro de um *corpus* vasto e heterogêneo, e para além dos autores aqui analisados, pense-se por exemplo em obras como: *Johannesburg. Street addresses* de Ivan Vladislavić (2007), *Os da minha rua* de Ondjanki (2007), entre muitos outros, configurando a rua como uma paradigma conceitual para uma abordagem da espacialização da história na perspectiva crítica e epistemológica da história conceptual (KOSELLECK, 1996).

<sup>14</sup> Uma abordagem comparativa entre outras obras literárias de Vassanji e Borges Coelho, nomeadamente, *The Book of Secrets* (1996) e *O Olho de Hertzog* (2010) encontra-se desenvolvida em Brugioni 2014.

<sup>15</sup> Para uma reflexão aprofundada em torno das relações entre autoridade e poder, história e memória na obra literária de Borges Coelho, veja-se o ensaio de Nazir Ahmed Can, *Discurso e Poder nos romances de João Paulo Borges Coelho* (Can, 2015).



esta geografia tranansacional do imaginário parece desempenhar, num plano estético bem como numa perspectivação crítica, torna-se crucial para (re)significar as matrizes de uma história maior — imperial e nacional — devolvendo voz e lugar aos indícios do vivido, e apontando para outras histórias, “histórias menores”, (DELEUZE-GUATTARI, 1996) e subjectivas que “resgatam o presente histórico dos sobreviventes, de um passado puro, desprovido de vivência” (KOSELLECK, 1996), consagrando a memória e a experiência como práticas matriciais e (re)fundadoras para pensar e escrever “o futuro do passado” (WIEVIORKA, 1998, p. 59). É por via desta perspectivação crítica e conceptual que os imaginários históricos que se produzem na escrita literária destes autores podem ser lidos, encarando a dimensão indiciária do Índico na perspectiva de aquilo que Nestor Garcia Canclini define como “experiências epistemológicas que renovam as formas de perguntar, traduzir e trabalhar com o ingovernável ou o surpreendente” (2012, p. 50), ensaiando respostas às perguntas que marcam o espaço e o tempo do mundo contemporâneo que, ainda parafraseando Canclini, “acaba não só quando é preciso arquivar as respostas, mas também quando as pergunta que as originaram perdem sentido” (2012, p. 46).

### Referências bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um Mar da Cor da Terra. “Raça”, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta, 2000.

ALPERS, Edward A. *East Africa and the Indian Ocean*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ivory and Slaves: Changing Patterns of International*



- Trade in East Africa to the Later Nineteen Century. Berkeley: Berkeley University Press, 1975.
- BETHENCOURT, Francisco & Kirti Chaudhuri. *História da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1998-2000.
- BORGES COELHO, João Paulo. *O Olho de Hertzog*. Lisboa: Leya, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa, Caminho, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Índicos Índícios I – Setentrião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Índicos Índícios II – Meridião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- BOSE, Sugata. *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in an Age of Global Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- BOXER, Charles R. *Race Relations in Portuguese Colonial Empire. 1415-1825*. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée*, vol. 1: L'espace et l'histoire, vol. 2: Les hommes et l'héritage. Paris: Flammarion, 1985.
- BRUGIONI, Elena & Joana PASSOS (Orgs.) Dossier “Narrando o Índico” in *Diacrítica – Literatura*, 27 (3), Vila Nova de Famalicão-Braga: Húmus Edições-CEHUM, 2013.
- BRUGIONI, Elena “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 (no prelo).
- \_\_\_\_\_. “Por detrás de tantos nomes, o mar. Reflexões em torno da relação entre Moçambique e o Oceano Índico: narrativas, imaginários e representações” in *Via Atlântica*, 27, 2015, pp. 93-110.
- \_\_\_\_\_. “NARRANDO O ÍNDICO. Contrapontos entre paradigmas críticos e representações: João Paulo Borges Coelho e M.G. Vassanji” in *Revista Lusófona de Estudos Culturais | Lusophone Journal of Cultural Studies* Vol. 2, n.1, 2014, pp. 35-53.



- CAMPBELL, Gwyn (ed.). *The Structure of Slavery in Indian Ocean Africa and Asia*. London: Frank Cass, 2004.
- CAN, Nazir Ahmed. *Discurso e Poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*. Maputo: Alcance Editores, 2015.
- CAPELA, José. *O Tráfico de Escravos nos Portos de Moçambique*. Porto: Afrontamento, 2002.
- CASTELO, Cláudia, Omar Ribeiro Thomaz, Sebastião Nascimento & Teresa Cruz e Silva (Orgs.). *Os Outros da Colonização. Ensaio sobre o colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- CHATTERJEE, Partha. *The Nation & Its Fragments: Colonial & Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- CHAUNDHURY, Kirti N. *Asia before Europe: Economy and Civilization of the Indian Ocean from the rise of Islam to 1750*. Cambridge Eng. Cambridge UP, 1990.
- DELEUZE, Gill & Felix GUATTARI. *Kafka. Per Una Letteratura Minore*. Macerata: Quodlibet, 1996.
- FAWAZ, Leila Tarazi et al. (eds.). *Modernity and Culture: From the Mediterranean to the Indian Ocean*. New York: Columbia University Press, 2002.
- FOUCAULT, Michel. "Of Other Spaces, Heterotopias." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, pp 46-49.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- GARCIA, Mar, Felicity Hand & Nazir Ahmed Can (Orgs.) (2010), *INDICITIES/INDICES/INDÍCIOS*. Hybridations problématiques dans les littératures de l'Océan Indien. Ille-sur-Têt: Édition K'A.
- GHOSH, Devleena & Stephen Muecke (Eds.). *Cultures of*



*Trade: Indian Ocean Exchanges*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

GINZBURG, Carlo A *micro-história e outros ensaios*. Lisboa Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. *Miti Emblemi Spie*. Morfologia e Storia. Torino: Einaudi, 1986.

GUPTA, Pamila, Isabel Hofmeyr & Michael Pearson(Eds.) *Eyes Across the Water*. Navigating the Indian Ocean. Unisa Press & Penguin India, 2010.

HOFMEYR, Isabel. “The Black Atlantic meets The Indian Ocean: Forging New Paradigms for transnationalism for the Global South. Literary and Cultural Perspectives”, *Social Dynamics*. A Journal of African Studies, 33(2), pp. 3-32, 2007.

KEARNEY, Milo. *The Indian Ocean in World History*. London: Routledge, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passato*. Per una semantica dei temi storici. Genova, Marietti, 1996.

McPHEARSON, Kenneth. *The Indian Ocean: A History of People and the Sea*. Delhi: Oxford University Press, 1993.

MOORTHY, Shanti & Ashraf Jamal (eds.). *Indian Ocean studies: cultural, social, and political perspectives*. New York: Routledge, 2010.

MUDIMBE, Valentim. *The Invention of Africa*. Gnosis, Philosophy, and the order of Knowledge. Bloomington: Indiana UP, 1988.

OCEANOS. *Revista editada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses entre 1989 e 2002*. [http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/c\\_historia/SiteRHM/oceanos.html](http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/c_historia/SiteRHM/oceanos.html)

ONDJAKI. *Os da minha rua*. Lisboa: Caminho, 2007.

PEARSON, Michael N. “History of the Indian Ocean: a Review Essay”, *WASAFIRI*, 26 (2), 2011, pp. 78-99.

\_\_\_\_\_. *The Indian Ocean*. London: Routledge, 2003.

\_\_\_\_\_. *Port Cities and Intruders: The Swahili Coast, India*



- and Portugal in the Early Modern Era. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1998.
- PEREIRA LEITE, Joana & Nicole Khouri. *Os Ismailis de Moçambique: Vida Económica no Tempo Colonial*. Paris: Ed. Colibri, 2012.
- PEREZ, Rosa Maria (Org.) *Culturas do Índico*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- QUIJANO, Aníbal “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America” in *Nepantla: Views from South*, 1 (3), 2000, pp. 533-80.
- SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- SPIVAK, Gayatri C. *Other Asias*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2008.
- STEINBERG, Philip E. *The Social Construction of the Ocean*. Cambridge UP, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Comentador Convidado* (Guest commentator) Aquatopia Exhibit, Nottingham Contemporary, 2013.
- TOUSSAINT, A. *History of the Indian Ocean*. Trad. June Guicharnaud. London: Routledge and Kegan Paul, 1996.
- VASSANJI, M.G. *The In-between World of Vikram Lall*. London: Canongate, 2003.
- \_\_\_\_\_. *The Book of Secrets*. London: Picador, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Uhuru Street*. Oxford: Heinmann, 1992.
- VERGÈS, Françoise “Writing on Water: Peripheries, Flows, Capital, and Struggles in the Indian Ocean”. *Positions: east asia cultures critique* 11(1), 2003, pp. 241-57.
- VLADISLAVIC, Ivan. *Johannesburg. Street addresses | Johannesburg*. Uno stradario. Torino: Tirrenia Stampatori, edição bilíngue, 2007.
- WIEVIORKA, Annette. *L'Ère du témon*. Paris: Plon, 1998.
- WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. John Hopkins UP, 1975.



# Uma breve investigação sobre o sujeito pós-colonial em Frantz Fanon

Bruno Henrique Coelho

Ao meu amigo Rodolfo

Este ensaio não pretende ser mais do que o título anuncia: uma dentre as tantas investigações que se erguem sobre a obra de Frantz Fanon. Sendo isso, não tem a ambição de ser mais outra qualquer coisa, apenas isso: uma investigação sobre a identidade do sujeito pós-colonial na obra do martinicano. Para começá-la, pensamos que seja preciso esclarecer os motivos que nos levaram a ela. Primeiramente, o texto.

Nossos primeiros contatos com a obra de Frantz Fanon, mais precisamente com dois de seus livros, *Os condenados da terra* (2005) e *Pele negra, máscaras brancas* (2008) foi de estranhamento. No primeiro (que na verdade foi seu último trabalho), era estranha a linguagem direta, estranhos os períodos curtos e as asserções severas, fruto do que, depois, pareceu-me a urgência e a anti-hipocrisia de alguém a quem a morte espera com hora marcada; no segundo, a linguagem intermediária (perdoem-nos os etimologistas), ao mesmo tempo poética, ensaística e técnica.

Seu último livro obteve, ao menos no Brasil, maior êxito que todos os outros, devido talvez às palavras de Sartre no prefácio. Nesse prefácio, encontramos um texto impactado pela premência da luta pela independência da Argélia, na qual Fanon participou ativamente, pode ter movido o escritor francês a um senso de urgência que camuflou a intenção de futuro que atravessa a obra fanoniana; apoiado no presente, Sartre direciona o texto de Fanon à instância do agora e aos



homens daquele “aqui”. Diz Sartre, no prefácio: “A Fanon, pouco importa que vocês leiam ou não a sua obra, é aos seus irmãos que ele denuncia as nossas velhas astúcias (...). É a seus irmãos que ele diz: a Europa botou as patas sobre os nossos continentes; é preciso feri-las até que ela as retire” (FANON, 2005, p. 29). Em *Pele negra...*, recorrendo a Hegel, Fanon parece afirmar o contrário: “Eu não sou apenas aqui- agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa (...)” (FANON, 2008, p. 181).

De fato, em *Os condenados da terra*, o clamor à reação imediata contra o sistema excludente do colonialismo é visto desde os períodos curtos, que dão ao texto uma clareza assombrosa. Mas cremos que é o futuro que dá ao presente suma importância em sua obra. Na introdução de *Pele negra, máscaras brancas*, ele afirma a respeito do tempo:

Todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo. Sendo ideal que o presente sempre sirva para construir o futuro.

Esse futuro não é cósmico, é o do meu século, é o do meu país, da minha existência. De modo algum pretendo preparar o mundo que me sucederá. Pertencço irredutivelmente à minha época.

É para ela que devo viver. O futuro deve ser uma construção sustentável do homem existente. Esta edificação se liga ao presente, na medida em que a coloco como algo a ser superado. (FANON, 2008, p. 29)

Para Fanon, toda a luta do presente poderá ser perdida se não for feita para sustentar um futuro diferente, em que o maniqueísmo, que sustenta e é sustentado pelo colonialismo, seja ultrapassado pela categoria universal (ou cósmica) do *Ser*. Quando ultrapassado, porém, quando derrubados os muros (reais ou metafóricos) que dividem as cidades coloniais, quando toda a violência acumulada nos músculos



do explorado explodir para a libertação do jugo colonial, que sujeitos serão legados à liberdade?

A resposta a esse questionamento carece de algumas elucidações. Para começarmos, precisamos descobrir com qual noção de sujeito ele opera e, por conseguinte, nós operaremos. A noção de sujeito é cara – e central – para a Psicanálise, área de formação de Frantz Fanon, mas não é una e não se restringe a ela, opondo-se à concepção de indivíduo, própria de algumas vertentes da Psicologia. Em alguns momentos de seus textos, ele utiliza o termo “indivíduo” como sinônimo de “sujeito”, sem propriamente considerar as oposições teóricas que cindiram as duas noções, ou o utiliza para conectar-se com os vários estudiosos com os quais dialoga. Mas é em Lacan que ele busca o “sujeito”. O sujeito lacaniano, de acordo com Torezan e Aguiar (2011), é interpelado por todo sistema que o precede e no qual ele é inserido desde o seu nascimento. Torezan e Aguiar afirmam que

o sujeito, para a psicanálise, é aquele que se constitui na relação com o Outro através da linguagem. É em referência a essa ordem simbólica que se pode falar em sujeito e subjetividade a partir de Freud, e, em especial, após a produção teórica de Lacan.

Portanto, o sujeito não é agente, como ocorre na posição cartesiana, e sim determinado pela função simbólica (...). (TOREZAN; AGUIAR, 2011, p. 535)

Parece ser essa mesma a noção de sujeito que encontramos em Fanon: o Eu empurrado adiante, adentro e afora pelo Outro e pelas forças exteriores mediadas pela linguagem. O índice da incerteza deixado no verbo que abre esse parágrafo é, além do que é, para lembrarmos que se trata de uma investigação e que esta nos trouxe, nesta altura, à primeira parte da resposta à indagação que fizemos alguns



parágrafos antes. Consideramos como sustentação a essa afirmação que encontramos em *Os condenados...*: “Foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado” (FANON, 2005, p. 52).

O sujeito lido em primeiro plano na obra fanoniana ocupa uma posição bem definida em um dos dois lados criados pelo colonialismo: ou é colonizador ou é colonizado; um é branco, o outro é negro. No mundo colonial, a relação com o Outro é marcada pela divisão, pois “o mundo colonizado é um mundo cortado em dois” (FANON, 2005, p. 54), em que, primeiramente não há complementaridade possível. Superado esse sistema, o colonizado assume o protagonismo, passa a ser agente da História.

O homem novo criado no processo de descolonização<sup>1</sup> é o que consideramos o “sujeito pós-colonial” anunciado no título deste ensaio. O “pós-colonial”, em termos práticos atidos a Fanon, seria simplesmente o monumento inicial da liberdade duramente conquistada, a Independência. Conhecemos a limitação dessa compreensão e que ela já foi contestada por Inocência Mata (2000) e Stuart Hall (2003), porém, como acabamos de dizer, preferimos usá-la para mantermo-nos ligados terminologicamente ao que estamos investigando e pela necessidade de estabelecer um limite que torne este texto minimamente aproveitável.

Antes de demonstrarmos onde conseguimos vislumbrar tal sujeito na obra do psicanalista, faremos uma leve curva à literatura – onde encontramos todas as possibilidades de existência –, para que vejamos quem ou como são alguns dos autores que operam nesse pós-colonial.

---

<sup>1</sup> Sabemos da inconsistência do termo, mas preferimos utilizá-lo para deixar clara a referência a Frantz Fanon.



O escritor angolano Pepetela é um dos principais “cronistas” da Angola pós-Independência. E, dentro de sua extensa obra, talvez o romance mais incisivo sobre os rumos da história política de seu país seja *Predadores* (2008). O assédio da História sobre a Estória é constante durante todo o livro, não nos deixando esquecer, como afirma a professora Tania Macêdo (2009, p. 295), que

as marcas da história nas trilhas da ficção de Pepetela, bem como a presença de um questionamento corajoso a aspectos da conjuntura sociopolítica de seu país, podem ser acompanhadas ao longo de toda a produção literária do autor.

No romance em questão, o narrador, numa das intromissões editoriais que faz entre colchetes, adverte no momento em que contraria a estrutura prevista por seu leitor pressuposto: “mas ainda tenho fôlego para mais umas páginas sem voltas atrás na estória, a tentar a História. E desde já previno, este não é um livro policial, embora trate de uns tantos filhos da puta” (PEPETELA, 2008, p. 13).

Alternando os tempos históricos, essa narrativa enfoca a trajetória de origem, ascensão e quase derrocada de Vladimiro Caposso (chamado de VC pelo narrador), da infância pobre numa província ao sul de Angola até sua ascensão como um grande empresário e símbolo no “novorriquismo” angolano, Caposso constrói sua fortuna por meio dos mais esquivos negócios. Começando sua empreitada com uma loja herdada de um colono português, sua vida tem uma súbita mudança por causa da independência. Com o retorno do patrão a Portugal, ele assume os negócios e trata de os expandir. Suas relações com o MPLA são, nessa altura, apenas ocasionais. Seu melhor amigo durante essa época, o idealista Sebastião Lopes, era seu



elo com alguns ramos do partido. Depois da Independência, à medida em que o discurso e a práxis do partido vão-se afastando, os membros mais aguerridos aos ideais, como Lopes, são afastados para as margens da estrutura partidária-governamental até serem definitivamente separados do Movimento, ao passo que aqueles que partilham da mesma lógica “pequeno burguesa” de Caposso vão se aproximando. Apesar disso, Caposso nunca entra definitivamente para o MPLA, apenas cultivando contatos que lhe serão valiosos. Nessa primeira reviravolta, na definição dos lances que culminaram com a Independência, o empregado comercial assume o lugar de patrão, algo que almejará em todas as suas relações: “Ele não era apenas diretor mas sim patrão, termo que no entanto trazia conotações negativas do tempo colonial, ninguém ousava utilizar” (PEPETELA, 2008, p. 18).

É irresistível não nos remetermos à lucidez urgente de Fanon e começarmos aqui a definir o “sujeito pós-colonial”: “vimos que o colonizado sonha sempre instalar-se no lugar do colono, não tonar-se [*sic*] um colono, mas substituir o colono”, ou, em uma paráfrase bem livre, um empregado que quer se tornar patrão, com toda a carga que esses dois termos possuíam nos tempos do partido único em Angola.

Na trajetória de Caposso, é constante a ocupação dos lugares que antes eram dos cidadãos metropolitanos por angolanos, criando, como parece óbvio e contraditório, um novo tipo de colonização. Em sua relação com a esposa e com as amantes essa é uma condição que primeiro se evidencia, porque é ele quem dita as ordens do relacionamento e, como vimos, age ditatorialmente na cruel decisão de quando e como encerrá-los. Do mesmo modo, outras lições fanonianas vão sendo tiradas ao longo do romance. A cidade pós-colonial e, neste caso, pós-independência, é aquela em que as antigas barreiras entre a cidade do colonizado e a do colonizador ruem e outras se erguem. Essa contradição fica evidente num



dos opostos morais do protagonista, Nacib, um garoto da idade de Mireille, uma das filhas de Vladimiro e que nutre paixão por ela. Quando ela resolve dizer ao pai de seu interesse pelo garoto, o diálogo que se desenrola entre os dois revela a diferença:

— Por acaso até não moram longe. Ali, no Catambor.

— Perto da avenida, claro.

— Não, pai. Moram no morro.

— O quê, musseque?

Ele estava farto de saber, todas essas informações tinha tido antes, queria era ver a reacção dela às provocações.

— Musseque, se quer chamar assim. É uma família de trabalhadores. E Nacib foi admitido na faculdade de engenharia, vai ser engenheiro mecânico. Já é mecânico, estudou no Instituto Makarenko e trabalha numa oficina. Diz que vai ser o primeiro angolano a inventar um carro não poluente a cem por cento.

— Muito interessante como ideia, se for possível. Mas, diz, ele é teu namorado? (PEPETELA, 2008, p. 223)

Vladimiro, depois de ter começado família que lhe daria quatro filhos com Bebiana, pensava que seria necessário mudar-se para outro bairro luandense, para o Alvalade, “bairro fino, o último bairro rico a ser criado pelos colonos e agora a residência da maior parte da gente importante da terra”, onde seria levado mais a sério nos negócios. Para isso, arma um esquema para assustar o morador português da casa que desejava, para a qual lançava “seu olhar de luxúria, seu olhar de inveja. Sonhos de posses. Todas as modalidades de posse: sentar-se à mesa, deitar-se à cama do colono” (FANON, 2005, p. 56):

VC dava tratos à imaginação para arranjar a casa. E muitas vezes passava pelas ruas tranquilas do invejado bairro,



olhando para as vivendas, procurando algum vestígio de abandono ou de desleixo. Bastaria ter um simples pretexto para fazer valer as influências ou o dinheiro. Mas não lhe davam o pretexto. E Beto dizia, nesse bairro todos pagam as rendas, sabem, as casas são muito valorizadas, todos os poderosos querem morar lá. Basta um tipo ser nomeado ministro, que vem logo a correr aqui exigindo uma vivenda no Alvalade. (PEPETELA, 2008, p. 361-362)

Numa condição dupla, VC também é invejado, assumindo o papel social que deseja:

Finalmente, a mesa estava pronta. Tiveram de atravessar a sala, Danúzia à frente. Intimidada, tinha de estar, mas escondendo muito bem. Ele, atrás, ia observando os olhares gulosos dos comensais. Estava a despertar curiosidade e inveja, gostava disso. (idem, p. 64)

No romance, uma das conclusões a que o narrador nos leva sobre o protagonista, após um embate com a figura de Sebastião Lopes é que ele “Era um pequeno-burguês e o sonho de um pequeno-burguês é tornar-se um grande burguês, acumular capital, explorar o povo (agora com minúscula) se preciso” (PEPETELA, 2008, p. 244). Essa conclusão sobre o caráter de Caposso é praticamente uma paráfrase da ideia do desejo do colonizado encontrado em Fanon.

No seu caminho empresarial, e por meio da estrutura anárquica da cronologia do romance, percebe-se paralelos com a história do país em suas posições políticas ao longo de três décadas, saindo de uma posição de marxismo exacerbado, por meio de manobras políticas que conduzem a administração às margens do capitalismo, enquanto as estruturas se debatem na corrupção e na burocracia que permitem crescer no seio de suas instituições os frutos da



corrupção, esvaziando cada vez mais o discurso que a sustenta, criando “morcegos que podem virar vampiros”, como bem metaforiza Laura Padilha (2006, p. 56).

Caposso é um desses morcegos,

um desses novos donos do país [que] têm necessidade absoluta de meter alguma ordem no circo, de parecer defender a legalidade, para poderem continuar a comer do melhor que os pais acumularam ilicitamente. Essa é a lei da vida. E muito haveria Vladimiro de rir. No momento certo... (PEPETELA, 2008, p. 392)

Caposso é a imagem de um bando de morcegos em cuja construção ficcional se imprimem os vincos mais profundos do sujeito pós-colonial, híbrido, ambíguo ou sincrético em sua psique e em sua ação, como sugerimos nas leituras que fizemos de Fanon. As formações desse sujeito são afetadas por todas as instabilidades intrincadas da conjuntura histórica singular de contextos pós-coloniais (aqui compreendido nos termos de Inocência Mata). Desse modo, Vladimiro não deve ser lido como a modelo único de personalidade, mas nos trânsitos de sua ética que se constrói dos e nos lapsos da história.

Ganhado de um amigo, o adjetivo que caracteriza o sujeito pós-colonial que encontramos em Frantz Fanon é *oximórico*, um vocábulo tomado de empréstimo da Retórica e que designa as estruturas de contradições autoanulatórias dentro de um texto. A voz (se fôssemos mais corajosos, chamaríamos de sujeito poético) que anuncia na introdução de *Pele negra, máscaras brancas* que havia banido o grito de sua vida há muito tempo é aquele que depois brada: “Diante dessa esclerose afetiva do branco, é compreensível que eu tenha decidido dar meu grito negro” (FANON, 2008, p. 113).



É o sujeito que congrega e condensa em si as incongruências, as contradições dessa nova condição.

Recorrendo às palavras de Fernando Arenas (2011, p. 191), citando Ball (2007), na identidade do sujeito pós-colonial, laços emocionais e memória afetiva têm um importante papel, resultando numa “dinâmica psicológica que reflete a ‘fusão dos registros de afeto pessoal, cultural, social e político’”<sup>2</sup>. A instabilidade, característica das noções de identidade investigadas em Hall e Fanon, estrutura a narrativa desde sua organização cronológica e culmina na figura da personagem Vladimiro Caposso: predador e, no fim, presa, caindo nas armadilhas que ele próprio montou ao alimentar seu ego e sua fortuna ao longo de uma vida esgueirando-se pelos imbricamentos políticos e sociais de seu país. Mesmo essa definição, no leva a fixar as bases em Fanon e Hall, a partir dos quais a o sujeito pós-colonial e sua identidade são tipificados na figura do protagonista, sendo marcadas pelo trauma histórico do colonialismo (nas diversas estruturas legadas por esse sistema) e por suas novas vinculações afetivas.

Há de ser mencionado outras questões que em Fanon se encontram sobre isso, desde a postura dos agentes políticos, agindo para que o Outro – leia-se nesse caso “a Europa” – possa ver que o novo país independente consegue avançar por seu “próprio esforço” até ser igual à ex-Metrópole, ao relato da desigualdade no trato cotidiano entre os antilhanos. Contudo, trazemos isso apenas mencionado devido aos

---

<sup>2</sup> (...) emotional bonds and affective memory also play na importante bond. This psychological dynamic reflects the “coalescence of the personal, cultural, social, and political register of affect”.



limites dessas páginas e ao limite que o próprio texto se impôs desde o primeiro parágrafo.

## Referências Bibliográficas

ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora, UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

MACÊDO, Tania Celestino de. *O desejo de Kianda: um cântico de liberdade*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. p. 1-7, 2000. Disponível em: <biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>. Acesso: 05 jul. 2014.

PADILHA, Laura Cavalcante. A força de um olhar a partir do Sul. *ALEA*, v. 11, n. 1, jan. - jun. 2009, p. 48-61.

PEPETELA. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

TOREZAN, Zélia C. F.; AGUIAR, Fernando. O Sujeito da Psicanálise: particularidades na contemporaneidade. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 11, n. 2, Fortaleza, jun. 2011, p. 525 - 554.



## O Eu e o Outro ou “eu quero saber se meu cabelo é igual ao seu”

Marcos Paulo Torres Pereira

Aquilo que somos não é o simples cumprir de um destino programado nos cromossomas, mas a realização de um ser que se constrói: em trocas com os outros e com a realidade envolvente.

(Mia Couto)

Em 23 de maio de 2012, o jornal *The New York Times* publicou um artigo que contava a história de uma fotografia realizada em maio de 2009 (cinco meses após Barack Obama ter sido empossado à Casa Branca), que despertaria uma série de relações e significados.

Um garotinho, Jacob Philadelphia, aparecia na foto tocando a cabeça do presidente Obama, após ter-lhe inquerido se seu cabelo era igual ao dele. Obama se inclinara dizendo “por que não toca e vê você mesmo?”, ao que o garoto hesitou, para ser novamente incentivado pelo presidente: “toca aí, rapaz!”.

O desejo do infante fora motivado por uma necessidade de confirmação identitária, por um desejo de alteridade na necessidade dialógica de constituição do sujeito através do outro. Jacob era negro e se encontrava com um outro que ocupava um cargo que até então fora amoldado em padrão fixo: ser ocupado por homens brancos. O sujeito que estava a sua frente quebrantava esse padrão, era um negro assim como ele.



Jacob necessitava comprovar a similitude, a identidade<sup>1</sup> com este Outro que lhe aparecia, talvez como forma de atestar o “Yes, we can” que fora o “slogan” empregado por Obama durante a campanha presidencial de 2008, que trazia em sua essência uma evocação identitária direta por mudança, por transformação social, desde que todos estivessem unidos por um desejo comum.

A natureza de subjetivação identitária, que julga se aquilo que foi observado é ou não mais acessível, se é mais conhecido ou remoto, ou seja, próximo ou distante, Eu ou Outro, é condicionada por envolvimento, pois a percepção da existência do outro requer que a operação mental que se instaure o aceite ou o negue como um semelhante, como um pertencente, como um que seja passível de identificação, por isso o desejo – mais, a necessidade! – da criança em saber se o seu cabelo era igual ao do presidente, pois, constatando-se que sim, gerar-se-ia envolvimento com aquele outro que

---

<sup>1</sup> O conceito de identidade se traduz como um mosaico, como esferas de representação nas quais sinais étnicos, sociais, históricos, geográficos, culturais, religiosos, dentre outros, eleitos de forma subjetiva (porquanto submetidas à apreciação e à aprovação), refletem a imagem que os indivíduos fazem de si mesmos e de seu lugar na sociedade, possibilitando aproximação por similitude e pertencimento àqueles que se reconhecem mutuamente nas mesmas esferas de representação e distinção àqueles que não se reconhecem.

A identidade se caracteriza como entidade abstrata, porém indispensável como convenção social (uma convenção socialmente necessária), como ponto de referência, pois se torna “abrigo” para os indivíduos nas relações e inter-relações sociais, numa essência utilitária na qual se agregam inúmeros expositores de referênciação.



então se observava, permitindo-se o estabelecimento de projeções de esferas de representação que deflagrariam comunhão e pertencimento, num princípio de subjetividade porque o lugar da experiência é o sujeito.

A ação, fora do contexto e com outras personagens, teria até certa candura, certa ingenuidade, se não fosse a representação coletiva que lhe era imanente, que transformou uma ação comum no centro de uma rede de relações cuja potencialidade coordenaria fenômenos de mediação simbólica e identitária entre representações e práticas sociais.

Para Paul Ricoeur (2006, p. 149), as representações são “mediações simbólicas que contribuem para a instauração do vínculo social; elas simbolizam identidades que conferem uma configuração determinada a esses vínculos sociais em instauração”. O “Yes, we can” buscava instaurar esse vínculo, buscava instaurar um reconhecimento através de mediações simbólicas... E é sobre identidades e mediações que o moçambicano Mia Couto escreveu em “E se Obama fosse africano?”, publicado originalmente no jornal Savana, de Maputo, e depois agregado em livro com outras “interinvenções”<sup>2</sup> pela Caminho (Portugal) e Companhia das Letras (Brasil).

O texto se inicia com a euforia do autor pela vitória de Obama à presidência dos EUA, ressaltando que aquela emoção não era apenas sua, mas também dos africanos, porque no discurso de vitória “o novo presidente norte-

---

<sup>2</sup> O termo “interinvenções” é um neologismo que remete a só tempo às ideias de ação, de posicionamento de opiniões e de criação. Mia Couto (2009, p. 10) adverte: “este não é um livro de ficção. Os textos que aqui se reúnem cumprem a missão de intervenção social que a mim mesmo me incumbo como cidadão e como escritor”.



americano não era apenas um homem que falava. Era a sufocada voz da esperança que se reerguia, liberta, dentro de nós” (COUTO, 2009, p. 209).

A identificação do africano com o presidente dos EUA se erigiu através do reconhecimento de um com o outro, mediante apreciação e aprovação, da mesma forma que se dera com o garotinho Jacob Philadelphia, no exercício de subjetividade na construção de uma esfera de representação que abarcava esse outro naquilo que o africano elegera como representação de si e de seu lugar. A esperança que Mia Couto sentia era aquela do “Yes, we can”, a da igualdade, a da participação, porque

a vitória de Obama não foi a de uma raça sobre outra: sem a participação maciça dos americanos de todas as raças (incluindo a da maioria branca) os Estados Unidos da América não nos entregariam motivo para festejarmos. (COUTO, 2009, p. 209-210)

Mia Couto se reconhecia nessa vitória de Obama, comparando a felicidade que então sentia com aquela que lhe adveio da libertação de Mandela e de sua eleição como estadista sul-africano, na consolidação de “um caminho de dignificação para África” (2009, p. 209).

O enxerto faz alusão à atuação de Mandela contra o regime segregacionista racial do Apartheid, que cerceou os direitos da maioria dos habitantes da África do Sul, quando, a partir de 1948, a minoria branca que dominava o país, dada a herança colonial, institucionaliza a segregação da população em “brancos”, “negros”, “de cor” e “indianos”, o dito *desenvolvimento em separado*, que literalmente segregou a população em áreas residenciais específicas de acordo com a raça.



Nos grupos sociais convergem referenciais de formas de justificação ético-jurídicas que fundam o poder de agir sob o epíteto de capacidade social. Esse poder é legitimado pela ideia de justiça social, pois os liames que o caracterizam são balizados por aquilo que o grupo elegeu como necessário, como certo à manutenção de seu status. A “justiça social” que se instaurara com o Apartheid era aquela que se destinava unicamente à manutenção de uma herança discriminatória colonial, erigida sobre alicerces racistas que reduziam o Outro a um conjunto limitado de caracteres, estereotipados, numa negação de alteridade, pois o espírito colonial “gira em torno da ideia do homem com sua imagem alienada” (BHABHA, 2013, p. 83), tornando o Outro em inferior, em um que nunca poderia ser reconhecido como igual por aquele que o domina... A posse, ulterior ao colonialismo, impede que o dominante se iguale ao dominado, impede que se instaurem identidades.

A identidade potencializa o indivíduo: inserido no grupo, ele recebe uma chancela para atuar nas práticas sociais que, em essência, constituem-se como representações solidárias, um poder de agir que concentra componentes da ação comunal, matizados por esferas de representações nas quais o grupo se insere. Em outras palavras, quando práticas sociais requerem que se fundem, estabeleçam ou se concretizem vínculos sociais, as representações (nas modalidades de identidade que as caracterizem) atuam como mediações simbólicas, influenciando as escolhas conscientes e/ou inconscientes que originarão tais práticas<sup>3</sup>.

Nesses termos, antes de Obama seria uma considerável composição teórica a eleição de um negro à presidência dos

---

<sup>3</sup> “A vida cotidiana exhibe uma ‘constelação de delírio’ que medeia as relações sociais normais de seus sujeitos”. (BHABHA, 2013, p.82)



Estados Unidos da América, dado o legado racista de seu colonialismo, que construiu a imagem do afro-americano em estereótipos de negação daquilo que aos brancos fosse representativo<sup>4</sup>.

O estereótipo é por natureza uma ação política de manutenção do poder, pois impede que o Outro possa exercer a chancela de atuação social. Numa estratégia de instauração e preservação de poderes, a maioria branca (que por fatores econômicos, históricos etc. dominou a população negra do país<sup>5</sup>) elegeu representações simbólicas que determinavam traços ou características que, além de identificarem o Eu, geravam um artefato, um repositório do que seria (para o branco) o negro, numa afirmação de si e exclusão do outro (“o Outro não sou Eu”). Sobre o tema, escreveu Homi Bhabha<sup>6</sup> (2013, p. 80):

A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o Socius; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterà a imagem de identidade que é questionada na

---

<sup>4</sup> O racismo gera uma imagem alienada, “não o Eu e o Outro, mas a alteridade do Eu inscrita no palimpsesto perverso da identidade colonial”. (BHABHA, 2013, p. 83)

<sup>5</sup> “Nos EUA, por exemplo, a lei da naturalização de 1795 determinou que qualquer estrangeiro, se fosse uma pessoa branca e livre (isto é, não escrava) poderia se tornar um cidadão norte-americano, negando a cidadania, entre outros, aos índios (os ‘Native Americans’), que habitavam o território antes da chegada dos europeus”. (JOBIM, 2006, p. 195)

<sup>6</sup> O conceito dessa prerrogativa em Homi Bhabha se dá mediante releitura de Frantz Fanon (1925-1961), intelectual martiniquense dos movimentos de descolonização na África, autor de *Pele negra, máscaras brancas* (1952).



dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado.

A Netflix<sup>7</sup> lançou neste ano de 2016 o documentário *13<sup>o</sup> Emenda*, da diretora Ava DuVernay, cujo título se refere à emenda da Constituição dos EUA que vaticina o fim da escravidão do país. O filme se inicia com fala de Barack Obama proferida em 17 de outubro de 2015, quando pediu ao Congresso dos EUA reforma do sistema de justiça penal, o qual considerava falho por as penas não serem proporcionais ao delitos. No dia 02 de novembro do mesmo ano, conforme reportagem de Alessandra Corrêa (2015), Obama não somente repete a frase, “Os Estados Unidos abrigam 5% da população mundial, mas os 25% dos presos do mundo”, mas a complementa: “E eles são desproporcionalmente negros e latinos”.

De uma forma muito clara, o documentário comprova as ideias postuladas por Bhabha, ao expor o preconceito racial de seu sistema de justiça, inter-relacionando, em primeira instância, o contexto histórico, econômico e social do pós Guerra Civil a uma cláusula da Emenda que afirma que a escravidão será permitida unicamente “como castigo por um crime”. A premissa apresentada é bastante direta: I. Após a Guerra Civil americana, os escravos foram libertos, gerando problemas econômicos aos estados do sul; II. Encontraram na brecha da 13<sup>a</sup> emenda uma forma de providenciar a mão-de-obra para o trabalho; III. A fim de justificar a prisão de afro-americanos, imbuí-lhes uma pecha de criminalidade; IV.

---

<sup>7</sup> Provedora de filmes, documentários e séries de televisão via streaming (forma de distribuição de dados em fluxo de mídia através de pacotes). <https://www.netflix.com>.



O estigma racial da criminalidade ainda hoje permanece no país, fazendo com que a população carcerária americana seja desproporcional de não-brancos (negros e latinos).

Numa instância mais ampla, a obra aponta um racismo estrutural do país, alicerçado no estereótipo de primitivismo e degeneração do negro como criminoso, o que possibilitou aos estados do sul do país reconstruir sua economia através do trabalho de prisioneiros, num regime escravocrata que ainda persistiria dado o encarceramento desproporcional de negros norte-americanos. Uma das vozes ouvidas no documentário é de Jelani Conn, Professor de estudos afro-americanos da University of Connecticut:

Se vocês analisarem a história dos vários problemas dos negros deste país, o tema que os conecta é a tentativa de ser entendido como um ser humano íntegro e complexo.

Nós somos mais do que a imagem visceral de criminalidade, o perigo e a ameaça aos quais as pessoas nos associam.

Nesse panorama de segregação, de racismo estrutural, a eleição de Obama adquire novos significados, daí a alegria de Mia Couto e daqueles que viam nesse histórico acontecimento um marco de esperança, um caminho de dignificação análogo ao que Mandela representava. Entretanto, mesmo na alegria, o moçambicano não poderia se eximir de analisar – e questionar – os “cabelos diferentes” em África que teimavam em se considerar iguais, aqueles que teimavam em chamar de “nosso irmão” o recém-eleito presidente americano: “estarão todos esses dirigentes sendo sinceros? Será Barack Obama familiar de tanta gente politicamente tão diversa?” (COUTO, 2009, p.210).

Em resposta, Couto efabula uma condição que servisse para desconstruir essa ambivalência de identificação oriunda



do “nosso irmão”, transportando dos EUA para África a figura de Obama a fim de denunciar a condição política do continente, que obstrui o bem público em prol daqueles que são donos do poder, “que fazem da governação fonte de enriquecimento sem escrúpulos” (COUTO, 2009, p.213).

Munido dessa proposição e de um texto que lhe chegara às mãos (*E se Obama fosse camaronês*, de Patrice Nganang), Couto questiona: “e se Obama fosse africano e candidato a uma presidência africana?”.

As respostas a esse questionamento definem a impossibilidade de acontecer em África o que se dera nos EUA, pois o contexto político, histórico, social e econômico se tornaria condicionante de impedimento ao poder de agir: o Obama africano estaria fora das esferas de representação que lhe justificariam a capacidade social, seus cabelos seriam muito diferentes daqueles que dominavam o poder no continente.

Para Petar Petrov (2014), o projeto literário de Mia Couto erige-se na experiência e na observação de temáticas representativas do imaginário cultural africano, inserindo-se nas chamadas literaturas pós-coloniais<sup>8</sup>.

Se o “Pós-colonialismo” pode ser compreendido como o discurso de contestação acerca da dominação colonial, apresentando a tensão entre a metrópole (que se coloca como centro) e os países colonizados (forçados a lhes ser margem),

---

<sup>8</sup> Thomas Bonnici (2012, p.19-20) define tais literaturas como “toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre os séculos 15 e 21. Portanto, as literaturas em língua espanhola nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África, são literaturas pós-coloniais”.



assim como pode ser compreendido também como o olhar crítico à permanência da herança colonial, torna-se fácil seguir a lógica argumentativa das críticas de Mia Couto a identidade ambivalente a Barack Obama: de um lado, “pessoas anônimas, cidadãos comuns [que] quiseram testemunhar a sua felicidade” (2009, p. 210) pela esperança de igualdade que se lhes assinalava a eleição daquele com os qual se identificavam; doutro, os donos do poder, os dirigentes africanos, “os ditadores e corruptos de África [que não tinham] o direito de se fazerem convidados para esta festa” (2009, p. 214).

Sistematicamente, Mia Couto descontrói a identificação desses donos do poder com Obama. O primeiro ponto levantado se refere ao poder político tomado como refém, por ditadores que perpetuam a vigência de sua dita governança:

1. Se Obama fosse africano, um seu concorrente (um qualquer George Bush das Áfricas) inventaria mudanças na Constituição para prolongar o seu mandato para além do previsto. E o nosso Obama teria de esperar mais uns anos para voltar a candidatar-se. A espera poderia ser longa, se tomarmos em conta a permanência de um mesmo presidente no poder em África. Uns 41 anos no Gabão, 39 na Líbia, 28 no Zimbábue, 28 na Guiné Equatorial, 28 em Angola, 27 no Egipto, 26 nos Camarões. E por aí fora, perfazendo uma quinzena de presidentes que governam há mais de vinte anos consecutivos no continente. Mugabe terá noventa anos quando terminar o mandato para o qual se impôs acima do veredicto popular. (COUTO, 2009, p. 211)

Corrupção e atraso matizam essa realidade, segundo Couto. Resquícios coloniais fundam uma tradição de dominância e perpetuação de poder, muitas vezes ornada como se outra coisa fosse: democracia organizada no que há



de mais moderno. Leite assevera: “O tempo da tradição é continuamente recuperado e infiltra-se na actualidade, reformulando valores éticos, comportamentos e atitudes” (2003, p. 78). Exemplo disso, o Gabão, ex-colônia francesa, teve eleições presidenciais, entretanto em 27 de agosto de 2016, oposição e governo se diziam vencedores dessas... E se acusavam mutuamente de corrupção! De 1960 a 2016, o país teve apenas três presidentes. Robert Mugabe, citado no enxerto com um governo de 28 anos no Zimbabué, em 2013 prestou juramento para mandato por um período adicional de cinco anos. A previsão de Couto era de que Mugabe teria noventa anos quando terminasse o mandato, agora mais esses anos deverão ser somados. Em tempo: sua eleição também fora acusada de fraudulenta.

2. Se Obama fosse africano, o mais provável era que, sendo um candidato do partido da oposição, não teria espaço para fazer campanha. Far-lhe-iam como, por exemplo, no Zimbábue ou nos Camarões: seria agredido fisicamente, seria preso consecutivamente, ser-lhe-ia retirado o passaporte. Os Bushs de África não toleram opositores, não toleram a democracia. (COUTO, 2009, p. 211)

Hoje, dia 27 de outubro de 2016, enquanto finalizo este artigo, nova notícia de violência em processo eleitoral vem do continente africano, tal qual aquela referenciada por Couto: professores do município de Cuemba, na província angolana do Bié, acusam autoridades de recolher cartões de eleitores. Também hoje, o mesmo veículo noticiou que a oposição em Angola acusa irregularidades no registo eleitoral.

Paul Ricoeur explica:

Kant, sob o título "Direito de punir e de perdoar", conhece apenas a violação da lei e define a pena pela retribuição,



sendo o culpado merecedor da pena *em razão* apenas de seu crime enquanto violação da lei. Daí resulta a eliminação como parasitária de toda prestação de conta seja da correção do condenado, seja da proteção dos cidadãos. A reparação sob a forma de indenização ou outra faz parte da pena, na qual um dos critérios é fazer o culpado sofrer em razão de sua falta. Esse fazer sofrer como réplica à infração tende a ocultar o primeiro sofrimento que é o da vítima. É na direção da vítima que a ideia de responsabilidade reorienta a de imputabilidade. A imputabilidade encontra assim seu outro do lado das vítimas reais ou potenciais de um agir violento (RICOEUR, 2006, 121-122)

Se o Estado como forma organizacional de natureza política, como instituição, como entidade cujo poder soberano deve governar não somente o indivíduo, mas sua coletividade, o povo, é acusado de (na figura de seus representantes) quebrantar suas leis, violar aquilo que ele próprio instituiu, recolhendo cartões de eleitores, praticando irregularidades de registro eleitoral ou, nas palavras de Couto, agredindo fisicamente ou aprisionando opositores, então quem se tornaria responsável por imputar penas, caso se confirmem tais acusações? O poder político na África se torna refém, reitero, porém é o povo que fica sem a reparação pelos crimes que lhes são cometidos.

3. Se Obama fosse africano, não seria sequer elegível em grande parte dos países porque as elites no poder inventaram leis restritivas que fecham as portas da presidência a filhos de estrangeiros e a descendentes de imigrantes. O nacionalista zambiano Kenneth Kaunda está sendo questionado, no seu próprio país, como filho de malauianos. Convenientemente “descobriram” que o homem que conduziu a Zâmbia à independência e governou por mais de 25 anos era, afinal, filho de malauianos e durante todo esse tempo tinha governado



“ilegalmente”. Preso por alegadas intenções golpistas, o nosso Kenneth Kaunda (que dá nome a uma das mais nobres avenidas de Maputo) será interdito de fazer política e assim o regime vigente se verá livre de um opositor. (COUTO, 2009, p. 211-212)

O texto de Mia Couto é posterior a eleição de Obama, insisto, mas assustadora é sua atualidade: durante a atual campanha a presidente dos EUA, Donald Trump, um dos candidatos, questionou se o governo do atual presidente não seria ilegal, pois defendia a teoria de que Obama não havia nascido nos EUA, tendo inclusive acusado falsidade à certidão de nascimento apresentada pelo presidente. Kenneth Kaunda e Barack Obama são vítimas, mesmo em continentes diferentes, de uma negação identitária que busca lhes furtar do direito de participação social.

4. Sejamos claros: Obama é negro nos Estados Unidos. Em África ele é mulato. Se Obama fosse africano, veria a sua raça atirada contra o seu próprio rosto. Não que a cor da pele fosse importante para os povos que esperam ver nos seus líderes competência e trabalho sério. Mas as elites predadoras fariam campanha contra alguém que designariam por um “não autêntico africano”. O mesmo irmão negro que hoje é saudado como novo presidente americano seria vilipendiado em casa como sendo representante dos “outros”, dos de outra raça, de outra bandeira (ou de nenhuma bandeira?). (COUTO, 2009, p. 212)

Para Kabengele Munanga, as noções de alteridade e identidade em torno do conceito de “negritude” fundam “uma afirmação e reabilitação da identidade cultural, da personalidade própria dos povos negros” (MUNANGA, p. 2). Desse modo, cria-se uma esfera simbólica de valoração, de orgulho pelas manifestações que rememoram a ideia de uma



África poderosa, cujo passado traz ao presente os elementos culturais necessários para rejeitar a assimilação que o pensamento colonial causaria, revivificando a identidade local contrária àquela invasora.

O discurso da negritude se constitui como um fator de legitimação identitária na construção de uma entidade representativa de africanidade sobre o qual emergem contributos de ordem política, social, étnicos, ideológicos e utópicos. Entretanto, esse espírito de negritude que em África se caracteriza como legitimação, nos EUA seria de resistência identitária, “produzida pelos atores sociais que se encontram em posição ou condições desvalorizadas ou estigmatizadas pela lógica dominante” (MUNANGA, p. 3). O que diferencia essas manifestações são as esferas de representação evocadas pelo poder dominante: nos EUA, enquanto ainda se justifica a escravidão por castigo e a maioria de seus condenados é negra ou latina, a resistência é necessária; na África, contudo, torna-se forma de instauração e manutenção de poder.

Contudo, “na pressa de ver preconceitos somente nos outros, não somos capazes de ver os nossos próprios racismos e xenofobias” (COUTO, 2009, p. 210). Seguindo as ideias de Munanga, compreendo que a necessidade de legitimação da negritude e de resgate e fortalecimento dos estados nacionais<sup>9</sup> acabam por gerar uma exacerbação responsável por criar estereótipos à visão do Outro, numa ação direta do Outro não ser o Eu, do Eu ser superior ao Outro, porquanto não cabendo esses numa mesma esfera de representação.

A não permissão de alteridade projeta o desconhecimento e a não aceitação do outro. O preconceito racial referido por Mia Couto tanto justificaria a resposta 3

---

<sup>9</sup> O recorte colonial do continente africano com o colonialismo é muito diferente do recorte que o antecedeu.



quanto a 4, à medida que evidencia o sentimento racial dos próprios africanos em relação aos mestiços, aos brancos, aos não-negros, como uma das causas dos problemas de ordem política, social e econômica que afligem ao continente africano.

(...) tanto a negritude no contexto africano como o ideal do branqueamento no contexto brasileiro, tinham um denominador comum: eram ambos resultados de um racismo universalista, que quis assimilar os africanos e seus descendentes brasileiros numa cultura considerada como superior.

A exclusão do Outro também é o mote da quinta resposta. O porquê da diferença pode não ser o racial, todavia a anulação do Outro é também responsável pela negação do protagonismo social:

5. Se fosse africano, o nosso “irmão” teria de dar muita explicação aos moralistas de serviço quando pensasse em incluir no discurso de agradecimento o apoio que recebeu dos homossexuais. Pecado mortal para os advogados da chamada “pureza africana”. Para estes moralistas — tantas vezes no poder, tantas vezes com poder — a homossexualidade é um inaceitável vício mortal que é exterior a África e aos africanos. (COUTO, 2009, p. 212-213)

Por fim, talvez a resposta mais triste:

6. Se ganhasse as eleições, Obama teria provavelmente que sentar-se à mesa de negociações e partilhar o poder com o derrotado, num processo negocial degradante que mostra que, em certos países africanos, o perdedor pode negociar aquilo que parece sagrado — a vontade do povo expressa nos votos. Nesta altura, estaria Barack Obama sentado



numa mesa com um qualquer Bush em infinitas rondas negociais com mediadores africanos que ensinam que nos devemos contentar com as migalhas dos processos eleitorais que não correm a favor dos ditadores. (COUTO, 2009, p. 213)

O “eu quero saber se meu cabelo é igual ao seu” é a necessidade de alteridade, de reconhecimento do Outro, porque o poder que recaía a Obama era legalmente atribuído, era herdeiro de toda uma construção simbólica que matizava a luta daqueles que antecederam a Obama. E, se a luta não estava ainda vencida, um enorme passo para dignificação do povo afrodescendente nos EUA havia sido dado.

“O por quem e o porquê determinam largamente o conteúdo simbólico da identidade cultural construída e sua significação para os que se identificam com ela ou se situam resolutamente fora dela”, afirmou Munanga (p. 3). A capacidade que dá aos donos do poder no continente africano dispor os caminhos de construção política atesta-se numa identidade que, cotidianamente, furta a capacidade social daqueles que lhes são contrários. Segundo Couto, uma “elite predadora” faz com que sinais herdados do espírito colonial e, antes, da tradição histórica que a antecedeu, deem origem à condição de que “apenas uma minoria de estados africanos conhece ou conheceu dirigentes preocupados com o bem público” (COUTO, 2009, p. 214).

A atestação da identidade se vincula à apreciação, à avaliação, porquanto a identificação do africano com a eleição de Barack Obama nos EUA é uma reação à condição política do continente, mediante a percepção de que a África “continuava sendo derrotada por guerras, má gestão, ambição desmesurada de políticos gananciosos” (COUTO, 2009, p. 214). O continente africano se via em Jacob Philadelphia no anseio de reconhecimento que, em última instância, era o



desejo de atestação de que africanos de todas as etnias e raças poderiam um dia comemorar como os norte-americanos comemoravam, de que os africanos poderiam um dia celebrar em sua casa aquilo que celebravam em casa alheia, a possibilidade de dignificação do continente...

A alegria de milhões de africanos, conforme Mia Couto, “nascia de eles investirem em Obama exactamente o oposto daquilo que conhecem da sua experiência com seus próprios dirigentes” (COUTO, 2009, p. 214). Se o cargo que se ocupava por Obama fora amoldado para ser ocupado por homens brancos e ele conseguira reverter essa situação, então a alegria do africano emanava da possibilidade de que cargos amoldados para os donos do poder um dia pudessem ser ocupados por Obamas africanos, mesmo que muita luta haja antes que isso aconteça.

## Referências bibliográficas

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura* (1990-2001). 2ª ed. Maringá: Eduem, 2012.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHICOCA, Armando. Professores no Bié acusam autoridades de recolher cartões de eleitores. *Voa português*. 27/10/2016. Disponível em: <http://www.voaportugues.com/a/professores-no-bie-acusam-autoridades--recolher--cartoes-de-eleitor/3568726.html>.

Acesso em: 27/10/2016.

CORRÊA, Alessandra. Por que os EUA libertaram mais de 6 mil presos. *BBC Brasil*. 03/11/2015. Disponível em: [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151103\\_eua\\_presos\\_ac](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151103_eua_presos_ac). Acesso em: 19/10/2016.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.



“Governo e oposição afirmam ter vencido eleição presidencial no Gabão”. *GI*. 28/08/2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/08/governo-e-oposicao-afirmam-ter-vencido-presidenciais-no-gabao.html>. Acesso em: 16/10/2016.

JOBIM, José Luís. Identidade nacional e outras identidades. In.: JOBIM, José Luís e PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e Literatura*. Rio de Janeiro/Roma: de Letras/Sapienza, 2006.

JOSÉ, Manuel. Oposição em Angola admite fazer manifestação conjunta contra irregularidades no registo eleitoral. *Voa português*. 27/10/2016. Disponível em: <http://www.voaportugues.com/a/oposicao-angola-manifestacao-irregularidades-registo/3568401.html>. Acesso em: 27/10/2016.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Ed. Colibri, 2003.

MUNANGA, Kabengele. *Diversidade, identidade, etnicidade e cidadania*. Disponível em:

<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Palestra-Kabengele-DIVERSIDADEEtnicidade-Identidade-e-Cidadania.pdf>.

Acesso em: 16/10/2016.

“Queria saber se meu cabelo é igual ao seu”, disse garoto a Obama. *GI*. 24/05/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/05/queria-saber-se-seu-cabelo-e-igual-ao-meu-diz-garoto-obama.html>. Acesso em: 16/10/2016.

PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: Clepul, 2014.

PONGOANE, Simião. Zimbabué: Robert Mugabe mais 5 anos de poder. *Voa português*. 22/08/2013. Disponível em: <http://www.voaportugues.com/a/zimbabue-robert-mugabe-mais-5-anos-de-poder/1735067.html>. Acesso em: 16/10/2016.



RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

Trump agora acredita que Obama nasceu nos EUA, diz assessora. *GI*. 09/09/2016. Disponível em:

<http://g1.globo.com/mundo/eleicoes-nos-eua/2016/noticia/2016/09/trump-agora-acredita-que-obama-nasceu-nos-eua-diz-assessora.html>. Acesso em: 16/10/2016.



## O português moçambicano na produção de Mia Couto: abrigando a modernidade e as raízes

Kássio Moreira

Este artigo propõe a entrada em um terreno fértil e bastante delicado no campo dos estudos pós-coloniais no que diz respeito ao papel da língua na formação de uma identidade nacional. Há, em circulação, olhares e julgamentos distintos sobre o lugar ocupado pelos escritores africanos que recorrem ao português na produção de suas obras. O questionamento que talvez seja responsável pela maioria das divergências é: o uso da LP apaga as raízes, as tradições? Trai um projeto de nação defendido à altura da independência de Moçambique? É importante que os estudiosos coloquem-se nesse lugar delicado e estejam dispostos – ainda que cheio de dúvidas, em se tratando de uma história em curso – a discutir os projetos de nação que estão em disputa.

O trabalho deriva de reflexões oriundas da produção da dissertação de mestrado em desenvolvimento no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, que vem buscando compreender como o português tem se oferecido como elemento base para a constituição de uma identidade nacional em Moçambique, no projeto de nação defendido por Mia Couto, e como *agência de viagem* aos moçambicanos. A dissertação se propõe a analisar o livro *E se Obama fosse africano?*, de Mia Couto (2011), assim como entrevistas dada pelo autor e passagens de alguns romances que possam mostrar o papel que a Língua Portuguesa vem desempenhando na constituição identitária do país. Neste artigo será feito um resgate histórico da LP em Moçambique e como o escritor que recorre ao português é visto sob óticas de diferentes projetos nacionalistas,



marcados por interesses políticos distintos no período pós-colonial.

Os (ex) impérios europeus se ergueram sobre a recusa e o apagamento do outro. O outro, visto do lugar do colonizador português, se constitui como o não europeu (africano, americano, asiático), o selvagem (em oposição à ideia de civilizado), aquele que é parte integrante da natureza, aquele cuja língua não se escreve, aquele que não é cristão. Sempre que um recurso para tal apagamento se esgota, o europeu busca alguma forma de impedir que os povos das antigas colônias possam ocupar um lugar social próximo ao seu. Inicialmente a distinção se deu pela raça, depois pela alimentação, depois pela língua, depois por não ser uma língua escrita. Quando o poder começa a se perder, agarra-se a qualquer possibilidade de manter a dominação, seja pela validação da miscigenação, como foi o caso *lusotropicalista*; e, recentemente, através de projetos de políticas linguísticas como a criação da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) e a ideia de uma falsa comunidade “lusófono”.

Em se tratando de Moçambique, foco deste estudo, o processo não foi diferente do descrito acima. Negou-se o acesso do autóctone à língua portuguesa – e a qualquer outro traço cultural do português – até o momento da independência do país:

O português é a língua do poder dominante desde que é utilizado em Moçambique: foi primeiro a língua do colonizador, e, depois da independência, foi a língua escolhida pelo grupo que tomou o poder central.

Como um pouco por toda parte em África, só pode conhecer a história da língua oficial dos países independentes estudando a história do colonizador.

Moçambique foi uma colônia que só muito tarde interessou o governo português. Até meados do século XVIII, a



administração deste território era feita a partir da Índia (e não directamente a partir de Portugal). A presença só começou a fazer-se sentir efectivamente a partir de 1918, data que marcou o fim das campanhas militares de ocupação sistemática do país. Foi neste período que se iniciou o processo de colonização desta região, e que o governo português começou a preocupar-se em lançar um sistema de educação mais sólido. (Gonçalves, 1996, p. 16)

Pouco antes da independência do país, Moçambique estava dividido por um território ainda colonial e outro comandado pela FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana), movimento fundado em 1962 para lutar pela independência e que depois assumiu o formato de partido. Nos dois espaços a língua ensinada era o português. No primeiro caso visando uma assimilação do africano e no segundo promover a unificação de grupos de regiões e línguas distintas. Como aponta Gonçalves (1996), nos dois casos, a possibilidade de um bilinguismo ou de um idioma *híbrido* esteve em discussão.

Com a independência de Moçambique, o português foi escolhido como a língua oficial do país, a língua da *moçambicanidade* (ainda que em um evento cuja língua escolhida para realização das falas era o inglês). Seria a responsável pelo estabelecimento de uma unidade nacional e com base na norma europeia. Demoraria mais de dez anos para se pensar no ensino das línguas maternas no espaço escolar, mantendo as línguas de raiz bantu como línguas da oralidade. Perpétua Gonçalves, em “Português de Moçambique: uma variedade em formação” (1996), ainda aponta os resultados sociolinguísticos desse percurso da língua no país: como não havia uma formação escolar sólida e era preciso lidar com um alto índice de analfabetismo, assim o português passou a ser, em muitos espaços, uma língua oral e que foi sendo permeada por elementos das



outras línguas nacionais. Samora Machel, primeiro presidente moçambicano, reconhecia tal fenómeno como um enriquecimento da Língua Portuguesa, mas também reconhecia que essa miscelânea tornaria, possivelmente, a comunicação com outras comunidades ineficaz, como mostra Perpétua Gonçalves:

- se a maior parte dos moçambicanos tem as suas próprias línguas que lhes permitem exprimir a sua afectividade; e
  - se o português constitui um meio de comunicação com a comunidade internacional, que conhece ou a norma europeia ou a norma brasileira.
- não há grande interesse em estimular um processo de “enriquecimento” que pode tornar menos eficaz a comunicação com outras comunidades. Entre as duas posições a decisão não é fácil... (Gonçalves, 1996, p.21)

Gonçalves, partindo do enunciado de Samora Machel, nos leva a um ponto nevrálgico e ainda polémico: qual é a língua da moçambicanidade? E quais são os elementos que compõem essa língua? Mia Couto defende o bilinguismo (Língua Portuguesa e língua materna), evitando a perda das raízes, assim como outros intelectuais moçambicanos, mas, ainda quando se pensa na língua oficial, ele advoga um homem e um “idioma plural”, *híbrido*:

De qualquer modo, um futuro civilizado passa por grandes e radicais mudanças neste mundo que poderia ser mais nosso. Implica acabar com a fome, a guerra, a miséria. Mas implica também estar disponível para lidar com os materiais do sonho. (...) Esse homem futuro deveria ser, sim, uma espécie de nação bilingue. Falando um idioma arrumado, capaz de lidar com o quotidiano visível. Mas dominado também uma outra língua que dê conta daquilo que é da ordem o invisível e do onírico.



O que advogo é um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem.

Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade, deve existir uma outra que nos eleve à condição de divindade. (Couto, 2011, p. 24)

Embora defenda uma nação plural que abrigue todos os povos moçambicanos e toda sua diversidade étnica, Mia Couto reconhece que o sonho inicial não se concretizou. Moçambique não é ainda essa nação e não há defesa dos interesses dos povos que estão para além de Maputo. Couto, na mesa de abertura do IV Colóquio Internacional Áfricas, Literatura e Contemporaneidade, logo de início diz não saber como está seu país e aponta uma diferença bastante notória com relação ao período de conquista da independência, 40 anos antes: hoje se lê e escreve. No entanto o autor faz em seguida uma crítica à ideia de nação em voga: “Esquecemos que havia em Moçambique muitos povos e muitas nações (...). Em nome desses outros, fez-se e desfez-se uma cama onde não podem se deitar. Será que vivíamos todos a mesma ideia de pátria?”. Ao usar a primeira pessoa, o autor se responsabiliza também pela não consolidação de uma nação plural, mas parece ainda disposto a repensar o modelo de nação. Segundo ele, todos os escritores africanos, em especial os que escrevem em português, têm buscado um reencontro com a memória, com o passado. Aponta que é preciso reinventar, recriar o passado para se fazer a história, o presente: “precisamos não arrumar os lençóis, mas talvez trocar a cama para sonhar o novo”. É preciso um novo projeto de nação.

Apesar de advogar em prol de um projeto nacionalista capaz de abraçar todos os povos moçambicanos, o autor de



*Terra sonâmbula* (1992) ainda tem sua representatividade questionada – por ser branco e oriundo de uma camada social elevada – e é alvo de críticas pelo uso que faz do português em sua produção literária – como se a língua sempre tivesse que ser regida pela lógica do PE. Passa a ser “comum” reconhecer o seu status de escritor em função de uma estética literária e mecanismos linguísticos europeus; e quando há defesa de um idioma “híbrido” ou ainda de um homem sem raça, um homem plural, é classificado como *lusotropicalista*.

Tais críticas costumam vir de europeus – portugueses, na maioria dos casos – que encontram na língua uma possibilidade de manutenção de resquícios de dominação do período colonial, como já apontado. Só reconhecem as literaturas africanas quando produzidas em inglês, francês ou português, apontando o acesso do dominado ao livro, ao conhecimento pela língua do colonizador (mesmo não existindo mais o colonizador e língua pertencendo a quem a fala, (THOMAZ, 2007), ignorando o mérito do processo criativo dos autores.

O outro africano deve limitar-se a aceitar as regras do branco e as suas ordens. Do ponto de vista dos colonos, parte-se do princípio que só a intervenção reguladora dos brancos pode permitir a organização normal das sociedades, sobretudo no que se refere à produção. A língua sempre fez parte desse esquema geral, tendo Fernando Pessoa conseguido convencer os portugueses que a língua dispunha das qualidades suficientes para impor sua disciplina a qualquer grupo, em qualquer lugar e qualquer momento histórico. Por essas razões a língua acabou por se transformar, à nossa vista, com o nosso pleno conhecimento em agente suficiente da dominação. (Margarido, 2000, p.73)



Elena Brugioni, em “Mia Couto: Representação, História(s) e Pós-colonialidade” (2012), mostra os argumentos utilizados nas recepções crítica de Couto em Moçambique e Portugal que visam deslegitimar a produção coutiana em seus aspectos linguísticos, identitários e também políticos:

ao contrário do contexto português, a recepção crítica moçambicana parece questionar a dimensão da autenticidade linguística e cultural que a obra de Mia Couto representa.

Observando, por exemplo, o debate surgido em Maputo aquando da publicação de *Vozes Anoitecidas* (Couto, 1986) algumas das intervenções críticas ocorridas nas diferentes revistas literárias moçambicanas parecem encarar a subversão linguística da escrita de Mia Couto como uma operação sem “fundamento real: [que] nem segue o povo nem a gramática banto” (Manjate, 1988, p. 44) sugerindo, deste modo, a falta de legitimidade da operação criativa proposta pelo autor. Em suma, enquanto a recepção portuguesa parece contribuir para a definição de um “exótico pós-colonial” (Huggan, 2001) – que no caso dos contextos pós-coloniais de língua oficial portuguesa poderá relacionar-se com o dispositivo ideológico *luso-tropicalista* – a recepção moçambicana levanta questões que se prendem com um certo essencialismo cultural, fundamentado por um conflito entre o que é “próprio” e o que é do “outro” (Mendonça, 2008) e encarando, por vezes, o texto literário como lugar de enunciação de uma moçambicanidade que se pretende autêntica. Todavia, em ambos os casos os posicionamentos parecem pautados por uma abordagem à literatura que subentende, e ao mesmo tempo projecta, uma noção identitária reificada sem reconhecer à escrita literária em geral e mais especificamente à de Mia Couto a prerrogativa “mundana” – *wordly* – (Said, 2004) que, em



rigor, esta literatura parece propor e conter. (Brugioni, 2012, p. 38)

Após apresentar os dois olhares sobre a obra de Mia Couto, Brugioni mostra como o texto literário, ao fazer uso de uma língua, carrega consigo diversas marcas do mundo externo ao texto:

Em geral, este processo de recepção salienta a incapacidade de encarar esta diferença na perspectiva de uma condição necessária e indispensável para ultrapassar “os fantasmas e as fantasias” (Ribeiro-Ferreira, 2003) do império perdido. Uma diferença que aliás constitui o pressuposto indispensável para a edificação de logo-fonias que se situem para além da “utopia abortada” (Raharimanana, 2007) ou ainda do “abuso” (idem) e, logo, que não contribuam para a criação de relações e instâncias de legitimação ainda afectadas por uma cartografia de matriz colonial. Por outras palavras, esta dimensão diferencial que caracteriza a escrita de Mia Couto parece apontar de imediato para o que Edward Said define como “mundanidade” [worldliness], e, logo realçar uma fisionomia que pretende colocar “[o] texto e todas as representações no mundo” salientando, ao mesmo tempo, “as contaminações e interligações com história e realidade que o texto literário parece possuir e realçar” (Said, 2004). (Brugioni, 2012, p. 41)

Enfrentando ambas as recepções, Mia enxerga o texto literário em português como algo subversivo e que ajuda a construir a nação por ele sonhada, embora seja algo complexo e extremamente laborioso. A língua da moçambicanidade existe, sobretudo, no plano literário, onde há espaço para a criação dos autores moçambicanos.

Há casos na produção literária africana em Língua Portuguesa que evidenciam o desejo de constituição de



projetos de nações que possibilitem o diálogo como outras, visto que esses povos eram impedidos pelos antigos impérios a acessarem à “língua do colonizador” e as usarem como trampolim para uma possível ascensão. Dentro dessa lógica, pensar um projeto nacional que ultrapassa fronteiras geográficas e permite o trânsito de pessoas entre territórios e culturas se opõe à noção de nação empregada pelos europeus, onde tal ideia é regida sobretudo pelo poder econômico e tentativa de manutenção de forças imperiais, como pode ser observado ante os casos recentes de rejeição a refugiados. Sendo assim, entende-se, pela perspectiva europeia, que o ideal de nação se dá através das raízes, das tradições, e operando dessa maneira os países africanos manteriam os estereótipos que os exotizam os mantêm à margem.

O discurso em defesa do projeto lusófono não se dispõe a redimir a violência do passado. Trata-se apenas de uma dissimulação, uma tentativa de manter o poder colonial, como já dito, sem hoje usar a violência. “O recurso à língua portuguesa não seria uma operação autônoma, mas antes o elemento central da alienação destinada a manter o escravo no seu lugar de sempre” (Margarido, 2000).

Esse mesmo projeto lusófono é inviável aos africanos, pois os interesses são divergentes dos europeus:

Do ponto de vista cultural, forçosamente político, podemos contudo verificar que tanto a lusofonia, que depende da língua, como o espaço lusófono, que só poderá existir quando os locutores de português puderem circular livremente, tendo apenas a língua como passaporte suficiente, procuram despojar-se do peso negativo ou acusatório da história. Ao exaltar a qualidade da língua, os colonialistas pretendem em primeiro lugar reduzir as qualidades das línguas Outras, operação que permite cobrar um ágio aos utilizadores da língua nobre. O princípio seria



este: quem, não sendo português, renunciando a qualquer operação historicamente crítica. (Margarido, 2000, p. 77)

Tal conjuntura permite relembrar a questão levantada por Samora Machel, já mencionada: ele não via a necessidade de estimular um processo de “enriquecimento” da língua através de um idioma *híbrido*, visto que havia uma língua presa à raiz e outra que permitia o contato com outros países, no caso o português, embora fosse difícil escolher entre uma das duas. Na literatura, ao menos, idioma *híbrido* é aceitável, visto que não se emprega obrigatoriamente a língua oficial, mas ainda há a cobrança desse “ágio” aos que fazem uso do português, como diz Margarido.

A constituição de uma nação moçambicana – ou qualquer outra em África – não pode se dar sem passar por uma aprovação europeia. Hoje, a maioria dos países europeus tem um projeto de nação que se constitui com apoio de grupos conservadores de extrema direita e divulgam a ideia de que o outro presente em seu território é uma ameaça, um ladrão de empregos, deixando os nativos desempregados. No entanto, a economia da maior parte desses países, se mantém às custas da exploração dos países em desenvolvimentos e das antigas colônias. Durante a Guerra Fria os países que se alinharam ao bloco socialista tinham uma concepção de nação muito diferente dos países alinhados ao bloco capitalista. Assim enxergamos duas linhas de projetos nacionalistas: um de esquerda e outro de direita. Os países europeus – não só – de direita defendem uma *globalização* em que há livre circulação de capital, de mercadoria, onde se fala em modernização – que só pôde existir graças às cidades, “pois não aprendemos, primeiro com os gregos, que a democracia só pode afirmar-se graças à polis, quer dizer à cidade grega? (...) E não é esta o instrumento privilegiado que permite a concentração do conhecimento, sem o qual



também não haveria mundialização?” (MARGARIDO, 2000) – , mas nunca defende a livre circulação de pessoas, logo se colocando contra uma lógica de plena *mundialização* ou *globalização*, e reforçando, muitas vezes, uma noção de *aldeia*, onde são reforçadas as raízes, as tradições, rejeitando influências de culturas externas. Quando países ligados ao bloco soviético passaram a se apropriar da ideia de nação, buscam uma que seja plural, de acordo com a lógica do internacionalismo de Marx.

A aldeia de Barrès deve entender-se face à muralha fixa da paisagem, que fecha o horizonte e convida os homens a satisfazer-se com as variações mínimas que lhe são infligidas pelas crises sazonais. Já Virgílio pretende que os homens sejam autorizados a deslocar-se livremente, repelindo por isso qualquer obstáculo que impeça os esforços e as conquistas da “mundialização”. A liberdade de circulação é o único suporte legítimo desta “mundialização” que não pode ser amputada e menos ainda negada pelos dispositivos nacionais. (Margarido, 2000, p.85)

Logo seria a livre circulação dos homens que garantiriam a mundialização. No entanto, nada assegura a livre circulação do *outro*, nem o consumo, nem o acesso ao conhecimento; e nem a língua que possibilitaria o trânsito, pois “a ‘língua’ não constitui passaporte suficiente, quaisquer que sejam as suas qualidades e as suas tradições históricas.” (Margarido, 2000). Como já visto no início do texto, são diversas as formas de apagamento e negação do *outro*: “nem mesmo mortos os Outros, os estrangeiros, os diferentes, têm direito à história, à sua e à nossa história.” (Margarido, 2000).

O projeto de nação que Mia Couto defende dialoga com essa noção de nação que se insere numa lógica internacional, assim como sua literatura, em português, tem se inserido



num espaço “universal”. A própria ideia de uma língua híbrida ou ainda um bilinguismo representaria uma forma não só de projeção do país (através da literatura, por exemplo), mas também dos moçambicanos que, falando o português, dialogariam com o angolano, o cabo-verdiano, o brasileiro, o português. Independentemente da aprovação da Europa, o uso da língua portuguesa na literatura de Mia Couto é autêntica, representativa de Moçambique – como comprovam Perpétua Gonçalves e Elena Brugioni – e se coloca como subversiva. Esse desejo de inserção num contexto mundial também não tem a ver com a reprodução dos valores do capitalismo ou mais restritamente ao imperialismo estadunidense:

Todos os dias recebemos estranhas visitas em nossa casa. Entram por uma caixa mágica chamada televisão. Criam uma relação de virtual familiaridade. Aos poucos passamos a ser nós quem acredita estar vivendo fora, dançando nos braços de Janet Jackson. O que os vídeos e toda a subindústria televisiva nos vêm dizer não é apenas “comprem”. Há todo um outro convite que é este: “sejam como nós”. Este apelo à imitação cai como ouro sobre azul: a vergonha de sermos quem somos é um trampolim para vestirmos esta outra máscara. O resultado é que nossa produção cultural está se convertendo na reprodução macaqueada da cultura dos outros. O futuro da nossa música poderá ser uma espécie de hip hop tropical, o destino da nossa culinária poderá ser o McDonald's. Falamos da erosão dos solos, da desflorestação, mas a erosão das nossas culturas é ainda mais preocupante. A secundarização das línguas moçambicanas (incluindo da língua portuguesa) e a ideia de que só temos identidade naquilo que é folclórico são modos de nos soprarem ao ouvido a seguinte mensagem: só somos modernos se formos americanos.



A nossa sociedade tem uma história similar à de um indivíduo Ambos os percursos são marcados por rituais de transição: o nascimento, o fim da adolescência, o casamento, o fim da vida. (Couto, 2011, p.42)

Há em disputas projetos de nação e a língua e as literaturas são ferramentas importantíssimas – como pôde ser percebido no decorrer deste texto – e os escritores são livres para incorporarem essa pluralidade em suas obras, negando sua incorporação à globalização que obedece às leis do capital. Armando Jorge Lopes ajuda a respaldar o português de Moçambique e de Mia Couto:

Em certas sociedades do mundo pós-colonial, o conceito de *sociedade multicultural* significa a manutenção de uma cultura dominante sobre as outras culturas. Essa aceitação é, por outro lado, questionada e se reivindica um projecto cultural plural assente no princípio de que nenhuma cultura é superior a outra, nenhuma cultura é mais verdadeira ou tem mais valor que outra e que, por isso, vale a pena tentar pôr juntas, num todo heterogêneo, formas culturais diversas, sem perda de conflito significativo. (Lopes, 2006, p. 41)

Couto sabe da legitimidade da sua produção, entende-se como representativo e apropria-se da língua sem o receio de ser julgado pelos portugueses. Existe principalmente ao português a ameaça, o medo de uma perda – de algo que não o pertence há muito – enquanto aos moçambicanos o domínio da língua portuguesa e todas as possíveis formas de se rolar na areia e se sujar com outras línguas – como diz Mia Couto – é uma permissão nova a um mergulho em um mundo ainda novo. Afinal “a língua deve sempre pertencer àquele que fala. As consequências só serão penosas para quantos associam a língua a uma forma de dominação subtil,



que se pode exercer mesmo estando ausente o agente da dominação.” (Margarido, 2000)

Essa apropriação e constituição de uma língua a ser usada e desenhada tanto no cotidiano quanto na literatura cumprem com o papel de

expulsar os portugueses do doce paraíso da dominação linguística que constitui agora uma arma onde se podem medir as pulsões neo-colonialistas que caracterizam aqueles que não conseguiram ainda renunciar à certeza de que os africanos só podem ser inferiores. (Margarido, 2000).

Essa língua – o PM (Português de Moçambique) - seja no status de oficial, seja no seu uso cotidiano ou no literário, tem respaldo para representar a identidade do autor e dos moçambicanos e auxiliar na modernização do país, no combate às mazelas que açoitam os povos do país, sem perder as raízes, sem deixar de dar cabo dos elementos oníricos e espirituais muito fortes nas tradições moçambicanas.

## Referências bibliográficas

BRUGIONI, E. *Mia Couto: Representação, História(s) e Pós-Colonialidade*. Minho: Edições Húmus, 2012.

COUTO, M. *E se Obama fosse africano?: e outras intervenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GONÇALVES, P. *Português em Moçambique: Uma variedade em formação*. Maputo: Livraria Universitária e Faculdade de Letras da UEM, 1996.

LOPES, A. J. Reflexões sobre a situação linguística de Moçambique. In R. Chaves & T. Macêdo (orgs). *Marcas da Diferença: As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (pp. 35-46). São Paulo: Alameda, 2006.



MARGARIDO, A. *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000.

THOMAZ, O. R. Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa. In: BASTOS, C.; ALMEIDA, M.V.; FELDMAN-BIANCO, B. (orgs.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.



# Próspero ou Caliban? O comportamento de Duarte Fortin, de “A princesa russa”

Marijara Oliveira da Rocha

## 1. Mia Couto: moçambicano, brasileiro, universal

A escritura de Mia Couto é perpassada por elementos de resistência cultural e sentimento nacionalista. Em suas obras, componentes culturais africanos, como memória, tradição e oralidade podem ser facilmente identificados.

Além desses aspectos, em muitos de seus textos, o autor também faz questão de registrar os efeitos da colonização portuguesa na sociedade moçambicana contemporânea. Esses efeitos são abordados a partir de personagens que “encarnam” os segmentos sociais que se estabeleceram no pós-colonialismo. Através da postura de seus personagens, o autor posiciona-se criticamente em relação às atuais dificuldades enfrentadas pela população africana, de um modo geral, como resquícios de um brutal sistema colonial.

Assim, o objetivo deste estudo é identificar, a partir das ações do personagem Duarte Fortin, narrador do conto “A princesa russa”, a dualidade do comportamento pós-colonial, que ora busca aproximar-se do “mundo civilizado” deixado pelo colonizador, ora retorna às tradições, aos costumes, como tentativa de estabelecer uma identidade com a qual se identifique. Para isso, baseamo-nos nos textos teóricos que versam sobre a atual condição dos estudos sobre Literatura Comparada.

O corpus da Literatura Comparada está além do texto, seu interesse se estende às relações culturais que perpassam o texto literário a fim de associá-lo às questões culturais, históricas, filosóficas, sociológicas, psicanalíticas etc. que



envolvem seu contexto de produção. No processo de criação artística, a apropriação apresenta-se como veículo para a invenção, a partir do diálogo estabelecido entre as obras, com o intuito de reproduzir, citar, parodiar ou negar o conteúdo da obra original. Em “Encontros na travessia”, Tânia Franco Carvalho esclarece:

Tal aproximação confirma para nós que um artista pode se apropriar dos achados e das invenções de seus predecessores ou de seus contemporâneos sem a finalidade de reutilizá-los simplesmente, mas com a intenção de os reinterpretar e de enriquecê-los como se fossem um legado a que outros mais haverão de dar continuidade. (CARVALHO, 2006, p. 74)

Até mesmo os grandes gênios da arte já se apropriaram de elementos constitutivos da obra de outros artistas. Contudo, essa apropriação é feita de modo a reinventar, acrescentar, desconstruir ideias, valores ou características do original.

Apesar do amplo campo de estudo associado à Literatura Comparada, existem alguns questionamentos fundamentais nessa área de pesquisa, principalmente a respeito do conceito de influência. Por mais diversas que sejam estas, as teorias identificam, de alguma forma, a existência das influências no meio artístico.

Um dos conceitos de influência está associado a toda e qualquer relação de contato que ocorre entre um emissor e um receptor. Essa relação pode manifestar-se sob os mais variados aspectos. Outro conceito para imitação está relacionado à produção artística e possui aspecto qualitativo. É o resultado da produção elaborada pelo artista, a partir do conhecimento de uma fonte que, de alguma forma, o inspire.



Sandra Nitrini, em seu texto “Literatura Comparada”, propõe o conceito de “resultado autônomo”, que seria aquilo que caracteriza uma obra literária que, apesar de visivelmente apresentar índices de contato com outras obras, possui características próprias, apresentando os elementos constituintes de uma obra de arte e marcas que identifiquem a produção de seu autor. Conforme a autora,

A expressão “resultado autônomo” refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os índices de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (NITRINI, 1997, p. 127)

De acordo com esse pensamento, a influência seria imprescindível para a criação literária: a obra seria o resultado das influências sofridas pelo autor, logo, tratar-se-ia de um produto humano, já que é fruto da experiência de alguém. A inspiração para a criação partiria, inicialmente, da influência resultante das leituras feitas pelo autor ao longo de sua vida.

Devido ao processo de independência literária e política da colônia brasileira, ocorreu uma identificação evidente entre as colônias africanas de língua portuguesa e o Brasil. Essa identificação, contudo, é anterior ao período de independência dessas colônias, pois, desde a independência brasileira, já havia certa identificação entre o posicionamento político de Brasil e Angola.



Segundo Benjamin Abdala Junior, em *Notas históricas: solidariedade e relações comunitárias nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa*:

Traços neo-românticos, centrados na incorporação da atmosfera cultural da terra, ultrapassariam o século XIX como linhas de força que se projetam, no conjunto dos países africanos de língua portuguesa, até meados do século XX. (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 34)

Assim a tendência em acrescentar aspectos da cultura local à produção literária foi para além do século XIX e permaneceu até meados do século XX para os países africanos de língua portuguesa. Essa aspiração pelo nacional, pelo local propiciou não apenas em uma independência literária, cultural, mas culminou em uma independência política.

Sob essa perspectiva, diversos trabalhos associados à área da Literatura Comparada identificam, em variados aspectos, as similaridades existentes entre a escrita de Mia Couto e a de Guimarães Rosa. Segundo Vera Maquêa,

“[...] é impensável para um leitor de Guimarães Rosa não reconhecer suas pegadas em Mia Couto, autor moçambicano, que afirma ter entrado em contato com a obra do escritor brasileiro através da leitura de Luandino Vieira [...]” (MAQUÊA, 2007, p. 774).

Em diversas palestras, o próprio Mia Couto declara que Rosa “instiga infinita sugestão em sua alma”, e o resultado é uma escrita com características genuinamente moçambicana que dialoga com a literatura do autor brasileiro. Maquêa afirma ainda que “O que os comunica é uma solidariedade literária, pela experiência comum da situação colonial para



qual cada um teve uma solução diferenciada.” (MAQUÊA, 2007, p. 779).

A postura de Mia Couto é explicada por Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”. O autor aponta que o texto que se organiza a partir de um texto-fonte não equivale a um simples trabalho de reprodução, ele é fruto da reflexão de um leitor-autor sobre o texto primeiro. Esse leitor-autor age sobre a fonte, modificando-a com sua interpretação, sua intenção, sua percepção sobre o que é apresentado no texto-primeiro. Como fruto desse trabalho, surge uma nova obra, original e plena de valor literário tanto quanto sua fonte.

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 1978, p. 22)

Sendo assim, a escritura do autor moçambicano não se resume apenas a uma mera imitação do texto do escritor brasileiro. Mia Couto, como leitor de Rosa, reflete, interpreta e reelabora o texto-fonte; como resultado final, o leitor-autor elabora um texto reinventado que, apesar de apresentar evidentes elementos roseanos, está recheado de elementos da cultura moçambicana e de marcas próprias do autor.

O texto ficcional dos escritores apossa-se de um dialogismo cultural que resulta em narrativas que buscam as raízes brasileiras e africanas, refletindo, cada um, o contexto histórico de cada país.

Nessa estreita relação entre os dois escritores, as experiências culturais vividas são potencializadas no uso de



uma linguagem criativa e revitalizada. No caso de Mia Couto, esse aspecto de valorização da cultura tradicional africana é preponderante em toda sua produção literária. Terezinha Taborda Moreira e Maria Nazareth Soares Fonseca (2005) afirmam que nas narrativas de Mia Couto é comum fazer parte da sua escrita a profunda crise econômica e cultural que permeia o cotidiano da sociedade moçambicana, mesmo após a independência colonial. Nesse contexto, a literatura expressa a visão histórico-social de uma coletividade representada pelo autor em sua escrita literária.

Como as literaturas pós-coloniais revelam suas experiências de colonização, Leite afirma que o controle da língua também era uma forma de opressão e que a língua “variante” era considerada como marginal. Desse modo, no espaço criador da escrita dos dois autores, “[...] a língua é manipulada a fim de exprimir as mais divergentes experiências culturais” (LEITE, 2010, p. 157). Os autores, que exercem a função de intérpretes da realidade em que estão inseridos, acabam problematizando situações a fim de representarem imagens da nacionalidade cultural no plano da ficção. A linguagem recriada por Couto e Rosa, mesmo no plano ficcional, espelha a língua do povo, indissociável das tradições, o que acaba estabelecendo uma relação entre a oralidade e a escrita.

## 2. O Próspero e o Caliban de “A princesa russa”

“A princesa russa” é um dos contos que compõem o livro *Cada homem é uma raça*, de Mia Couto. Trata-se de uma narrativa sobre a desigualdade entre negros e brancos na África pós-colonial. Essa história começa com uma confissão, em uma igreja, sobre o passado. Uma princesa russa chamada Nádia chega à vila de Manica, com o marido Iuri. O marido compra algumas minas de ouro, esperando ficar rico. O



confessor é um empregado negro e coxo do casal, Duarte Fortin. A princesa vive sempre reclusa na sua casa, cheia de luxos, e o marido nas minas. Um dia, ela visita as instalações onde dormem os empregados e fica horrorizada com a pobreza do local. Em uma noite fatídica, a mina desaba, Fortin e os outros empregados da casa vão ajudar no resgate dos sobreviventes. Fortin desiste, não aguenta assistir aos corpos mutilados. A princesa adocece, após uma discussão com o marido. Nesse período, ela confessa que deixou seu verdadeiro amor, Anton, na Rússia. Delirando, a russa pede a Fortin que a leve à estação para buscar Anton. Fortin deseja a princesa, sonha com ela, desvia o caminho para a beira do rio, porque quer se fazer passar por Anton, mas o temor fala mais alto e o empregado a deixa ali, deitada, na beira do rio.

O conto aponta para a pluralidade racial e cultural que se estabeleceu, ao longo dos tempos, em África. Povos oriundos dos mais diversos lugares, movidos pelos mais diversos motivos – embora o financeiro prevalecesse, normalmente.

Fortin é um negro assimilado e, por isso, o homem de confiança do patrão russo. Tinha orgulho dessa confiança, orgulhava-se também de mandar nos outros empregados – todos negros, claro. Era o encarregado pelas atividades da casa, como consequência disso, acabou ficando muito próximo à princesa, que não saía de casa e passava longo tempo sozinha. Nádia vive enclausurada na própria residência e, por não obter a devida atenção do marido, sente-se solitária. Sua amizade com Fortin chega a níveis mais profundos: ela ganha um confidente, e ele apaixona-se por ela, sem que ela saiba.

O conto de Mia Couto apresenta elementos relacionados a aspectos individuais e sociais. Sua narrativa em alguns momentos margeia, em outros aprofunda-se em questões sociais, culturais, psicológicas, ideológicas e morais. A confissão do narrador Fortin apresenta as marcas de um



homem angustiado pelos erros do passado sem, com isso, mostrar-se arrependido por esses atos. Esse narrador é um negro assimilado que, de forma contraditória, aparentemente nega sua cultura e sua raça agindo de forma dura e até mesmo cruel com os seus subalternos. Como ele mesmo revela, Fortin apresenta-se ao leitor, ora como vítima do processo colonial, ora como algoz de seus próprios compatriotas:

E eu, assimilado como que era, fiquei chefe dos criados. Sabe como me chamavam? Encarregado-geral. Era a minha categoria, eu era um alguém. Não trabalhava: mandava trabalhar. Os pedidos dos patrões era eu que atendia, eles falavam comigo de boa maneira, sempre com respeito. Depois eu pegava aqueles pedidos e gritava ordens para esses mainatos. Gritava sim. Só assim eles obedeciam. (COUTO, 1995, p. 78)

Boaventura de Sousa Santos, no texto *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*, apresenta essa condição de “inter-lugar” como reflexo do próprio processo colonizador de Portugal. Segundo ele:

(...) a cafrealização é o não-dito que sustenta o seu contrário, a assimilação. Ela constitui um duplo não-dito: é um não-dito da assimilação porque é uma assimilação invertida, de Próspero por Caliban, mas é também o não-dito da imposição cultural que caracteriza a colonização, seja ela assimilacionista ou não, porque é uma identidade negociada. (SANTOS, 2003, p. 17)

É de se esperar que nos processos colonizatórios ocorra sempre o fenômeno da assimilação, ou seja, que os colonizadores sobreponham sua cultura aos nativos das colônias, de modo que haja uma sobreposição de culturas,



prevalecendo sempre a hegemônica. No entanto, o colonizador português, por tendência ou necessidade, permitiu-se também influenciar pela cultura nativa. Assim assimilação e cafrealização foram processos de construção identitária que andaram lado a lado na formação das colônias portuguesas.

Em “A princesa russa”, observa-se claramente o processo de assimilação citado por Boaventura Santos Fortin, não apenas esforçou-se ao máximo para apropriar-se da cultura dos patrões, como também, em muitos momentos, assume a própria postura de colonizador, oprimindo seus compatriotas. Além disso, mesmo que de forma muito superficial, o conto também reflete sobre o fenômeno da cafrealização. Esse processo é apresentado através do comportamento dos patrões, Iúri e Nádia, quando os patrões buscam, cada um à sua maneira, adaptar-se, à nova vida na vila de Manica.

Boaventura Santos ainda esclarece:

A identidade dominante reproduz-se assim por dois processos distintos: pela negação total do outro e pela disputa com a identidade subalterna do outro. Quase sempre o primeiro conduz ao segundo. (SANTOS, 2003, p. 08)

A reprodução da identidade dominante segue basicamente dois caminhos. O caminho inicial é o da negação do outro, ou seja, da negação completa da identidade do colonizado, a partir da sobreposição da cultura do colonizador sobre a cultura da colônia. O segundo caminho é o da disputa com a identidade subalterna do outro; quando isso acontece, transforma-se em fato político.

Sob esse aspecto, pode-se dizer que nosso narrador procura assimilar a cultura do colonizador a partir do



primeiro caminho, a negação da identidade do colonizado. Essa assimilação ocorre não apenas em termos comportamentais, mas até no âmbito religioso – pois a narrativa inicia-se em um confessionário, o que caracteriza nosso narrador como cristão. Contudo, essa assimilação incorre não apenas na negação da cultura do outro, mas na não aceitação da sua própria cultura.

Em momentos diferentes da história, Fortin representa ora o papel de Próspero, ora o papel de Caliban. O narrador atua como Próspero quando exerce sua função de “encarregado-geral”. Quando revestido pelo poder delegado pelo patrão, o narrador persegue, humilha os demais empregados; sendo que todos, inclusive Fortin, são provenientes da mesma difícil situação de exploração. Como ele confessa:

Os criados me odiavam, senhor padre. Eu sentia aquela raiva deles quando lhes roubava os feriados. Não me importava, até que gostava de não ser gostado. Aquela raiva deles me engordava, eu me sentia quase-quase patrão. (COUTO, 1995, p. 78)

É como se, ao sair, pelo menos temporariamente, da condição de oprimido, Fortin lançasse sobre os companheiros todo o desprezo sofrido durante toda a vida, como se oprimindo os subalternos no trabalho, pudesse minimizar a opressão sofrida por toda uma vida. E claro, nesse ciclo vicioso da opressão, o personagem volta-se sobre os mais fracos, os seus semelhantes, negando assim, a sua própria identidade.

Em outros momentos da narrativa, Fortin assume claramente sua função de Caliban; tornava-se Caliban diante dos patrões, a quem respeitava e temia. Essa submissão, esse



complexo de inferioridade fica claro na leitura do seguinte excerto:

Perguntei se na terra dela havia pretos e ela fartou a rir: ó Fortin, você faz cada perguntas! Admirei: se não havia pretos quem fazia os trabalhos pesados lá na terra dala? São brancos, respondeu. Brancos? Mentira dela, pensei. Afinal, quantas leis existem no mundo? Ou será que a desgraça não foi distribuída conforme as raças? (COUTO, 1995, p. 81)

Fortin, em sua condição de Caliban, entendia que a desgraça fora destinada por Deus somente aos negros, por isso seria explicável, e até mesmo aceitável, as condições de vida que lhes foram impostas pelo branco colonizador. Para ele, todo o sofrimento, toda a dor, todo o trabalho pesado eram destinados apenas aos negros; aos brancos, só as riquezas, as alegrias e o poder.

A postura de Fortin, então, variava conforme as relações de poder nas quais se encontrava inserido: quando diante de subalterno, comportava-se como Próspero, humilhando, gritando, enfim, exercendo o “seu poder”; quando na presença de superiores, assumia seu papel de Caliban, curvando-se aos patrões por diferentes motivos: ao patrão, por medo, à princesa, por amor.

No entanto, faz-se necessário registrar ainda que, para Duarte Fortin, viver essa fragmentação identitária não era fácil. De acordo com sua confissão, “Não presto, eu sei, senhor padre. Rezamos a Deus para, depois de falecermos, nos salvar dos infernos. Mas afinal os infernos já nós vivemos, calcamos suas chamas, levamos a alma cheia de cicatrizes.” (COUTO, 1995, p. 84)

Essa confissão nos apresenta então, a uma alma conturbada, a um espírito inquieto, buscando sobreviver,



conforme lhe é permitido, às duras condições que o processo colonial lhe impôs: Próspero em alguns momentos, Caliban em outros, Duarte Fortin representa uma sociedade que, após longo período de opressão e exploração, busca, apesar das cicatrizes, reconstruir uma face na qual, verdadeiramente, possa identificar-se.

### **Considerações finais**

Entende-se, atualmente, que o campo de investigação da Literatura Comparada ultrapassa texto, a fim de associar o texto às questões culturais que envolvem seu contexto de produção. Essa característica pode ser apontada nas mais variadas produções contemporâneas. Um exemplo relevante pode ser apontado na produção literária dos países africanos de língua portuguesa.

Embora se apropriando do idioma do colonizador para a propagação do texto literário, os escritores dos países africanos de língua portuguesa fazem uso de elementos linguísticos híbridos das suas línguas nacionais, como forma de confirmação identitária.

A produção literária dos países africanos de língua portuguesa adquiriu características diversas após o processo de independência de seus países. Essa diversidade vai desde a utilização de elementos linguísticos locais associados à língua portuguesa, às questões de identidade multifacetada e à mistura de gêneros.

Associados a um realismo mágico, o escritor Mia Couto se apropria dos discursos sociais, antropológicos, históricos e até políticos na busca de delimitar novas margens para a sua escrita.

Essas marcas sociais podem ser identificadas no conto “A princesa russa”, componente da obra Cada homem é uma raça, de autoria do autor moçambicano. A narrativa aponta



para a diversidade étnica e a pluralidade cultural presente em África. Essa diversidade acaba por impelir o africano a um complexo processo de reivindicação identitária que engloba, muitas vezes, identidades contraditórias.

É o exemplo de Duarte Fortin, narrador-personagem do conto. Em um confessionário, o negro assimilado relata a época de sua vida que viveu na cidade de Manica, no auge da descoberta do ouro. Era o homem de confiança do patrão, orgulhava-se de não trabalhar, mas de mandar os outros negros trabalharem, fazia os mandos da casa e acabou por tornar-se próximo à Nádia, esposa do patrão, a qual vivia em regime de clausura.

Buscando equilibrar-se – literalmente, já que era coxo –, entre o poder delegado na casa pelo patrão, e entre a submissão que sua paixão reservava à princesa, Fortin, durante a história, age, em determinados momentos, como um crápula, subjugando, maltratando e humilhando os demais negros da casa; e, em outros momentos, como um cordeirinho, movido pelo temor ao patrão e pelo amor à patroa.

Nota-se que o protagonista comporta-se como Próspero e como Caliban, conforme as relações de poder se apresentem: quando está na situação de subalterno, apresenta comportamento calibanizado, chegando até a acreditar que aquela é a condição destinada por Deus aos negros, em geral; quando encontra-se em situação de superioridade, o personagem busca aproximar-se do comportamento do colonizador, agindo como Próspero, tratando mal seus semelhantes – de raça, de fé, de cultura, de sofrimento – despertando o ódio dos demais.

Percebe-se ainda que esse comportamento contraditório de Fortin é um reflexo da fragmentação identitária característica do pós-colonialismo, pois, o regime colonialista deixou marcas profundas em África, cicatrizes que ainda



estão à mostra e que permitem ainda visualizar toda a brutalidade que marcou a presença do homem branco em território africano.

## Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Notas históricas sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa”. In: *Revista Gragoatá*, N. 24. Niterói: EdUFF, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. “Encontros na travessia”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, N. 9, São Paulo: USP/FFLCH, 2006, p. 70-81.

COUTO, Mia. “A princesa russa”. In: *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*. Disponível em

<[http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth\\_panoram a.pdf](http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panoram a.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2014.

LEITE, Ana Mafalda. *Representações da oralidade em textos literários africanos: heterolinguismo e hibridismo de gêneros*. In: *Pensando África*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. p. 157-164.

MAQUÊA, Vera. *A estranha mania de construir barcos*: Guimarães Rosa e Mia Couto. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Orgs.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2007. p. 773-780.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.



SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”. In: *Revista Novos Estudos*, N.66, São Paulo: Cebrap, 2003.



# A representação do feminino em *Mulheres de cinzas*

Michelle Aranda Facchin

## 1. Introdução

Mia Couto é um escritor moçambicano de grande visibilidade e de uma escrita muito bem realizada, em que os efeitos da linguagem são explorados para compor uma diversidade de universos, dentre os quais o que nos interessa é o especial tratamento na construção de identidades. Sua obra preocupa-se em desvelar a violência, a miséria e a condição subumana, tendo a nosso ver a sensibilidade poética como ponto de equilíbrio, o que destaca o poder da expressividade na sua literatura. Para o próprio Mia Couto, a escrita tem uma função de revisitar o passado, possibilitando uma reconciliação com as questões que permeiam a violência pela qual Moçambique passou e ainda passa com os efeitos secundários desse pretérito que se mantém na atualidade. Em entrevista, Mia Couto menciona que:

depois da guerra civil os moçambicanos tiveram um esquecimento colectivo, uma espécie de amnésia que anulava os demônios da violência. Os escritores visitaram esse passado e resgataram esse tempo, permitindo que todos tivéssemos acesso e nos reconciliássemos com esse passado. (COUTO, 2008, p.1)

Esse passado violento está presente no último romance do escritor, *Mulheres de cinzas: as areias do imperador* (2015). A obra abre uma trilogia, tratando dos conflitos entre o imperador africano Gungunhane e a força militar



portuguesa, representada na figura do sargento Germano de Melo. Além disso, o romance expõe as diferenças entre culturas e a forma como os africanos aliados dos portugueses se aclimataram à cultura eurocêntrica e vice-versa. Basicamente, o romance é construído por duas narrativas, sendo que o primeiro capítulo abre os relatos e memórias de Imani, sempre alternando com as cartas do militar Germano ao conselheiro José d’Almeida. Imani e Germano narram os acontecimentos de acordo com perspectivas particulares, dentre elas: Imani é africana, Germano é português; ambos verbalizam a desconfiança que possuem em relação aos aspectos culturais do “outro”<sup>1</sup>, percebendo e refletindo sobre as diferenças entre portugueses e africanos. Imani possui uma vantagem em relação a Germano porque foi educada por um padre, sendo assim é conhecedora tanto da língua portuguesa, como dos principais aspectos culturais europeus. Ela se utiliza desse conhecimento para “investigar” os passos do português e, por meio da leitura de uma das cartas, ela vem a descobrir uma mentira do militar que colocaria a família dela e de outros africanos em risco aos ataques de Gungunhane.

Imani representa uma mulher inteligente, capaz de traduzir as situações com facilidade já que tem o pé nesse espaço intercultural que a favorece na defesa de seus ideais. Já Germano representa um português exilado, que se vê em África, mesmo dela tendo asco, utilizando a escrita das cartas ao conselheiro como um remédio para a sua solidão. Ambos não conseguem realizar a paixão que lhes surge, sendo fortemente levados pelas questões raciais e ideológicas. Imani menciona a diferença inter-racial diversas vezes e

---

<sup>1</sup> Entendemos o “outro” na relação de alteridade que existe entre as nações, sob o viés das diferenças entre culturas e da consciência dessas diferenças.



oscila entre o amor que sente pelo português e as diferenças étnicas entre eles. Germano perde as mãos, as principais armas que usava contra a sua condição de exílio, em consequência do tiro à queima roupa empreendido por Imani para defender seu irmão do alvo do português.

O romance expõe não apenas esse passado histórico de Moçambique, mas especialmente as relações entre o africano e o outro, estabelecendo claramente que a cultura do pós-colonial é híbrida, sendo a mestiçagem seu traço principal. É nítido o incômodo do português Germano por estar instalado em África. As cartas que escreve ao Conselheiro José d'Almeida figuram o preconceito em relação à cultura africana: “Enfim, fantasias próprias desta gente ignorante.” (COUTO, 2015, p. 78). No entanto, ao longo do romance, o militar demonstra as suas reflexões sobre as diferenças culturais e se afirma invadido pela cultura africana, do mesmo modo que Imani e sua família já se veem constituídos pela cultura portuguesa, por meio da influência dos padres, e, posteriormente, por todas as relações estabelecidas entre os portugueses colonizadores e as etnias que iam contra o império de Gungunhane.

Esse romance retrata a miscigenação sobre a qual as nações se configuraram nos tempos coloniais e que notamos ter perdurado no contexto pós-independência, em que as identidades não são de modo algum fixas e definidas, mas inconstantes e mutáveis, em constante reconstrução a partir da relação com o outro que lhe é diferente. De acordo com Stuart Hall (2006, p. 102), “a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve profundamente inscrita nelas – da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados.” Ou seja, é a partir desta reflexão que podemos pensar o pós-colonialismo pelo viés da diversidade e da convivência entre culturas, da diminuição dos limites que



separavam as margens e o centro, assim como da redefinição das relações de poder e do abrandamento das classificações binárias dominadores/dominados. Para Stuart Hall (2005, p. 12), o sujeito previamente pensado como dotado de uma identidade estável e unificada, passa a ser visto como um composto de “várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas”.

Desse modo, a literatura, como representação social, cultural e histórica, possibilita às margens conquistarem um lugar de enunciação a partir do qual as diferenças possam ser expostas e revisitadas na rede de interações que o texto literário permite. Segundo Fonseca (2010, p. 247), Mia Couto expõe pessoas que vivem nas margens sociais e geográficas, explorando as fronteiras entre “racionalidades, valores, crenças e pressupostos culturais.” Desse modo, podemos dizer que há uma tendência miacoutiana em tatear o mundo por meio de representações fragmentadas e dialéticas, incluindo a construção de suas personagens femininas.

Mia Couto afirmou, em entrevista, que existe uma preocupação em sua obra, que é a “negação de uma identidade pura e única”, procurando expor as diversidades e as identidades “plurais e mestiçadas” (COUTO, 2008). Estabelecemos uma relação do pensamento de Stuart Hall sobre o hibridismo cultural na representação das mulheres do romance analisado. Assim como outras identidades trabalhadas na literatura miacoutiana, Imani e as outras personagens femininas deste romance formam um mosaico que não se deixa fixar em um único posicionamento ideológico sobre a mulher, pois ao mesmo tempo em que figura uma protagonista de certo modo submissa ao pai, ao marido, ao tio ou ao colonizador, complexifica-a por uma rede de fragmentos e ações que a distanciam de estereótipos ligados à imagem binária de uma mulher submissa anulada por uma sociedade patriarcal. Basicamente, a identidade



feminina nesta obra de Mia Couto se apresenta como parte de um processo dialético entre a ratificação da cultura patriarcal e um outro extremo, que trabalha na contramão dessa ideologia, relativizando-a por meio de uma pluralidade de identidades femininas representadas em Imani principalmente.

Com base no exposto, pensamos em Imani, protagonista do romance, partindo do pressuposto de que o conceito de identidade não é homogêneo, e, por isso, deve ser considerado, como bem afirma Ana Margarida Fonseca (2010, p. 238), “um construto dinâmico, em permanente redefinição e reconstrução.” As representações identitárias em África são construídas com base em um mosaico de imagens tanto do tempo colonial, em um contexto de binômios bem marcados tais quais dominador/dominados, colonizador/colonizados, brancos/negros, quanto pela hibridização própria do pós-colonial, o que nos possibilita pensar a África além dos estereótipos criados pelo pensamento eurocêntrico.

A literatura de Mia Couto, em especial, caracteriza-se, segundo Ana Margarida Fonseca (2010, p. 240), pelo hibridismo, colocando distintas vozes e tradições em convivência. Em um texto de opinião, Mia Couto (2009) menciona que a identidade do africano no contexto pós-colonial não se prende à imagem puramente exótica do continente, sendo, pois, importante considerar as influências dos portugueses na formação do povo africano, algo que não se pode apagar. Outro fator que é comentado pelo escritor refere-se às classificações binárias, excludentes, em busca de um teor essencialmente africano ou europeu, ou seja, o contexto pós-colonial não comporta identidades fixas, estereotipadas, dotadas daquilo que Mia Couto chama de uma “pureza ancestral”.



De acordo com essa visão, a literatura miacoutiana pouco se preocupa em resgatar as tradições africanas, mas resolve-se justamente na exposição da mestiçagem da cultura em África, pensando em um contexto bem mais amplo, que excede uma visão etnográfica, uma vez que está bem mais envolta pela alteridade do que pelas classificações dicotômicas.

## 2. Identidades complexas

*Mulheres de cinzas* abre o primeiro capítulo caracterizando Imani, a narradora, como alguém sem identidade fixa. Seu nome significa “quem é”, ou seja, é aquela que se constitui por fragmentos identitários que a indefinem. A mãe de Imani resolve chamar-lhe “cinza” para que assim a filha carregue as qualidades da cinza e jamais seja magoada por “homem algum”. Essa indefinição da identidade de Imani é reiterada pelas características dessa personagem, que foi educada por um padre português, mas mesmo assim ainda guarda traços culturais de seu povo, os VaChopi, cujas crenças são tratadas com certa arrogância pelo português Germano de Melo: “Essa gente tem confiança é nas mezinhas, nos amuletos que acreditam imunizá-los contra as balas. Até eu, que Deus me perdoe, confesso que já tenho crença nessas superstições”. (COUTO, 2015, p. 102)

Tanto Imani, quanto a sua mãe, Chikazi Makwakwa, fazem parte de uma geração de mulheres que não sentem dor, porque possuem uma espécie de doença de nascença. Tal “doença” é omitida de todos da família, sendo um segredo exclusivo entre as mulheres, pois elas acreditam que isso pode favorecê-las ao sofrerem os maus-tratos dos maridos: “- Esta doença é um segredo, o seu pai não pode suspeitar. Quando me bate pensa que as minhas lágrimas são verdadeiras.” (COUTO, 2015, p. 26). Esse trecho expressa



bem a posição inferior que a mulher comumente assume no casamento, constantemente vítima de violência, e apresenta uma forma de lidar com isso por meio de um poder oculto, advindo do que chamamos de realismo animista<sup>2</sup>, baseando-nos em Pepetela (2015). Há uma passagem do romance em que Chikazi simula ser uma *noyi* (feiticeira), e por isso acaba se livrando dos soldados VaNguni que a iriam violentar: “Os soldados VaNguni recuaram, apavorados. Aquela não era uma simples mulher. Era uma *noyi*, uma feiticeira.” (COUTO, 2015, p. 23) Neste caso, a representação da mulher está intimamente ligada a uma concepção de mundo mágica e animista, que acaba sendo a sua única arma contra a violência masculina.

No que tange à representação das mulheres na literatura miacoutiana em geral, é necessário pensarmos na posição de submissão que lhes foi dada: primeiramente pela organização patriarcal, em que as relações entre feminino e masculino são assimétricas e, em segundo lugar, pelo sistema colonial, em que o colonizador exercia poder sobre homens e mulheres, explorando essas últimas também pela parte sexual, considerando a dupla violência que vitimizou as mulheres, como vemos representado no romance em questão: “Para nós, mulheres, há ainda uma outra diferença: na Guerra, passamos a ser violadas por quem não conhecemos.” (COUTO, 2015, p.107). Essa questão do uso da mulher para o gracejo e as negociações entre colonizadores e africanos é expresso na figura do pai de Imani, que a instrui para “servir” aos gostos do sargento português. Ao mesmo tempo, a sensualidade é a arma também usada por Imani para

---

<sup>2</sup> Realismo animista foi utilizado por Pepetela no romance *Lueji* para caracterizar a crença dos africanos em amuletos, objetos mágicos, forças da natureza presentes em pessoas, rios, objetos, etc. (PEPETELA, 2015)



humilhar Germano, após descobrir que ele mentiu sobre proteger a família dela contra os soldados de Gungunhane. Esse poder da sensualidade da mulher africana para abater o português está presente no imaginário exótico criado sobre a África pelo europeu, o que percebemos na carta de Germano de Melo:

Recordo ter lido uma carta do rei Affonso do Congo dirigida ao rei de Portugal. Cito, sem pretensão de rigor, as palavras desse monarca preto: “Na disputa com outras nações podemos prender, podemos matar. Mas nada será nunca tão eficiente como a sedução das nossas mulheres.” O rei Affonso estava certo. Afinal, também eu tombei vítima dessa sedução. Sou um vencido. Fui derrotado numa batalha que nunca houve. (COUTO, 2015, p. 209)

Imani sofre humilhação por parte do próprio pai, que a exhibe nua para analisar se está com “polpa” para atrair os olhos do português: “- Está magra, parece uma bala – comentou o pai. [...] nenhum branco a vai querer assim, tão sem polpa, tão sem corpo.” (COUTO, 2015, p. 302). O pai de Imani avalia o corpo da filha na presença do irmão, inclusive pedindo a opinião do rapaz, como se Imani fosse um objeto qualquer: “Já viu, Mwanatu” (ibid., p. 302). O que desencadeia essa reificação da mulher é justamente o fato de Imani ter pedido ao irmão que retirasse a farda, porque: “- Foram homens fardados que violaram as mulheres desta aldeia. (COUTO, 2015, p. 301) Katini, o pai de Imani, resmungou ao fundo da sala: “- Imagino que já tenha preparado a comida.” (COUTO, 2015, p. 301), o que demonstra o incômodo do homem ao ver a filha mandando no irmão e o machismo, facilmente percebido por Imani: “os homens de Nkokolani pedem às mulheres que sejam pontuais a servirem-lhes a refeição [...] o meu pai era nisso igual a todos [...] Existia para ser servido. Repetia-se comigo



esse antigo dever de mulher.” (COUTO, 2015, p. 301). O fato de Imani repetir, de alguma forma, o comportamento questionador, crítico e com poder de opinião da mãe irrita Katini a ponto de humilhá-la e mostrar quem manda na situação, colocando-a em uma posição inferior aos homens da casa. Katini batia na esposa quando ela discordava de algo ou opinava. No caso da filha, Katini não a agride fisicamente, mas moralmente, rebaixando-a em dois pontos principais: desqualificando a beleza de Imani e colocando-a em lugar de um objeto, pois, assim ele acredita “corrigir” a filha: “- Você, minha filha, anda muito esperta, a sonhar muito longe daqui.” (COUTO, 2015, p. 302).

Percebemos em *Mulheres de cinzas* a representação de mulheres anuladas e vítimas de violência: “- A avó, a bisavó e a trisavó. É assim desde que a mulher é mulher. Prepare-se para ser espancada também você [...] São assim os homens, explicou: têm medo das mulheres quando elas falam e mais medo ainda quando ficam caladas” (COUTO, 2015, p. 27-28). No entanto, o romance em questão também traz o outro lado, o de uma mulher com voz, cuja posição de igualdade é buscada. Imani, embora ciente das desigualdades das quais a mulher é vítima e das relações de poder que funcionam entre as negociações feitas pela sua família com o português militar, sabe que deve manter um comportamento compatível com a posição de submissão da mulher: “Era o que devia ter dito, mas guardei-me, submissa.” (COUTO, 2015, p. 159) “Quis resistir, morder-lhe o braço, atacá-lo com toda a fúria. Mas deixei-me ficar, parada, na educada submissão de mulher.” (Ibid. p. 194). Imani é totalmente consciente dessa ideologia e utiliza-se dela quando julga necessário, para manter a “ordem” social e cumprir o protocolo a favor de uma visão patriarcal, no entanto, ela tem nas mãos a possibilidade de lançar a sua voz perante o português Germano de Melo e não deixa de fazê-lo:



Nesse adiar de sentença senti o gosto perverso que as leas experimentam antes do derradeiro golpe. Atirei para o chão o telegrama do dia anterior, coloquei um pé sobre o seu peito, cuspi-lhe no rosto e, com a mais doce voz, insultei-na na minha língua.

- Branco mentiroso! Irás rastejar como uma serpente.  
(COUTO, 2015, p. 200)

Essa cena da revolta de Imani contra o português por quem se apaixonara representa principalmente uma queda de braço entre raças, ultrapassando aquilo que poderíamos chamar de uma suposta guerra de sexos ou diferenças entre os gêneros, rumo a uma significação de resistência contra o domínio do branco colonizador. Seleccionamos duas passagens do romance em que essa questão se justifica: “-É por eu ser branco? É por isso que se afasta de mim?”, “não pude deixar de notar a falta de habilidade dos portugueses. E dei comigo a pensar: nós, os negros, sabemos mexer numa pá incomparavelmente melhor [...]”

Notamos que a representação que o europeu empreende sobre a mulher africana corrobora o exotismo: “- Tenha tento nessa catraia. É novinha mas tem corpo de mulher. É que as pretas têm artes do demónio. Eu sei do que estou a falar.”  
(COUTO, 2015, p. 70)

No romance analisado, vemos que Imani assume uma posição superior à meramente pensada para a mulher africana. Por ter sido educada por um padre português, ela é a única de sua família a dominar a língua do colonizador, o que lhe serve de arma contra o domínio de Germano. Ela lê as cartas do sargento português e espiona os passos do militar, no entanto, é tratada pelo pai como uma ferramenta de domínio, sendo destituída de suas vontades frente ao desejo do pai em manter a “garantia” de proteção de Germano:



- Com ou sem aulas, compareça sempre em casa dele. Esse homem será a nossa garantia [...]
  - E digo uma coisa: se, algum dia, esse branco quiser algo mais de si, você já sabe.
  - Não entendo, pai.
  - O que estou a dizer é muito simples: você tem que ser para ele o que todas as mulheres são neste mundo. Entende?
- Em silêncio, finquei os pés na areia como se estancasse um rio. E era o choro que eu estancava. (COUTO, 2015, p. 97)

Podemos dizer que Imani sofre o impacto de um duplo imperialismo, que vem de seus tios, pais, irmãos, tendo de suportar uma vida sem voz, em que sua individualidade de mulher é anulada pelas relações de poder que envolvem a presença do português em África:

“Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Apenas eu parecia condenada a um destino seco. Afinal, não era apenas uma mulher sem nome. Era um nome sem pessoa.” (COUTO, 2015, p. 17-19)

No entanto, esse feminino submisso detém uma força questionadora que possibilita à mulher negra assumir um poder de enunciação que altera o binarismo homem dominador x mulher dominada. O que esse romance demarca é justamente essas relações de força entre colonizado e colonizador, colocando Imani como detentora de um saber que a instaura como indivíduo capaz de contestar o domínio imperialista que advém não apenas do português, representado em Germano de Melo, mas principalmente na figura de Katini Nsambe, pai da protagonista.

Outro fator que demonstra essa construção dialética da mulher é o fato de o romance apresentar primeiramente o



nome das personagens femininas, deixando em segundo plano Germano de Melo e Katini. Há uma ênfase na força das personagens femininas, destacando a articulação e a inteligência da mulher frente à impetuosidade e ao logro masculinos e, conseqüentemente, destituindo a primazia imperialista portuguesa:

A intervenção da jovem negra ajudou mas não me curou, porque a doença de que padeço não começa no meu corpo. Começa antes de mim, começa na História da minha gente, condenada pela mesquinhez dos seus dirigentes. Lembro Tsangatelo perguntando sobre o tamanho de meu país. Mal ele sabia da nossa pequenez, que não vem da geografia, mas de um atávico estado da alma que confunde saudade com destino. (COUTO, 2015, p. 234)

Paralelamente à história de amor entre Germano e Imani, o romance revela o hibridismo cultural. Germano questiona o imperialismo português e expressa a incapacidade de resistência frente à cultura africana, simbolizada por Imani:

E fiquei aprisionado na esperança de que este falso quartel fosse meu, fosse português, fosse a minha casa. Não fui capaz. Uma criatura maior devorou a aranha e a teia. Essa criatura chama-se África. Nenhuma parede, nenhuma fortaleza poderia deter essa criatura. E ali estava ela entrando pelas frestas, na forma de música de marimbas e vozes e choros de crianças. Ali estava transformada em raízes que cresciam entre as rachas dos tijolos. Ali estava ela residindo nos meus sonhos, invadindo a minha vida na forma de uma mulher. Imani. (COUTO, 2015, p. 237)

Notamos como o processo de mestiçagem e hibridismo entre culturas modifica tanto o branco quanto o negro,



apresentando-nos uma África em que as dicotomias branco x negro, colonizador x colonizado, homem x mulher perdem a força, cedendo lugar a uma nova identidade africana, caracterizada pela mistura de culturas, crenças e valores, o que vem a desmistificar a ideia de africanidade naquele sentido usual de resgate aos valores tradicionais africanos. Como afirma Ana Margarida Fonseca,

do encontro de culturas não resulta simplesmente a sobreposição da cultura dominante, nem o esquecimento da oprimida, mas uma nova forma que congrega traços culturais distintos e que já não pode ser identificada nem com uma nem com a outra. (Fonseca, 2010, p. 245)

Germano de Melo questiona a própria nação portuguesa quando diz:

não adoeci em África [...] Eu adoeci de Portugal. A minha doença não é senão o declínio e a podridão da minha terra. [...] É essa a minha e a sua doença: a nossa pátria sem futuro, vazada pela ganância de um punhado, dobrada sobre os caprichos da Inglaterra. (COUTO, 2015, p. 315).

Esse excerto demonstra bem a hibridização cultural e a forma como o imperialismo é questionado por Germano.

### **Considerações finais**

A mestiçagem constitui esse romance de Mia Couto, demonstrando que a relação entre África e Portugal constrói um povo de identidade híbrida, do qual a mulher faz parte no processo de reconstrução identitária, caracterizada pela complexidade e diversidade cultural. Imani representa uma mulher que detém o poder da palavra, por conhecer a língua portuguesa muito bem, além de ser a principal responsável



por alertar seu povo sobre os interesses políticos de Portugal em África. Ao final do romance, temos o relato de Germano que expressa decepção e desaprovação em relação às intenções portuguesas de ganância e poder sobre os povos colonizados. Esse romance é o primeiro da trilogia e termina com o declínio de Germano, que acaba sem as mãos, em uma canoa, fugindo da revolta dos VaChopi.

Vemos que a identidade feminina no romance é construída em meio à complexidade, oscilando entre o discurso machista e o posicionamento discursivo da mulher vitoriosa e detentora de um poder que historicamente não lhe foi conferido. Desse modo, o romance analisado revisita o passado, apresentando uma fragmentação e multiplicidade identitárias próprias do contexto pós-colonial. Imani protagoniza a história de seu povo, tendo voz e conhecimento para compreender as relações de poder que envolvem o africano no contexto colonial e pós-colonial. Embora ela se apaixone por Germano, as questões raciais lhe são muito mais fortes, sendo as diferenças a principal impossibilidade de realização do amor entre Imani e Germano.

*Mulheres de cinzas* desestrutura as dicotomias e representa identidades de maneira complexa, que não se atém a estereótipos mas sim às relações de poder e aos posicionamentos ideológicos das nações africana e portuguesa, representadas nos dois narradores do romance, Imani e Germano, que expõem suas memórias como parte de um arquivo cultural do qual faz parte a constituição ideológica da colonização. A memória, como bem afirma Vera Maquêa (2005, p. 168), é “um campo móvel de significação, interpretação e experiência social”. Desse modo, o romance não retrata a História, mas as várias possibilidades e os olhares possíveis sobre os acontecimentos em Moçambique e principalmente a impermanência



identitária tanto dos africanos como dos portugueses considerando o hibridismo cultural e todo o contexto pós-colonial.

## Referências bibliográficas

COUTO, Mia. *Mulheres de cinzas: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana*, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2009.

\_\_\_\_\_. As negas malucas de Mia Couto. Entrevistado por Mariana Filgueiras. *JBonline*, 14 de jun. 2008. Disponível em: <<http://ardotempo.blogs.sapo.pt/87482.html>> . Acesso em: maio 2016.

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

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: SOVIK, Liv. (Org.) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 95-120

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

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



# O feminino, a terra e a reconciliação com as origens: reflexões sobre *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto

Francisca Liciany Rodrigues de Sousa

## Introdução

A literatura é um dos modos de reflexão humana acerca da vida e da humanidade. Os estudos literários têm por um de seus objetivos decantar as técnicas utilizadas para expressar essas reflexões e esses questionamentos... Uma das possibilidades de observação e reflexão que o fazer literário pode fornecer é aquela que nos leva a olhar para um povo, sua origem e suas travessias. Dentro desse contexto, procuramos, neste artigo, os indícios de uma busca de identidade africana no contexto ficcional do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, do autor moçambicano Mia Couto.

Nesta tarefa focaremos a figura feminina, principalmente as figuras da mãe e da amante, como símbolo de uma ancestralidade e da ligação com a terra e a casa, elementos dos quais Marianinho, narrador-personagem da obra, precisa se apropriar para retomar a essência de seu povo.

Em um primeiro momento, apontaremos como a associação entre o feminino, a casa e a terra estão presentes em alguns textos coutianas. Depois, tomaremos como escopo a obra em estudo para demonstrar como o autor utiliza essa associação para encaminhar uma discussão maior acerca da questão da identidade nacional moçambicana.



## O feminino, a casa e a nação

A ligação entre o elemento feminino, a casa, a terra e a ancestralidade já está presente em literatura há muito tempo. Como cuidadoras, são elas, as mulheres, as responsáveis por tecer o funcionamento da casa. Como parideiras, são elas que, obedecendo aos ciclos da natureza, germinam e procriam. Como educadoras, são elas que mantêm a tradição a partir de ensinamentos, lendas, mitos e rituais. Dentro de cada cultura, o feminino e o papel da mulher são representativos de um pensamento, de uma vivência e de uma história. Em um grande número de culturas e de línguas, a terra é ligada ao princípio feminino, à mulher e a sua função maternal de gerar e nutrir. Simone de Beauvoir (1980, p. 88), no primeiro volume de *O segundo sexo*, afirma que “Pode-se, assim, considerar que, misticamente, a terra pertence às mulheres [...] A natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe; a terra é mulher, e a mulher é habitada pelas forças obscuras que habitam a terra”.

Sobre tal questão nas culturas e literaturas africanas, Santos (2012) defende que a ideia da relação entre a terra (África) e a mulher (mãe) na literatura africana aparece com maior força entre os séculos XIX e XX, com um resgate das tradições feito pelo Pan-africanismo.

Nas literaturas africanas de língua portuguesa essa recorrência temática manifesta-se no período em que começa a germinar uma reação anticolonial ao governo português. Nesse período, marcado pela descoberta da origem e do solo pátrio, surge uma poética de evocação e exaltação à Mãe-África, que busca resgatar as raízes africanas encobertas pelos séculos de assimilação cultural (SANTOS, 2012, 68).



A presença do feminino na literatura de Mia Couto não é algo isolado. O livro *Os fios das missangas* (2009), por exemplo, possui vinte e nove contos cujo foco é personagem feminina. Machado (2011), em seu artigo acerca da construção da representatividade feminina nesta obra, analisa especificamente três contos (“O cesto”, “A saia almarrotada” e “O fio e as missangas”). Em sua análise, a autora afirma que Mia Couto, como é própria de sua literatura, continua a abordar as questões sociais moçambicanas, contudo, utiliza-se marcadamente do feminino como meio dessa reflexão.

Em algumas obras, o elemento feminino parece se mostrar de modo mais discreto. As figuras da mãe e da amante são, comumente, as mais escolhidas para permear a tão presente reflexão sobre os conflitos, o homem, a raça e a nação moçambicana.

Em “O apocalipse privado do Tio Geguê”, conto integrante do volume *Cada homem é uma raça*, publicado pela primeira vez em 1990, é narrada a história de um menino órfão criado pelo tio. A questão da criação e da transformação de um menino em homem é o grande condutor da narrativa. Essa transitoriedade da vida é registrada no conto de modo bem reflexivo e, de certo modo, as transformações pelas quais o menino passa se relacionam com as modificações sociais por que passaram os países africanos em busca de mostrar uma identidade bem definida, distanciada daquela imposta pelo colonizador. Nessa perspectiva, o elemento feminino é representado por duas figuras: a mãe ausente e a moça pela qual o protagonista se apaixona. A presença dessas duas figuras ocorre, sugestivamente, em momentos importantes de mudança tanto na vida do narrador-personagem, quanto no contexto social em volta. Suas aproximações e afastamentos parecem prenúncios de épocas. A mãe, mesmo que presente apenas



nos delírios febris do filho a pedi-lo que se afaste do mau, acaba por demarcar uma nova época na personalidade e no ambiente em que este vive, época de violência e caos. A personagem Zabelani chega e parte trazendo e levando novas formas de se fazer o menino-homem, novas formas de se viver no bairro-nação. Ambas funcionam como arautos e conselheiras de tempos difíceis e da necessidade de uma reflexão e humanização para enfrentar as transformações que se darão interna e externamente.

Porque, afinal? Será que pode haver bondade num mundo que já não espera nenhuma coisa? Sempre me repeti - há os que querem, há os que esperam. Agora, no bairro já não havia nem querer nem espera.

Finalmente, se explicava o sonho da minha mãe. Aquilo nem foi sonho, foi miragem de sonho. Eu, afinal, nascera sem princípio, sem nenhum amor. Como pretendia minha mãe ensinar meu tardio coração? Fosse ainda Zabelani talvez ela pudesse açucarar o meu formato. Mas meu tio me proibia eu só lhe lembrar. Os amores enfraquecem o homem, você será dado outras tarefas, mais bravas missões. (COUTO, 1990, p.21)

Ao final do conto, a figura de Zabelani parece assumir a simbologia de Moçambique: no tempo de violência vivido após as lutas de libertação. Como Moçambique e sua gente, Zabelani tem a casa queimada, e os bens saqueados não por estranho, mas por gente conhecida. Como o título do livro em que o conto se encontra, cada homem é uma raça e Mia Couto é um autor que “[...] escolheu para si o desempenho da tarefa de contar aos outros as estórias das suas gentes – ‘as gentes que fazem parte / farão parte de um país em construção’ [...]” (CAVACAS, 2006, p.63). É isso que representam as transformações ocorridas no sobrinho de Geguê. As mulheres ao seu redor o aproximam de sua origem



e de seu futuro, a ligação com o telúrico e suas necessidades de renascimento e reconstrução.

### **“A voz antiga das mulheres me chamando”**

A obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, apresenta a história de Marianinho, moço da comunidade de Luar-do-chão, saído para estudar na cidade grande, mas que precisa retornar ao seu lugarejo por ocasião da morte de seu avó, Dito Mariano. Nesse retorno, o rapaz se reencontrará não só com sua infância, mas com toda a história da família e as tradições do lugar.

O romance é escrito numa linguagem e numa estrutura carregados de poeticidade, a começar pelo título: a frase que o compõe forma uma imagem metafórica muito bela em que tempo e terra se tornam parte da vida das personagens, principalmente de Marianinho e seu avô. Se o rio é o tempo que passa, a terra é o lugar em que se vive, a casa. Nesse jogo semântico entre casa, terra, homem, rio, tempo, morte e vida, Mia Couto vai tecendo a malha que envolve o leitor na cultura moçambicana, em que tudo busca apresentar uma unidade harmônica.

O contexto que espera Marianinho ao chegar em Luar-do-Chão parece uma espécie de alegoria da situação africana no Pós-Colonialismo. Os três filhos de Dito Mariano são tipos representantes de alguns frutos desse período: Abstêncio foi um assimilado (alguém que se adaptou à cultura do colonizador) e senti falta de tal condição porque cria ser uma espécie de vantagem, um lugar no mundo, ele está quase sempre calado, “[...] a traçar lembranças” (COUTO, 2003, p.17), não possui forças para grandes feitos. Fulano Malta, “pai” de Marianinho, foi um guerrilheiro, esteve nas Lutas de libertação, mas, com o tempo, abandonou o desejo de justiça, desiludiu-se. Já Últímio é o representante



dos ‘novos ricos’, corruptos e que trabalham em favor dos abastados e dos colonizadores. Nessas condições, Dito Mariano, o patriarca da família, encontra-se desprovido de um sucessor para a manutenção das tradições. Marianinho é aquele que ainda pode salvaguardar essa origem, ele que é filho da tradição e da modernidade. A narrativa se dá em primeira pessoa. O narrador-personagem conta os fatos como que relembRANDO-os.

O retorno de Marianinho à ilha para encontrar uma nova forma de salvar a terra, que também é a sua casa e reconstruir um mundo novo sem abandonar as tradições, de certa forma é uma parábola da África Pós-Colonial, que precisa juntar seus destroços para seguir adiante e não ficar irremediavelmente para trás na história das nações – ressignificando essa ideia para se opor à dos Estados, com uma pretensa identidade nacional, a procura de si, com todos o seus pluriversos, por toda a composição moçambicana diversa e plural ratificando o valor dos povos originários sublevados pela máquina colonial (BEZERRA, 2012, p.48-49)

A obra apresenta algumas mulheres. Todas as mulheres presentes na obra estão envoltas em uma aura de magia, embora cada uma traga certa particularidade. Se os nomes das personagens coutianas são, em geral, marcados de poeticidade, nesta obra, os nomes femininos trazem as marcas disso e apontam para o universo mágico e mítico do qual falamos. “Mariavilhosa”, “Miserinha” e “Admirança” são alguns desses nomes.

O feminino e sua relação com a terra e a libertação são, na verdade, apresentadas não de modo escancarado, mas seriam como sugestivas presenças, perceptíveis nas tramas do texto, feito a poesia. Logo no início da obra, essa relação é apontada na entrelinha de outra relação simbólica. O



narrador-personagem faz as seguintes observações sobre a casa da família: “Desembarcamos do tractor, aos molhos. A grande casa está defronte a mim, desafiando-me como uma mulher. Uma vez mais, matrona e soberana, a Nyumba-Kaya se ergue de encontro ao tempo”. Se, no romance, a relação entre a terra e a casa é totalmente explícita (a começar pelo título), ao afirmar essa proximidade entre a mulher e a casa, o narrador traz à tona resquícios da associação entre o princípio feminino, a casa e as forças da Natureza, das quais nos falou Beauvoir (1981).

Sugestivo também é o fato de Marianinho, ao chegar à Nyumba-Kaya, ser recepcionado por Admirança, a figura feminina que mais lhe causa inquietação e desafio. A sensação de admiração (como o nome já sugere), de perigo e desejo que a mulher causa em Marianinho se justificará, ainda que parcialmente, no final da obra, ao descobrirmos que ele é filho de Admirança, o grande amor de seu avô Mariano. Nessa perspectiva, ser recepcionado pela mãe ainda não conhecida e numa situação em que ele precisa se reconciliar com suas origens torna-se representativo da missão de Marianinho, enquanto aquele que abrirá caminho para o reestabelecimento simbólico da nação moçambicana. A mãe e a terra são uma só e estão de braços abertos, cheias de encantamento e mistérios.

Importante atentar para o capítulo intitulado “Acutilantes dúvidas, redondulantes mulheres”. Nesse ponto do romance, além de uma maior ambientação do feminino e das tradições, há também um maior desvelamento da personagem Admirança. Sua relação maternal com aquele Mariano que veio para reerguer a casa e a terra, suas dores de amor com aquele Mariano morto e representante de um passado a se esvaír começam a ser mais reveladas.



- Sou mãe disto tudo, da casa, da família, da Ilha. E até posso ser sua mãe, Mariano.

O seu riso não escondia um travo triste. No fundo, ele sabia que, com o desaparecimento do velho Mariano, todas as certezas ganhavam barro em seus alicerces. Se adivinhavam o desabar da família, o extinguir da casa, o devanescer da terra (COUTO, 2003, p. 147)

A personagem da amante é preenchida por Nyembeti. De certo modo, ela metaforiza muito desse momento de contato e entranhamento de Marianinho com a terra e o tempo. Como Luar-do-Chão, Nyembeti não tinha voz, sabia apenas pedir dinheiro e falava apenas a linguagem da miséria, como bem disse seu irmão, o coveiro Curozero. É ela que irá indicar a Marianinho, em sonho, o que se passa com a terra/casa e o que ele deve fazer para solucionar o problema. Nyembeti e Marianinho conheciam-se desde à infância, ela pertence à infância dele (essa infância tão ligada à terra e ao avô/tradição), mas agora se liga ao presente e abre um futuro. É por ela que Marianinho tomará posse de sua missão: “Afiml, entendo: eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão” (COUTO, 2003, p.253).

Em Admirança e Nyembeti, temos a figura da mãe e da amante, mulheres que simbolizam, refletem e servem de cicerone para um processo de contato e reestabelecimento do homem Mariano/Malinane<sup>1</sup> e sua casa/terra, a nação moçambicana em busca de sua identidade.

---

<sup>1</sup> Segundo Bezerra (2012, p. 38), a palavra ‘malinane’, da qual a palavra “Mariano” é uma corruptela, significa “o mais velho da tribo”.



## Considerações finais

A literatura é um meio de refletir acerca da sociedade. Dentro de um contexto como o vivenciado por nações colonizadas, como e o caso das nações africanas, é natural que seus escritores tragam indícios e reflexões desses processos em busca de uma identidade e de um lugar. Mia Couto, em suas obras, expõe de modo muito poético esses questionamentos e reflexões.

O feminino na obra coutiana é um elemento constante. Em algumas obras, o autor faz uso da figura feminina para alegorizar e simbolizar a terra e o sentimento de busca pelas tradições e origens. As mulheres, principalmente as mães e as amantes, ajudam as personagens que estão nesse processo de busca de se reconciliarem com a terra, a casa e a nação.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Admirança e Nyembeti são as duas personagens que mais contribuíram para que Marianinho consiga entender qual seu papel dentro da Nyumba-kaya e qual sua missão em Luar-do-Chão. Através de uma linguagem e de uma estrutura narrativa carregadas de sentido, Mia Couto vai elaborando na obra um sentimento de necessidade de reconciliação com as tradições moçambicanas e da construção de um futuro nacional.

## Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad.: Sérgio Milliet. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (Vol. 1)

BEZERRA, Rosilda Alves. Tradições e culturas (in) distintas: O entrelugar em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. *Revista Odisséia*. Rio Grande do Norte, vol. 8, n. 1, p. 38 - 50, jan-jun 2012.



CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de sabor literário. In.: MACEDO, Tânia; CHAVES, Rita (org.). *Marcas da diferença*. São Paulo: Alameda, 2006. Disponível em <[www.periodicos.ufrn.br/odisseia](http://www.periodicos.ufrn.br/odisseia)> Acesso em: Nov./2014.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cada homem é uma raça: estórias*. 3 ed. Lisboa: Caminho: 1994.

MACHADO, Cristina Vasconcelos. Construção da representatividade feminina na obra O fio das missangas, de Mia Couto. In.: Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura: Literatura e Política, 5., 2011, Juiz de Fora. *Anais... Juiz de Fora*: 2011, p.1-14. Disponível em <<<http://www.ufjf.br/darandina>>> Acesso em: Nov./2014.

SANTOS, Donizeth. Representações da Mãe-África nas poesias moçambicana e afro-brasileira. *Abril- Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, Vol. 5, n° 9, p. 67-78, Nov. 2012. Disponível em <<[http://www.uff.br/revistaabril/revista-09/000\\_Revista%20Abril%20No%209%20\\_Novembro%202012.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-09/000_Revista%20Abril%20No%209%20_Novembro%202012.pdf)>> Acesso em: Nov. 2014.



# Carta, uma janela para o interior do outro

Cristina Mielczarski dos Santos

## Notas introdutórias

Escrevo esta carta, nem eu sei para quê, nem para quem. Mas quero escrever, quero vencer esta muralha que me cerca.

(Ernestina)

Na contemporaneidade, a relação com o tempo mudou e, com ela, a escrita. Vê-se em meio à enorme difusão de meios eletrônicos de escrita: as redes sociais como Facebook, Twitter, chat de discussões, blogs, e-mail, WhatsApp, etc., as cartas tornam-se cada vez mais virtuais e seu primeiro formato, envelope e papel, transmutou-se. No entanto, na literatura, as missivas ficcionais ainda continuam tendo o seu protagonismo.

A respeito do romance, pode-se conceituá-lo como uma amálgama de gêneros, sua singularidade está na faculdade de mesclar diferentes gêneros. Sobre essa perspectiva, José Luiz Fiorin (2006), com base na teoria de Bakhtin, sublinha que um romance apresenta diálogos de todos os tipos: “a conversação mundana, o bate-papo de amigos, os colóquios dos amantes [...], monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais, memorando, etc” (FIORIN, 2006, p. 117-118 – grifos meus). Neste trabalho, enfatizaremos o gênero epistolar, classificado como um gênero autônomo, dinâmico e heterogêneo, como ratifica a estudiosa Maria de Fátima Valverde (2001, p. 2).

O léxico “epistolar” tem sua origem no latim “epistolare”, termo que se refere à carta. A epístola pode ser



uma missiva entre entes queridos: família e amigos ou entre pessoas célebres. O termo também é conhecido como um fragmento de uma carta apostólica ou passagem bíblica que se dizia na missa, antes do Evangelho. Já a carta, propriamente dita, origina-se do grego “chártes”, sendo definida como um escrito que se envia a outrem. Ambos os termos, na maioria dos dicionários, são classificados como sinônimos.

A epístola ou carta carrega a voz longinquamente, e age como registro permanente. Ela passa a ser propriedade do receptor, enquanto mantém a posse emocional do remetente. O escritor abdica da propriedade legal de suas palavras uma vez que a missiva é enviada. A carta também torna patente uma subjetividade no escrito, e é a manifestação escrita mais próxima da voz falada. A carta pode servir como introdução e, nesse caso, a escrita precede a fala, o portador da carta permanece em silêncio até que o receptor tenha absorvido o conteúdo da nota.

Nessa concepção, é pertinente afirmar que a carta é uma estratégia discursiva em princípio interativa, um “discurso eminentemente pessoal em que um locutor se dirige por escrito a um alocutário ausente”. Assim, a carta institui “uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço” (REIS, 2011, p. 366). Deve-se enfatizar, segundo Carlos Reis (2011), a relevância da privacidade, a democratização da escrita, a tematização literária da intimidade que fazem da carta, enquanto artifício literário, o lugar por excelência em que “sujeito e escrita se refletem”; pode-se, desse modo, dizer que:

Talvez em nenhum outro texto escrito como a carta se exhibe e joga a dialética entre a realidade concreta do acto de enunciação [...] e a sua transformação em figura do discurso, em efeito de sentido que se dá na linguagem e só



no âmbito da linguagem se torna representável. (VIOLI apud REIS, 2011, p. 366)

Desse modo, a carta ou a epístola é um texto basicamente destinado à comunicação entre pessoas, identificado muito mais com um monólogo do que com um diálogo. A literatura apresenta vários arquétipos de cartas entre escritores, o que, nestes casos, poderíamos afirmar como exemplos ora de monólogos, ora de diálogos.

Isto posto, além do surgimento das missivas na literatura em forma de conjunto de escritos, também outra função literária tornou-se recorrente: as missivas ficcionais transformaram-se em um estilo de escrita, do qual muitos escritores usufruem como introdução a uma obra, apresentação de uma personagem ou justificação de seus escritos.

As epístolas, ou o gênero epistolar, portanto, podem apresentar-se sob as mais diversas formas: sob o gênero de romance epistolar, no qual se utiliza uma técnica literária desenvolvendo a história por intermédio de cartas e, desse modo, dando maior veracidade a uma narrativa; em correspondências entre escritores famosos; sob a forma de cartas ficcionais e também como técnica narrativa, largamente utilizada pelos autores românticos inspirados nos narradores do século XVIII.

Acerca da ideia da epistolografia como uma comunicação, a ensaísta portuguesa Andréa Crabbé Rocha sublinha em *A epistolografia em Portugal*:

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Lição de fraternidade, em que as palavras



substituem actos ou gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo. (ROCHA, 1965, p. 13)

Nesse momento, faz-se necessário perscrutar e refletir sobre a capacidade representativa das missivas nos romances constantes neste trabalho, uma vez que elas não são o todo, mas apenas parte de um todo. O gênero epistolar na narrativa sofre uma transmutação, perde o seu corpo físico e o seu objetivo de ser uma comunicação entre indivíduos para ser um diálogo entre narrador ou personagem com o leitor.

Sobre a carta, João Pereira Coutinho, em artigo intitulado “O legado da nossa passagem”, publicado no jornal *Folha de São Paulo*, de 28 de abril de 2009, reflete sobre a ausência das cartas “em nossas vidas cada vez mais rápidas” e sua substituição por e-mails e mensagens via celular:

*As cartas tinham outro tempo. Corrijo. As cartas tinham outros tempos. O tempo de pensar. O tempo de escrever. O tempo de lacrar, enviar. Esperar. Era uma forma de respeito. Mesmo que fosse uma forma de despeito. Mas as cartas eram formas únicas de comunicar ao outro a importância do outro. Como se cada carta fosse, por si só, uma declaração de humanidade. Parei para te escrever. Parei para te enviar esta carta. E estarei à espera que me escrevas de volta, quando pensares em mim e parares por mim. (COUTINHO, 2009)*

Segundo Mikhail Bakhtin (1990), existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito relevante nos romances, e que às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento



estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade (BAKHTIN, 1990, p. 124).

Até o presente momento, foram reportadas características referentes às narrativas epistolares, no entanto, o que se verifica nas obras é o emprego das cartas e outros elementos de correspondência pertinentes à palavra escrita como estratégia de narração, como motivo, como tema ou simplesmente a carta, o objeto propriamente dito. As principais funções da carta dentro da ficção são a função diegética e a função mimética, a primeira dá coesão à narrativa e a segunda cria um simulacro de realidade.

Por conseguinte, nas obras de Mia Couto o elemento “carta”, seja como item lexical, seja como o objeto, apresenta-se sob diferentes perspectivas, como veremos a seguir em dois exemplos, no romance *Mar me quer* e *A varanda do Frangipani*.

### 1. *Mar me quer*: carta como elemento de primeiro contato

Mar Me Quer

O Mar me quer, eu sou feliz só por preguiça  
deixei escapar a maré, adormecido  
Zeca Perpétuo, sou reformado do mar  
tenho juízo de mamba pelo seu olhar

Mar me quer, bem me quer  
Canto chão de luarmina  
o coração é uma praia  
diz Celestiano à menina



Mar me quer, bem me quer  
com olhos de tubarão  
meu avô falava certo  
quem demora tem razão

Todas as noites despetalou flores a mulata  
Dona Luarmina, minha vizinha  
logo de manhã passa sonhos pelo rosto  
atrasa a ruga, impede o tempo (João Afonso<sup>1</sup>)

O romance *Mar me quer* (2000), obra ilustrada por João Nasi Pereira, desenvolve-se por oito capítulos. Cada um possui como epígrafe<sup>2</sup> os ditos do avô Celestiano e também provérbios<sup>3</sup> de origem macua, etnia do norte de Moçambique.

---

<sup>1</sup> João Afonso Lima (Beira, 1965) é um cantor português. Viveu em Moçambique até 1978, com seus pais e irmãos. Colheu influências da música urbana africana e da música popular portuguesa, esta última pela influência de Zeca Afonso, seu tio materno. A sua colaboração em *Maio Maduro Maio* (1994), em parceria com José Mário Branco e Amélia Muge, valeu-lhe a atribuição do Prêmio José Afonso.

<sup>2</sup> A epígrafe é um dos enunciados paratextuais mais presentes nos livros de Mia Couto, legitimando por si só o desejo do autor de quebrar fronteiras entre os universos simbólicos que pertencem a diferentes tradições culturais. Instaurando relações dialógicas complexas entre o paratexto e o texto, a epígrafe permite uma superposição de discursos, de vozes e de espaços numa amálgama que define a criação literária (AFONSO, 2004, p. 270).

<sup>3</sup> Gilberto Matusse considera que um dos elementos fundamentais da escrita de Mia Couto é o emprego de frases proverbiais, porque enquanto expressão de uma verdade absoluta, o enunciado proverbial torna-se um suporte poderoso na construção de um discurso abstrato, favorecendo o apagamento de um sujeito individual na construção da narrativa (MATUSSE apud AFONSO, 2004, p. 270).



A narrativa reflete três gerações e cada uma encerra significados diferenciados: na figura do avô Celestiano, a ancestralidade, na do pai Agualberto Salvo-Erro, a figura do assimilado, e na representação da última geração, Zeca Perpétuo, uma amálgama de duas culturas – a negra e a branca. Torna-se evidente que, nas três personagens ficcionais na narrativa, o passado, o presente e o futuro dialogam.

O narrador autodiegético é a personagem Zeca Perpétuo, um pescador “reformado do mar” (COUTO, 2000, p. 10). Aos seis anos, já trabalhava e substituiu o avô Celestiano no trabalho de pesca; aos oito seu pai saiu de casa e ele ficou morando apenas com a mãe. Logo após a morte de seus pais, foi morar, por coincidência do destino, ao lado de Luarmina – Albertina da Conceição Melistopolous, órfã de mãe e filha de um pescador grego, o qual foi parar em Moçambique. A vizinha, mulher que, na juventude, fora “bela de espantar a homenzarada” (COUTO, 2000, p. 12), no presente, transformara-se em uma mulher gorda e engordurada, isso não foi obstáculo para a atração de Zeca, muito pelo contrário. Após a morte da mãe, mandaram a mulata para uma missão católica, na qual aprendeu sua profissão: corte e costura. O encontro dos dois solitários deu-se por insistência de Zeca.

Na vida de Zeca Perpétuo, a escrita surge, primeiramente, da necessidade de comunicar-se com o pai ausente. É por intermédio das letras que passa a existir uma possibilidade de comunicação:

- Esta semana já escreveu cartinha para ele?
- Seu pai haveria de ficar contente em ler um papelinho seu. Ele havia ficar contente a pontos de lágrima. [...] Escreva a seu pai...
- Mas eu mãe... eu nem sei as letras como são.



- Por isso, você vai ter com o padre, freqüentar na missão. Seu pai, depois, lhe há-de mandar uns dinheiros. (COUTO, 2000, p. 30)

A educação, ou melhor, a alfabetização veio por intermédio do padre português Jacinto Nunes, que o educou em “preceito de Deus e livro” (COUTO, 2000, p. 14), no entanto, muito cedo trocou o livro pela rede. Do pai, recebeu apenas lições “esquivas e mal desenhadas” (COUTO, 2000, p. 59).

O narrador necessita recorrer à escrita em outro momento de sua vida, já adulto, porque sua fascinação por Luarmina faz com que ele deseje aproximar-se da mulata, visto que a costureira vivia trancada em casa. A escrita então nasce da necessidade de comunicação com alguém para quem o diálogo oral é interdito. O ex-pescador envia cartas para conquistar Dona Luarmina: “Comecei por cartas, mensagens à distância” (COUTO, 2000, p. 11).

Escrever cartas é “mostrar-se, chamar a atenção, presentificar a imagem do outro” como afirma Foucault (2006, p. 150). Zeca Perpétuo, em suas artimanhas para conquistar a vizinha, seja por escrito, seja oralmente, emprega o conhecimento adquirido na missão católica. Ele diz “Faz conta somos verbo e sujeito. Já conheço essa sua gramática... A senhora, minha boa Dona, nem sabe quanto enriquece minha retina...” (COUTO, 2002, p. 19). Zeca, sempre galanteador, utiliza a metáfora para sugerir cumplicidade com a mulata, pois, como se sabe, sujeito e verbo sempre concordam entre si. No entanto, essa relação/proximidade intensifica-se com a proximidade física/corporal gerada pelas conversas ao vivo e a cores.

Nos diálogos dos dois vizinhos, constavam em sua maioria histórias contadas por Zeca a pedido da mulata. Luarmina desejava ouvir as memórias do vizinho, ela ansiava



ouvir lembranças pessoais e por ser sozinha gostava de ouvir histórias sobre famílias. Na falta dessas reminiscências poderiam ser sonhos, porém o ex-pescador explicita sua incapacidade para o sonho. No caso dele poderiam ser apenas sonhos falsificados, sonhos reais ele tinha apenas com a mulata. Desses diálogos surgem as personagens e suas histórias: a cegueira de Agualberto Salvo-Erro, seu pai, e sua volta às tradições antigas; os devaneios de sua mãe; as histórias do avô Celestiano (na narrativa a voz do avô se faz presente através das epígrafes constantes em todos os capítulos), a morte da esposa Henriquinha. Nesse processo, o narrador torna-se personagem de si mesmo, reinventa seu passado, ficcionaliza sua vida, e ela, ouvinte, reencontra nisso uma conexão com seu próprio passado.

Mais adiante, ao contar a missão que recebera do pai de alimentar uma mulher que teria naufragado, Zeca descobre que Luarmina era essa mulher, elemento que o une ao pai. Mais uma vez, a escrita falha inicialmente, mas não falha a construção da identidade na narrativa, que permite ao filho na maturidade reencontrar-se com o pai.

Desse modo, tudo que Luarmina sabe sobre o reformado pescador nasceu dessas narrativas. Como Barthes salienta, a narrativa e o indivíduo caminham juntos porque “não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte” (BARTHES, 1972, p. 47). Ao narrar, o sujeito constitui sua identidade, organiza sua própria existência. No entendimento de Paul Ricoeur:

Nossa própria existência não pode ser separada do modo pelo qual podemos nos dar conta de nós mesmos. É contando nossas próprias histórias que damos a nós mesmos uma identidade. Reconhecemo-nos nas histórias que contamos sobre nós mesmos. E é pequena a diferença se essas histórias são verdadeiras ou falsas, tanto a ficção



como a história verificável nos provém de uma identidade.  
(RICOEUR, 2010, p. 426)

Sem Luarmina, não existiria a carta, não existiriam as lembranças, não se daria o reencontro com o passado e com um pai misterioso, então parcialmente desvelado. Nas palavras do escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o,

Language as communication and as culture are then products of each other. Communication creates culture: culture is a means of communication. Language carries culture and cultures carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world. (WA THIONG’O, 1995, p. 290)<sup>4</sup>

O interdito revelado cessa a narrativa, como que libertando Luarmina do segredo que causara seu isolamento e como que trazendo a Zeca uma reconciliação com o pai, posto que, ao aproximar-se de Luarmina, acaba por cumprir a promessa que fizera ao pai de cuidar da mulher naufragada. É a comunicação carregando a linguagem, reconstituindo os laços familiares, o lugar de cada um no mundo.

Retornando a Rocha (1965), *communicare* não alude apenas a uma intenção noticiosa, significa também “comungar”, compartilhar ideias. A personagem Zeca Perpétuo utiliza o artifício da missiva para o primeiro contato com a mulata Luarmina, uma vez que a carta é um

---

<sup>4</sup> A linguagem como comunicação e como cultura é o produto de cada um. Comunicação cria cultura: a cultura é um meio de comunicação. A linguagem carrega cultura e as culturas carregam, particularmente através da oratura e da literatura, o corpo inteiro dos valores pelos quais passamos a perceber a nós mesmos e nosso lugar no mundo. (WA THIONG’O, 1995, p. 290)



meio simples de comunicação por escrito. Utiliza-a para chamar atenção para si, estratégia de presentificar-se perante o outro, diante da impossibilidade da fala, decorrente do enclausuramento a que a mulata submetera-se. Consequentemente, por intermédio da palavra escrita, ocorre a quebra da interdição da fala, e é a partir desse primeiro contato através da escrita que a interlocução iniciar-se á e a narrativa constituir-se-á por meio do diálogo das duas personagens.

No entanto, assim como a escrita foi a porta de entrada para a relação pela conversa, quando Zeca ficcionaliza o vivido, e essas histórias seduzem a interlocutora, existe um limite para a comunicação. Mesmo após o aprendizado da escrita e o conhecimento da cultura tradicional, Zeca Perpétuo não pode ler e decifrar a invisível carta para sua mãe, pois ela já não estava mais nesse mundo visível: “Sabe, filho, a noite é uma carta que Deus escreve em letrinhas miuditas. Quando voltar da cidade você me há-de ler essa carta?” (COUTO, 2000, p. 31).

## 2. *A varanda do frangipani: carta desveladora*

A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes.  
(Marta)

O romance *A Varanda do Frangipani*<sup>5</sup>, publicado em 1996, aos moldes de *O último vôo do flamingo* (2000), percorre o caminho do romance policial; há um crime a ser desvendado – a morte do diretor do asilo, Vasto Excelêncio. Carmem Lucia Tindó Secco observa que a obra, sob a capa de um *falso policial* ou de um *policial às avessas*, apresenta um desenlace em aberto, além de efetivar uma crítica irônica e contundente

---

<sup>5</sup> Frangipani: árvore tropical que perde toda a folhagem no período da floração. Pertence ao gênero *Plumeria*. (COUTO, 2007, p. 145)



empreendida em relação à história atual de Moçambique (SECCO, 2008, p. 155). O romance contemporiza o período de seis dias, no pós-guerra civil, época posterior à assinatura do acordo de paz de 1992, conseqüentemente dezessete anos depois da independência moçambicana.

Logo após a independência de Portugal, em 1975, Moçambique enfrentou quase duas décadas de conflitos. O período foi marcado pela oposição entre os antigos guerrilheiros anticolonialistas da FRELIMO<sup>6</sup> e o grupo de orientação conservadora RENAMO<sup>7</sup>. O romance é narrado por um “xipoco”, um fantasma que vive numa cova sob a árvore de frangipani na varanda da fortaleza colonial. Trata-se do carpinteiro Ermelindo Mucanga, que morreu às vésperas da Independência trabalhando nas obras de restauração da Fortaleza de São Nicolau, antiga prisão, na costa de Moçambique. Mucanga ouve barulhos em sua tumba: “Os governantes me queriam transformar num herói nacional. Me embrulharam em glória. Já tinham posto a correr que eu morrera em combate contra o ocupante colonial. Agora queriam os meus restos mortais. Ou melhor, os meus restos imortais” (COUTO, 2007, p. 11). Para tanto, as autoridades necessitavam não de um herói qualquer, mas um com sua “raça, tribo e região”. Por essa razão consultou o halakavuma<sup>8</sup>, o pangolim, que o aconselha a “remorrer” e

---

<sup>6</sup> FRELIMO: Frente para a libertação de Moçambique. (FRY, 2001, p. 10)

<sup>7</sup> RENAMO: Resistência Nacional Moçambicana. (FRY, 2001, p. 10)

<sup>8</sup> Halakavuma: pangolim, mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas. Em todo o Moçambique se acredita que o pangolim habita os céus, descendo à terra para transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro. (COUTO, 2007, p. 145).



encarnar no inspetor de polícia Izidine Naíta, que está a caminho da Fortaleza para investigar a morte do diretor.

Depois de tanto tempo de guerrilhas, a Fortaleza é um lugar em que convergem memórias, heranças e contradições de um país que começa a se reerguer e ao mesmo tempo segue profundamente ligado às tradições e aos mitos ancestrais. Perfaz o romance a totalidade de quinze capítulos, sendo que cada capítulo traz a voz de uma personagem. É relevante, neste espaço, citar a carta de Ernestina e o caderno de anotações de Izidine Naíta.

## 2. 1 Carta de Ernestina – A palavra interdita

Minha vida me sabe a sal.  
(Ernestina)

Ernestina ou Tina, esposa de Vasto Excelêncio, administrador do forte São Nicolau, “fala” por intermédio da carta deixada para Marta Gimo, a qual passa a missiva para as mãos do policial Izidine Naíta, que a revela na narrativa. Ela conta sua história, o décimo primeiro capítulo na íntegra. O narrador Ermelindo Mucanga, o xipoco, dá a voz para Ernestina, portanto é ela quem assume a voz narrativa:

Sou Ernestina, mulher de Vasto Excelêncio. Rectifico: viúva de Vasto. Redijo estas linhas na véspera de me levarem para a cidade, enquanto andam por aí entretidos a vasculhar pela fortaleza. Nunca encontrarão o corpo de meu marido. No fim das buscas, levar-me-ão com eles. Irei em condição desqualificada, tida como alma incapaz. Não me pedirão testemunho. Nem sequer sentimento. Prefiro esse alheamento. Que ninguém me preste atenção e me tomem por tonta. *Escrevo esta carta, nem eu sei para quê, nem para quem. Mas quero escrever, quero vencer esta muralha que me cerca.* Durante anos vivi rodeada de velhos, gente que só



espera pelo breve e certo final. A morte não é o fim sem finalidade? (COUTO, 2007, p.101 – grifos meus)

Para Ernestina, que vive na ilha, a muralha que a cerca pode ser a muralha material do asilo, assim como a muralha do silêncio, pois ela, como esposa do administrador, não era portadora de voz ativa, podendo somente expressar-se com total liberdade por intermédio da palavra escrita.

A carta surge em tom confessional, um desabafo, fala de sua vida, do filho que perdeu e, como consequência desse fato, sua incapacidade de poder gerar outros filhos. É pela escrita da carta que vamos conhecer a história de Salufo Tuco, empregado de Vasto. Ao mesmo tempo, conhecemos os porquês da personalidade agressiva de Vasto Excelência, seu comportamento amoral nos campos de batalha, algo que sua esposa pode confirmar e presenciar na conduta do marido na administração do asilo, negociando mantimentos e remédios destinados aos idosos, assim como nos maus-tratos impingidos contra os cocuanas<sup>9</sup>, brutalidades inúmeras vezes relatadas ao longo da narrativa, como transparece nas vozes das outras personagens: Navaia Caetano, o menino-velho; Domingos Mourão, o português; Nhonhoso, amigo de Mourão; Nãozinha, a feiticeira; Salufo Tuco, o criado de Vasto; Marta Gimo, a enfermeira do asilo. Assim, o que para Ernestina, no início, era um grande amor, aos poucos, como um rio, em ilusão, foi afastando-se da fonte: “Estranha sucedência: a maior parte da gente era deslocada pelo conflito armado. Com Vasto sucedia o contrário: a guerra é que se tinha deslocado para dentro dele, refugiada em seu coração. E agora como tirar a malvada de seus interiores?” (COUTO, 2007, p.103) .

---

<sup>9</sup> Cocuanas: velhos. (COUTO, 2007, p.145)



Sobre a personagem Vasto Excelência, é necessário fazer um parêntese a respeito da personalidade rancorosa do mulato, fruto da guerra. Não só maldades foram perpetradas pelo administrador. Ato também de humanidade são revelados pela voz de Marta Gimo, a enfermeira do asilo, quando do incêndio da enfermaria: Vasto “entrou pelas chamas adentro, arregaçando coragem e salvando os outros doentes” (COUTO, 2007, p. 122). Marta revela a outra face do administrador, um homem cheio de angústias que lutara na revolução e sofre as consequências da distopia; com o tempo “lhe passaram a atirar à cara a cor da pele [...] foi ensinado a dar-se mal com sua própria pele” (COUTO, 2007, p. 125). Logo, um dos fatores que o levaram ao trabalho na fortaleza era o fato de ser mulato, e os resquícios da guerra revolucionária alimentavam sua raiva contra brancos, mulatos e negros. O administrador, além disso, tinha salvado a enfermeira de um campo de reeducação<sup>10</sup>, no qual, sem a ajuda do administrador, talvez ela não tivesse sobrevivido.

---

<sup>10</sup> No final do ano de 1975, seguido à independência moçambicana, foi inaugurado um centro de reeducação, o objetivo do centro era corrigir as pessoas que levavam uma má vida - dissidentes intelectuais, Jeová's, homossexuais, criminosos, mães solteiras e prostitutas - denominados de “antissociais”. A correção acontecia por intermédio de muita disciplina e trabalhos forçados impostos por militares revolucionários. Foram recolhidas prostitutas na antiga Rua Araújo, na rua dos bares e cabarés junto ao porto, foram levadas contra vontade própria para esse centro de reeducação. Nenhuma dessas mulheres regressou para Maputo, transferidas da cidade para Niassa, muitas não suportaram as privações. As sobreviventes acabaram como mulheres dos guardas ou dos camponeses da região, formaram família. Conforme entrevista de Licínio Azevedo, cineasta brasileiro, radicado em Moçambique, disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao>>



Voltando à carta de Ernestina, ela igualmente relata as crueldades da guerra: “Eu escutava rumores dos massacres como se ocorressem num outro mundo. Como se tudo aquilo fosse coisa sonhada. E os sonhos são como nuvens: nada nos pertence senão a sua sombra” (COUTO, 2007, p. 102). A mulata não participara diretamente da guerra, mas presenciava os resultados infligidos à nação moçambicana. Na missiva, a mulata relata toda a sua trajetória de vida, transcreve seus sentimentos em relação a Marta, após a enfermeira engravidar de Vasto: por um lado, o administrador rejeita o filho, pensando exclusivamente em sua carreira, por outro lado, Tina aceita a filho da amante de seu marido. Nesse ambiente, Ernestina “tonteava por descondizentes palavras” (COUTO, 2007, p. 129), denotando a total perda de sua lucidez, já que “não dizia coisa nem coisa” (COUTO, 2007, p. 130). A enfermeira ao falar de si também cita Ernestina “Aconteceu assim: primeiro, me acabou o riso; depois, os sonhos; por fim as palavras. É essa a ordem da tristeza, o modo como o desespero nos encerra num poço húmido” (COUTO, 2007, p. 124).

A palavra interdita de Ernestina é ancorada pela palavra escrita. No papel ela ganha espaço para o seu discurso por intermédio da missiva enviada apenas para Marta, com quem ela tinha uma relação de proximidade. Lembrando as

---

de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-*virgem-margarida*». Acesso em: 14 dez. 2012.

Ainda sobre este episódio na Revista Magazine, nº 277 de 25.06.1995, sobre os “centros de reeducação”: Foi um episódio negro do período pós-independência, quando o governo da FRELIMO quis reeducar milhares de “antissociais”, fazendo-os desaparecer misteriosamente para lugares recônditos de antigas bases da guerrilha, em pleno mato, onde muitos sucumbiram aos castigos e maus tratos. Em 1981, Samora Machel inicia a suspensão do processo reeducativo.



palavras de Foucault (2009, p.11), nas quais ele assevera que “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros”, entendemos as palavras de Ernestina: “No fim das buscas, levar-me-ão com eles. Irei em condição desqualificada, tida como alma incapaz. Não me pedirão testemunho” (COUTO, 2007, p. 101). Ela é a única que não é entrevistada por Izidine Naíta.

A missiva, além de desvelar outra realidade sobre a sanidade de Ernestina, autorizando sua fala, revela as mudanças nos costumes, nos tempos do pós-guerra, em relação às pessoas idosas. Ernestina e Salufo Tufo, empregado de Vasto, acreditavam que, fora do asilo, os velhos tinham uma melhor condição, que eram amparados pelas famílias, ouvidos e respeitados, e a palavra dos anciões tinha grande peso nas decisões.

No entanto, quando o empregado, que havia fugido da fortaleza, retorna, comunica a Ernestina o que havia presenciado no mundo fora do asilo de São Nicolau. A situação externa dos idosos era igual à condição interna no asilo: “Sofremos a guerra, haveremos de sofrer a paz” (COUTO, 2007, p. 107). Frente às adversidades geradas pela pobreza do pós-guerra, nem os velhos eram mais respeitados, seja pela família, seja pelos soldados, muito menos pelos dirigentes que desviavam verbas oriundas das organizações internacionais de ajuda à assistência social.

Da mesma forma que não se pode ter uma visão maniqueísta sobre a personagem de Vasto Excelêncio, também sobre sua esposa não se chega à conclusão de sua real loucura, pois a narrativa desvelada na carta não apresenta um discurso totalmente dissonante dos outros relatos, apenas sua visão dos fatos. Nas palavras de Marta, referindo-se a Tina, a esposa de Vasto emudecera após a morte do filho da enfermeira: “A escrita era sua única palavra. Se encerrava no



quarto, envolta em penumbra. O papel era sua única janela” (COUTO, 2007, p. 131). Ernestina encerra assim sua carta:

Pronto. Já escuto as vozes dos que me vêm buscar. Vou fechar este escrito, fechando-me eu nele. Esta é a minha última carta. Antes, já tinha deitado minha voz no silêncio. Agora, calo minhas mãos. *Palavras valem a pena se nos esperam encantamentos.* Nem que seja para nos doer como foi meu amor por Vasto. [...] A Marta Gimo. Foi ela a última pessoa a me escutar. *Seja em seus olhos que me despeço da última palavra.* Agora, vou sonhar-me, Tina. (COUTO, 2007, p. 112 – grifos meus)

Nas palavras de Foucault, a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o “destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face” (FOUCAULT, 2006, p. 150). A carta parece revitalizar esse face-a-face já ocorrido no plano do vivido, como relembra Ernestina: “Marta ainda me veio ver umas poucas vezes. Mas eu não tinha palavras. Ela me segurava os braços, em silêncio. E ficávamos olhos nos olhos como quem contempla o sem fundo de um oceano” (COUTO, 2007, p. 107).

A carta de Ernestina, comparada aos moldes de uma carta comum, possui certas variantes referentes à forma. Ela não possui data, apenas sabe-se pelo conteúdo que foi escrita após a morte do marido. Quanto ao destinatário, colocado normalmente no início, é somente revelado ao final da missiva “No final de tanta linha já sei a quem deixar esta carta. A Marta Gimo” (COUTO, 2007, p. 112). A missiva possui assinatura, e isso, por conseguinte, confere veracidade quanto à remetente. No que se refere ao conteúdo, Ernestina insere na narrativa, além de detalhes de sua vida pessoal,



uma personagem – Salufo Tuco, ao qual dá voz por meio de discursos diretos, uma vez que ele já morreu.

Assim, é por intermédio do mulato que se conhece a situação fora do asilo, porque é o único que sai da fortaleza e consegue retornar. A escrita também revela uma das faces de Vasto Excelêncio. Do mesmo modo como as outras personagens que, através de suas entrevistas com Izidine Naíta, acabam contando um pouco de suas histórias, imiscuídas no tecido da narrativa, por meio da palavra falada. Por outro lado, é através da palavra escrita que Ernestina conta a sua história e a do empregado Tuco. A carta de Ernestina tem o mesmo destino das cartas reais, que, dirigidas ao privado, acabam no público. Da mesma forma que a correspondência entre escritores, quando publicadas, saem do âmbito privado tornando-se públicas.

## 2.2 Hypomnemata – caderno de anotações de Izidine Naíta

Outro momento que envolve a escrita é o caderno de anotações de Izidine Naíta. O inspetor era mulato, obtivera seus estudos na Europa e regressara para sua terra natal – Moçambique, anos após a independência, portanto, estava há muito afastado do conhecimento da cultura de seu país, das línguas, das “pequenas coisas que figuram a alma de um povo” (COUTO, 2007, p. 42). Quando de seu retorno à terra natal, ficou trabalhando em serviços internos, por isso, não tinha contato direto com o povo e sua cultura. Depois foi investigar o crime na Fortaleza de São Nicolau. Como um homem das letras, ele tinha um planejamento minucioso para elaborar sua investigação: entrevistaria a cada noite um dos velhos do asilo e “de dia procederia a investigação no terreno. Depois do jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um. Na manhã seguinte, anotaria tudo o que escutara na anterior noite” (COUTO, 2007, p. 23). Deste



modo, passa a existir um pequeno livro de notas, no qual constarão os depoimentos dos anciões.

Foucault (2006) escreve no artigo *A escrita de si* <sup>11</sup> sobre os *hypomnemata*, que, na acepção técnica, podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, *cadernos pessoais* que serviam de agenda:

O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, *exemplos e ações de que se tinha sido testemunha* ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou *debates que se tinha ouvido* ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, *ouvidas* ou pensadas, ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 2006, p. 135 – grifos meus)

Naíta deve possuir, como policial, boa memória, olhar arguto e disciplina para a escuta. Saber ouvir é uma das qualidades primordiais para entender essas vozes, como salienta Navaia Caetano, o primeiro a ser interrogado, se é que podemos utilizar essa palavra ao se tratar dos idosos do asilo:

Enquanto ouvir estes relatos você se guarde quieto. O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo transparente. *Não escreva, deixe esse caderno no chão. Se comporte como a água no vidro. Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se evapora. Neste asilo, o senhor se aumente de minha orelha. E que nós aqui vivemos muito oralmente*". (COUTO, 2007, p. 26 – grifos meus)

---

<sup>11</sup> “L’écriture de soi”, in *Corps Écrit*, nº 5 – “L’auto-portrait”, février 1983, p.3-23.



O entrevistado demonstra outra relação com a escrita, diferenciada do inspetor: “O que vou contar agora, com risco de meu próprio fim, são pedaços soltos de minha vida. Tudo para explicar o sucedido no asilo. Eu sei, estou *enchendo de saliva sua escrita*. Mas, no fim, o senhor vai entender isto que estou aqui garganteando” (COUTO, 2007, p. 27 – grifos meus). Tzvetan Todorov (2006, p. 127) assevera que a morte não é nada mais que a impossibilidade de falar: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte”.

Igualmente a feiticeira Nãozinha alerta o policial para a escuta atenta: “Mas eu tenho um segredo, meu e único. Os velhos aqui sabem, mais ninguém. Lhe conto agora mas não é para escrever em nenhum lado. Escute bem [...]” (COUTO, 2007, p. 80).

Izidine Naíta utiliza seu caderno de anotações como uma memória material, como se percebe na narrativa. Após saber sobre os reais culpados da morte de Vasto Excelêncio, foi ao quarto e escreveu durante toda a noite.

Redigia como Deus: direito mas sem pauta. Os que lhe lessem iriam ter o serviço de desentortar palavras. [...] O resto balança nas duas margens da dúvida. Como o pobre Izidine: na mão direita a caneta; na esquerda, a pistola. O polícia estava todo desalinhavado. Cabeceou sobre a mesa, a testa almofada pelos papéis. Adormeceu. (COUTO, 2007, p. 138)

Na verdade, o livro em que Izidine escreve todos os testemunhos dos idosos, que formam o corpo do texto, vai apodrecer junto com os restos de Mucanga, o narrador principal (ROTHWELL, 2004, p. 33)<sup>12</sup>. Nas palavras do

---

<sup>12</sup> Indeed, the book in which Izidine writes down all the testimonies of the old people, forming the body of the text, will



xipoco: “este caderno com a letra do inspetor fixando as falas dos mais velhos e que eu agora levo comigo para o fundo da minha sepultura. O livrinho apodrecerá com meus restos. Os bichos se alimentarão dessas vozes antigas” (COUTO, 2007, p. 23). Mais uma vez o escrito não permanece em seu estado concreto, apenas seu conteúdo permanecerá na memória de quem com ele teve contato.

Como muito bem apontou Todorov (2006, p. 122), no capítulo “Os homens-narrativas”, os relatos encaixam-se por meio desses homens ou mulheres narrativas: “a personagem é uma história virtual que é a história da sua vida. Qualquer novo personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas”<sup>13</sup>. Para Rothwell (2004, p. 32) “The old people left in the home lie on a boundary between truth and falsehood, life and death, past and future, and age and youth – literally so, in the character of Navaia Caetano who ‘grew old the moment he was born’”.<sup>14</sup>

Os idosos refugiados na fortaleza não confiavam no inspetor. Cada personagem apresenta sua vida e também sua relação com os demais, assumem o crime perante o inspetor utilizando estratégias diversificadas: Navaia Caetano usa o punhal, Nhonhoso a asfixia, Nãozinha o veneno e Domingos Mourão monta uma armadilha. Mesmo com suas anotações para possíveis reflexões, o que o inspetor não consegue captar, por estar afastado demais da cultura tradicional, é o

---

rot alongside the remains of Mucanga, the principal narrator. (ROTHWELL, 2004, p. 33)

<sup>13</sup> TODOROV, Tzvetan. Capítulo 6 – Os homens-narrativas. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 100.

<sup>14</sup> Os idosos, deixados na casa, ficam em uma fronteira entre a verdade e a falsidade, a vida e a morte, o passado e o futuro, a velhice e a juventude – literalmente, na personagem de Navaia Caetano que “envelheceu no momento em que nasceu”. (ROTHWELL, 2004, p. 32)



modo ancestral de pensar dos “terceiro-idosos”, repleto de adivinhações e provérbios, como elucida Secco (2008):

Os misteriosos relatos das personagens se armam com alegóricas charadas, as quais por entre os fios de seus discursos aparentemente sem nexos, deixam escapar frases proverbiais, cujos significados, em vez de reafirmarem valores de moral popularmente consagrados, formulam profundos questionamentos de ordem poética, existencial e histórica. (SECCO, 2008, p. 64)

Retornando à palavra escrita, pode-se perscrutar como as personagens adquirem esse conhecimento. Apresentam-se no romance *A varanda do frangipani* múltiplos personagens que tiveram acesso à educação escolar, à palavra escrita: Ernestina, a esposa de Vasto; Marta Gimo, a enfermeira; Ermelindo Mucanga, o carpinteiro; Izidine Naíta, o inspetor. Quanto a Ernestina, a narrativa não elucida a origem de sua aprendizagem, há apenas um comentário de Salufo Tuco quanto à crença da mulher, no qual observa-se um comportamento ao modo português: “A senhora, assim, mulata, tão portuguesa de alma, a senhora acredita nessas coisas?” (COUTO, 2007, p. 105). Ermelindo Mucanga, o xipoco, é um moçambicano negro, que estudara em missão católica: “Me tinham calibrado os modos, acertadas as esperas e as expectativas. Me educaram em língua que não me era materna. Pesava sobre mim esse eterno desencontro entre palavra e ideia” (COUTO, 2007, p. 114), todavia, mesmo sendo moçambicano, trabalhava defendendo os interesses dos colonizadores portugueses.

Já Marta Gimo, a enfermeira, tinha consciência de sua assimilação, em suas palavras: “Eu fui educada como uma assimilada. Sou de Inhambane, minhas famílias já há muito perderam seus nomes africanos. Sou neta de enfermeiros. A



profissão me reaproximava da família que eu há muito perdera” (COUTO, 2007, p. 123). Por sua vez, Izidine Naíta, como já foi citado, recebera educação na Europa e estava muito distanciado da cultura local, não sabia ouvir a voz da tradição. Já Domingos Mourão, rebatizado Xidimingo, era um português apaixonado pela África: “Desculpe esse meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor da terra. Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector. Até o velho Nhonhoso se entristece do modo como eu me desaportuguei” (COUTO, 2007, p. 46).

Tanto Marta como Ermelindo são vítimas do preconceito quanto ao fato de serem assimilados. Marta é enviada para um campo de reeducação. Desterrada para esse campo, fora acusada de “namoradeira, escorregatinhosa em homens e garrafas. Nenhum dos meus colegas, no Hospital, se levantou para me defender” (COUTO, 2007, p. 124). Identifica-se na personagem uma das consequências da assimilação, o sujeito assimilado não pertence nem à sociedade portuguesa e nem à sociedade africana. Ermelindo também passa por um processo semelhante.

Ermelindo Mucanga foi criticado quando trabalhou na fortaleza por fabricar castigo para seus irmãos, sobre esse fato o narrador explica sobre sua educação:

Eram revolucionários, guerrilheiros. Combatiam o governo dos portugueses. Eu não tinha coração nessas makas<sup>15</sup>. Sempre estudara em missão católica. Me tinham calibrado os modos, acertadas as esperas e as expectativas. Me educaram em língua que não me era materna. Pesava sobre mim esse eterno desencontro entre palavra e ideia. Depois fui aprendendo a não querer do mundo mais que o meu magro destino. (COUTO, 2009, p. 114)

---

<sup>15</sup> Maka: conflito, problema. (COUTO, 2007, p.146)



Na acepção de Boaventura de Sousa Santos (2004), o assimilacionismo é uma identidade construída sobre uma dupla desidentificação: “O assimilado é, assim, o protótipo da identidade bloqueada, uma identidade entre as raízes africanas a que deixa de ter acesso direto e as opções de vida europeia a que só tem um acesso muito restrito” (SANTOS, 2004, p. 52 – grifos meus).

Um dos traços assimilacionistas é a língua – a língua do colonizador. Nesse aspecto, é pertinente lembrar a questão da língua portuguesa como elemento simbólico e dominante no processo de colonização. Quando os portugueses se estabeleceram em terras colonizadas, como Moçambique, e tornaram-se nativos, abstém-se do que constituiria cultura, na visão europeia (máquinas, indústrias, arquitetura, ética, língua). No entanto, trazem consigo uma habilidade que os verdadeiros nativos não possuem: o domínio da língua portuguesa (ZAMPARONI, 2009, p. 30-31). Desse modo, passam a ver-se como portadores de um traço positivo, atribuindo aos nativos um traço negativo. Surge, então, um campo de exclusão linguística dupla: a exclusão das línguas locais (as dos dominados) das esferas de poder e a exclusão dos falantes dessas línguas, mesmo que aprendessem a língua do dominador – o português, estabelecendo-se então uma hierarquização racial e linguística em terras coloniais. A violência física faz-se acompanhar da “violência simbólica” (BOURDIEU, 1979).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Violência simbólica: termo que explicaria a adesão dos dominados em um campo. Trata-se da dominação consentida, pela aceitação das regras e crenças partilhadas como se fossem "naturais", e da incapacidade crítica de reconhecer o caráter arbitrário de tais regras impostas pelas autoridades dominantes de um campo.



No entanto, por intermédio da literatura, são forjadas maneiras de reconstituir as identidades e línguas submetidas à espoliação colonial. E, segundo Leite (1993), “as vozes condensam-se, amalgam-se numa só, refeita em escrita, que transporta no seu tecido a memória da multiplicidade, arquétipo e arquitetura reposta num novo corpo linguístico” (LEITE, 2012, p. 43).

### **Encerrando...**

Em *Mar me quer*, de 2000, a personagem Zeca Perpétuo é um pescador que foi alfabetizado pelo padre português Jacinto Nunes. Sobressai-se neste romance o primeiro contato da personagem com a mulata Luarmina por intermédio da escrita, devido à clausura da costureira, evidenciando um elemento da ordem do campo social – a distância entre ambos, mesmo morando lado a lado. Neste caso, a escrita precede a fala, ela é a porta de entrada para a voz do pescador.

Em *A varanda do Frangipani*, dá-se ênfase à carta de Ernestina, a esposa do administrador Vasto Excelência, e aos cadernos de anotações do inspetor Izidine Naíta. A palavra de Ernestina é interdita, como ela mesma afirma, por estar “em condição desqualificada”. Como bem asseverou Foucault “louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros” (FOUCAULT, 2009, p.11), portanto, para a esposa do administrador resta apenas a palavra escrita como ação libertadora. A missiva insere-se na narrativa trazendo outro ponto de vista, além da voz de Salufo Tuco, já morto. Ernestina sofre a interdição da ordem do psicológico, o seu discurso não é ouvido, ela é a única que não é entrevistada por Izidine Naíta. A carta vem para o espaço público por intermédio de Marta, que era a destinatária da missiva e entrega-a a Izidine. Os cadernos de anotações de



Izidine já denotam outro sentido. Como um homem representante da cultura letrada, educado na Europa, a escrita é um artifício utilizado para auxiliá-lo na preservação da memória.

A ideia não é fechar os conceitos, mas fazê-los dialogar entre si. A perspectiva apresentada é uma das múltiplas leituras que podem ser produzidas a respeito da obra do autor moçambicano. Tão rica ficcionalmente, revela o universo africano por meio do cenário da guerra e do pós-guerra investidos de uma prosa poética há muito não vista entre nós, os chamados ocidentais. A perspectiva apresentada reflete o olhar de alguém de fora que se reconhece nesse outro, negro, que carrega esse arquétipo negativo por tantos séculos e tenta firmar-se como indivíduo que é igual a todos. Infelizmente, sempre teremos discursos e ações opressivas, pois, no sistema capitalista globalizado, o neocolonizador necessita do neocolonizado. Contudo, desde os anos de 1970, essas vozes começaram a manifestar-se, contando as suas histórias e estórias, independentemente de cor, sexo, política ou religião. Todos têm direito à voz, e que essa voz seja cada vez mais ouvida pelos quatro continentes para que o mundo ao menos tente ser um pouco mais igualitário e humano. Importante trazer as palavras de Walter Mignolo para quem “entre outras coisas, *aprender a desaprender*” (MIGNOLO, 2008, p. 290), reforçando a ideia de que “é a opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem co-existir” (MIGNOLO, 2008, p. 296).

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1981. Falta referência de 1990.



BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho. *Novas cartas portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2010.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland, et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

COUTO, Mia. *Mar me quer*. Lisboa: Editora Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor*. Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Nova Veja, 2006.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1978.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2011.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. *Revista Atlântica*, n. 8, 2005. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/50021/54153](http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/50021/54153)>. Acesso em: 20 maio 2012.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo18.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2016



- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. A configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução de Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010. V.II.
- ROCHA, Andrée Crabbé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.
- ROTHWELL, Phillip. *A postmodern nationalist: truth, orality, and gender in the work of Mia Couto*. Bucknell University Press, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, *Cultura e Desenvolvimento/ Heloisa Buarque de Hollanda (Org.)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Secco. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro. Quartet, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VALVERDE, Maria de Fátima. A carta, um gênero ficcional ou funcional? Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 6, 2001, Évora. Anais eletrônicos. Évora: Universidade de Évora, 2010. *Revista Literatura em Debate*, v. 4, Dossiê Especial, p. 01-15, jan., 2010. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparad>>. Acesso em: 25 nov. 2011.
- WA THIONG'O, Ngugi. *The language of African literature in the post-colonial studies reader*. London and New York: Routledge, 1995.



ZAMPARONI, Valdemir Donizette. Colonialismo, jornalismo, militância e apropriação da língua portuguesa em Moçambique nas décadas iniciais do Século XX. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa (Orgs.). *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.



## Considerações sobre a literatura moçambicana e o Super-regionalismo candiano

Ângelo Bruno Lucas de Oliveira

Este artigo assenta suas bases no método da literatura comparada, embora não siga estritamente seus procedimentos. Isso porque utiliza argumentos de ensaístas brasileiros acerca da literatura brasileira e os aplica a uma obra de origem africana, “O apocalipse privado do tio Geguê”, conto do moçambicano Mia Couto. É de extrema relevância para sua condução o termo *super-regionalismo*, cunhado por Antonio Candido para referir-se a determinada manifestação das letras brasileiras, bem como o ensaio de Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”, em que o autor descreve os primeiros anseios de afirmação de nossa literatura. Desse modo, entrarão em contato aspectos da literatura brasileira e da literatura africana/moçambicana, ainda que a primeira apareça apenas indiretamente nas referências feitas pelos ensaístas e nos exemplos utilizados para ilustração dos conceitos discutidos.

### Da influência à intertextualidade

Antes de nos determos sobre a análise e a tessitura dos comentários acerca de nosso *corpus*, julgamos prudente a fixação de alguns procedimentos da Literatura Comparada, uma vez que ela constitui o método investigativo por excelência do presente estudo.

Falar de literatura comparada é, invariavelmente, falar de relações. Esse é, segundo Tania Carvalhal, o campo de interesse desse tipo de estudo: “a literatura comparada se interessa sobretudo por relações” (CARVALHAL, 2006, p. 71), diz a estudiosa. A natureza dessas relações, contudo,



mudou ao longo dos anos e da história do método comparado.

Surgida em fins do século XIX, a literatura comparada nasceu sob forte influência positivista, o que a levou a estabelecer, como principal tipo de relações, as de influência. Desse modo, fazia parte desse campo de estudo compreender como a obra de um determinado autor, por exemplo, influenciou a literatura de um autor mais jovem em outro país. Considerando, pois, uma ordem de importância entre os autores e as literaturas, a literatura comparada definiu alguns conceitos importantes, como os de imitação e originalidade, bem como o de influência.

Influência, nesse contexto, Sandra Nitrini nos informa, era a “presença de uma transmissão menos material, mais difícil de apontar, ‘cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor” (NITRINI, 2000, p. 127). Em outras palavras, a influência seria uma imitação inconsciente, não de aspectos materiais, mas de formulações, temas e mesmo opiniões. Ela teria origem na força que um autor maior (ou um “poeta forte”, como ainda defende Harold Bloom) exerceria sobre um autor menor. Embora interessante, esse método de estudo do comparatismo logo encontrou opositores, que denunciaram que o estudo das fontes e influências reduzia a literatura comparada a uma simples busca das origens. O estudo concreto da obra literária ficaria, nesse caso, comprometido, uma vez que importavam mais as circunstâncias extratextuais do que o texto propriamente dito. “Quando autor *b* leu autor *a*? Qual edição utilizou? A que tradução teve acesso? Ou leu no original?”, essas eram questões que interessavam aos primeiros comparatistas e que começaram, nas primeiras décadas do século XX, a ser desafiadas por estudiosos mais voltados à materialidade do texto.



Um desses estudiosos foi Julia Kristeva. Partindo dos estudos de Mikhail Bakhtin, Kristeva propôs o conceito de *intertextualidade*, “como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’” (NITRINI, 2000, p. 158). De acordo com seu pensamento, as relações que se estabeleciam não eram entre um autor e outro, mas entre textos. Desse modo, um texto, ao ser escrito (ou lido), ao invés de apontar para uma fonte da qual veio, “entra na rede da escritura, que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas” (NITRINI, 2000, p. 162). Talvez a maior inovação das proposições de Kristeva seja a de rede da escritura ou, nas palavras de Roland Barthes, a de “rede de citações”. Com esse conceito, um texto não dialoga apenas com aquele do qual ele é fruto, mas com todos os outros com os quais se interliga através da citada rede. Dessa maneira, rompe-se a noção de hierarquia e os textos passam todos a ser iguais, mantendo sempre em movimento a rede da escrita.

Essa parece ser também a noção de T. S. Eliot, que em seu ensaio “Tradição e talento individual” diz:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, T. S., 1989, p. 39)

Tal como Kristeva, Eliot enxerga a totalidade dos textos literários como uma rede dinâmica de conexões. A inserção de uma nova obra reajusta a posição de todas as demais,



mesmo dos clássicos, que agora deverão se relacionar com ela, para afirmá-la ou para negá-la. Tal noção elimina a ideia de texto superior ou inferior e os eleva todos ao mesmo patamar, onde podem travar relações mais ricas e frutíferas que a vertical relação de fonte e influência do passado.

Embora ainda largamente utilizado e conhecido, o conceito de intertextualidade não resolveu por completo o problema das relações em literatura comparada. Inúmeros estudiosos encontraram falhas nas colocações de Kristeva e, a partir de seus estudos, propuseram novos modos de analisar a vinculação entre os textos. Para nosso propósito, no entanto, a noção de Kristeva é bastante. Ela nos permite repelir a ideia errônea que porventura se formule acerca da literatura de Mia Couto, ou da literatura africana como um todo, ser uma literatura menor, devedora das fontes portuguesas ou brasileiras. Temos a noção, como o citado Eliot, do monumento literário como algo dinâmico e sujeito às forças das novas obras. Pretendemos, portanto, ver como a literatura moçambicana estabelece seu lugar na rede literária, não como derivada e, portanto, tributária, de outra literatura, mas como peça de qualidade *realmente nova*, ou seja, sólida e independente.

### Super-regionalismo e “O apocalipse privado”

Em ensaio intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido se vale do termo *super-regionalismo* para descrever uma fase do regionalismo brasileiro em que os aspectos pitoresco e documentário cedem espaço a questões de caráter universal. Para o autor, a obra de Guimarães Rosa é tributária desse tipo de literatura, uma vez que nela “as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”



(CANDIDO, 1989, p. 162). Tal articulação, o ensaísta aponta, é sinal da maturidade de nossa literatura.

É nessa articulação do regional com o universal que Machado de Assis, já em 1873, enxergava o sinal de independência e de força de nossa literatura. Estando o Brasil livre de Portugal há cerca de cinco décadas, varreu a produção dos primeiros anos de nosso Romantismo um sentimento de nacionalidade a que Machado chama de instinto. Embora louvável, o autor de *Dom Casmurro* reconhece não ser esse sentimento pátrio o suficiente para o estabelecimento de uma literatura de força.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (ASSIS, 1873, p. 3)

Para Machado, bem como para Candido, seria marca da força de um sistema literário, um autor que pudesse congregiar aspectos locais e universais, privilegiando, assim, as questões nacionais e possuindo, ao mesmo tempo, valor artístico tal que permitisse sua obra ser lida e apreciada por indivíduos de quaisquer lugares. É exatamente essa a vantagem que Candido encontra na literatura de Guimarães Rosa, acerca da qual comenta:

Para mim o mundo do Guimarães Rosa não é em Minas, o mundo do Guimarães Rosa é o mundo. Porque o sertão é o mundo, porque, dentro daquele enquadramento rigoroso, documentário, do sertão mineiro, aquilo serviu de palco para ele desenvolver um drama que ocorre em qualquer lugar do mundo — ocorre em Dostoiévski, ocorre em Proust, ocorre em Stendhal, ocorre em Joyce —, que são os problemas do homem (CANDIDO, 2011, p. 22)



Esse super-regionalismo, mais que uma fase do regionalismo brasileiro, como aponta Candido, parece-nos ser uma inclinação natural dos grandes autores e das grandes literaturas. Embora concebido no Brasil desde Machado de Assis, parece ter demorado a se implantar como tendência em nossas letras, que necessitaram, durante largo tempo, de um Sete de Setembro, sem campo de Ipiranga (ASSIS, 1873), ou seja, de uma libertação das formas que permitisse à nossa literatura uma independência como a almejada pelos primeiros românticos.

Na África, em Moçambique em específico, tal processo parece não ter sido demorado. Livre do domínio colonial em 1975, o país não atravessou longas experiências literárias para ter entre seus autores uma das vozes mais potentes da literatura contemporânea em língua portuguesa. Mia Couto destaca-se no cenário literário internacional com sua escrita essencialmente moçambicana, mas impregnada daquela virtude já apontada por Machado e Candido.

É o que podemos ver em “O apocalipse privado do rio Geguê”. A confluência do universal e do individual já se apresenta mesmo no título, em que o termo *apocalipse*, geralmente utilizado para designar grandes catástrofes ou, no sentido religioso, o “fim do mundo”, é acompanhado do adjetivo *privado*, que lhe confere caráter particular.

O enredo do conto é repleto de símbolos em que convergem essas instâncias, o que faz de Mia Couto um escritor que torna consistente a literatura a que pertence, pois, para Machado de Assis, “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873, p. 3). É um narrador-personagem quem conta a história. Abandonado pelos pais, ele foi criado, desde muito jovem, pelo tio, que vivia, ao que parece, de pequenos roubos e



furtos, uma vez que “De onde arrancava o sustento ele não falava” (COUTO, 1994, p. 13). Certo dia, o tio presenteia o menino com uma bota velha, um único pé, que pertencera a um soldado que lutara na independência do país. Questionado pelo narrador acerca do outro pé, o tio se zanga e joga longe o artefato. No dia seguinte, Geguê, acompanhado do “camarada secretário”, dá fim à bota e entra para o Grupo de Vigilância, uma espécie de milícia responsável pela segurança. Dotado de autoridade, no entanto, Geguê obriga o sobrinho a praticar pequenos crimes, para tirar mais proveito da farda que usava. Para isso, leva para longe Zabelani, prima do menino, por quem ele se apaixonara, dizendo que ele só a verá de novo se fizer aquilo que é ordenado. As coisas, porém, saem do controle de Geguê e outros indivíduos passam a praticar crimes, levando a desordem à pequena vila. O tio cai numa depressão profunda, pensa que o sobrinho o trai quando o vê enterrando algo no chão. Geguê supõe que era dinheiro dos roubos, quando, na verdade, era a bota, que emergira de um pântano que secara e à qual o jovem dá um “digno funeral”. Instado pelo sobrinho, Geguê revela o paradeiro de Zabelani. Ao chegar ao sítio, porém, o narrador encontra a casa queimada e a informação de que a moça havia sido levada. Pela descrição dos vizinhos, o autor daquilo foi o tio. Levado pela vingança, ele volta à casa do tio Geguê e aponta-lhe uma arma. O homem não resiste. O jovem atira. “Se acertei, lhe cortei o fio da vida, isso ainda hoje me duvido. Porque [...] fugi, correndo dali para nunca mais” (COUTO, 1994, p. 25)

É clara no enredo a situação de Moçambique no pós-independência. Uma vez tendo o país vencido a dominação estrangeira, ele se vê agora acossado por seus próprios habitantes, que massacram e perseguem seus semelhantes. Isso fica evidente no mau uso da autoridade que Geguê exerce tanto na vila quanto sobre o sobrinho. É evidente



nesse conto, como em quase toda a obra de Mia Couto, a denúncia sobre os rumos que o país tomou após 1975. A própria bota, rechaçada por Geguê e pelo “camarada secretário”, é um exemplo de como os dirigentes do agora livre Moçambique tratam os elementos históricos da nação. Tendo participado das lutas de independência, aquela bota era não apenas um objeto histórico, mas símbolo dos desejos e anseios de liberdade do povo moçambicano, que foram “afogados” pelos novos dirigentes na tentativa de justificar seu poder.

Até aqui vê-se claramente que o aspecto local é o alvo e o centro em torno do qual gira a narrativa. Podemos nitidamente enxergar na tessitura do conto em questão o seu engajamento e o seu envolvimento histórico-social. Como Bidinoto observa:

A narrativa estudada pode ser considerada como apresentando alto grau de referência com relação à realidade empírica do país onde é produzida. Isso se pode notar nas alusões ao momento histórico vivido: o pós-independência e a guerra de consequências desalentadoras. (BIDINOTO, 2004, p. 64)

Essa, no entanto, não é a única faceta do conto de Mia Couto. Nele articulam-se, como já dissemos, elementos locais e universais, o que imprime à peça não apenas uma função social, mas também existencial. É ainda Bidinoto quem chama a atenção para os aspectos universais desse conto, vistos por ela sob a forma de elementos míticos.

Se história e mito apresentam-se combinados de maneira ambígua, o mesmo pode-se afirmar quanto aos pares: seriedade/humor (as situações diegéticas), proteção/perigo (o que Geguê representa para o



rapaz), ordem/desordem (Geguê e o sobrinho na função de vigilantes), morte/renascimento (o disparo da arma de fogo, ao final). Portanto, a observação do valor duplo dos elementos considerados indica uma possibilidade de interpretação dos contos de Mia Couto. (BIDINOTO, 2004, p. 68)

Podemos ver, nos pares elencados pela estudiosa, elementos que permeiam toda a literatura universal e que podem, a seu próprio modo, ser aproximados daquilo que Candido afirma sobre a literatura de Guimarães Rosa. Ao falar que o escritor mineiro trata em sua literatura dos problemas do homem, o crítico completa: “Quem sou eu? Quem é você? Deus existe? Deus não existe? O que é o bem? O que é o mal? [...] Isso é a base dos problemas do homem e é isso que está em *Grande sertão: veredas*. Isso transcende muito o sertão” (CANDIDO, 2011, P. 22-23). As mesmas questões e afirmações poderiam ser feitas a respeito de “O apocalipse privado do tio Geguê”, que além de trazer, como já demarcado ficou, as questões sociais de Moçambique, toca nas questões profundas do homem, como sua origem e seu fim, o que muito bem marcado está desde a abertura da história, em que o narrador questiona suas próprias origens. “Nasci de ninguém, fui eu que me gravei” (COUTO, 1994, p. 13), ele diz, como que querendo fundar não apenas a sua origem, mas a de tudo que ele representa: os povos africanos e o próprio ser humano.

“O apocalipse privado do tio Geguê” constitui-se, portanto, numa mostra da potência que a literatura africana de língua portuguesa, no caso de Moçambique, alcançou em relativamente pouco tempo. Seu autor, cômico das questões do país, mantém-se, também, atento às demandas do texto, não apenas enquanto instrumento de reflexão político-social, mas como objeto artístico, no qual devem, precisam, confluir



os dramas e questões do indivíduo humano. Desse modo, conquanto movido pelos anseios particulares de um povo e um tempo, o artista, pela representação literária, dota seu estilo do super-regionalismo candiano, e transforma sua obra numa obra especular, não apenas da África, não somente de Moçambique, mas de todo o mundo.

O mesmo procedimento vemos Mia Couto utilizar em outras de suas produções, o que nos leva a afirmar que, nele, temos, de fato, um autor que dá firmeza à literatura de seu país, um autor que não apenas bebe da influência estrangeira, mas que a modifica, tornando-a sua e dotando sua escrita de um poder de denúncia, de catarse e de humanidade sem igual.

Desse modo, no que tange a Moçambique, podemos afirmar, com base nos autores que elegemos para suporte teórico deste estudo, que sua literatura, sob as mãos de Mia Couto, atinge um nível de maturação que a põe em igualdade com as demais literaturas nacionais, com as quais pode dialogar sem medo de perder sua identidade, marcada pela luta, pela resistência, próprias do povo africano, mas também assinalada pela poética e viva veia que torna o povo africano irmão de todo o mundo, seu igual, política, racial e literariamente.

## Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade”. 1873. Disponível em: [http://letras.cabaladada.org/letras/instinto\\_nacionalidade.pdf](http://letras.cabaladada.org/letras/instinto_nacionalidade.pdf) Acesso em 16 out 2014.

BIDINOTO, Alcione Manzoni. *História e mito em Cada homem é uma raça, de Mia Couto*. 2004. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria, 2004.



- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual” in \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- CANDIDO, Antonio (et. al.). *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Literatura e subdesenvolvimento” in *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHAL, Tania Franco. “Encontros na travessia” in *Literatura e sociedade*. São Paulo, nº 9, p. 70-81, 2006.
- COUTO, Mia. “O apocalipse privado do tio Geguê” in \_\_\_\_\_. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Caminho, 1994.
- NITRIINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.



# Mia Couto e *O apocalipse privado do tio Geguê*: a terra, a luta e a construção de uma identidade moçambicana

Simone dos Santos Machado Nascimento

## Introdução

A presença e a contribuição de países africanos na formação de uma identidade brasileira são históricas. Suas marcas são evidentes em todos os segmentos da sociedade, desde traços fenotípicos à linguagem, cultura e religião. Desde pelo menos fins de 1970, e, sobretudo a partir de 2003, com a lei 10.639, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nas escolas, tendo o Movimento Negro brasileiro alcançando maior visibilidade social, vários estudos têm sido realizados no intuito de compreender melhor o processo histórico ocorrido nos dois lados do Atlântico, bem como nossos irmãos africanos, sua cultura, sua história e seu papel no atual cenário literário dentro e fora de seus limites geográficos.

Longos séculos sob o jugo colonial e a conquista de uma independência tardia em grande parte do continente (ao final do século XX) exigiram dos africanos a reconstrução, não somente de uma economia e política próprias, mas também, e antes de qualquer coisa, de uma identidade que recuperasse suas origens e, ao mesmo tempo, refletisse a essência da nova geração que trazia em si as sementes europeias. Nessa empreitada, a literatura ocupa lugar de destaque.

Face à dificuldade de se propor uma identidade africana homogênea, uma vez que cada país reforça traços peculiares, este artigo propõe um estudo preliminar que analisa como a



literatura de Mia Couto contribui para a formação de uma identidade nacional. Para tal, analisamos o conto *O apocalipse privado do tio Geguê*. Após breve exposição teórica acerca das literaturas africanas e sua forte relação com as lutas de libertação no continente, identificamos alguns elementos utilizados no texto de Mia Couto fortemente relacionados à cultura e a terra e procuramos entender como tais recursos corroboram para a formação de uma individualidade moçambicana.

## 1. O pós-colonialismo e a literatura identitária

Santiago (1978) já mencionara em seu texto *O entre-lugar do discurso latino-americano* que uma das armas usadas durante o processo de colonização é o apagamento da identidade do colonizado a partir da valorização extrema dos valores do colonizador. Este tenta apagar as marcas culturais dos nativos em favor de sua cultura, fazendo com que os conquistados percebam a “superioridade” das tradições recém-chegadas, tentando provocar um apagamento do nativo. Esta é, inegavelmente, uma forte arma de conquista.

Esse tipo apagamento, conforme lembra Thiong'o (2003, p. 287), era tão invasivo que “a linguagem era o veículo mais importante por meio do qual o poder fascinava e segurava a alma do prisioneiro. A munição foi o meio de subjugação física. A língua foi o meio da subjugação espiritual”<sup>1</sup>. O indivíduo era mantido vivo, porém sua identidade era aniquilada, seus valores enterrados de forma que as gerações

---

<sup>1</sup> In my view language was the most important vehicle through which that power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation (esta e todas as traduções sem referência são da autora).



posteriores passavam a não se reconhecer mais nas histórias de seus antepassados.

Ocorre que, em todo o processo colonial marcado pela subalternidade, em que o colonizador impõe seu domínio pelo apagamento da identidade do conquistado, há dois estágios pelo menos: o primeiro, em que há a submissão do colonizado; e o segundo, momento em que o conquistado passa a refletir acerca de sua condição e emerge em uma luta pela reconstrução de sua identidade. Inicia-se, então, um caminho reverso à colonização, ou seja, a “descolonização”. Contudo, é inevitável que um questionamento aflore nesse momento: como retornar à condição pré-colonial e resgatar a identidade nativa livre das interferências impostas pela colônia?

Após algum momento de reflexão e certas tentativas de retorno à natureza primeira, a resposta surge implacável e estoica: não é possível retornar a tal condição. Uma vez tocada pela cultura estrangeira, a cultura nativa deixa de existir como era e, pela hibridização desta e daquela, surge nova, outra, original e única. Cabe, a partir desse instante, a busca por uma identidade que é as duas e nenhuma ao mesmo tempo.

Conforme alude Geertz (2000), a descolonização e a construção de um nacionalismo próprio é dividida em quatro fases principais:

[...] aquela em que os movimentos nacionalistas se formam e cristalizam; aquela em que esses movimentos triunfam; aquela em que eles organizam-se em estados; e aquela (a atual) em que, uma vez organizados em estados, eles se vêem obrigados a definir e estabilizar suas relações tanto



com outros estados quanto com as sociedades à margem de onde eles surgiram [...]² (GEERTZ, 2000, p. 238).

Para o autor, a primeira fase consiste na superação do questionamento apresentado anteriormente. A utopia de um retorno ao passado é suplantada pelo reconhecimento de traços mais atuais. Entretanto, a estabilização desses traços não ocorre sem conflito com outras marcas defendidas por outros grupos que também tentam se estabelecer. Assim, a segunda fase é marcada pela estabilização dessas peculiaridades que deixam, cada vez mais, claros os contornos de uma nova identidade nacional. Segue-se, então, a consolidação política e econômica interna (terceira fase) que culmina em estrutura social interna e externa aos seus limites geográficos (quarta e última fase desse processo).

Para Geertz, as mudanças mais expressivas na busca pela identidade nacional ocorrem, respectivamente, na segunda e terceira etapas. Ambas são marcadas pelos conflitos internos nos quais diferentes grupos de interesse lutam para definir um rumo para a nação. A essa altura do processo, os indivíduos têm consciência de não pertencerem mais à colônia, contudo, não sabem dizer exatamente quem são. Essa incerteza, por vezes, produz em alguns o medo do desconhecido e a impressão de que é mais seguro permanecer à sombra do prestígio cultural da ex-metrópole. Por outro lado, há os mais radicais, que renegam qualquer indício cultural dos antigos colonizadores. Nos dois casos, grande atenção é dispensada à antiga metrópole, revelando ainda um

---

² [...] that in which the nationalist movements formed and crystallized; that in which they triumphed; that in which they organized themselves into states; and that (the present one) in which, organized into states, they find themselves obliged to define and stabilize their relationships both to other states and to the irregular societies out of which they arose [...].



sentimento de dependência em relação a ela, seja para afirmá-la ou negá-la.

Nesse cenário, a luta por identidade, normalmente, não obtém sucesso enquanto o colonizado não se vê livre de seu opressor. Dessa forma, não é de se estranhar que se trate de um processo longo o qual ainda continua em curso mesmo após a independência. Trata-se, então, de uma mudança na perspectiva da nova nação, ou seja, um desvio no foco do “eles” para o reconhecimento de um “nós” que seja representativo, ícone das especificidades daquele povo, levando-se em consideração toda a história vivida até o momento. De acordo com Santos (2003), a sequência dessa mudança também apresenta dois momentos:

A primeira é a de um período histórico, aquele que se sucede à independência das colônias, e a segunda é a de um conjunto de práticas e discursos que desconstruem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado (SANTOS, 2003, p. 26).

Mesmo desconstruindo a história deixada pelo colonizador na busca pela recuperação de especificidade (enquanto povo, cultura, sociedade, indivíduo), a reconstrução da identidade passa a sofrer influência não apenas do país nativo, mas também se adapta com as marcas deixadas pelo colonizador. No caso específico de Mia Couto, a escrita de seus textos é feita em língua portuguesa (legado deixado pela ex-colônia), contudo, não se trata de um registro sob os padrões lusos, mas conforme os padrões moçambicanos, ou seja, repleta de expressões nativas e termos que carregam toda uma crença local. Nesse sentido, podemos dizer que a língua se apresenta como item de



resistência, ou seja, é uma língua europeia herdada manipulada, orquestrada conforme os padrões do novo país.

Ao tratar da língua enquanto elemento de resistência africana que ocorreu no Caribe, Brathwaite (2003) constata o seguinte:

A língua-nação, por outro lado, é a área submersa daquele dialeto que está muito mais intimamente ligada ao aspecto Africano de experiência no Caribe. Pode ser em inglês: mas, muitas vezes, é em um inglês que é como um uivo, ou um grito ou uma metralhadora ou o vento ou uma onda. É também como o *blues*. E, às vezes, é inglês e africano, ao mesmo tempo<sup>3</sup> (BRATHWAITE, 2003, p. 311).

A partir dessa declaração, podemos perceber como ex-colonizados, antes subjugados pela língua de prestígio da ex-metrópole, apropriam-se do idioma para fazer ouvir a sua voz não apenas dentro de seus limites geográficos, mas em terras estrangeiras que dominam tal língua não deixando, contudo, de causar-lhes estranhamento pelas marcas africanas que carrega.

Ao exemplo do que aconteceu no Caribe, a literatura africana que surge é diferente da produção feita pelos colonizadores e seus missionários. Essa nova literatura é fruto de lutas e de conflitos, ela nasce para dar voz ao seu povo, enunciar suas crenças, seus desejos, problematizar seu processo de formação social, alcançando um nível de

---

<sup>3</sup> Nation language, on the other hand, is the submerged area of that dialect which is much more closely allied to the African aspect of experience in the Caribbean. It may be in English: but often it is in an English which is like a howl, or a shout or a machine-gun or the wind or a wave. It is also like the blues. And sometimes it is English and African at the same time.



complexidade que tem levado suas produções para além de seus limites espaciais.

Ao assim proceder, Mia Couto denuncia as crises do seu país em formação e luta pela construção de uma identidade nacional por meio de uma escrita peculiar que une a oralidade africana e sua cultura à literatura escrita em língua portuguesa (CAVACAS, 2006).

## **2. Mia Couto pela emancipação de uma identidade Moçambicana**

Em seu estudo acerca das especificidades da obra literária moçambicana, Cavacas (2006, p.58) afirma que ele se expressa por meio de uma “escrita mágica”. A mágica de Mia Couto está em conseguir desabilitar o prestígio exclusivamente europeu de sobre a língua portuguesa, fazendo-a incorporar, simultaneamente, vozes de origens diferentes que se misturam a costumes e sonoridades, a lendas e fatos, a velhos e jovens, a homens e mulheres que compõem a vasta riqueza africana.

O autor nasceu em Moçambique, contudo, sendo filho de portugueses, cresceu em meio a uma diversidade cultural da qual fazia parte não apenas europeus e africanos, mas também chineses e indianos. Esse contato possibilitou que Mia Couto tomasse consciência da diversidade cultural existente e das marcas que cada povo carregava tornando-o único em sua existência (BEZERRA, 2012, p. 39). Talvez por esse motivo, ele tenha se empenhado tão arduamente na luta pela construção de uma identidade genuinamente ou, pelo menos, reconhecidamente moçambicana.

Segundo Bezerra (2012, p. 40), Mia Couto apresenta em seus textos características afins com escritores brasileiros como Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Entretanto essa observação merece duas observações: primeira, é interessante



notar que o autor moçambicano tenha se deixado influenciar por escritores brasileiros, representantes de um país com histórico de colonização semelhante ao seu, em vez de buscar inspiração na tradição portuguesa. Isto mostra que a identidade que pretendia mostrar em suas obras deveria emergir de lugares tão periféricos quanto Moçambique. Por outro lado, e em segundo lugar, sua proximidade com a literatura do Brasil não impediu que o autor se voltasse para a sua terra, para a sua gente, a sua tradição, produzindo uma poética própria.

Ao tratar das características do autor, Cavacas (2006) menciona que:

Durante todo o seu percurso literário, Mia Couto afirmou sempre “estar escritor” e não ser escritor, e esta afirmação não nos parece ser apenas um jogo de palavras. De facto, estamos perante alguém que escolheu para si o desempenho da tarefa de contar aos outros as estórias das suas gentes – “as gentes que fazem parte / farão parte de um país em construção” - e que para isso sente necessidade de procurar formas adequadas de o fazer (CAVACAS, 2006, p. 63).

Talvez por essa razão a escrita de Mia Couto seja tão peculiar e tenha feito dele um dos ícones da literatura africana, não somente por sua fama, mas pela dedicação em retratar a realidade de sua gente na tentativa de projetar uma identidade nacional. Essa preocupação evidencia-se no conto *O apocalipse privado do tio Geguê*, do qual trataremos a seguir.

### 3. O apocalipse do tio Geguê e de Moçambique

*O apocalipse privado do tio Geguê* é um dos 11 contos escritos pelo moçambicano Mia Couto, publicado em “Cada homem é uma raça”, em 1990 (primeira edição). O conto retrata, de maneira ficcional, Moçambique em seu período de



conflito interno nos primeiros anos após a independência do país, ex-colônia de Portugal.

Com o êxito das lutas de libertação em 1975, os moçambicanos passam a enfrentar um momento de instabilidade interna. Após tanto tempo submetendo-se a Portugal, os africanos ficam perdidos em lutas pelo poder, sem um rumo exato para a liberdade conquistada (CAVACAS, 2006, p. 58). Essa situação gerou diversos conflitos locais e uma guerra civil, por volta de 1977, que durou quase 16 anos. Assim sendo o termo “apocalipse” utilizado por Couto no título desse conto é bastante sugestivo, fim dos tempos, é esse o contexto apresentado pelo autor no conto em questão.

Assim como no último livro da Bíblia Sagrada, a iminência do fim da vida é marcada pelo medo do que está por vir e é assim que o conto começa:

- Pai, ensina-me a existência.
- Não posso. Eu só conheço um conselho. - E é qual?
- É o medo, meu filho (COUTO, 1990, p. 13).

Embora não seja explicitamente recorrente ao longo do texto, o medo impera e estabelece o tom da narrativa e com ele traz violência, individualismo e, como consequência, isolamento. O medo de ser vítima faz com que os indivíduos tentem se defender atacando antes de serem atacados. Nesse ambiente hostil, a violência corta os laços de afeto entre os membros de um determinado círculo, seja por medo de traição, seja por receio de perder o ente querido para violência. Ao eliminar essa dependência sentimental entre os seres, não resta mais nada a não ser a solidão. Assim, além de marcar todo o contexto da trama, o medo influencia diretamente a construção e a ação de cada personagem dessa obra coutiana.



A narrativa desenvolve-se a partir da história de três personagens centrais. A primeira, tio Geguê, um homem insensível que não demonstra remorso por qualquer de suas ações cruéis, consegue o sustento por modos escusos. Mais tarde passa a ser vigilante e exercer uma ação opressora e terrorista entre o grupo local.

A segunda personagem é o sobrinho de Geguê. Um jovem órfão, sem nome e que também é o narrador em primeira pessoa do conto. No trecho a seguir, o rapaz explica:

Nasci de ninguém, fui eu que me gravei. Meus pais negaram a herança das suas vidas. Ainda sujo dos sangues me deixaram no mundo. Não me quiseram ver transitando de bicho para menino, ranhando babas, magro até na tosse (COUTO, 1990, p. 13).

A indefinição de um nome, o desamparo paterno e as precárias condições de criação do jovem narrador permitem que a narração dessa história se estenda a tantos outros moços vítimas dos conflitos civis em qualquer país africano, ou ainda, qualquer outro lugar que tenha experimentado a violência de uma guerra civil. Por esse motivo, o lugar de fala, a denúncia mostrada no conto não se restringe a somente um local.

Outro aspecto relevante no tocante ao narrador do conto é sua condição de ser jovem oposta à condição de mais velho do seu tio Geguê. Conforme observa Bezerra (2012), na tradição africana, os jovens devem respeitar e aprender os ensinamentos dos mais velhos. Assim, sendo o narrador um indivíduo ainda em formação, o jovem tem seu caráter corrompido pelo tio e o ajuda em suas atividades marginais sem questioná-lo ou sentir arrependimento.

Por fim, a terceira e última personagem de destaque na obra é Zabelani, também sobrinha de Geguê, que após perder



seus pais nos conflitos armados ocorridos no campo, vai para a casa do tio em busca de abrigo. Assim como em outras obras de Mia Couto, a mulher exerce um papel simbólico ligado à terra, afinal é ela que faz com que o jovem reflita sobre sua condição de obediência cega ao tio e decida lutar por um amor verdadeiro, um amor que faça valer uma luta, um amor de luta pela terra, pela construção de uma nação.

Após fazer algumas considerações a respeito de seu nascimento e convivência com o tio, o narrador marca o início do conflito da trama com a chegada de um par de botas trazido por Geguê.

Um dia me trouxe uma bota de tropa. Grande, de tamanho sobrado. Olhei aquele calçado solteiro, demorei o pé. Duvidava entre ambos, esquerdo e direito. Um sapato sem par tem algum pé certo?

- Não gosta, é?

[...]

Geguê raivou-se. A paciência dele era muito quebradiça.

- Você sabe de onde vem essa bota? (COUTO, 1990, p. 14).

Diante do descaso do sobrinho pelo objeto que simbolizava a vitória da luta de libertação do país, o homem joga as botas fora e decide tornar-se vigilante, assumindo um caráter fanático, violento e marginal.

Durante a nova rotina do novo vigilante, chega à casa uma jovem de mesma idade do narrador, Zabelani, por quem o jovem apaixonou-se. Proibido de viver seu romance, o rapaz é afastado da namorada, que é levada para um local desconhecido por ele. Como condição para ver a moça novamente, o jovem é obrigado a iniciar uma série de atos criminosos, tornando-se insensível às maldades praticadas. As ações de marginalidade perdem o controle e outros grupos também violentos passam a oprimir o povo. Nessa situação de caos, o rapaz pede ao tio que revele o paradeiro da jovem



para a por em segurança, porém descobre que o tio é o responsável por novo sumiço. Revoltado, ele atira naquele que o criara, mas foge sem saber o destino da bala. Ao atirar no tio, o rapaz rompe com a tradição africana de obediência aos mais velhos, contudo, esse rompimento é justificado pela necessidade de um bem maior, isto é, a defesa de um inocente, a preservação de um amor, o amor à terra.

O texto apresenta uma estrutura linear dos fatos e uma linguagem que mistura poesia e expressões nativas, como podemos notar no segmento a seguir:

Agora, quando desembrulho minhas lembranças eu aprendo meus muitos idiomas. Nem assim me entendo. Porque enquanto me descubro, eu mesmo me anoiteço, fosse haver coisas só visíveis em plena cegueira (COUTO, 1990, p. 13).

Ao tentar descrever seus sentimentos, sua situação emocional, o narrador o faz de forma tão abstrata quanto sua condição. É possível que o recurso à poesia seja para criar uma atmosfera meio surreal, especialmente, quando ele sonha ter visto a mãe (COUTO, 1990, pp. 14-15).

Por outro lado, o uso de expressões africanas, como em “- Shote-kulia, shote-kulia (*Shote-kulia - ordem de comando, compasso da marcha militar, equivalente a “esquerdo-direito”.*)”, busca uma identidade nacional que produza uma obra literária tipicamente local (COUTO, 1990, p.16). Por meio dessa linguagem peculiar utilizada por Couto, ele oferece uma denúncia da realidade enfrentada pela sociedade moçambicana.

### **Considerações finais**

Na tentativa de propor uma identidade tipicamente moçambicana, Mia Couto evoca o contexto histórico de seu



país, símbolos e tradições culturais típicas de sua terra e, finalmente, tenta resgatar sua língua nativa misturando-a à língua portuguesa que utiliza para escrever *O apocalipse privado do tio Geguê*.

É possível que Moçambique, assim como outros lugares, possuam várias faces que se modificam dependendo do autor e/ou da obra que é produzida. Mas, o estudo aqui proposto sugere uma possível identidade nacional proposta por Mia Couto nesse conto especificamente.

### Referências bibliográficas

BEZERRA, Rosilda Alves. Tradições e culturas (in)distintas: o entrelugar em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto. In: *Odisseia*. Rio Grande do Norte, 8 (1), jan-jun 2012, pp. 38-50.

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano / palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Palamedia, 2006, pp. 57-73.

COUTO, Mia. O apocalipse privado do tio Geguê. In: COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990, pp. 13-25.

BRATHWAITE, Edward Kamau. Nation language. In: ASCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (eds.). *The postcolonial studies reader*. London and New York: Routledge, 2003, pp. 309-313.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma Literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.



SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: *Revista Novos Estudos*, N.66, São Paulo: Cebrap, 2003.

THIANG'O, Ngugi wa. The language of African Literature. In. ASCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (eds.). *The postcolonial studies reader*. London and New York: Routledge, 2003, pp. 285-290.



# O emergir de um novo tempo: entre tradição e modernidade em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto

Francisca Carolina Lima da Silva

## Literatura Africana: Uma “arma” de combate

As literaturas de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe<sup>1</sup> consistem na produção intelectual escrita e oral dos povos africanos, e, para os povos africanos, no contexto da língua portuguesa. Essa literatura é elaborada numa perspectiva desvinculada da anteriormente produzida pela literatura colonial, ou seja, nela é o africano o protagonista de seu discurso, e é sob seu ponto de vista, de colonizado, que a história de seu país e de seu povo é contada. Essas literaturas trazem uma modificação radical nas obras produzidas desde então, pois se afastam da visão estereotipada e folclorista vinculada corriqueiramente à África.

É de amplo conhecimento, no âmbito da crítica literária, o efeito que a sociedade e suas transformações exercem sobre a arte, como conceitua Antonio Candido: “a arte depende da ação de fatores do meio, que exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 1976, p. 21). Porém, essa relação entre literatura e sociedade é mais intensa no contexto dos PALOP, em função de o colonizador português fazer uso de um processo

---

<sup>1</sup> Utilizaremos, a partir daqui, o termo PALOP para referir-se a esses cinco países africanos de língua portuguesa.



de “silenciamento” das culturas originais dos países que dominou, como forma de manutenção do poder e do controle que exercia sobre tais. Nesse sentido, as culturas dos povos dominados, ou dos “calibanizados”, usando um termo de Boaventura de Sousa Santos, é considerada inferior.

Nessa conjuntura, o surgimento de um sentimento de inconformidade nos povos africanos em relação à dominação colonial oportunizou o nascimento da literatura africana, pois os poetas viam na escrita o agente denunciador do mundo no qual estavam inseridos, além de um meio de propagação da necessidade de conscientização e de uma tomada de atitude em prol da mudança, ou seja, da libertação. Esse uso da literatura como “arma” de combate intensificou-se nesses países, em função da potencialização da exploração de Portugal nas colônias africanas, para atender o novo projeto administrativo salazarista, pautado na extrema violência. Essa intensificação da exploração de Portugal em África fez com que os povos colonizados, movidos por um desejo de liberdade, iniciassem uma luta armada em prol da independência nacional.

Nesse âmbito, a literatura exerceu um importante papel, atuando, inicialmente, no processo de “desalienação” dos intelectuais africanos, passando pela conscientização dos povos acerca da necessidade e da inevitabilidade da liberdade e da invalidade do domínio português. Porém, apesar de não ser acessível a todos os combatentes, tendo em vista a maioria dos guerrilheiros ser analfabeta, a função principal exercida pela literatura nessa luta foi o de “arma” de guerra, pois ela – a literatura – conscientizava os povos, consolava os feridos, mantinha acesa a chama da luta, e, principalmente, documentava esse processo histórico.

Após a conquista da independência política a literatura africana continuou exercendo uma função importante na



sociedade, a de reconstruir a identidade nacional africana, como esclarece Hamilton:

Assim, nos PALOP, seguindo-se à vitória dos respectivos movimentos de libertação, surgiu uma literatura que celebrava a derrota do regime colonial, proclamava a revolução social e celebrava a (re) construção nacional. Juntamente com uma expressão literária abertamente circunstancial, na forma de obras patrióticas e nativistas, também começava a aparecer, nos primeiros anos após a independência, uma literatura intimista, experimentalista e reformista. Na categoria da literatura “séria”, em contraste com as obras politicamente comprometidas, circunstanciais e mesmo panfletárias, verificava-se uma tendência entre escritores nacionais a re-escrever e assim re-inventar a África e os seus respectivos países, tanto do período pré-colonial como colonial. Surgiam um neo-tradicionalismo e neo-nativismo (HAMILTON, p. 16).

Passado o período de fervor da independência nacional, surge, como Hamilton aponta a literatura pós-libertação. Essa literatura irá diferir da anterior, no sentido em que o sonho utópico da liberdade política como solução para a miséria dos PALOP é diluído. Ela trará como vertente principal de seus escritos a dificuldade enfrentada em reconstruir fisicamente, ideologicamente e culturalmente esses países. Exercerá ainda o papel de denunciar o sucateamento da sociedade africana pós-independência, em que se vislumbra a instauração de um período marcado pela corrupção em todos os meios administrativos.

A solução vislumbrada pelos artistas africanos para dissolver os conflitos que os PALOP enfrentavam estava na compreensão, aceitação e incorporação da herança administrativa e cultural deixada pelo sistema colonial com o ideário tradicional desses países. Isso significa reconhecer o



caráter híbrido que agora suas culturas possuem, não deixando de considerar e adotar os métodos e os processos modernos advindos da administração portuguesa, porém, sem nunca abandonar a tradição.

A partir do objetivo de re-inventar o passado, as literaturas africanas desenvolvem a tendência de re-mitificar a história, ou seja, reconstruir os mitos fundadores africanos apagados e substituídos anteriormente pelo ideário cultural europeu, entretanto, a principal intenção desse processo é questionar a visão exótica construída acerca da África, como explica Hamilton:

Re-escrever e re-mitificar o passado é, de certo modo, uma estratégia estético-ideológica que tem em vista protestar contra as distorções, mistificações e exotismos executados pelos inventores colonialistas da África. Além do mais, a re-mitificação é componente do neo-tradicionismo que caracteriza aspectos importantes da condição pós-colonial (HAMILTON, 1999, p. 19).

Um dos principais autores africanos responsáveis por exercer essa prática é o moçambicano Mia Couto, que imprime em sua obra, de forma latente, a moçambicanidade em múltiplos aspectos: na composição lingüística, na representação das personagens e dos ritos africanos, no trato com a questão da religiosidade e da ancestralidade, no diálogo entre tradição e modernidade, entre outras vertentes.

### ***Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra: entre tradição e modernidade como esperança para um futuro***

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) Mia Couto desenvolve um debate acerca da relação entre Moçambique e o mundo, ou seja, um diálogo entre tradição e



a modernidade, emanado do contexto da pós-colonização, que por sua vez pressupõe o surgimento e o desenvolvimento de um possível neo-colonialismo, pautado na transformação trazida pela globalização mercantilizadora, que modifica os valores humanos, substituindo-os pela valoração descabida e demasiada do capital.

Esse fenômeno moderno é tematizado na obra supracitada através da tentativa de conciliação e de instauração de um convívio harmonioso entre passado e presente, formulado através do trabalho que o autor desenvolve com o passado pré-colonial, preservado através da oralidade. Como salienta Petrov:

Mia Couto surge como “exímio contador de «estórias»”, construídas pela exploração de dicotomias. Em primeiro lugar, aparece a oposição de tipo vivencial entre velhice e juventude ou entre mortos e vivos, característica frequente nos textos do escritor. Há também o antagonismo entre passado e presente a apontar que Moçambique, na perspectiva de Mia Couto, é um espaço profundamente marcado pelas guerras de independência e pela ausência de progresso a todos os níveis, sejam eles o político, o económico, o social ou o intelectual. [...] As personagens são apresentadas como estereótipos da mentalidade do ser moçambicano e do Homem africano (PETROV, 2014, p. 28).

Mia Couto, portanto, narra Moçambique através do trato com a oralidade impressa na escrita, considerando todos os componentes necessários à reconstrução da identidade nacional. Adota, ainda, um tom de denuncia no que se refere ao desmantelamento da sociedade moçambicana, ocasionado pelo contestável regime administrativo instaurado no país no contexto de pós-independência. A obra em questão propõe como solução a esse problema, que é a união dos



aspectos tradicionais e modernos, dentro do âmbito metafórico oportunizado pela literatura.

Em contrapartida é-nos indispensável considerar o caráter híbrido da sociedade moçambicana, e a compreensão que seu povo tem a respeito da necessidade desse diálogo entre tradição e modernidade, pois Cardoso esclarece que

hoje, livre da opressão portuguesa, os moçambicanos vêem-se como um povo híbrido, formado de culturas várias, muitas delas já presentes em diferentes partes do país antes da chegada dos colonizadores portugueses. Assumindo-se como híbrida, a cultura não despreza, todavia, princípios e formas de ser ligados à ancestralidade, aos costumes passados de geração a geração, em muitas regiões, ainda via oral. Muitos desses princípios constituem formas de identificação do país como diferente e sustentam a defesa de uma identidade que o caracteriza como uma nação constituída por várias etnias que têm costumes peculiares que não as impedem de assumir o processo de modernização (CARDOSO, 2008, p. 20).

*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* representa esse projeto da literatura moçambicana, tendo em vista, após a libertação nacional, os povos que lutaram por essa conquista enfrentarem um outro problema, de difícil solução, pois, conquistada sua autonomia política, tiveram dificuldade em gerir seu país, ficando vulneráveis, portanto, a novas formas de poder e de controle, já que vieram a repetir desastrosamente a fórmula de administração opressora e corrupta herdada pelo governo colonial. Este fenômeno é denominado no âmbito dos estudos culturais como *neo-colonialismo*. Logo, é-nos possível interpretar o romance supracitado de Mia Couto como uma crítica a esse neo-colonialismo que impera em África hoje.



Partindo para a análise da obra, salientamos que nossa crítica consiste em descrever o diálogo e o embate entre modernidade e tradição materializada na obra em questão, na forma como é representado por meio dos filhos do Avô Mariano: Abstinêncio, Fulano Malta, Últmio e Marianinho. Metaforicamente, cada filho do Patriarca da família Malinane corresponde a um obstáculo que Moçambique precisa ultrapassar para conquistar a paz e o equilíbrio, e então se erguer. Mia Couto, nessa obra, constrói os personagens principais, os filhos de Mariano, partindo do princípio da onomástica, que significa dizer que cada nome representa a essência daquele que o carrega.

Sobre Abstinêncio, o mais velho dos Marianos, “seu nome resume sua caracterização, um abstinente da vida” (SARAIVA, 2012, p. 56). Além da carga de representatividade que sua alcunha carrega, a personagem foi integrante do estatuto de “assimilação”, instaurado por Portugal durante parte do tempo em que dominou as colônias africanas. Esse sistema personifica a instância do domínio cultural e da sujeição ocasionada pela colonização no âmbito cultural, pois, nele, o negro reconhecia-se inferior culturalmente e biologicamente frente ao europeu, e concordava em seguir determinados preceitos e comportamentos na tentativa de aproximar-se da condição que o branco exercia na sociedade africana. Abstinêncio, portanto, tendo passado por essa tentativa de “embranquecer-se”, tem dificuldade em alocar-se nessa nova Moçambique, pois nunca foi dono de sua vontade, os motivos que o impediam de administrar seu destino são destacados por Cardoso:

Abster-se do mundo para essa personagem foi uma forma de não encarar a vida e ver em que ela havia se transformado. O mesmo sentimento se dá em relação à sua



terra. Sendo um indivíduo que tem forte apego a ela, sente necessidade de pertencer a alguém. [...] O fato de se ter permitido passar pela assimilação, ao contrário do seu irmão Fulano Malta, pode indicar a sua decepção, pois sentira que perdera o seu vínculo com as suas raízes, acomodara-se ao modismo da época e ao desejo de se sentir aceito (CARDOSO, 2008, p. 73).

Abstinêncio representa muitos dos filhos da terra arrependidos por terem se desviado da luta, de terem, talvez, optado pelo lado errado. Apesar de sentir-se arrependido, o mais velho dos Marianos não toma atitude nem partido concreto na discussão que permeia o enterro do Avô Mariano. Nesse sentido, levando em consideração o Avô semi-morto representar na obra, de forma metafórica, a própria Moçambique, é-nos possível perceber o personagem abster-se em participar da decisão do futuro de sua nação, já que não é familiarizado em fazer escolhas. Ele necessita reaprender a viver nesse novo mundo, marcado pela liberdade de escolha.

Já Fulano Malta, o próximo na linha de sucessão dos Marianos, é um ex-guerrilheiro, que se recusara a ser assimilado, como o próprio Dito Mariano esclarece: “Sempre foi um revoltado esse Fulano Malta. No tempo colônia, até se recusou ser assimilado. Abstinêncio e Últmio aceitaram logo, se inscreveram, preencheram papeladas. Fulano não” (COUTO, 2003, p. 65). Seu nome, como elucida Sueli Saraiva, significa “um nome que não nomeia, já que “fulano” significa um sujeito qualquer, sem importância, e “malta” designa um coletivo de seres anônimos, a multidão” (SARAIVA, 2012, p. 57). Fulano Malta, portanto, representa os muitos africanos que lutaram pela liberdade de seu país, os heróis anônimos, aqueles que carregam em sua essência um



“revolucionário, oposto à injustiça social” (COUTO, 2003, p. 16).

Além da incorporação desse espírito revolucionário dos ex-guerrilheiros, Fulano Malta carrega consigo a melancolia que os heróis nacionais demonstram nos dias de hoje, ocasionada pela decepção com o rumo que o país tomou após a conquista de sua autonomia política, materializada no dismantelamento ao qual a pátria mergulhou.

É importante destacar o fato de a obra ser ambientada no pós-guerra civil, então, a esse tempo, os heróis nacionais haviam assistido a amortização de todas as forças do país, através da impossibilidade de união entre seus povos, que guerreavam desta vez não pela paz ou pela liberdade, mas pelo poder. Isso envergonha e entristece os ex-guerrilheiros da libertação, pois o que vêem diante dos olhos é a vitória daquilo pelo quê sempre lutaram: do mais forte sobre o mais fraco.

Fulano Malta representa a desilusão desses homens, ao fechar-se em um mundo que existe apenas em sua memória. Pois, conforme esclarece Cardoso: “assim como muitos moçambicanos que lutaram por uma nova pátria a fim de terem um lugar ao qual se sentissem pertencentes e com o qual se identificassem, Fulano também lutara por um mundo novo e acabara sem mundo nenhum” (CARDOSO, 2008, p. 71). Conforme conclui Sueli Saraiva: “o nome Fulano Malta se revelará no decorrer da história, metáfora da sociedade moçambicana que acreditou, lutou e se decepcionou com os rumos tomados nos pós-independência” (SARAIVA, 2012, p. 57).

Ultímio, como seu nome já diz, é o que se acreditava ser o último dos filhos de Mariano, (pelo menos antes da descoberta da verdade em torno da paternidade de Marianinho), mas é o último também em linha de predileção, já que representa a corrupção, o oportunismo e a



ganância advinda da modernidade e da tentativa de instalação de um neo-colonialismo, além de ter sido também um assimilado.

Além de sua atitude egoísta, pautada no acúmulo de bens materiais e capital, teve pouco contato com a tradição de sua terra e com os costumes da família, e, portanto, não compreende, nem muito menos respeita, as práticas culturais de seu povo. Exemplo disso é a passagem na qual se refere à tradição de retirar o teto do cômodo da casa onde o corpo do defunto é exposto: “Está a ver o que fizeram? Destroem tudo, esta malta dá cabo de tudo. Quem mandou destruir essa merda de tecto?” (COUTO, 2003, p. 151), e também quando deixa perceber o real interesse de sua permanência na ilha, que era vender a Nyumba-Kaya e construir um cassino em seu lugar, sem considerar o destino daqueles que seriam prejudicados com a empreitada.

Cardoso ainda acrescenta que “as ações de Últímio constroem um campo de batalha em que, de um lado, se expõe o poder daqueles que, como ele, desconsideram as tradições preservadas pela Ilha; de outro, situam-se aqueles que lutam pela preservação dos costumes ou pela defesa de uma integração menos conflituosa entre passado e presente” (CARDOSO, 2008, p. 73). Isso dar-se pelo fato de Últímio, ainda criança, ter sofrido um grave acidente, sendo salvo por um branco, “foi ele quem lhe deu sangue, sangue em quantidade para reabastecer o inteiro corpo, como se fosse um segundo nascimento. – Metade de seu sangue é de branco” (COUTO, 2003, p. 215). A partir desta informação é-nos possível interpretar, portanto, a assimilação e a filiação de Últímio ao neo-colonialismo como consequência dessa sua metade branca, que convive em eterno embate com sua metade africana, e que importa uma metáfora a atual situação duetiva da África, que luta por uma união entre seus povos, que se configuram como múltiplos, híbridos.



Por fim, mas não menos importante, Marianinho, aquele que carrega no nome e na essência o avô semi-morto, que por sua vez, representa a tradição que precisa repassar seus valores para a posterioridade. Apesar de ser filho da terra, Marianinho cresceu longe de seus costumes, fora educado na capital, sob os cuidados de um casal europeu. Ele é o personagem mais importante da obra, e isso se comprova, inicialmente, pelo fato de ser o narrador da “estória”<sup>2</sup>. Será ele, então, o responsável por conduzir e por relatar o encontro entre a tradição e a modernidade.

Marianinho representa o futuro, pois é fruto do hibridismo cultural que caracteriza a nova África. O personagem tem o domínio das técnicas científicas e modernas, porém, sabe exatamente o lugar que as tradições ocupam no gerenciamento de sua vida e da sua comunidade. Durante a narrativa conscientiza-se também da necessidade de reencontrar as raízes de sua terra e de seu povo, como podemos perceber nessa passagem de uma das cartas do Dito Mariano: “Esta terra começou a morrer no momento em que começamos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar (COUTO, 2003, p. 195).

Através da escolha que o Avó Mariano faz pelo protagonista para executar o culto funeral de seu corpo (que poderíamos dizer, representar a velha África), percebemos o esclarecimento acerca da necessidade do abandono das velhas utopias e das velhas verdades que permitiram, durante muito tempo, a conservação do poder opressor em Moçambique, representados por Abstinência. É possível apreender

---

<sup>2</sup> Termo formulado por Guimarães Rosa, refere-se as narrativas ficcionais, que se opõem ao conceito tradicional de história, em função de possuírem origem popular, e serem formuladas a partir da tradição oral, além de propor uma visão metafísica da realidade.



também, que Marianinho, apesar de reconhecer o passado como elemento indispensável na construção do presente, não mantém seus olhos fixos nele, assim como não carrega rancor e desilusão a respeito do rumo que seu país toma, nem mesmo conserva utopias sobre o futuro de Moçambique, como faz seu ex-pai Fulano Malta. Mas, apesar de sonhador e sensível, Marianinho não é ingênuo, e não se deixa levar pelo ímpeto egoísta e corrupto de seu tio Últmio, que representa tudo que de mais vil a modernidade capitalista possui, Marianinho sabe que precisa de cuidado na lida com a modernidade.

O protagonista reconhece sua missão de reconstruir seu país, pois “aquele era um tempo sem guerra, sem morte. A terra estava aberta a futuros, como uma folha branca em mão de criança” (COUTO, 2003, p. 43), e que conforme o amigo Curozero Muando lhe lembrará: “os maiores privatizam o pedaço menor. Uns são comidos pela pobreza, outros são engolidos pela riqueza” (COUTO, 2003, p. 250).

Assim, Marianinho é o resultado da união entre tradição e modernidade, entre as várias Moçambiques que sobreviveram ao domínio colonial, pois “cada homem é todos os outros” (COUTO, 2003, p. 56). O símbolo dessa união, conforme esclarece Sueli Saraiva, é a própria casa:

Nyumba-Kaya, nome que homenageia os familiares do norte e do sul, simboliza o corpo e a alma da família Mariano, é o espaço de integração: “Nyumba” é como se denomina “casa” nas línguas do norte, e “Kaya” é como se faz no sul. Ou seja, é um símbolo de união entre os pólos deste lugar ficcional que metaforiza a nação Moçambique em suas múltiplas faces (SARAIVA, 2012, p. 54).

Portanto, a casa é o elo entre passado e presente, norte e sul, tradição e modernidade.



Outro personagem importante que compõe essa metáfora da Moçambique que se ergue de seu sonambulismo é Nyembeti, a irmã do coveiro. “Não é difícil perceber nessa personagem uma representação alegórica de Moçambique e sua miséria social” (SARAIVA, 2012, p. 61). Sendo muda, ou melhor, tendo sido silenciada pelo veneno de uma serpente (metáfora para o colonialismo), Nyembeti habitua-se ao pouco antes da chegada de Marianinho, ou seja, da esperança no futuro. Sobrevivia da esmola alheia, acreditando não possuir lugar no mundo, porém, após a chegada do último dos Marianos, a personagem recusa o dinheiro que lhe é oferecido, e assim, representa o fim da sujeição àquele que se diz mais forte – neo-colonialismo – e entrega-se à esperança do futuro, a nova Moçambique que nasce na figura de Marianinho.

Ao fim da narrativa, Último, o representante do neo-colonialismo, reconhece o sucesso que a missão de Marianinho terá: “Seu Avô teve razão em escolher a si! Você é um verdadeiro Malilane<sup>3</sup>” (COUTO, 2003, p. 249).

A obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, configura-se, portanto, como a metáfora da construção da nova Moçambique, na nova África. A obra propõe o diálogo entre tradição e modernidade como elemento fundamental para a construção e a validação da nova identidade cultural africana. Destaca ainda a necessidade de os povos desses países reconhecerem o caráter híbrido que configura o atual panorama cultural, econômico e administrativo dos PALOP. Mas, para tanto, é necessário desvincular-se da memória do colonialismo, que ainda é uma ferida aberta no coração

---

<sup>3</sup> Designação do sobrenome da família na língua local. Remete à volta às tradições moçambicanas.



daqueles que foram oprimidos por esse processo e fixar os olhos no futuro, pautado no passado, na tradição.

## Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Notas histórias sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa”. In: *Revista Gragoatá*, n. 24. Niterói: EdUFF, 2008. Disponível em <http://www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata24web.pdf>

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CARDOSO, Rubens Cupertino. *Olhares sobre Moçambique: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto, e A árvore das palavras, de Teolinda Gersão*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Centro de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CHAVES, Rita. MACÊDO, Tania. Org. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. Alameda: São Paulo, 2006.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HAMILTON, R. G. *Literatura Africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1981.

PETROV, Vanessa Pleno. *A problemática da identidade cultural em Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra, de Mia Couto, e Le Ventre de l’Atlantique, de Fatou Diome*. CLEPUL: Lisboa, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”. In: *Revista Novos Estudos*, n.66, São Paulo: Cebrap, 2003. Disponível em



[http://novosestudos.uol.com.br/vi/files/uploads/contents/100/20080627\\_entre\\_prospero\\_e\\_caliban.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/vi/files/uploads/contents/100/20080627_entre_prospero_e_caliban.pdf)

SARAIVA. Sueli. *Boa Ventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.



## **A metáfora do amanhã como elemento utópico da construção identitária africana na obra de Mia Couto e de Boaventura Cardoso**

Francisco Wellington Rodrigues Lima

As literaturas africanas de língua portuguesa tentaram, assim como no Brasil do século XIX, criar e estabelecer a sua nacionalidade literária, ressaltando, com primazia, a sua identidade e instituindo o seu reconhecimento perante o mundo globalizado e dominador. Para tal, países como Angola e Moçambique, buscaram impulso nas suas necessidades, nos seus influxos de consciência, na “cor local”; elaborando uma presença marcante no campo literário, recorrendo às línguas maternas africanas, o contexto linguístico-cultural, a supranacionalidade, lutando contra as “formas passadiças do imaginário colonizador”, enobrecendo, dessa forma, a historicidade sócio-política-cultural-religiosa-econômica-cultural e ideológica do povo africano, conforme aponta Abdala Júnior (2008).

Nesse sentido, surgiu, nas literaturas africanas de língua portuguesa, uma crescente necessidade de valorizar a sua terra, voltando-se para o regional, assim como aconteceu com o Brasil em meados do século XX, destacando, dessa forma, especificidades e/ou momentos históricos que se voltavam para os movimentos de libertação nacional da África de língua oficial portuguesa, rediscutindo, inclusive, a questão de uma fraternidade supranacional após a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, bem como a formação literária e cultural, conforme ainda nos afirma Abdala Júnior (2008).

Diante do exposto, pode-se afirmar que, com o passar do pouco tempo, é possível notar uma produção literária mais



ampla, complexa e positiva nesses espaços, inclusive, no momento pós-Independência. Em Mia Couto (Moçambique) e Boaventura Cardoso (Angola) tem-se uma literatura forte, com expressividade, com a materialização dos signos linguísticos; uma literatura comprometida com a questão identitária, com a tradição, com a modernidade, com a supranacionalidade, com as vozes poéticas, com o elemento híbrido, pois, na visão de Abdala Júnior (2008, p. 39) “os caminhos da poética se diversificaram gradativamente, sobretudo após a consolidação dos estados nacionais africanos...”.

Sendo assim, o objetivo do nosso trabalho é de fazer uma análise comparativa entre as duas narrativas citadas acima, focando a questão “metafórica do amanhã” na obra dos respectivos autores, ressaltando assim, a relação de desigualdade identitária provocada pelo sistema mundial capitalista - fator revelador da verdadeira condição de Angola e Moçambique durante e após o período da Independência. Para tal, utilizaremos o método comparativo, uma vez que a Literatura Comparada, como ciência que propicia uma visão de interdisciplinaridade, torna-se necessária à abordagem do texto literário e de suas confluências históricas, sociais e culturais aí implicadas. Seus conceitos e critérios de comparação permitirão uma discussão mais profunda, por exemplo, sobre essa complexa construção identitária, desde a formação dos países africanos em estados nacionais como também, escritas que provocaram uma ressonância impactante no mundo moderno, pós Guerra Fria, pós-Independência. Sobre o método comparativo e sua importância para a investigação literária, Carvalhal (1986) afirma:

O estudo comparado de Literatura não se resume em paralelismos binários movidos somente por um ar de



pareceça entre elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparatista com o social, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 1986, p. 82).

No percurso da nossa investigação literária, além das narrativas de Mia Couto (“O apocalipse privado do tio Geguê”) e de Boaventura Cardoso (*Mãe, Materno Mar*), trabalharemos com textos teóricos de autores que se destacam nos estudos das literaturas africanas de língua oficial portuguesa, como Boaventura de Sousa Santos (2003), Benjamin Abdala Júnior (2008) e Ernest Bloch (1959)<sup>1</sup>.

No conto “O apocalipse privado do tio Geguê” (1990), de Mia Couto<sup>2</sup>, o homem é um mistério. Embalado pelo período pós-guerra e pelas constantes guerras civis que envolvia a nação Moçambicana, o conto nos chama atenção para as mazelas do povo africano, bem como para o desenvolvimento “utópico” político-cultural de intelectuais na luta revolucionária pela tomada de consciência de ideais libertários e pela firmação do nacionalismo nos países africanos de Língua Portuguesa. Diante do exposto e de algumas circunstâncias supranacionais, o conto em questão

---

<sup>1</sup> Ernest Bloch não se dedica ao estudo das literaturas africanas, mas suas ideias são apropriadas pelos africanistas.

<sup>2</sup> Antônio Emílio Leite Couto, Mia Couto, nasceu em Beira, Sofala, Moçambique, no dia 05 de julho de 1955. É o escritor moçambicano mais traduzido e conhecido no mundo. Fez parte de um grupo que lutou pela independência de Moçambique de Portugal, chamado FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Ganhou o prêmio Camões de Literatura, o maior prêmio literário de obras em Língua Portuguesa.



tem uma “História mal contada”, pois “a pessoa é, em todo o tempo, ainda um nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens.” (COUTO, 1990). É desta forma que Mia Couto (1990) escreve a estória de “O apocalipse privado do Tio Geguê”, um conto acessível e, ao mesmo tempo complexo em suas particularidades que reúne, a um só tempo, os enigmas da vida e da morte; a questão filosófica do homem como uma constante metamorfose; o homem e seus desejos; o homem e suas crenças, seus costumes, seus valores; seus ideais; a crença no amanhã!

O conto fala do nascimento do sobrinho; da sua criação ao lado do tio Geguê; do sonho com a mãe do sobrinho e dos avisos que lhe dera; do presente que ganhara do tio: uma bota (grande e velha de guerra. Ela é o símbolo da resistência, da guerra. Tem uma historicidade); do amor entre Zabelane e o sobrinho...o primeiro amor...o primeiro momento de amor; do momento em que este é separado do seu amor e inicia uma vida de bandidagem, crimes e assaltos; do reencontro com a bota, artefato de um guerrilheiro (jogada no fundo de um rio e encontrada por pescadores tempo depois...e jogada aos seus pés); e, finalmente, o encontro com a verdade: o desaparecimento de Zabelane e o envolvimento do tio Geguê nesta ação; bem como o encontro com o “amanhã”; um “amanhã” destruído, de tormentos, de conflitos, de enganos e desenganos, de incertezas, de transformações, de cores (?); um “amanhã utópico”. Entretanto, o que é utopia? De acordo com o *Dicionário On Line de Língua Portuguesa*, Utopia significa:

1. Que está no âmbito do irrealizável; que tende a não se realizar; quimera, sonho; fantasia.
2. Local em que tudo acontece de maneira perfeita ou ideal.
3. Situações determinadas em que os indivíduos estão em estado



pleno de felicidade e harmonia. 3. Qualquer situação imaginativa que, remetendo ao que é ideal e priorizando a qualidade de vida, garante uma sociedade mais justa e com políticas públicas igualitárias. 4. Utopia é sinônimo de: fantasia, quimera, sonho, mito; 5. Utopia é o contrário de verdade. (*Dicionário On Line de Língua Portuguesa*).

Com base no exposto acima, podemos perceber que a palavra utopia é um termo complexo, pois ela transita entre o ideal imaginativo, o sonho, a fantasia, perfeição e a realidade verdadeira; entre o individual e o coletivo. Portanto, é este “amanhã utópico”, transitório entre o desejado e o vivido, o imaginado e o real, que vale a pena ser ressaltado neste conto de Mia Couto, pois essa crença no “amanhã” moçambicano é o elemento construtor, coletiva e ideologicamente, dos desejos do poder, do amor e da realização do amor, das sensações, das cores do amanhã africano, da frieza, da perda da sensibilidade diante das ações e/ou fatos; dos sonhos de criança; da vida séria e contundente do ser adulto: “...Servia-se de sonhos: - Amanhã, amanhã. Foi essa instrução que ele me deu: lições de esperança quando já havia desfalecido o futuro” (COUTO, 1990, p. 13). Ou ainda: “Meu tio me protegia os aguardos, sugerindo que outras cores brilhavam no longe. - levantamos cedo e partimos para lá. Amanhã. Não havia cedo nem lá. E amanhã era ainda o mesmo dia” (COUTO, 1990, pp. 13-14); ou seja, um dia de esperança árdua na espera de bons dias, sem violência, sem miséria, sem medo, sem medo, inclusive, de perder a sua própria identidade. No entanto, o amanhã para o sobrinho do tio Geguê é tão incerto quanto o seu nascimento: “finalmente, se explicava o sonho da minha mãe. Aquilo nem foi sonho, foi miragem de sonho. Eu, afinal, nascera sem princípio, sem nenhum amor.” (COUTO, 1990, p. 21) E assim, diante dos



enigmas da vida, da violência que o cercava, o sobrinho trilou o caminho da sua existência e resistência. “Passado um tempo, meu tio me entregou uma espingarda. Olhei a arma, cheirei o cano, o perfume da morte.” (COUTO, 1990, p. 21). Dessa forma, o rapaz se aperfeiçoou nas malvadezas. O seu amanhã foi de assalto a currais, a cantinas; vida de polícia e gatuno; vida de malandragem.

O término deste conto é o nascimento de um novo ser, que, na visão utópica do “amanhã”, pode significar o nascer de uma nova nação moçambicana, consciente de seus problemas; consciente das suas incertezas; uma nação pautada nas suas especificidades históricas, ideológicas, políticas, econômicas e culturais provocadora de aspirações nacionais, que busca construir um tipo de ação comunitária/identitária interna voltada para a libertação nacional de um povo que, ainda no presente, sofre com as antigas mazelas do colonizador, conforme nos aponta Abdala Júnior (2008). Ao descobrir a verdade do seu tio e o destino de Zabelane, o sobrinho, enfurecido, dispara, mediante a um momento conflituoso, um tiro em Geguê. “O tiro me ensurdeceu. Não ouvi, não vi.” (...) “Agora penso: nem me merece a pena saber do destino daquela bala.” (..) “Ao fim, eu disparava contra todo aquele tempo, matando esse ventre onde, em nós, renascem as falecidas sombras deste velho mundo.” (COUTO, 1990, p. 25).

Já no romance “*Mãe, Materno Mar*” (2001), de Boaventura Cardoso<sup>3</sup>, cujas obras, assim como as dos demais autores do seu tempo, caracterizam-se por uma forte presença dos valores culturais e ideológicos da sua terra, como ainda, dos ideais revolucionários, da liberdade de expressão e de denúncias sócio-política-cultural-religiosa-

---

<sup>3</sup> Boaventura Cardoso, nasceu a 26 de julho de 1944, em Luanda, Angola.



ideológica que marcaram o momento de pós-Independência dos países africanos, sobretudo, o de Angola. Ressalta-se também a liberdade estética-literária ao trazer para o conjunto da sua obra uma raiz identitária que justifica, por si só, a singularidade da literatura produzida em Angola por intermédio da oralidade; a língua natural de um povo; de uma nação. Boaventura Cardoso foi agraciado em 2001 com o Prêmio Nacional de Cultura e Arte, com o livro “*Mãe, Materno Mar*”.

“*Mãe, Materno Mar*”, publicado em 2001, promove a sensação de estarmos adentrando num país cheio de vida, cores, cheiros e encantos; que pode representar um “amanhã utópico” de paz e prosperidade, explicitado na fauna e na flora vivificante, realçando assim, a identidade e a incorporação de costumes locais à narrativa - os pássaros, os animais, o céu, a terra, a água, o ar -, “corriam verdejantes velozes, os floridos campos, montanhas, vales, as miúdas ermas campinas, as plantas terras (...) o céu oceânico, a montanha estava se deslocar e se aplanava esquecida de si, embevecida na brincadeira chã (...) a colina, o fio d’água riachando, o veado, o leão, a lebre, a galinha do mato, os arbustos (...) todos os pássaros, as plumagens prateadas, preto-azuladas, preto-esverdiadas, verde-metálicas, os reflexos bronzeados, amarelo-enxofre, cinzendo-oliváceo, as festivas bonitas cores (...)” (CARDOSO, p. 35). Aqui, a natureza se opõe ou disfarça as agressões sofridas pelo povo angolano, que diante de cores, cheiros e vidas da natureza, esconde uma imagem cruel e humilhante; um amanhã obscuro. Um país lindo por natureza, no entanto, cheio de feridas marcadas pelo tempo, pela opressão, pelo Próspero/Caliban (SOUSA, 2003).

Trata-se de uma obra sublime e, ao mesmo tempo, intrigante. Um trem, uma viagem, seus passageiros, conflitos internos e externos; a história de um povo entre vagões,



trilhos e muita paciência; uma obra que traz à tona o impossível da vida; a luta entre o ficar e o continuar; a luta entre desistir e resistir; a luta entre as forças do bem e do mal; a luta de um povo e suas convicções sócio-políticas-culturais-econômicas-religiosas-identitárias; a crença no “amanhã” como o tempo para a resolução dos seus problemas/mazelas. É uma completa, com diferentes pretextos e intenções.

“*Mãe, Materno Mar*” é um romance que conta a viagem de um trem que dura cerca de quinze anos, tendo como personagem principal, Manecas, um jovem que sonha em conhecer o mar. Esta obra ressalta as grandes inquietações do povo angolano no período pós-Independência. O trem, nesse romance, representa o país e a sociedade angolana que, diante de muitos entraves, anda/desenvolve-se lentamente. Nele, destaca-se a ganância dos líderes religiosos, que de um modo ou de outro, ambicionavam as riquezas do país com suas falsas profecias; falsos milagres. O romance ainda destaca as diferentes classes sociais existentes em Angola: os da primeira classe, homens de grandes posses, líderes religiosos; os da segunda classe, pessoas intelectuais, de vida mediana; os da terceira classe, o povão – a grande maioria. Segundo Sueli Saraiva (2012), na obra intitulada *Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano*, trata-se de “uma viagem pintada, com as cores vivas da alegoria de uma sociedade que se faz por contrastes sociais, culturais e religiosos. (SARAIVA, 2012, p. 74).

Contudo, Boaventura Cardoso, além de explorar e criticar, “*castigat ridendo mores*”, as mazelas do povo angolano, cuidadosamente, destaca a união do povo de Angola para resolver, utopicamente, os seus próprios problemas diante das incertezas do “amanhã”; das incertezas do seu povo, como podemos perceber em diversas partes do romance. Vejamos: “Amanhecer do dia seguinte era o



despertar para uma nova vida, embora para muitos a vida recomeçada nada trouxesse de novo”. (CARDOSO, 2001, p. 44) Dessa forma, “*Mãe, Materno Mar*” é um romance que estabelece um diálogo muito forte entre o passado, o presente e o futuro de Angola, focando, inclusive, no contexto sócio-político-cultural; na permanência da sua História e das suas Tradições, valorizando os seus ancestrais; no esoterismo religioso presente no cotidiano das pessoas de Angola, bem como na manipulação religiosa que assola o “amanhã” do país: “No dia seguinte, muito cedo, a brigada entregou-se com afinco ao trabalho e em menos de uma hora estava a avaria reparada (...) como explicar tal fenômeno (...) entretanto, comboio apitou e todo mundo festejou...” (CARDOSO, 2001, pp. 86-87).

O tempo demarca, alegoricamente, os acontecimentos dentro e fora dos vagões do trem. No decorrer de quinze anos, a população aumenta, as confusões e conflitos também aumentam, o poder da palavra e dos profetas e suas profecias ganham amplitude e, assim por diante. Leiamos: “Outro grande problema era o do número de passageiros que quase tinha duplicado. Como assim? (...) as famílias tinham crescido. Contavam com novos membros e muitas se tinham constituído ali mesmo. (CARDOSO, 2001, p. 87). E ainda: “Entretanto, aqui e nas senzalas das cercanias ficavam também muitas crianças que, amanhã, nos registros, seriam filhos de pais incógnitos (...)” (CARDOSO, 2001, p. 88). Além do problema de uma população crescente sem uma família legalmente constituída, o autor ainda nos chama a atenção para o futuro, quando se refere ao envelhecimento da noiva, que simboliza o envelhecimento da população angolana, inclusive, de mulheres angolanas. Leiamos: A noiva tinha envelhecido, estava magra e continuava a chorar, cada vez mais o que tinha era o desespero. (CARDOSO, 2001, p. 93). Outro fato interessante, refere-se a escassez de



alimento e de outros artigos, o que fato, acontece com o passar do tempo, principalmente, de um país que não se planeja, que não pensa no amanhã: “Com o tempo, os artigos foram, entretanto, escasseando e, naquela mata completamente isolada, era irrealista pensar em adquirir novos produtos (...)” (CARDOSO, 2001, p. 150).

Outra referência da utopia metafórica do “amanhã” acontece quando os líderes religiosos, os camaradas do Partido e Ti Lucas se juntam para discutir o sumiço da noiva, o que simboliza a união de todos em prol de uma resolução para o problema de todos: “No dia, os líderes religiosos, os camaradas do Partido e Ti Lucas, o ceguinho, se reuniram logo de manhã, na carruagem do Profeta Simon Ntangu António para analisarem o inusitado acontecimento da noite anterior.” (CARDOSO, 2001, p. 198). Embora muitos conflitos, todos chegaram a um senso comum, mediante, claro, as palavras sábias do Ti Lucas, que mesmo cego, previa o “amanhã”: “Meus caros senhores, o que eu posso dizer sobre este caso é que a noiva se casou com o Deus do Fogo. É um estranho casamento, mas foi o que realmente aconteceu. (...) Ela não reaparecerá nunca.” (CARDOSO, 2001, p. 201).

Como se pode perceber, “Mãe Materno Mar” (2001) é um romance que ressalta conhecimentos diversos... que incentiva o leitor a viajar pelos trilhos infinitos da cultura africana, em especial, de Angola, adentrando na terra, no fogo, no mar e no tempo (ar) que...não...passa...! Acreditando assim, que nada melhor do que o amanhã, mesmo que este amanhã seja, metaforicamente, o significado de um tempo que, mesmo independente, Angola, assim como os demais países africanos, continua a sofrer com o colonialismo que apenas se disfarçou na modernidade e na velocidade lenta do tempo, provocando assim, misérias, sofrimentos, desenvolvimento econômico e político não acelerado etc; um neocolonialismo, que mascarado “aterroriza os países do



Terceiro mundo em pleno século XX”, conforme ressalta Silviano Santiago (1978) e, ainda, demonstrando a “arrogância e reprodução de comportamentos imitados de seus expressores, por parte daqueles que ascenderam na escala social.” (SARAIVA, 2008, p. 77).

Portanto, podemos observar que tanto na obra de Mia Couto, “O apocalipse privado do tio Geguê”, quanto na obra de Boaventura Cardoso, *Mãe Materno Mar*, o “amanhã” tem um significado metafórico idêntico: ambos nos remete a uma visão utópica; de sonhos, desejos, vontades e esperança. As personagens imaginam um futuro positivo para os países africanos; eles estão à espera de um “”devir”, ou seja, de um amanhã promissor, pois o homem manifesta uma esperança de dias melhores; desperta nele um desejo que brota da carência da falta de algo; ele vive o desejo ardente da realização de um futuro promissor, mesmo que esse futuro/esperança seja gere uma frustração pela sua não realização, como bem nos esclarece Boch na obra intitulada “O Princípio Esperança” (2005). Ainda de acordo com Bloch (2005), a utopia faz parte da estrutura histórica do homem, uma vez que o futuro vem com a força do novo e daquilo que que é inesperado, trazendo consigo, um significado de existência. Esse desejo de dias melhores, de esperança, desejos e vontades, como bem sabemos, vem dos tempos de guerra e/ou durante e após o período da Independência; de um capitalismo Prospero/Caliban que continuou a gerar, disfarçadamente, fome, miséria, degradação social, o atraso sócio-político-econômico-cultural-ideológico-religioso nos países africanos. Dessa forma, nos deparamos com dois autores celebres que, de forma criativa e dinâmica, representaram em suas obras a desigualdade oculta que resoou na construção identitária dos países africanos de língua oficial portuguesa, inclusive, Moçambique e Angola.



## Referências Bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “Notas históricas sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa”. In: Revista Gragoatá, N. 24. Niterói: EDUFF, 2008.
- BLOCH, Ernest. O Princípio Esperança. V. 1. Trad.: Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CARDOSO, Boaventura. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- COUTO, Mia. “O apocalipse privado do tio Geguê”. In: *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SOUSA, Boaventura de. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”. In: Revista Novos Estudos, N. 66, São Paulo: Cebrap, 2003.
- SARAIVA, Sueli. *Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.



## Luandino Vieira e Mia Couto: a linguagem a favor da transformação

Maria da Glória Ferreira de Sousa

A discussão acerca dos processos de afirmação de uma literatura nacional em países africanos de língua portuguesa não é recente, embora esteja longe de abarcar e compreender todas as suas nuances.

É sabido que as duas últimas décadas do século XIX têm papel importante nessa conjuntura, aliando as pretensões de uma elite político-cultural ao poder de uma imprensa cada vez mais articulada. Esses anseios ganharam ainda mais força no começo do século seguinte, levando a cabo proposições ideológicas de cunho essencialmente romântico, que doravante assumiriam feições também modernistas, aliás, admitindo como alguns de seus padrões a própria literatura brasileira. Abdala Jr. (2008, p.34) aponta que tal fato se explica, “tendo em vista que o gesto artístico de nossos escritores procurava afastar paradigmas e mesmo uma sintaxe identificada com dicções evocativas da situação colonial”, lema muito apropriado às aspirações dessas nações africanas por essa época. Era a independência desses países que guiavam a produção dos escritores nacionalistas, não mais conformados com tantos séculos de opressão portuguesa.

Faz-se impossível não relacionar, assim, a consolidação de uma literatura africana aos próprios processos de afirmação dos seus estados de origem, conjunções das quais se aponta como exemplos notórios Angola e Moçambique. São dois expoentes das literaturas desses países, Luandino Vieira e Mia Couto, que embasarão o presente trabalho, no qual se pretende traçar um paralelo entre os modos de escrita



desses autores, observando a relação de produções suas tão peculiares com alguns de seus objetivos mais ilustres, sabidamente, a aspiração pela firmação de uma independência de fato. Para tal intento foram escolhidos dois contos “Estória do ladrão e do papagaio”, de Luandino, e “O apocalipse privado do tio Geguê”, de Mia Couto.

Observa-se que, apesar de esses contos oferecerem leituras e perspectivas diferenciadas da independência dos seus respectivos países de origem, ambos os textos usam de uma linguagem – estilística e visionária – bem peculiar para a expressão de ideais similares: o sonho da construção de nações de fato autônomas, que respeitem seus cidadãos. Sociedade e literatura formam, dessa forma, um emaranhado que torna sua separação quase impraticável.

Nessa linha, pode-se afirmar que uma literatura em permanente diálogo será abordada aqui; não somente um diálogo que se estabelece entre as obras em si, mas uma literatura que está em constante troca com o mundo. Usando das palavras de Tânia Carvalhal, “Vivemos em trânsito, em fronteiras de línguas, códigos e culturas, procurando ver a literatura sem que ela seja limitada por essas fronteiras.” (2006, p.71). Para Carvalhal, a Literatura se faz de permutas recorrentes com diferentes áreas, não pode ser facilmente delimitada, estando em uma espécie de zona de permanente circulação. É por essa perspectiva que os contos de Luandino e Mia Couto serão considerados aqui.

Sem quadrantes ou demarcações que bloqueiem qualquer outra interpretação, a tentativa nas discussões que se seguem será a de aproximar-se um pouco daquilo que foi a escrita desses autores, escrita que pode ser cognominada sem entraves como “estilisticamente” engajada.



## Luandino e Mia Couto: duas Áfricas, um objetivo

Os processos de independência de Angola e Moçambique do domínio português, assim como a consolidação de seus respectivos estados nacionais, possuem inúmeras semelhanças – embora tenhamos de estar atentos também às suas especificidades. De início, as guerras independentistas, nos dois países, se deram sob a liderança de partidos importantes na resistência contra a opressão colonial, a saber, o MPLA, FNLA e UNITA, em Angola, e FRELIMO, em Moçambique. Em Angola, os conflitos se iniciaram em 1961 e, apenas três anos mais tarde, Moçambique também se inseria nas Guerras de Libertação. Mais de quatro séculos de comando luso nas referidas colônias eram, então, fortemente questionados em pelepas que só findariam com a Revolução dos Cravos, em Portugal.

Benjamim Abdala Jr. observa que foi logo após a Segunda Grande Guerra que se intensificaram os discursos de identificação nacional nos países africanos de língua portuguesa, abrindo cada vez mais espaço para a literatura engajada:

Na literatura, os escritores procuravam revelar facetas psicossociais de nossa gente. Sob o jugo colonial português, a ênfase sociológica e nacional dos escritores africanos encontrava sua radicalidade em formulações discursivas anticoloniais. [...] O escritor e o cidadão, para eles, não poderiam deixar de caminhar juntos. (ABDALA JR. 2008, p.35).

Abdala Jr. enfatiza ainda que, nessas épocas, os tempos da literatura engajada, intelectuais dos países supracitados tendiam a mostrar facetas literárias tão radicais quanto seus próprios posicionamentos políticos. Esse é o caso de



Luandino Vieira, cuja escrita dificilmente pode ser lida ou compreendida à parte de sua atuação política.

Luandino foi figura-chave no projeto de nacionalização da literatura angolana. Parte de sua obra foi escrita na cadeia, para onde foi mandado após se envolver com as causas independentistas de seu país – observa-se que o autor era português, mas se mudara ainda criança para Angola, país que adotou com seu. Sua ficção se concentra no retrato da marginalidade dos bairros pobres de Luanda e na descrição da resistência dessa população. Ressalta-se que o próprio Luandino teria tido, por muito tempo, contato direto com essa realidade, uma vez que vivera a infância e parte da adolescência nos *musseques* – os bairros ou guetos – da capital do país.

Uma das marcas maiores do estilo de Luandino é a forte oralidade que permeia as suas composições. Mas a oralidade desse autor assume traços bastante particulares. Se escreve em português, vale-se de toda a informalidade presente na linguagem dos *musseques* e de um vocabulário proveniente, principalmente, do quimbundo, do umbundo e do quicongo, as três principais línguas nativas de Luanda. Vima Lia Martin, em seu ensaio intitulado “Luandino Vieira: engajamento e utopia”, afirma que

A recriação linguística operada por Luandino Vieira aposta numa leitura essencialmente dinâmica, em que o leitor é também intérprete da matéria narrada, atuando quase como co-autor das estórias. [...] Ao apreender a dicção típica das populações marginalizadas, o leitor compartilha da "cartilha do musseque", o que significa conhecer de perto a realidade dos oprimidos e posicionar-se em relação à luta por sua libertação. (MARTIN, 2006, s/p)

Toda essa atividade criativa é uma das principais características de uma das obras mais importantes de



Luandino, *Luuanda*, sendo o próprio título alusivo ao modo como os luandenses pronunciam o nome da capital angolana.

*Luuanda* traz três narrativas que poderiam ser lidas como alegorias relativas à própria tomada de consciência do povo angolano perante a luta libertária. Foi publicado em 1963, período em que Luandino se encontrava preso, sendo que aqui será levada em conta somente a narrativa central da obra, “Estória do ladrão e do papagaio”, posicionada depois de “Vavó Xixi e Seu Neto Zeca Santos” e antes de “Estória da Galinha e do Ovo”.

Em linhas gerais, “Estória do ladrão e do papagaio” traz as peripécias de três homens que se encontram na cadeia, Xico Futa, Lomelino dos Reis e Garrido, também apelidado de Kam’tuta, e que tinha uma perna deficiente. Dos reis fora levado à prisão pelo roubo de sete patos, desfalque que devia contar ainda com a participação de seus dois outros companheiros de furtos, Via Rápida e Garrido. O primeiro, entretanto, não suportando a lembrança que o Kam’tuta lhe trazia – a de seu amigo de cuja morte fora ele o responsável – expulsara-o da pilhagem alegando que a deficiência de Garrido apenas atrapalharia a empreitada. Este, então, se resolve a roubar o papagaio Jacó, motivo pelo qual também vai parar na cadeia. O animal, além de insultá-lo todas as vezes que o via, era de estima da negra Inácia, por quem Garrido era apaixonado.

Inácia não perdia nenhuma oportunidade de humilhar o rapaz e não se esquivava de usar a ave para esse intento. Ensinara mesmo o bichinho a repetir uma cantiga ofensiva contra Kam’tuta e o fazia repetir *O Kam’tuta... tuta... tuta... tuuuu... Sung’ó pé... pé... pé... pééééé...*, ou, em português, *O Kam’tuta, puxa o pé!*

Jacó desatou a xingar-lhe outra vez com os cantares dele, mas Inácia foi lhe dar umas jingubas, falando docinho,



parecia até gostava era do bicho. — Então, querido! Pronto ainda! Toma, toma... Você sabe eu gosto de você... Hum! Meu bichinho... Garrido não aguentava essas palavras assim no papagaio, jurava sentia-se roubado, um bicho indecente receber esse amor e ele ali sem nada, até parecia Inácia estava fazer de propósito. (VIEIRA, 2006, p. 49)

Além de ter sido o motivo da prisão de Garrido, o canto do papagaio se repete por todo o conto como a sonoridade do quimbundo que ecoa na narrativa de Vieira. Já no trecho acima, podemos observar que o termo *jingubas* é utilizado em vez de amendoim, assim como Vieira preferirá *mataco* em lugar de nádegas e *tomba*, em vez de remendo. É dessa forma que Garrido, em um momento de intimidade com Inácia, tenta retirar uma *bitacaia* – pulga – do seu pé, bicho que parecia *cocaiar* – espreitar – o rapaz, nervoso esse estava naquele momento em que a moça lhe agarrava na *capanga* – segurava-o no pescoço.

Luandino vai, assim, formulando uma linguagem que se faz única e que se torna mesmo difícil de ser compreendida sem um conhecimento prévio do quimbundo ou em uma leitura desacompanhada de um glossário. Essas escolhas não se dão de maneira fortuita, mas fazem parte de um projeto. É a linguagem do colonizado que se infiltra na língua do colonizador. Se Angola precisa do português para ser ouvida, não pode abdicar das suas línguas locais; suas identidades são necessárias para reaver a identidade maior, a da Angola livre.

Esses ideais estão presentes também em um dos trechos mais simbólicos do conto de Vieira, o momento em que Xico Futa, usando da metáfora de um cajueiro, discorre sobre a origem e o fim da verdade, das histórias, da vida: não se pode saber onde começaram, porque tal começo sempre levará ao fim de outro começo e assim por diante:



Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da terra com beijos da chuva. O fio da vida não foi partido. Mais ainda: se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas. (VIEIRA, 2006, p. 44).

A linguagem de Futa é poética, ainda mais porque calcada na simplicidade de seus termos e argumentos. Suas divagações sobre o começo e o fim do cajueiro atuam como uma introdução para termos acesso à história de Garrido, uma vez que o conto se iniciara *in media res*, já com a chegada de Lomelino e Kam'tuta à prisão. É preciso ressaltar, entretanto, toda a natureza emblemática dessa passagem. Futa diz que é preciso escolher um “princípio”, geralmente as raízes, como se nos quisesse alertar para a importância do conhecimento da história para que a luta seja bem fundamentada. Não se pode batalhar sem que se tenha em mente todo um passado de opressão colonial. Ao mesmo tempo, Lia Martin observa que o contrário, o olhar apressado para o futuro, também não é recomendado: “é preciso viver o



presente com coerência, pautando-se na compreensão histórica dos fatos.” (MARTIN, 2008, p.204).

E é também uma compreensão histórica muito peculiar que Mia Couto traz em pauta em “O apocalipse privado do tio Geguê”. O conto compõe com outros dez a obra *Cada homem é uma raça*, publicada pela primeira vez em 1990; traz uma narrativa envolvente, bem-humorada, ao mesmo tempo em que melancólica e com algumas pinceladas de tragicidade, bem ao gosto de Mia Couto. O cenário agora é a Moçambique pós-independência. Já não há o olhar otimista de Luandino, mas uma contemplação crítica e indagadora de um autor que não presenciara as mudanças tão esperadas, advindas da tão sonhada libertação.

“O apocalipse privado do tio Geguê” traz a história de um menino que, abandonado pelos pais, teve como único arrimo Geguê, a quem chamava de tio. Apesar de ser uma narrativa autodiegética, em nenhum momento o nome do narrador é citado. Sabe-se que tem enorme gratidão ao tio, que o criara, embora com tão poucos recursos. – estes, de proveniência misteriosa, embora fique explícito posteriormente que o homem roubava para sobreviver.

Um acontecimento aparentemente ingênuo dá azo ao desenrolar de todo o conto. Certo dia, Geguê chega a casa com uma bota militar, um pé só, sem sua parêlha e a oferece ao sobrinho. Este, fingindo gostar do objeto, se investe de vários motivos para não usá-la e Geguê, de temperamento intempestivo, a joga para fora da casa. No dia seguinte, talvez tomado pela culpa, o sobrinho/narrador vai até o objeto e, não o encontrando, sabe que seu tio se encontrara com uma autoridade policial e que ambos decidiram por por um fim àquela relíquia “garantida pela história”, que “ tinha percorrido os gloriosos tempos da luta pela independência.” (COUTO, 1990, p.14).



É daí que o tio chega a casa como nomeado da polícia local. Embora ainda frequente os campos de treinamento por alguns dias, não aprimora muito suas habilidades e, posteriormente, passa a utilizar a sua posição para fins ilícitos. Em meio aos seus delitos – que acabam envolvendo o próprio sobrinho – passa a se opor ao relacionamento do narrador com a jovem Zabelani, que também se dizia sua sobrinha. O desaparecimento da jovem e as graves suspeitas sobre Geguê definem o fim trágico do conto, com o disparo do próprio sobrinho em direção a seu guardião, confirmando as previsões “apocalípticas” deste sobre o seu destino. Nas palavras do narrador:

O tiro me ensurdeceu. Não ouvi, não vi. Se acertei, lhe cortei o fio da vida, isso ainda hoje me duvido. Porque, no momento, meus olhos se encheram de muitas águas, todas que me faltaram em anteriores tristezas. E fugi, correndo dali para nunca mais. (COUTO, 1990, p 25).

A escrita de Mia Couto, assim como a de Luandino, pode ser classificada como uma escrita de base oral, que assimila também um vocabulário de origem nativa e o insere em um modo narrativo muito particular. Entretanto, o estilo de Mia Couto se difere ainda da de Luandino pelo tom mítico que adota. Muitos dos fatos narrados não possuem uma explicação racional, só podendo ser compreendidos à luz do realismo-maravilhoso. Miranda (2008) diz que as narrativas do autor moçambicano se enquadram bem nessa categoria, uma vez que a transfiguração do real operada pelo elemento mítico não causa nenhum espanto nos personagens envolvidos na situação. É assim, por exemplo, quando o narrador de “O apocalipse” relata o percurso da bota ao ser atirada para fora de casa por Geguê: “lançada no ar a bota ganhou competência volátil. A coisa voejava em velozes



rodopios. O tio Geguê desafiara os espíritos da guerra?” (COUTO, 2013, p. 14) ou, ainda, as atrocidades cometidas pelos arruaceiros em meio ao caos que se instalara pelo país:

A morte se tornara tão frequente que só a vida fazia espanto. Para não serem notados, os sobrevividos imitavam os defuntos. Por carecerem de vítima, os bandoleiros retiravam os corpos das sepulturas para voltarem a decepar-lhes. (COUTO, 2013, p. 23).

Embora sabendo que esses fatos não pertencem à ordem racional das coisas, Geguê e o sobrinho também não os encaram como fatos de natureza inconcebível ou sobrenatural. São apenas fatos que se misturam às suas realidades e que farão com que o leitor possa apreender sua face mágica, encantadora.

Todos esses fatores vão caracterizar a escrita de Mia Couto como uma escrita aberta, que se estende pelas raízes da África e que investirão sua prosa de um alto teor poético, livre à interpretação. Os sistemas que se estabelecem intratextualmente estão longe de se tornarem perfeitos ou acabados e, talvez mais que em qualquer outro texto, o papel do leitor aqui se faz muito mais ativo. Como afirma Petrov sobre o autor moçambicano, a “força sugestiva da sua linguagem tem a ver, em primeiro lugar, com a criação linguística que desafia a imaginação e encanta do ponto de vista estético” (PETROV, 2014, p. 59).

Assim como Luandino, Mia Couto também parte de uma dicção popular, mas enfatiza ainda mais o poder insinuativo das palavras. Para tal, abusa de neologismos, amálgamas lexicais, figuras de estilo e inúmeras possibilidades de construções sintáticas, ainda que estas desafiem as normas, como na passagem em que o narrador escuta as instruções do roubo a que deveria proceder: “Me



permaneci, sem coragem de perguntar. [...] Sentei, escutei-lhe. O plano dele era simples: você vai na casa da tia Carolina, assalta o galinheiro, rouba as cujas galinhas. Depois, pega fogo nas traseiras.” (COUTO, 2013, p. 20).

A última expressão do período anterior faz-nos perceber que a escrita de Mia não pode dar as costas ao seu povo. Tal seria abandonar sua própria essência. Lembremos que, assim como o escritor angolano, Mia se envolveu com as lutas pré-independentistas de Moçambique, colaborando ativamente com a FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique.

Tem-se daí que o texto de Mia Couto nos impregna de impressões que parecem mesmo não poder ser apartadas da história política moçambicana. Como afirma Miranda “querer retirar dos contos de Mia Couto a sua componente realista e histórica [...] é pretender ‘despolitizar’ o discurso do escritor e negar que a literatura tem as marcas de seu momento de criação (MIRANDA, 2008, s/p). Assim, elementos-chave de “O apocalipse privado do tio Geguê”, como a orfandade e a progressiva “in-conscientização” do protagonista parecem mesmo aludir à Moçambique pós-independente que não se tornara a nação sonhada pelos que por ela lutaram. Ao contrário, essa nação se afundara posteriormente em guerras que decidiriam quem tomaria suas rédeas, sem vistas a nenhuma resolução para os problemas sociais enfrentados pela população mais pobre. Essa perda gradativa da consciência vai culminar, então, em uma nova orfandade, que não alude apenas à morte de uma pátria governante – o velho Portugal cambaleante – mas à morte de uma “mátria”, que nem mesmo chegou a existir de fato.



## Luandino Vieira, Mia Couto e a Palavra como instrumento de Poder

Faz-se difícil uma leitura das narrativas de Luandino Vieira e de Mia Couto sem uma maior atenção à linguagem que ambos utilizam e que tanto nos deleitam, ainda que sejamos postos diante de uma realidade tão sofrida como a da Angola independentista e a da Moçambique pós-colonial.

Luandino, através de uma oralidade minuciosamente elaborada, da alquimia das línguas europeia e africanas e de uma simbologia que remete às raízes da Mãe África, divertenos, embora o objetivo maior seja um despertar para a luta. Mia Couto, por sua vez, também se faz alquimista e também pretende fazer acordar, mas de um sono que já se instalara em tempos de “liberdade” — e o poetiza. A literatura toma, pois, para os dois autores, a potência de uma arma, não mais à maneira dos realistas, tão criticados por deixarem de lado a literariedade do texto e se deterem aos seus ideais, mas a partir do próprio poder da palavra. Esta, através dos engenhos de Luandino e Mia, será sim apreciada por ela mesma, embora possa ainda ser tudo quanto queiram.

### Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Notas históricas sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa”. In: *Revista Gragoatá*, n. 24. Niterói: Ed. UFF, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. “Encontros na travessia”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 9. São Paulo: USP/FFLCH, 2006.

COUTO, Mia. “O apocalipse privado do tio Geguê”. In: *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



MAZRUI, Ali. A. WONDJI, Christophe. *História Geral da África VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190256POR.pdf>> Acesso em 10 de novembro de 2014.

MARTIN, Vima Lima. *Literatura, marginalidade e Língua Portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2008.

\_\_\_\_\_. “Luandino Vieira: Engajamento e Utopia” In: *Zunai*, Revista de poesia e debates. São Paulo, ano 9, n. 26, março 2013. Disponível em < <http://www.revistazunai.com> > Acesso em 11 de novembro de 2014.

MIRANDA, Maria Geralda de. “Representações da cultura Moçambicana: uma leitura de Cada homem é uma raça, de Mia Couto.” In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. 2008. São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008.

PETROV, Petar. *O projeto literário de Mia Couto*. Lisboa: LusoSofia, 2014.

VIEIRA, José Luandino. “Estória do ladrão e do papagaio”, In: *Luuanda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



# Guimarães Rosa e Luandino Vieira: a transgressão da linguagem literária

Tatiana Vieira de Lima

Este texto se propõe a realizar uma leitura comparativa entre o conto “Corpo fechado” do brasileiro Guimarães Rosa e “Estória do ladrão e do papagaio” do angolano Luandino Vieira, em busca de uma reflexão dos pontos de encontro entre as duas narrativas, quais sejam: a transgressão da linguagem como uma forma de oferecer voz àqueles oprimidos pelo poder e o conceito de estória, recurso característico da tradição oral, em ambas as culturas.

Elegemos a palavra “encontro” como uma espécie de guia a fim de conduzir nossas reflexões acerca de duas narrativas: “Corpo fechado” de Guimarães Rosa e “Estória do ladrão e do papagaio” de Luandino Vieira, a partir de uma abordagem dos estudos de Literatura Comparada. A motivação para a utilização desse termo surgiu a partir das ideias propostas por Tânia Franco Carvalhal em seu texto: “Encontros na travessia”, apresentado inicialmente como uma fala pronunciada na Conferência de abertura do IX Congresso da ABRALIC, na UFRGS, em 2004. Segundo a autora:

o termo *encontro* é especial graças aos múltiplos significados para que aponta. Ora pode indicar o resultado positivo de uma busca, a *descoberta* de algo (encontrar é descobrir), ora pode ser simplesmente indicativo de um local de confluência. Tanto pode significar *unir* como *opor-se*. A ideia de que *encontro* pressupõe também a de *separação* é decisiva porque possibilita a integração, nesse conjunto de



sentidos, da noção de *diferença*. (CARVALHAL, p. 71, 2006)

Primeiramente, é importante situar como esses pontos de encontro entre a literatura africana e a brasileira se tocam. Assim, tentaremos aqui esboçar rapidamente como essas relações ocorreram.

As literaturas africanas de língua portuguesa nasceram em sua grande maioria durante as lutas de libertação nacional, embora cada país apresente sua especificidade. Imbuídos desse sentimento de libertação contra a opressão colonial portuguesa, os intelectuais africanos buscavam afastar-se do modelo europeu e tornavam o Brasil um modelo, uma espécie de pátria-irmã, ou ainda de acordo com Abdala Jr.: “a Frátria – a antiga colônia que se libertou e construiu um discurso próprio.” (ABDALA, p.34, 2008).

Historicamente, essa relação de fraternidade entre a literatura brasileira e as literaturas africanas de língua portuguesa, segundo Abdala Jr. é percebida a partir do final do século XIX e se configura como um momento em que os intelectuais africanos buscavam fundar uma consciência nacional e para isso fazia-se necessário a criação de uma literatura que representasse a nação, em oposição direta a tudo que se vinculasse à colônia portuguesa. Embora tardiamente, encontraram no romantismo brasileiro elementos que propiciavam o surgir desse motivo nacional e dessa cor local. “Aos poucos, nas primeiras décadas do século XX até às vésperas da Segunda Guerra Mundial, afirmaram-se na África colonial portuguesa formas de consciência regional, que já embutiam aspirações nacionais.” (ABDALA Jr, 2008, p. 34). Os ideais de recusa a tudo aquilo que se vinculasse ao europeu colonizador, propagados pela Semana de Arte Moderna e a literatura engajada do modernismo brasileiro seriam o mote inspirador necessário àquele



momento da literatura em países africanos de língua portuguesa.

As relações comunitárias entre a literatura africana e a brasileira continuaram existindo por todo o século XX até os dias atuais. No entanto, dentre as diversas manifestações de solidariedade cultural entre África e Brasil, destacaremos aqui os pontos de contato conforme já dissemos anteriormente, entre a produção literária de Luandino Vieira e de Guimarães Rosa. A leitura de *Sagarana*, por exemplo, balizou, o que o escritor angolano já vinha realizando em relação ao trabalho artístico com a palavra.

Importante salientar que o escritor angolano não manteve contato apenas com o escritor de *Grande sertão*, mas estabeleceu uma comunicação com outros escritores brasileiros, essas relações datam dos anos 1950, período em que o autor se correspondia com Salim Miguel, intelectual brasileiro, que vivia em Florianópolis e foi responsável pela publicação da revista *Sul*. (GONÇALVES, 2007). Outra situação em que podemos constatar esse diálogo é por meio de uma das cartas enviada ao amigo Carlos Everdosa, enquanto esteve preso. Em um dos trechos dessa correspondência, Luandino Vieira pede que o livro *Luuanda* seja enviado “... ao Jorge Amado (Brasil) para ver se conseguem uma edição lá. Não é pelo livro, claro, é pelo que ele pode representar como "arma" para a nossa libertação. (...)” (VIEIRA *apud* MARTIN)

José Luandino Vieira figura entre os nomes mais significativos da literatura de Angola. Segundo a pesquisadora em Literaturas Africanas Vima Lia Martin, a história pessoal do escritor se confunde com a história de lutas pela independência de seu país, por esse motivo sofreu as consequências de tal envolvimento. Embora seja filho de portugueses, mudou-se com a família ainda criança e assim adotou Angola como sua nação, revelando isso ao utilizar o



nome Luandino em uma profunda aproximação com o nome da capital desse país: Luanda. Viveu sua infância e adolescência em bairros populares, os mussekas, talvez daí sua obra seja uma recriação ficcional dessa realidade. Juntamente com outros intelectuais, fundou a revista *Cultura*.

Acusado de atividades anticolonialistas, foi preso em Lisboa, em 1961 e libertado apenas em 1972. Dessa forma, escreveu grande parte de sua produção literária dentro do sistema prisional, a princípio em Luanda e depois no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Uma dessas produções criadas sob um tenaz regime colonial de opressão encontra-se *Luuanda*, composta por três narrativas, essa obra representa um marco revolucionário na carreira literária de Luandino. Escrita em 1963 e publicada em Angola no ano seguinte, o autor utilizou a língua do colonizador, a língua portuguesa, mas por meio de um processo de hibridização linguística lançou mão de estruturas, expressões e palavras próprias do quimbundo, umas das línguas naturais de Angola, fazendo nascer dessa mistura uma obra literária que dava voz àquelas pessoas a quem oficialmente não detinha esse direito.

É por esse viés: o da transgressão através da linguagem literária que a escrita de Luandino Vieira se “encontra” com a obra de Guimarães Rosa. Em um de seus depoimentos fica claro esse diálogo:

E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam - no meu ponto de vista - os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado era o caminho. (...) Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a



liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles. (VIEIRA apud MARTIN)

Trata-se, portanto, como já mencionamos aqui, não de uma influência, mas de uma confluência, um encontro, como nos diz Carvalhal (2006), entre as obras de ambos os escritores. Assim, estamos de acordo com o que afirma Vima Lia Martin, ao falar que:

A "revelação" de que fala Luandino Vieira talvez deva ser compreendida em termos de "confirmação". Afinal, quando o escritor leu *Sagarana*, ele havia concluído a sua "Estória do ladrão e do papagaio", narrativa central de *Luuanda*, em que já se observa uma recriação linguística notável. Por isso, em vez de influência, talvez possamos pensar em confluência entre a escrita dos dois autores: ambos, na intenção de reelaborar a linguagem de sujeitos que se situam à margem das normas sociais impostas, empenham-se em realizar um intenso trabalho de oralização do discurso escrito. Guardadas as diferenças contextuais de produção e as especificidades de cada projeto estético-ideológico, os discursos dos dois escritores convergem na medida em que operam o resgate de culturas locais e marginais através da utilização inventiva da linguagem. (VIEIRA apud MARTIN)

Além desse processo de hibridização da linguagem, ou seja, a mistura entre a língua portuguesa e a linguagem oral, ficcionalizadas por meio do discurso literário, que abordaremos ao longo da leitura das duas narrativas, pretendemos ainda, abordar outro ponto de encontro entre as obras de ambos os escritores: o conceito de estória.

A narrativa "Corpo fechado" é uma dentre as nove estórias que compõem o livro *Sagarana*, de 1946, obra de



estreia de Guimarães Rosa. “Estória do ladrão e do papagaio” é a segunda das três ‘estórias’ que compõem a obra *Luuanda* do angolano Luandino Vieira, publicada em 1964.

O título do livro de Guimarães Rosa, *Sagarana*, trata-se de um neologismo, criado a partir de duas palavras “saga”, palavra de origem nórdica que significa narrativa, epopeia e o termo “rana”, que em tupi quer dizer: “à maneira de”, assim, de uma forma simplista, poderíamos entender essa denominação como “à maneira de uma epopeia”.

No entanto, diferentemente do que contam as epopeias, que geralmente narram feitos gloriosos de um herói em nome de uma nação, conhecemos em “Corpo fechado” a saga de um homem do povo, Manuel Fulô, cuja origem humilde é comprovada pela seguinte passagem: “Era de uma apócrifa e abundante família Veiga, de uma veiguíssima veigaria molambo-mazelenta, tribo de trapeiros fracassados, que se mexiam daqui p’r’ali, se queixando da lida e da vida: - “*Um maltírio*”... - ;” (ROSA, p. 278). A escolha do homem simples do interior do Brasil como personagem de suas estórias é explicada em Carta a João Condé, “Porque o povo do interior - sem convenções, “poses” - dá melhores personagens de parábolas...” (ROSA, p. 8).

Situação similar, temos em “A estória do ladrão e do papagaio” de Luandino Vieira. A narrativa gira em torno de feitos de pessoas comuns, moradores de bairros pobres, os “musseques”, como por exemplo, Lomelino dos Reis, um ladrão de patos: “Filho de Anica dos Reis, mãe, e de pai não lhe conhecia...” (VIEIRA, 1990)

A essa falta de uma genealogia tradicional soma-se o fato de que em ambas as narrativas, os personagens, são denominados por uma variedade de nomes: Em “Corpo fechado”, o personagem Manuel Veiga é mais conhecido como Manuel Flor, Mané Fulô, Mané das Moças e ainda Mané-minha-égua, ao que o interlocutor decide por chamá-lo



Manuel Fulô. Em “Estória do ladrão e do papagaio”, o personagem é assim denominado: “Um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Loló para as pequenas...” (VIEIRA, 1990) deixando que o leitor perceba a falta de referência dos personagens, uma vez que o nome é o que identifica o sujeito, ou pode ser ainda, uma espécie de camuflagem permitindo aos “heróis” que circulem por diversos meios.

Manuel Fulô e Dosreis habitam mundos diversos, o primeiro vive isolado, em um arraial “o mais monótono possível” (ROSA, 276), lugar onde a lei institucional não se fazia presente, predominando assim, a lei do mais forte, ou seja, as normas eram impostas por meio da violência e do medo. Já Dosreis transita em um meio onde a violência é instituída como lei, posta em prática pela polícia e pela opressão de um sistema de colonização europeu. Para transitarem por esse meio excludente, injusto e opressor, ambos se valem de atitudes astuciosas e de esperteza como sobrevivência.

É a língua com seus disfarces que permite essa sobrevivência, é através da narrativa, do contar sua “estória” ao doutor recém-chegado ao arraial que Manuel Fulô disfarça a sua condição de homem simples como mais um dos valentões do sertão brasileiro: “O senhor me vê mansinho deste jeito, mas eu fui batizado com água quente!...” (ROSA, p. 275), lembremos a epígrafe do início do conto: “A barata diz que tem/sete saias de filó.../É mentira da barata:/ela tem é uma só.” (ROSA, p. 269), oferecendo respaldo ao disfarce que o personagem insiste em manter, principalmente por meio de seus feitos.

Em uma passagem do conto de Luandino em que Dosreis é interrogado sobre o roubo dos patos e se havia mais alguém envolvido, o narrador afirma que o personagem: “... não gostava falar os amigos e só foi explicando melhor,



baralhando as palavras de português, de crioulo, de quimbundo...” (VIEIRA, 1990) Ao falar em várias línguas, Dosreis tentaria despistar a polícia, confundi-la sobre os fatos, se livrando assim, de contar a verdade. Assim como a linguagem literária que por suas possibilidades múltiplas de dizer e expressar é utilizada como uma maneira de se rebelar contra a principal instituição de uma nação que domina outra: a língua, o personagem também se utiliza desse poder para confundir o opressor, para libertar-se da condição de oprimido, uma vez que por outras vias, essa liberdade apresentava-se inatingível.

O poder da língua também pode ser analisado em um dos trechos, quando Xico Futa ‘ensina’ a Lomelino dos Reis como tratar o policial Zuzé para tirar vantagem durante o tempo em que estiver preso: “Nem uazekele kié-uazeka kiambote, nem nada, era só assim a outra maneira civilizada como ele dizia, mas também depois ficava na boa conversa de patrícios e, então, aí o quimbundo já podia se assentar no meio de todas as palavras...” (VIEIRA, 1990) Com esse trecho confirmamos o quanto a língua do colonizador é sinônimo de poder, ao mesmo tempo em que podemos interpretar a imposição por parte do policial assimilado em ser cumprimentado por meio da língua portuguesa, como uma denúncia do aculturamento de um povo em relação a outro.

Outro ponto em que as duas narrativas se tocam, se encontram é o fato de que ambas se pautam pelo conceito de estória aludido por Guimarães Rosa em seu famoso prefácio do livro *Tutameia*, “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, p. 29, 2009).

O fato de Guimarães Rosa preferir o termo estória à história e designar seu primeiro livro como epopeias em prosa nos permite pensar que Luandino Vieira também



utiliza recursos semelhantes a partir do momento em que elege para título de uma de suas narrativas o termo “Estória”. Essa definição de “estória” como algo ligado à anedota, nos remete ao conceito de “makas”, que de acordo com Vima Lia Martin (2008) trata-se de uma palavra em quimbundo para designar histórias contadas por meio da oralidade que poderiam ser verdadeiras ou tidas como tal e teriam uma dupla finalidade: entreter e ensinar algum valor moral.

Tanto em “Corpo fechado”, quanto em “Estória do ladrão e do papagaio”, podemos perceber que os escritores utilizam os recursos característicos da tradição oral, cada um em seu contexto específico. Como por exemplo, a não linearidade da narrativa de Luandino dividida em partes, que não obedece a uma ordenação cronológica e cada parte apresenta uma ligação com outras partes, com outras estórias, deixando a cargo do leitor a reunião e o encadeamento dos fatos. Assim, embora em “Estória do ladrão e do papagaio”, exista um narrador que logo nas primeiras linhas afirma que a estória “Começou assim:”, é possível ao longo da leitura encontrarmos outros começos, deixando claro a influência da oralidade em sua criação literária, em detrimento de recursos próprios da linguagem escrita, símbolo da cultura do colonizador. Em “Corpo fechado” a narrativa já se inicia com os fatos em andamento, ora é conduzida por Manuel Fulô, ora pelo narrador em 1ª pessoa, que assim como o conto de Luandino Vieira é marcado por várias histórias que se cruzam em torno de um único fio condutor.

Em “Estória do ladrão e do papagaio”, além do aspecto lúdico, característico das “makas” há a pretensão de ensinar algo ao leitor, essa intenção é anunciada, principalmente, através da parábola do cajueiro, momento da narrativa em que conheceremos a estória de Garrido.



Tal parábola é anunciada pela voz de Xico Futa, é esse personagem quem exerce em alguns momentos as funções do griot, embora, a narrativa seja conduzida por um narrador onisciente, em 3ª pessoa: “As falas e atitudes de Xico Futa tão coerentes entre si, permitem-nos aproximá-lo da figura de um tradicionalista africano, que sublinha a importância de se conhecer a origem dos conflitos, as dimensões ética e estética da narrativa sejam inseparáveis.” (MARTIN, 2008, p. 203). Dessa forma, é o único personagem de quem não sabemos sua história, mas exerce uma espécie de intermediário e conselheiro, alguém que na trama apazigua as situações conflituosas por meio da conversa, com seus ensinamentos e conselhos, apesar de parecer mais novo que Dosreis. É esse personagem quem proporciona o desenrolar das ‘makas’, é por meio dele que conhecemos a estória de Lomelino dos Reis, que por sua vez nos conduzirá a estória de Garrido e do papagaio Jacó, a fim de se chegar à “raiz dos paus”, ao princípio, por meio do fio vida, por meio das estórias.

Em várias situações ao longo da estória, o narrador ressalta a importância da voz de Xico Futa como a enfatizar a imagem do sábio africano: “A voz de Futa era assim como o corpo dele, quieta e grande. E com força para calar os outros.” (VIEIRA, 1990) Ainda sobre a característica apaziguadora desse personagem temos a seguinte passagem: “O cigarro de Lomelino já tinha-se gastado, mas as palavras de amizade de Xico Futa também aqueciam, ajudavam a tapar os buracos do casaco roto.” (VIEIRA, 1990). Mais uma vez, uma referência à voz do personagem com o sentido de acolhimento e de proteção. A voz, a palavra, a linguagem são meios importantes como instrumento de libertação, de comunicação, de interação do ser humano com o outro, com o meio e consigo mesmo, no entanto pela condição social de



Lomelino e dos outros personagens, o direito à fala lhes é negado.

Tanto em “Corpo fechado”, quanto em “A estória do ladrão e do papagaio” os narradores apresentam alguns pontos em comum, guardadas as devidas especificidades, como por exemplo, o fato de não conhecermos os eventos em torno da vida de ambos. O narrador roseano é um médico vindo da cidade, recentemente e está predisposto a ouvir as “estórias” dos valentões do sertão, como é o caso da estória de Manuel Fulô e recontá-las ao leitor. Funciona ainda como um intermediário ao pedir ajuda às pessoas do Arraial a fim de defender Manuel Fulô e sua noiva do valentão Targino, embora falhe em sua missão, não sabemos, portanto, sua estória. Xico Futa, o griot da narrativa luandina também é um desconhecido, que guia os fatos, as estórias a fim de reunir os personagens.

O encontro dos três prisioneiros ao final da narrativa é emblemático, à medida que se reúnem em torno da refeição trazida pela esposa de Lomelino, como uma espécie de confraternização, que nos permite pensar na etimologia dessa palavra cujo radical: “fratern”, “irmão” indicaria uma reunião entre irmãos, um encontro solidário que metaforicamente poderia simbolizar a união dos angolanos em função da conquista de liberdade contra o domínio do colonizador, configurando-se portanto, o objetivo didático da “maka”. Seria segundo Martin, “... uma apologia da organização da luta contra o poder colonial pautada na identidade e na união do povo angolano que, independentemente da origem étnica, reivindique liberdade para seu país... nos moldes propugnados pelo MPLA, é atestada por Xico Futa.” (MARTIN, 2008, p. 204). No conto roseano é possível percebermos a união dos dois personagens Manuel Fulô e Antonico das Pedras ou Antonico das Águas ao final da narrativa roseana, como também uma simbologia



da união daqueles que não detinham o poder de mando no sertão brasileiro, seria uma forma de luta contra a opressão representada pelo valentão Targino.

Assim como é emblemático o final da estória, momento em que o narrador faz uma imposição: “Mas juro me contaram assim e não admito ninguém que duvida de Dosreis...” (VIEIRA, 1990) se constituindo a nosso ver, enquanto uma saída criada por meio da linguagem literária, a fim de estabelecer um espaço, mesmo que ficcional para que sejam contadas, narradas vidas de personagens como Dosreis, Garrido, Inácia, Via-Rápida, em uma sociedade onde não lhes é permitido o direito de fala, a liberdade de expressão por meio de sua cultura e principalmente de sua língua.

Dessa forma, acreditamos que a palavra “encontro” utilizada ao início de nosso trabalho, tomada de empréstimo de CARVALHAL(2006) é válida à medida que nos possibilitou um exercício comparativo entre os dois textos “Corpo fechado” e “Estória do ladrão e do papagaio” sem necessariamente apontar o conceito ineficaz de influência, mas sim aproximar duas narrativas pertencentes a nacionalidades distintas, que guardam profundas relações identitárias e solidárias tanto em sua estrutura narrativa, literária e linguística, como no que diz respeito a uma vivência social dos personagens mencionados em ambas as estórias.

## Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “Notas históricas sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa”. In: Revista Gragoatá, N. 24. Niterói: EDUFF, 2008.



CARVALHAL, Tânia Franco. “Encontros na travessia”. In: Revista Literatura e Sociedade, N. 09. São Paulo: USP, 2006.

GONÇALVES, Adelto. “Luandino Vieira e a literatura como arma”. In: Diário dos Açores, 22 de Maio de 2007. Disponível em: [http://www.triplov.org/letras/adelto\\_goncalves/2007/Luandino-Vieira.htm](http://www.triplov.org/letras/adelto_goncalves/2007/Luandino-Vieira.htm). Acesso em 13 nov 2014.

MARTIN, Vima Lia. Literatura, marginalidade e língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2008.

\_\_\_\_\_. “Luandino Vieira: engajamento e utopia”. In: ZUNÁI - Revista de poesia & debates. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/vima\\_lia\\_martin\\_luandino\\_vieira.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/vima_lia_martin_luandino_vieira.htm) Acesso em: 13 nov. 2014

ROSA, João Guimarães. “Corpo fechado” In: Sagarana. 31ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. Tutameia (Terceiras estórias). 9ªed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

VIEIRA, Luandino. “Estória do ladrão e do papagaio” In: *Luuanda*. São Paulo: ed. Ática, 1990.



## Identities culturais: reinvenção e resistência

Jacqueline Kaczorowski

... mukonda ku tuatundu kiá, / kî tutena kumona-ku dingi kima. /O kima, tu-ki-sanga, /kiala ku tuala mu ia<sup>1</sup>.

### Colonialismo e identidade(s): antecedentes

Pensar questões identitárias nos países africanos outrora colonizados é, antes de tudo, um exercício político. Isso porque se há espaços em que, hoje, é assegurado o direito à

---

<sup>1</sup> Tradução aproximada do excerto: “... de onde viemos, nada há para ver. O que importa está lá, para onde vamos”. Retirado de um conto tradicional, o trecho, em kimbundo, serve de epígrafe ao romance *Nós, os do Makulusu*. Segundo Fabiana Carelli (CHAVES *et al.*, 2007, p. 184) “O trecho citado por Luandino na epígrafe conclui a última das narrativas do volume *Contos populares de Angola* (1894), uma reunião de histórias da tradição oral em quimbundo compiladas no século XIX pelo etnógrafo Héli Chatelain, intitulada “Kututunda ni kutuia” ou, em português, “O passado e o futuro”. Nela, à maneira das makas, contos estruturados ao redor de uma disputa verbal sobre o que é certo ou errado, os personagens De onde venho e Para onde vou apresentam-se diante de um juiz para saber dele qual dos dois tem mais razão. A resposta do juiz é que corresponde à citação de Luandino: ‘de onde viemos já nada se pode obter e, pelo contrário, o que se puder encontrar está para onde vou’ (Chatelain, 1964)”. A epígrafe, embora pareça apontar para um romance com as costas viradas contra o passado, acaba por ser contradita desde o início do texto, que tem como fio condutor a memória. Contrariada a afirmação, no entanto, em vez de ser diminuída a força da aposta no futuro, ao contrário, parece reforçado dialeticamente o olhar que, do presente, é lançado de modo renovado, munido de novas armas, ao futuro.



identidade cultural, tais prerrogativas não são comuns à História que transpassa o continente.

A empresa colonial, como bem sabido, teve duração particularmente prolongada nos países africanos que hoje têm a língua portuguesa como oficial. A manutenção dessa ordem extremamente violenta utilizou-se de vários recursos para assegurar que os colonizados se mantivessem “em seus devidos lugares”. Para além da violência direta, esse processo de subjugação do outro utilizou, como poderosa arma, o convencimento de que o colonizado era menos, de que sua cultura não valia e de que ele deveria assimilar a “verdadeira” cultura para ser um homem. Dado que esta condição era visivelmente vantajosa, a estratégia fez com que inúmeros seres destituídos de sua condição humana passassem a ansiar por um lugar no seio do privilégio<sup>2</sup>. Toda essa tensão a que o colonizado passa a ser submetido cotidianamente adentra o mais profundo de sua subjetividade e, ao negar sua condição humana, o expõe a uma violência simbólica e epistemológica sem precedentes<sup>3</sup>.

Destituídas de seu modo de vida anterior à colonização, as populações oprimidas passam a vivenciar uma tensão constante entre aquilo que carregam como bagagem de uma visão de mundo agora sufocada e aquilo a que foram obrigadas a aderir. Não tendo alternativa no interior da opressão, são coagidas a aprender os modos de vida do europeu, a língua do dominador e, quando lhes é permitido o acesso à educação, é àquela oferecida por suas escolas. Não

---

<sup>2</sup> Uma das bem conhecidas promessas do império português, a “assimilação”, que permitiria aos colonizados a integração ao universo do branco, logo mostrou-se uma farsa.

<sup>3</sup> Todo esse movimento está muito bem descrito e analisado por Fanon, cuja obra é fundamental à compreensão das realidades africanas oprimidas pela extrema violência colonial.



sendo possível, contudo, mesmo para a violência extrema, apagar completamente culturas, houve uma sobrevivência subterrânea de elementos que passam a emergir clandestinamente conforme o colonizado percebe que, por mais que se esforce, jamais será integrado àquele universo.

A construção de uma identidade própria, que diferencie o colonizado do colonizador nesse contexto, reveste-se da maior importância. No caso angolano, por exemplo, os intelectuais e artistas que começam a trabalhar à procura de elementos culturais oriundos da sua própria terra passam a valorizá-los em contraposição à “verdadeira” cultura imposta pelo colonizador. Ao enaltecer elementos culturais completamente diferentes daqueles reputados como melhores, esses pensadores demonstram que os colonizados jamais seriam considerados portugueses, sem que isso fosse motivo para se sentirem diminuídos em qualquer aspecto. Assim, acabam também expondo a falácia do mito da assimilação, o que fragiliza o discurso português. A afirmação da diferença, portanto, em última instância, justifica o clamor pela Independência.

Se interessa, então, compreender a busca pela identidade como força de impulsionamento a movimentos que intentaram se diferenciar do colonizador, necessariamente o projeto de construção de uma “identidade nacional”, que procure unificar as ânsias dos colonizados, aparece como parte da luta por libertação – carregado, evidentemente, de todas as contradições intrínsecas a um cenário cujas fronteiras foram delimitadas pelo opressor.

O denominado “nacionalismo anticolonial”, amparado pela ideia de “identidade nacional”, buscou, como em diversos outros contextos no interior do continente, unificar os descontentamentos da população e direcionar a energia de revolta contra o inimigo comum: o invasor europeu. Por mais que a construção de uma ideia de nação em um



continente dilacerado por fronteiras artificiais carregue tantas contradições que demandaria, por si só, um maior espaço de análise, vale ressaltar, no entanto, que parece ter sido a melhor forma encontrada, naquele contexto, para organizar as insatisfações e transformá-las em força de mobilização.

Portanto, embora haja inúmeros problemas intrínsecos às ideias nacionalistas, já muito criticados no campo teórico,<sup>4</sup> não é possível esquecer que, em um mundo cada vez mais globalizado, cujo contexto internacional pressionava de diversas maneiras o continente africano, não seria possível, naquele momento, uma resposta à violência colonial que não passasse pela ideia de Independência “nacional”. O reconhecimento da autodeterminação de povos considerados inferiores durante tanto tempo já demandava “esforço demais” do cenário internacional para que houvesse, ainda, a “boa vontade” de aguardar o tempo histórico necessário para que esses povos consolidassem formas de organização que não necessariamente passassem pela ideia de unidade nacional. Os nacionalistas, portanto, assumiram radicalmente as consequências das escolhas que precisaram fazer e o mérito de terem conseguido levar suas nações à Independência – principalmente nos cenários em que o acirramento das tensões levou a guerras de extrema violência – não pode ser diminuído.

## **Literatura e identidade nacional**

Angola é um cenário singular em que, aos poucos, configura-se uma literatura “nacional” antes mesmo de haver

---

<sup>4</sup> Críticas dentre as quais vale destacar a rica e complexa abordagem de Davidson (2000), em “O desafio do nacionalismo” e (ainda que com ressalvas) a de Edward Said (2011) em “Resistência e oposição”.



uma nação. Esta peculiaridade salienta a força da produção cultural do período como parte de um projeto de libertação.

Se, ainda sob o jugo colonial, a procura por uma identidade cultural própria é também forma de luta e defesa, a construção, por meio da escrita, de uma voz que se oponha à do dominador sem ser rebaixada cumpre também a função de desvelar mecanismos discursivos próprios do colonialismo e ocupar espaços outrora interditos ao colonizado.

A inferiorização de sua cultura somada à imposição de uma língua estrangeira faz com que o colonizado sinta-se compelido a utilizar instrumentos estrangeiros para reinventar sua autorrepresentação, massacrada pelo racismo durante tanto tempo. A literatura, embora elemento importado de um universo exógeno de forma violenta, mostra-se portadora de uma mobilidade que, se não é isenta de contradições, pode lidar com elas de maneiras surpreendentemente criativas, dada sua própria natureza inventiva, à qual é permitido operar sobre outras bases. Assim, naquele contexto, acaba por ser espaço privilegiado para apropriação e subversão, que puderam “contaminá-la” com formas próprias da matriz cultural e da oralidade daqueles espaços.

O recurso a elementos culturais herdados de uma tradição oral incorporados ao texto literário significa, portanto, uma forma de construção de identidades que se contraponham à ordem vigente. A transformação radical do idioma imposto procura formas de traduzir a complexidade do contexto com o qual é preciso lidar. Reinventar a própria identidade significa, então, desafiar a ordem colonial. Deste modo, é também projeto que busca reparação para um universo que já não pode mais recuperar uma forma de ser anterior ao confronto: há que se reinventar o presente com aquilo que há à disposição.



A reinvenção lingüística e formal, neste cenário, ganha sentidos que ultrapassam apenas a procura por inovação. Ao trazerem para o texto literário elementos da oralidade, os escritores que aderem a este projeto optam pela subversão da opressão que também se configurou por meio da imposição lingüística, reforçando a importância do intento. Reinventar a forma textual é, então, modo de enfrentamento direto.

Formalmente, tais manifestações aparecem desde antes da Independência em diversos autores que buscam incorporar elementos culturais diversos aos seus textos. José Luandino Vieira produziu alguns dos melhores exemplos de reinvenção que puderam brotar destas iniciativas. Em sua obra, além da retomada de elementos culturais de matriz oral ser perceptível nos temas e figuras abordados, também o é na estrutura textual complexa que este autor tece, enredando oralidade e escrita de modo indissociável.

Eleger, assim, para análise, um dos textos de Luandino Vieira que mais explicitamente retomam toda uma tradição de modos de contar histórias pode oferecer um bom exemplo de como a tradição oral pode ser incorporada à escrita de modo dialético, transformando-se ao mesmo tempo em que transforma as possibilidades de representação literária.

### **Questões formais: uma breve leitura**

Luandino Vieira costuma tirar seus leitores do lugar. Faz isso não só através da beleza estonteante de seus textos, que transborda em cada frase, mas também por meio dos deslocamentos que provoca.

Ao ler o texto “O último quinزار do Makulusu” (VIEIRA, 1989), a questão formal é uma das inúmeras que imediatamente podem vir à tona: trata-se de um conto?

Alfredo Bosi, em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, texto de introdução ao livro *Conto Brasileiro*



*Contemporâneo* (BOSI, 1974, p. 07), defende que o conto “tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra.” e, ainda: “(...) Na história da escrita ficcional, esta [a escolha que o contista faz de seu universo] nega (conservando) o campo de experiências que a precede.”

Atendo-se a estas breves porém significativas definições, poder-se-ia afirmar que o texto de Luandino Vieira é um conto, uma vez que há uma situação sendo narrada intensamente, com algumas outras pequenas ações paralelas, mas que convergem para o mesmo ponto<sup>5</sup>. Poderia ser dito, ainda, que está de acordo com o modo de escrita de Luandino Vieira negar a tradição da escrita ficcional, ao mesmo tempo em que conserva elementos e experiências que lhe parecem interessantes e possíveis de serem incorporadas ao seu texto – construído sobre outra matriz, que não a da tradição letrada ocidental. Deste ponto de vista, pareceria estar resolvida a questão do texto: seria um conto. No entanto, há algumas outras questões permeando o texto que não permitem afirmar com certeza onde este texto poderia ser encaixado, muito menos determinar se há uma terminologia, na tradição literária, que dê conta de abarcar todos os seus diversos elementos.

---

<sup>5</sup> Ainda que pela quantidade de personagens e pequenas situações que aparecem no conto ele se assemelhe a uma novela, estruturalmente, parece que tal definição não seria a mais adequada. A série de pequenos acontecimentos narrada paralelamente parece, antes, aproximar-se da estrutura do conto oral que, ao ser narrado em um ambiente em que recebe intervenções dos interlocutores, vai se expandindo para focos menores temporários para, depois, voltar ao foco principal da história narrada.



Olga de Sá (*apud.* GOTLIB, 2002, p. 55)<sup>6</sup> ao ler Clarice Lispector à luz de Lukács, afirma sobre o conto, como o delimita e define Poe<sup>7</sup>, que:

é uma arte solitária na comunicação, e é, pois, outro sinal, tal como o romance, de *solidão* e isolamento crescentes do indivíduo numa sociedade competitiva. Você só pode ter a experiência de leitura de um conto mediante condições mínimas de privacidade que são as da vida da classe média.

Ainda a este respeito, acrescenta:

Mas naturalmente o conto, por razão de sua ‘completude’, totalmente contida no breve tempo que você dispensa a ele, depende menos que o romance das condições clássicas de

---

<sup>6</sup> Embora neste livro apareçam leituras bastante sistematizadas e, portanto, simplificadoras daquilo que seria o conto, a utilização destes trechos parece um ponto interessante de partida para problematizar algumas definições de gênero, principalmente por possibilitar, nestes trechos curtos, dar ênfase à compreensão de que os gêneros textuais nasceram em momentos históricos e contextos sociais específicos, vinculados a questões de classe específicas e representações correspondentes.

Como o olhar volta-se ao estudo de um texto que se funda em uma matriz cultural diversa (kimbundo), parece ainda mais interessante trazer à tona estes fragmentos e partir deles para mostrar as profundas diferenças culturais: em geral, estes povos têm a sociabilidade como valor maior. A solidão, portanto, seria afastada desta visão de mundo. Inúmeros textos literários trabalharão com estes elementos, o que parece atestar sua relevância naquele universo e obriga o olhar crítico a se reinventar.

<sup>7</sup> A partir de agora, o termo conto será tratado como conceito definido por Poe em sua “Filosofia da composição”, com especial atenção para os conceitos de *extensão*, *efeito*, *unidade de impressão* e *desígnio pré-estabelecido*.



vida da classe média, e talvez corresponda à ruptura daquela vida que já está acontecendo. Neste caso, embora o conto possa sobreviver ao romance, pode tornar-se obsoleto, quando o período de desintegração for substituído por novas formas sociais e por formas de arte que as representam.

A seleção destes trechos direciona o leitor a um questionamento do conto que o levaria, no limite, a um questionamento a respeito da sobrevivência do conto na modernidade, sugerindo que esta forma se tornaria cada vez menor para sobreviver na era da informatização.

Evidentemente, tais definições da forma conto não cabem aos textos produzidos em África, justamente porque as formas sociais que as produções literárias africanas em língua portuguesa representam são outras. No entanto, parece interessante partir de definições já bastante arraigadas daquilo que é o conto segundo a cultura letrada ocidental para promover diferenciações e demonstrar algumas especificidades do texto africano.<sup>8</sup>

Angola é um país que ainda guarda em seu imaginário cultural elementos de uma visão de mundo constituída com base na oralidade. A lógica cultural que permeia o universo da oralidade<sup>9</sup> é completamente diversa daquele do universo

---

<sup>8</sup> Lembrando sempre o recorte: evidentemente não se pretende analisar toda a produção textual africana, fala-se apenas de alguns textos africanos em língua portuguesa que caberiam nestas definições; aqui será analisado apenas um conto, sob um ponto de vista bastante restrito. Sempre que o termo “africano” aparecer, será referente ao contexto africano de língua portuguesa aqui analisado.

<sup>9</sup> “Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderia chamar



da escrita. A oralidade abarca muito mais elementos do que apenas as letras postas no papel, como diria Manuel Rui (*apud*. MEDINA, 1987, p. 308):

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, paralelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões.  
(...) E agora o meu texto se ele trouxe a escrita?

É possível perceber, por meio deste breve trecho, que a adesão à escrita não foi um processo pacífico. A imposição da escrita, como modo de organização do mundo, quebra a lógica da sociedade oral, que possuía um modo próprio de compreender e organizar a realidade. A partir do momento em que o colonizador chega, com seus canhões, todas as dimensões da vida tal como eram antes são estilhaçadas. A “violência atmosférica” a que se refere Fanon (1968, p. 54), ao adentrar todas as esferas da vida, obriga o colonizado a

---

elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas. (...) A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade.” (VANSINA, 1982 *apud*. MACÊDO, 2008, p. 45). É preciso compreender este outro universo cultural para começar a entender como se constrói a literatura angolana, formada sobre outros pressupostos que não aqueles das sociedades em que a escrita é elemento constitutivo.



reestruturar não só suas relações objetivas, como também toda a sua subjetividade, estruturada sobre outros elementos. A escrita passa, então, a ser elemento de construção de sentido, mas não seria possível que este processo fosse conduzido de modo impassível. A adesão a este elemento estruturante de outro universo cultural só poderia se dar enquanto resistência; o uso da língua portuguesa só se justificaria se esta fosse utilizada como “despojo de guerra” (VIEIRA *apud.* CHAVES, 1999, p. 167), como proposto por Luandino Vieira. Não é à toa que esta literatura será tão diversa; ela se constrói constantemente no embate entre a língua do colonizado, desvalorizada, e a língua do colonizador; entre a lógica oral e a lógica da escrita; entre a cultura anterior ao confronto imposto pela colonização, carregada de formas e significados próprios, e a situação histórica presente, sufocada pela violência colonial e não podendo ainda livrar-se dela.

A literatura angolana, portanto, como não poderia deixar de ser, estrutura-se sobre um imaginário constituído pela cultura oral em confronto com a cultura letrada. Suas formas não poderiam ser as mesmas daquelas construídas ao longo de séculos de uma tradição escrita, um saber completamente diverso daquele que permeia sua realidade. O conto como forma textual, em África, não poderia submeter-se às regras de composição que norteiam sua elaboração nas culturas letradas, sob o risco de perder elementos identitários fundamentais. Este conto (se é que poderá ser chamado desta forma) retomará e reinventará elementos estruturais do conto tradicional para compor o texto escrito.

Aparentemente, quando o conto angolano começa a ser escrito, temos uma passagem de contos narrados oralmente, de caráter pedagógico, para um registro textual e, para tanto, esteticamente reelaborado. Todavia, tal passagem não poderia ser feita de modo que a separação entre tais



instâncias se fizesse integralmente. Quando um autor africano vai escrever um conto, as duas vertentes se fazem presentes: há matrizes do imaginário que, mesmo reprimidas, permanecem nos subterrâneos da forma de ser daquela sociedade. Tais traços de continuidade no imaginário destes autores, ao serem trazidos à tona de modo consciente, parecem produzir muito daquilo que de mais interessante se tem visto em língua portuguesa:

(...) no momento em que há consciência de construção de um novo momento no qual o colonizado torna-se o sujeito de sua própria história, a cultura toma novos rumos e um deles é buscar na oralidade as formas de superação dos impasses. Para tal, expõe no corpo dos textos a matéria híbrida de que se constitui e, então, a fala torna-se escrita. E a escrita, a fala ritualizada no papel. (MACEDO, 2008, p. 55)

Luandino Vieira, neste contexto, muito lúcido, escolhe a escrita como forma de afirmar-se em oposição ao colonizador. Tem clareza também de que o mero resgate de elementos de uma cultura anterior à invasão europeia não é o suficiente para confrontar a realidade vigente. Recria, então, o texto, de modo a integrar elementos da cultura oral, emaranhados à estrutura textual, e elementos próprios da escrita, elevados a um alto grau de elaboração estética. Preso no momento em que produzia a maioria de suas composições literárias, Luandino Vieira localiza sua forma de enfrentamento sobretudo no domínio da escrita. O autor compreende, já naquele momento<sup>10</sup>, o papel fundamental que exerce ao buscar uma forma de expressão que possibilite ao colonizado compreender o processo a que é submetido e,

---

<sup>10</sup> Embora publicado apenas em 1974, o livro *Velhas estórias* foi escrito na prisão, em 1964 (MACÊDO *et al.*, 2006, p. 58).



ainda, sentir o quanto sua própria cultura é rica e valiosa, em oposição àquilo constantemente reafirmado pela voz da dominação.

No caso do texto “O último quinzar do Makulusu”, o embate entre cultura e momento histórico presente, desagregado, dá-se de forma estruturante – e não só através da linguagem, trabalhada de modo extremamente complexo por Luandino Vieira<sup>11</sup>. Há também a presença de uma personagem particularmente significativa na estória que nos permite compreender as contradições e os conflitos entre aquilo que era próprio daquela cultura anterior ao período colonial, que já não pode mais ser retomado sem alterações, e aquilo que resultou da imposição estrangeira.

A figura do vavô Kizuza parece ser central neste texto; a figura que consegue sintetizar em si uma série de questões e conflitos extratextuais que irão permear o texto.

Em primeiro lugar, trata-se de um vavô, um mais-velho, portanto. A figura do velho, na matriz cultural kimbundo aqui focalizada, era intocável. O velho era visto como um poço de sabedoria; era o transmissor das estórias, detentor de um lugar de poder, bastante privilegiado e extremamente respeitado. Tudo isso se perde com a chegada do colonizador: a uma sociedade que se pretende capitalista, o velho não tem valor. A lógica capitalista valoriza as pessoas em idade produtiva, sendo o velho e a criança deixados de lado neste contexto. A narrativa de Luandino Vieira parece fazer desta questão o seu centro, de modo pungente.

O velho é apresentado no antigamente, vivendo com sua filha e sua neta. Depois, “menos antigamente” (VIEIRA, 1989), “Morreu Joana, ficou Catita, vavô Kizuza mais-velho xaladeou, virou cafofo, quase” (IBID.). Mais adiante, no

---

<sup>11</sup> Para saber mais sobre a complexidade do trabalho com a linguagem de Luandino Vieira, consultar CHAVES, 1999 e 2005.



texto, saberemos que este avô torna-se, de fato, cego. A cegueira, aqui, é um elemento muito importante, pois remete diretamente a toda uma tradição ocidental da narrativa e do próprio ato de contar histórias, que tem na figura do cego um de seus elementos mais representativos. Já na Grécia Antiga<sup>12</sup> os grandes profetas e sábios apareciam como cegos. O cego parece ser, nesta tradição, aquele que, ao não olhar para o

---

<sup>12</sup> Vale lembrar, a este respeito, a entrevista de Moyers a Campbell, transcrita no livro *O Poder do Mito*. Transcreve-se, aqui, um trecho que parece interessante como diálogo:

MOYERS: Você conhece a velha e curiosa lenda do profeta cego Tirésias?

CAMPBELL: Sim, é uma história excelente. Tirésias caminhava um dia pela floresta, quando viu duas serpentes copulando. Colocou o seu cajado entre elas e foi transformado numa mulher, e viveu como mulher por alguns anos. Aí outra vez Tirésias, mulher, caminhava pela floresta quando viu duas serpentes copulando, colocou seu cajado entre elas e foi de novo transformado em homem. Bem, um belo dia, na colina do Capitólio, a colina de Zeus...

MOYERS: O Monte Olimpo?

CAMPBELL: ...o Monte Olimpo, sim... Zeus e sua mulher estavam discutindo, para saber quem extraía mais prazer da relação sexual, o homem ou a mulher. E nenhum deles, é claro, podia decidir, porque eles estavam em apenas um dos lados da rede, você poderia dizer. Então alguém disse: “Vamos perguntar a Tirésias”. Eles então se dirigem a Tirésias, fazem-lhe a pergunta e ele diz: “Ora, a mulher, nove vezes mais do que o homem”. Bem, por alguma razão que eu realmente não compreendo, Hera, mulher de Zeus, não gostou da resposta e cegou Tirésias. Zeus, sentindo-se um pouco responsável, concedeu a Tirésias o dom da profecia, em meio à cegueira. Há um ponto muito importante aqui: *quando os olhos estão fechados para os fenômenos que distraem a atenção, você se concentra na sua intuição e pode entrar em contato com a morfologia, a forma básica das coisas.*



exterior, contém um universo de sabedoria dentro de si, que deve resgatar e transmitir através da oralidade. Mesmo enfatizando a importância da escolha de Luandino Vieira ao trabalhar diversos elementos da matriz cultural de tradição oral, não se pode esquecer que, ao se filiar à língua portuguesa, este autor está também travando um diálogo com a matriz cultural desta língua, que tem origens greco-romanas. O primeiro grande narrador que ficou registrado nesta história ocidental, Homero, segundo a lenda de sua existência<sup>13</sup>, seria cego. Homero teria sido, ainda, o responsável por compilar um número enorme de narrativas orais que circulavam pela voz de aedos e rapsodos e levá-las, pela primeira vez, ao registro escrito. Assim, parece figura central.

Angola, antes da chegada do colonizador, tem uma riquíssima oratura<sup>14</sup>, mas não tem registro escrito; a escrita é um recurso pertencente a outro universo cultural, diverso do seu. Quando é instalada a tecnologia da escrita nestes países, muito do valor da oralidade fica comprometido, pois o domínio da escrita carrega consigo outra forma de produção e manutenção de sentidos: quando uma história é registrada no papel, perdem-se diversos elementos essenciais àquela história que só são possíveis no domínio da oralidade. Aos poucos, recursos como rimas, ritmo, repetições mnemônicas passam a não ser tão necessários quanto antes, uma vez que serviam à memorização. Todo o gestual se perde, a entoação; as diferentes vozes já não são mais distinguidas com tanta facilidade. Homero é importante, aqui, por nos lembrar o momento em que o mesmo aconteceu na literatura grega, uma das principais fontes de origem da tradição ocidental:

---

<sup>13</sup> Nunca efetivamente comprovada pelos estudos helênicos.

<sup>14</sup> Para saber mais a respeito do termo, consultar: MACÊDO, 2008, p. 49 em diante.



aos poucos, a poesia foi separada da música, da entoação e da encenação dos rapsodos. Hoje, só temos como memória aquilo que foi compilado e escrito.

O velho, no texto, portanto, remeteria à tradição de narrar histórias<sup>15</sup>, provavelmente tão antiga quanto a própria humanidade. Neste texto, no entanto, ele tem outro lugar e é isso que, sendo problemático, provoca uma leitura aprofundada da matriz cultural resgatada e do momento que ela vive no texto: a figura do velho, aqui, aparece já desprovida de qualquer sentido. No mundo em que vive, já não é mais possível a inserção não só dele, enquanto indivíduo portador de um conhecimento específico, mas de toda a própria sabedoria oral que representa. Quando o colonizador impõe seu discurso “civilizatório” às populações depois chamadas de “angolanas”, quebra uma lógica cultural que era estruturante daquele mundo. Toda a violência imposta pelas suas práticas e pelos seus discursos já não possibilita que aquele outro modo de ser dê conta de lidar com a realidade, desagregada pela violência em níveis profundos. O velho perde seu papel, sua importância e seu respeito, pois já não serve para nada nesta nova lógica que se instaura com a violência colonial: o “preto”, colonizado, deve servir a um sistema que não é o seu, opera em outra lógica. Isso é enfatizado em diversos momentos do texto: “Diziam: o quinzar devia ser mas era um mais-velho qualquer, abandonado na família, virava monstro para adiantar procurar a comida. Velho é trapo, já se sabe.” (VIEIRA, 1989, p. 184).

---

<sup>15</sup> Já que, ao evocar a tradição grega, o autor nos abre infinitas possibilidades de leitura: não é mais necessário se ater apenas a uma tradição oral de origem africana; pode-se, também, buscar em tantas tradições quantas forem possíveis diálogos com esta figura, este *narrador*.



Neste outro trecho, aparece um momento que claramente expressa a falta de sentido que é imposta à figura do velho: “Fogo acendia na frente da porta, no brilho das brasas vavô enxotava palavras sem nada, vazias do que queriam dizer, cheias só do barulho da confusão da cabeça dele, no fora branca toda ela, cor nos dentro ninguém que sabia”. (IBID., p. 186).

Mais adiante, antes de iniciarem o jogo das adivinhas, há outra passagem que mostra a falta de lugar da narrativa oral, expressa, desta vez, na voz de uma jovem: “ – Oh! E depois? Estória de papá sempre é igual: homem ia no caíque dele, relâmpago veio, lhe levou embora... / – Respeito, menina! – nga Ndreza lhe calou na boca (...)” (IBID., p. 190). Percebe-se, aqui, a reclamação da jovem em relação às estórias serem sempre as mesmas. Sabendo que a repetição, muitas vezes da mesma estória, era elemento essencial da lógica destas narrativas, principalmente pelo recurso da memorização<sup>16</sup>, pode-se perceber aqui a recusa àquela tradição expressa pela falta de interesse da jovem, para quem aquele tipo de repetição já não fazia mais sentido.

A seguir, será iniciado o jinongonongo<sup>17</sup>. Ao fim dos jogos, sá Domingas decide pôr uma estória que assusta as

---

<sup>16</sup> Como nos diz Hampaté-Bâ: “É que a memória das pessoas de minha geração, sobretudo a dos povos de tradição oral, que não podiam apoiar-se na escrita, é de uma fidelidade e de uma precisão prodigiosas. Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como cera virgem. (...) O relato se faz em sua totalidade, ou não se faz. Nunca nos cansamos de ouvir mais uma vez, e mais outra a mesma história! Para nós, a repetição não é um defeito.” (apud. MACÊDO, 2008, p. 48).

<sup>17</sup> “A sexta e última categoria (...) é formada pelas adivinhas, chamadas *Ji-Nongonongo*. Têm como função principal exercitar o pensamento e a memória. ‘Como noutras partes do mundo,



crianças: põe a estória do quinzar<sup>18</sup>. As crianças precisam sair em seguida, e saem caladas: Catita, para ir à sua cubata; Zito e Kazuze para acompanhá-la. Ao adentrarem a pequena mata, as crianças têm certeza de que há um quinzar os esperando. E o veem nascer; na cubata, ao longe, “parido no escuro”. Zito, assustado, atira uma pedra e acerta os olhos de vidro do quinzar, “quebrados num grande choro de cacos”. Daí, então, o seu fogo interior se espalha, em uma belíssima descrição de como incendiou tudo ao redor. Depois disso, ninguém nunca mais viu vavô Kizuza... E nunca mais se passaram casos de quinzar no Makulusu, “naquele tempo nosso musseque e hoje bairro-de-branco” (VIEIRA, 1989).

O final do texto, narrado sob o ponto de vista da criança, não permite ao leitor que saiba exatamente o que aconteceu, pois é narrado através do olhar impressionado daquele menino, que mistura a realidade às suas fantasias assustadoras. No entanto, compreende-se que o velho, “transformado em quinzar” – pois que já não tem mais lugar nem função nesta sociedade – precisava ser morto pelo novo, representado, aqui, pelas crianças.

Na sociedade tratada, tradicionalmente há uma ideia fundante de que a morte cria um desequilíbrio no mundo, que precisa ser compensado através de uma série de cerimônias propiciatórias. Apenas por meio deste processo de

---

também possuem em Angola as suas frases pragmáticas de iniciação. Palavra do quimbundo *kunyongojoka*: voltear, torcer.” (RIBAS *apud.* MACÊDO, 2008, p. 53).

<sup>18</sup> “Os *missossos* também podem ter como personagens os monstros, antropófagos quase sempre, dentre os quais se destacam: - os *quinzárís* que possuem corpo de fera (onça ou pantera), mas com pés humanos – metamorfose obtida por magia concedida para o efeito. ‘Homem-fera. Palavra formada a partir do quimbundo: *kuzuma* (dilacerar) + *kûria* (comer)’”. (RIBAS *apud.* MACÊDO, 2008, p. 51).



luto o morto pode ser transformado em ancestral. Caso contrário, vira *cazumbi* (CHAVES; MACÊDO, 2007, p. 31) e fica preso, acompanhando as pessoas. No conto, não há este processo. Tomando o vavô morto, no texto, como símbolo da cultura oral, ela parece não ter sido levada ao estágio de cultura ancestral; teria virado *cazumbi* e, por isso, ronda constantemente a vida “moderna” que sucedeu à tentativa de sua eliminação.

Luandino Vieira cria, assim, uma belíssima metáfora para a tentativa de “superar” as tradições. Ao mesmo tempo em que já não têm lugar exatamente tal como eram, não é possível apagar sua existência, pois há uma forte presença que permanece no imaginário. O autor, resgatando este imaginário comum, explora não só o diálogo possível entre cultura oral e reformulação literária desta cultura, mas, também, a incorporação de elementos narrativos tradicionais em seu texto. Ao incorporar a estrutura do *jinongonongo*, por exemplo, Luandino Vieira recria fórmulas próprias da tradição oral em seu texto. Suas personagens “põem” *estórias* – e não histórias – e parecem conversar com o leitor.

Diante da análise destes elementos, é possível chegar à conclusão de que o texto em questão não pode ser enquadrado na definição de conto. Mais que ser um autor tributário da oralidade, Luandino Vieira é capaz de recriá-la, integrando alguns de seus elementos ao texto de modo constitutivo.<sup>19</sup> *Estória*, nome preferido pelo próprio autor<sup>20</sup>,

---

<sup>19</sup> Dado que, certamente, seria impossível não haver nenhuma perda de elementos próprios das narrativas orais ao serem transformadas em texto escrito – como exemplo, vale novamente citar Manuel Rui: “Eu sou poeta, escritor, literato. Da Oratura à minha escrita quase só me resta o vocabular, signo a signo em busca do som, do ritmo que procuro traduzir numa outra língua. E mesmo que registre o texto oral para estruturas diferentes – as da escrita – a partir do momento em que o escreva e procure difundi-



---

lo por esse registro quase assumo a morte do que foi oral: a oratura sem griô, sem a árvore sob a qual a estória foi contada; sem a gastronomia que condiciona a estória; sem a fogueira que aquece a estória, o rito, o ritual.” (*apud*. MACÊDO, 2008, p. 54).

<sup>20</sup> Em entrevista, “Luandino: A minha preferência por essa denominação baseia-se no facto de dois grandes clássicos também terem utilizado esse termo para narrativas que são um pouco maiores do que o conto e que são menores que a novela ou que o romance. E, também, pelo carácter dessas narrativas em que há elementos por vezes não realistas no sentido correcto do termo. Os dois autores são Fernão Lopez que era cronista na Idade média da Literatura portuguesa e que ele fala da estória, quando ele era um cronista a quem tinha sido dada a tarefa de escrever a História, não estórias. E, depois, o outro foi João Guimarães Rosa, o João Guimarães Rosa, com quem eu encontrei a justificação para o uso do termo estórias. No caso do João Guimarães Rosa é óbvio que não são contos e também não são relatos, são mesmo estórias e não sei qual a proposta de vir a por estórias, seria talvez a pronúncia da palavra no sertão. Eu legitimei-me no uso de estórias com Fernão Lopes e João Guimarães, mas também porque as minhas estórias, por exemplo, Luuanda são na língua quimbunda, que é a minha segunda língua, e que é a língua da zona cultural de Luanda, o que se denomina por Mussosso. Mussosso é uma estória em que podem entrar seres, animais que falam com as pessoas, mas não são fábulas. O plural é Missosso. São estórias tradicionais que envolvem o quotidiano e factos, às vezes factos reais que passaram. Mas aí não deixa de entrar o elemento, não quero dizer mágico, nem maravilhoso, mas algum elemento que não é realista. E, por exemplo, na “Estória da Galinha e do Ovo”, os animais falam com as crianças e as crianças falam com os animais, daí eu o ter utilizado. E mesmo a abertura da estória é a abertura que se usa na estória tradicional mussossoana, que diz “tenho aqui uma estória”, “vou contar uma estória”. Nisso, quando procurei a tradução para Mussosso, Missosso, dizia “este conto é um conto tradicional...” eu disse por que não “estória”? Encontrei no antropólogo angolano, o Lopes Cardoso, que a propósito que já não lembro o que, também



parece ser aquele que mais se aproximaria da complexidade de sua composição textual, uma vez que não se adéqua a nenhuma delimitação criada pela crítica e, deste modo, é capaz de obrigá-la a se reinventar.

Luandino Vieira consegue, ainda, não só incorporar elementos da oralidade à estrutura da sua escrita, mas, também, atualizar a própria narrativa oral ao contribuir com recursos de elevado nível de refinação estética que poderiam abrir novas possibilidades às próprias composições orais.

Tudo isso remete, diretamente, ao imaginário cultural oprimido pelo colonizador. A escolha que este autor faz, portanto, não é apenas de caráter estético: a opção formal de seus textos, a incorporação de léxico e estrutura da língua kimbundo – oprimida pelo contexto colonial – e o conteúdo sempre inquietante e problematizador da realidade vigente são elementos que, junto à valorização de formas de tradição oral remanescentes no imaginário angolano, configuram a posição política do autor. Aliando o questionamento e a reelaboração da forma conto à problematização por meio dos conteúdos, o autor é capaz de representar uma realidade contraditória de modo coeso. Seu texto, escrito ainda durante o domínio colonial, é capaz de projetar o olhar à frente, apontando caminhos para a construção de um país em que seja possível haver o novo sem, no entanto, apagar as origens: a opção pela síntese de duas matrizes, reinventando possibilidades identitárias, converge novamente com a elaboração de Manuel Rui (*apud*. MEDINA, 1987, p. 308), em texto iluminado:

---

numa nota de pé de página de um livro dele ele propõe a tradução de estória para Mussosso. Eu disse: ótimo! Estou legitimado pelas autoridades, é isso.

(...) sempre privilegio a oralidade, o ritmo da palavra.” (VIEIRA, 2007, p. 280).



(...) É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence.

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro. (...)

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita. A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca.



O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura.

Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido para o defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Escrever então é viver.

Escrever assim é lutar.

Literatura e identidade. Princípio e fim. Transformador. Dinâmico. Nunca estático para que além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que um dia e virá “os portos do mundo sejam portos de todo o mundo”.

Até lá não se espantem. É quase natural que eu escreva também ódio por amor ao amor!

## Apontamentos para o futuro?



Se na estória lida, assim como em tantas outras obras, Luandino Vieira aponta para um futuro em construção, no presente o autor tem invertido os ponteiros e volta o olhar ao passado.

O *Livro dos Rios* e O *Livro dos Guerrilheiros*, publicados respectivamente em 2006 e 2009, buscam uma reelaboração do passado sem a qual não parece possível construir o futuro. Uma vez mais, o provérbio da epígrafe é contradito e a dialética dos tempos vem iluminar percursos e processos.

De modo geral, parece que no presente pós-independência os autores angolanos têm sido levados a refletir sobre o passado. Como recurso que só o tempo pode oferecer, agora, passados já alguns anos, é possível observar de maneira um pouco mais abrangente os processos pelos quais o país em construção passou e seus problemas inerentes. Se a perplexidade diante de um processo tão brutal e apressado impede afirmações categóricas, o espaço da indagação, no entanto, mostra-se sempre aberto à invenção. Neste intermédio, a retomada de elaborações passadas parece sempre capaz de negar a afirmação de ali que “nada há para ver” para, dialeticamente, reforçar a aposta no “para onde vamos” – que, uma vez mais, há que ser reconstruído e reinventado cotidianamente com aquilo que há à disposição.

### Referências bibliográficas:

BOSI, Alfredo. *Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. I, 1999.



- \_\_\_\_\_. *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; SECCO, Carmen Lúcia Tindó (Eds.). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Eds.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Editorial Nzila, 2007.
- DAVIDSON, Basil. *O fardo do homem negro – Os efeitos do estado-nação em África*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- FANON, Frantz. *Pour la révolution africaine: écrits politiques*. Paris: Collection [Re]découverte, documents et témoignages, Éditions La Découverte, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 2002, Série Princípios.
- MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Nzila, 2008.
- MACÊDO, Tania; CHAVES, Rita. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
- MEDINA, Cremilda. *Sonha mamana África*. São Paulo: Edições Epopeia, 1987.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Companhia de bolso).
- VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Velhas estórias*. União dos Escritores Angolanos, 1989.



\_\_\_\_\_. “A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor”. Entrevista concedida à Joelma G. dos Santos, Nov. 2007, Rio de Janeiro. *Revista Investigações: Linguística e Teoria Literária*, v. 21, p. 279 – 290.



## “Corpo Fechado” e “Estória do Ladrão e do Papagaio”: uma leitura comparativa da saga de Manuel Fulô e de Garrido Fernandes

Marlúcia Nogueira do Nascimento

Durante a segunda metade do século XX, as lutas por independência fizeram parte do cotidiano dos países africanos que haviam sido colonizados por Portugal. As narrativas da história oficial que registram o período da colonização e o processo emancipatório dão ênfase à voz do colonizador, preferindo falar em *descolonização* em detrimento da expressão *luta por independência*, conforme argumenta Marc Ferro (1996). Uma forma encontrada para tornar evidente a história sob a perspectiva do colonizado foi o discurso literário, uma das faces assumidas pelas narrativas pós-coloniais. Por essa via, trilharam muitos escritores africanos de língua portuguesa, como o angolano José Luandino Vieira.

Ainda que a emancipação política das então colônias portuguesas na África tenha-se dado de forma diferente em relação à independência brasileira, Brasil e Angola partilham a experiência da dominação pelo mesmo colonizador, o que as coloca em condições de fraternidade quanto a aspectos sociais e culturais. A própria formação do povo brasileiro a partir da escravização de povos africanos é o principal laço dessa partilha.

É importante assinalar que a produção literária de autores oriundos de nações periféricas é fortemente atravessada pelo contexto vivenciado por cada um deles. Nesse sentido, a presença de dados históricos e sociais na literatura de ex-colônias africanas não é mera coincidência,



mas decorrência de uma postura política inarredável assumida desde sempre por esses escritores.

Os textos tomados como objeto para o presente trabalho são os contos “Corpo fechado”, de João Guimarães Rosa, publicado em *Sagarana* (1946), e “Estória do ladrão e do papagaio”, integrante de *Luuanda* (1963), de José Luandino Vieira. Para uma leitura comparativa, temos como pressuposto que a trajetória do protagonista de cada conto pode ser interpretada como uma “saga” representativa da situação assimétrica a que se submeteram as nações que haviam sido colonizadas por Portugal, especialmente no caso de países africanos, como Angola. Essa conscientização é operada tendo como instrumento o próprio código linguístico do colonizador.

Com base em estudos teóricos e críticos de comparatistas que mapeiam as interseções entre a literatura brasileira e a africana de língua portuguesa, abordamos o diálogo entre os dois textos, considerando ainda a presença de recursos narrativos na enunciação literária do autor angolano que remetem ao estilo de Guimarães Rosa, como a oralidade.

### **Das relações fraternas e partilhas entre o Brasil e países africanos de língua oficial portuguesa.**

Em seu início, os estudos em literatura comparada prendiam-se à discussão acerca da possível *influência* exercida por um autor ou um sistema literário sobre outros. Tais estudos mostraram-se problemáticos, assim como o próprio conceito de influência, que pressupõe o não menos discutível conceito de *originalidade*.

De acordo com Sandra Nitrini (2000, p. 132), foi Valéry quem “renovou o conceito de influência literária”, ao entender que a retomada de um escritor por outro jamais



resulta no mesmo objeto, mas em uma recriação, uma singularização do objeto revisitado. Para a estudiosa, a influência não deve ser vista como um mero problema de causa e genética “de obra a obra, de autor a autor, de nação a nação” (NITRINI, 2000, p. 181), sendo necessário um questionamento da complexidade dessas relações.

Para Silviano Santiago (1978), seria mais adequado falar de *apropriação*, pois é isso que o escritor periférico faz, sobretudo com os textos da metrópole, para reescrevê-los e ressignificá-los a seu modo. Portanto, “escrever contra” o projeto de homogeneização por parte do centro. Nesse sentido, o escritor da periferia precisa incorporar a postura antropofágica de assimilar “a língua da metrópole para melhor combatê-la” (SANTIAGO, 1978, s.p).

Com relação ao processo de construção da identidade pós-colonial por países de língua portuguesa, Boaventura de Sousa Santos (2003), assinala a posição semiperiférica da nação portuguesa frente ao imperialismo capitalista ocidental, representado pelo colonialismo britânico. Para Santos (2003, p. 37), entre Portugal e suas colônias não houve propriamente confrontos, fato que ocasionou “processos de hibridação” entre colonizador e colonizado. As “cumplicidades insuspeitas” entre a metrópole e as colônias podem ser observadas sobretudo na apropriação da língua portuguesa pelos países colonizados. Santos (2003, p. 52) observa ainda que, da diluição das identidades, pode resultar uma perigosa “neutralização das energias emancipatórias” no ex-colonizado, denominado hoje de “país subdesenvolvido ou em desenvolvimento”, uma vez que a representação de nação plural e não-imperial é fabricada pelas elites.

Sobre a partilha cultural entre as ex-colônias de Portugal, registramos ainda o pensamento de Benjamim Abdala Junior (2008), quanto ao comunitarismo entre as nações africanas de língua portuguesa. Conforme assinala o



crítico, embora mantenham relações solidárias, as literaturas desses países não devem ser niveladas entre si, pois “apresentam especificidades nacionais” (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 32), dependendo da sua situação histórica.

Assim como no Brasil, a busca por um discurso próprio também em África proporcionou uma “tomada de consciência” que deu voz aos “naturais da terra”, levando a literatura africana de língua portuguesa a incorporar traços neorromânticos, mantidos até a primeira metade do século XX. A partir desse momento, começam a surgir sinais de uma “consciência regional” e de “aspirações nacionais” que revelam uma “apropriação” de ideias modernistas em voga no Brasil. Por entenderem que o escritor deveria caminhar ao lado do cidadão, os escritores africanos conferem uma “ênfase sociológica” e engajada à literatura, de modo que o discurso literário passa a fundamentar a luta por independência (ABDALA JUNIOR, 2008).

Para ilustrar as relações solidárias entre a literatura brasileira e a africana, o mesmo Abdala Junior (2008, p. 40) aponta a identificação da obra de Luandino Vieira com a produção literária de Guimarães Rosa, diálogo considerado fundamental no prosseguimento dos “processos de hibridizações” entre essas literaturas.

A partir dessa fundamentação, procedemos a uma análise comparativa da trajetória dos protagonistas Manuel Fulô e Garrido Fernandes, considerando que, cada um à sua maneira, os dois reagem e vencem forças opressoras que simbolizam a necessidade de resistência e a luta por emancipação nas ex-colônias.

### **Manuel Fulô e Garrido Fernandes: a saga de cada um**

Espécie de contador de “causos” que era, João Guimarães Rosa dá voz a seus personagens por meio de



situações apropriadas ao devaneio, como a conversa noite adentro na varanda ou a prosa vagarosa na “venda”. Nesse último ambiente, ocorre o principal diálogo de “Corpo fechado”, uma das narrativas de *Sagarana* (1946).

Quanto ao termo que dá título a esse conjunto de histórias rosianas, convém observarmos a sua formação. Segundo Massaud Moisés, trata-se de uma palavra formada a partir da junção de *saga* e *rana*. A primeira designa, originariamente, narrativas orais anônimas que circulavam entre povos islandeses e escandinavos até o século XII, cujos enredos mesclavam fatos reais, imaginários e folclóricos. No entanto, é comum a atribuição do termo *saga* à trajetória heroica das personagens épicas e é sob essa significação que o termo tornou-se popular na literatura. Massaud Moisés registra que, na literatura brasileira, a expressão foi empregada por Érico Veríssimo no título de um romance, *Saga*, em 1940, com o sentido de “jornada heroica” (MOISÉS, 2004, p. 412).

Já o segundo termo que compõe a expressão – *rana* – é de origem tupi e quer dizer *falso, imitado* (MELLO, 2003). Disso depreendemos que o heroísmo das narrativas de *Sagarana* é problemático, não seguindo propriamente a tendência cristalizada pelas epopeias clássicas da imaculação do herói divinizado. Tanto no conto de Rosa, quanto no de Luandino, temos heróis muito humanos, com fragilidades e contradições, que representam o povo, apontando para a possibilidade de que o enfrentamento das injustiças sociais e da opressão pode ser lido como uma *saga*.

O narrador de “Corpo fechado” é identificado apenas como o “doutor”, que relata, em primeira pessoa, alguns episódios da vida de Manuel Flor, um tipo que se autodenomina valentão e que gosta “de moças, de cachaça e de conversar fiado” (Rosa, 2001, p. 301). A narrativa abre com a epígrafe de uma conhecida cantiga de roda, na qual a



“barata” é acusada de mentir, ao afirmar que “tem sete saias de filó”, quando, supostamente, possui “só” uma. Com o desenrolar do enredo, percebe-se a relação entre essa autoelevação/desmascaramento da barata e o comportamento de Manuel Flor, a quem o doutor passa a chamar de Manuel Fulô. A personagem é desafiada pelo valentão Targino, que decide passar uma noite com Das Dor, a tímida noiva de Manuel. Para resolver o impasse, o pseudovalentão de Laginha obriga-se a aceitar a proposta do curandeiro Antonico das Águas, de quem não gostava, que se oferece para fechar o corpo de Fulô para que ele possa enfrentar o temido Targino.

O conto é construído com base na ironia entre os depoimentos sobre o passado de malandragem e valentia de Manuel e os fatos do presente da narrativa, que negam os suspeitos princípios da personagem, revelando sua fragilidade e seus temores. A braveza de Manuel é feita mais de palavras que de ações, assim, sua “saga” está sempre recomeçando, conforme anota o narrador em certas passagens do conto: “e aí foi que a história começou”, “E foi então que de fato a história começou”, “Mas, de fato, cartas dadas, a história começa mesmo é aqui” (ROSA, 2001, p. 303, 317, 321).

Não há menção específica ao tempo em que se passa o enredo do conto, mas podemos perceber que se trata de um período posterior à Guerra de Canudos, pois há referência a um personagem que “ia levando armas p’ra o povo de Antônio Conselheiro” (ROSA, 2001, p. 297). Por esse dado, o conto de Guimarães remete-nos a uma sociedade brasileira em formação, ainda carente de um Estado legítimo, visto que a justiça era exercida por conta própria, sem a interferência de uma instituição legalmente constituída, sobretudo se considerarmos a larga distância, geográfica e social, que então separava os centros urbanos e o interior do país.



Ao buscar ajuda para Manuel, o doutor depara-se com a total falta de providência das indiferentes “autoridades” locais, pois até o delegado estava ausente do lugarejo com o pretexto de prender um ladrão de cavalos, distante dali:

Até chegar à casa do Coronel Melguério, ouvi, mais ou menos, essas mesmas palavras, umas quinze vezes. Porque a rua estava cheia dos habitantes de Laginha, assanhados que nem correição de saca-saia em véspera de mau tempo. Havia meses que o Targino não cometia alguma barbaridade, e forte era a sensação.

- Hoje é dia... É hoje!

O Coronel era boa pessoa, só que o chamavam de berda-Merguério. Ouviu, deu de ombros, e indeferiu:

- Se o senhor quiser, pode arranjar quem pegue o Targino à unha, que a autoridade aprova. Agora, gente p'ra isso é que não há por aqui ... Ninguém não tem sopro p'ra esse homem...

Então, fui ao vigário. O reverendo olhou para cima, com um jeito de virgem nua rojada à arena, e prometeu rezar; o que não recusei, porque: dinheiro, carinho e reza, nunca se despreza.

[...]

...o subdelegado saíra do arraial, de madrugada, para assunto urgente de capturar, a duas léguas do comércio, um ladrão de cavalos... Maria das Dores, na cafua, adoecera de pavor, e estava sozinha com a mãe, chamando pelo noivo...

(ROSA, 2001, p. 320-321)

Nesse ambiente, os indivíduos apresentam-se jogados à própria sorte, contando com a própria coragem para se defenderem, ou com o misticismo, também revelador dos elementos culturais solidificados no imaginário coletivo de algumas regiões do Brasil, como é o caso exemplar do sertão mineiro de então. Sob esse olhar, tanto Das Dor, quanto seu noivo, são seres fragilizados, indefesos perante a força brutal



das diversas formas de poder instituídas pela assimetria com que se processou a ocupação dessas regiões. O pacto com o curandeiro representa uma forma de fortalecimento e conscientização para a necessidade da luta.

A obra de José Luandino Vieira é reconhecidamente engajada ao contexto político da dominação sofrida por países africanos em decorrência do longo período como colônia portuguesa. O autor combatia em duas frentes: a da luta armada e a da literatura como instrumento de conscientização.

Apropriando-se de recursos estilísticos inovadores na linguagem literária brasileira, como também o fizeram outros escritores africanos de língua portuguesa, Luandino recria a língua de uma forma deliberadamente contestatória. Mesmo escritos em português, veículo linguístico do colonizador, seus textos conferem ao idioma nuances locais que enriquecem simbolicamente os enredos por meio da expressividade de dizeres próprios da oralidade e da sabedoria dos *griots*.

Nesse aspecto, há uma relação, já apontada por alguns estudos críticos, entre a escrita de Luandino Vieira e a do brasileiro João Guimarães Rosa, não somente pela presença de modos de falar característicos da oralidade, mas também de elementos da cultura narrativa oral, mantida pela tradição popular, como a contação de “estórias”. Os procedimentos de reinvenção da linguagem permitiram a escritores africanos a utilização da língua – por meio da qual haviam sido dominados – como instrumento de insubordinação aos códigos do colonizador.

A “Estória do ladrão e do papagaio”, segunda na sequência das três narrativas de *Luuanda* (1963), é um conto ilustrativo desse projeto literário que subverte o discurso colonialista e, de forma metafórica, descortina mecanismos de opressão e dominação, muitas vezes não admitidos ou não



percebidos por parte daqueles que mais sofrem as consequências da exploração.

Iniciada *in medias res*, a narrativa trata do roubo de um papagaio por Garrido Fernandes, um ladrão deficiente de uma das pernas e que, por causa disso, é desprezado por quase todos, principalmente por Inácia, uma negra por quem é apaixonado. Para fazer ciúmes a Garrido, Inácia mantém, propositalmente, uma aproximação muito carinhosa e íntima com o velho papagaio, fato que provoca no pobre ladrão fortes sentimentos de tristeza, humilhação e revolta, despertando-lhe o desejo de dar cabo do “jacó”. A relação de Inácia com o papagaio condensa toda a discriminação social sofrida pelo moço e que o condena a um sofrimento silencioso. Acusado pelo crime, ele vai para a cadeia e lá encontra Xico Futa. Nesse encontro está concentrada a matéria essencial do conto, que é o processo de conscientização que se desenrola no rapaz a partir do aconselhamento feito por Futa.

Assim como Manuel Fulô, Garrido encontra-se oprimido por injustiças sociais. Se a humilhação da personagem de “Corpo fechado” é imposta mais pela violência física, a humilhação da personagem de Luandino é imposta pela violência moral, que o torna pequeno e sem condições de reagir a preconceitos advindos da crença equivocada em uma homogeneização social.

O processo de conscientização vivenciado por Garrido é construído na narrativa por meio de uma relação alegórica com a imagem do cajueiro. Ao mesmo tempo em que condensa a significação geral do conto, essa alegoria ilustra o próprio modo como Luandino constrói sua “estória”, por meio de “fios”, cujas pontas conduzem sempre a outras pontas, daí o fato de a narrativa não iniciar pela motivação primeira de toda a “maca”: o sentimento não correspondido de Garrido por Inácia. Essa, moça alienada, que mora com a



patroa, uma “assimilada” que tinha “madrinha branca e tudo” (VIEIRA, 1990).

— ...aviso-te, enh?! Ficas avisado! Quando eu vou com a minha senhora, você nem que me cumprimenta, ouviste? ‘tás perceber? Nem que t’atreves a cumprimentar! Senão t’insulto mesmo aí no meio da rua!

— Pronto, está bem, Inácia.

— Cala-te a boca, eu é que falo! Ou você pensa eu vou vestir os vestidos minha senhora me dá embora, vestir sapato de salto, pôr mesmo batom — se eu quero, ponho, ouviu? Ponho! —, para ser ainda cumprimentada por um qualquer à- toa como você? Pensas? (VIEIRA, 1990)

Por um lado, a atitude de Inácia em não reconhecer-se igual a Garrido tem resultados negativos, pois demonstra que a proximidade entre colonizador e colonizado pode gerar a “neutralização” da vontade de emancipar-se, à qual se refere Santos (2003). No caso de Inácia, não há sequer a consciência da dominação. Por outro lado, o sentimento de rejeição é o “fio” que fez com que o moço ousasse reagir, ainda que contrariando a ética, às humilhações que sofria de todos, inclusive do papagaio. Mas, inicialmente, Garrido é apresentado como alguém que não acredita na capacidade de escolha e de construção do próprio destino.

Na boca estreita de Garrido Fernandes tudo é por acaso. E as pessoas que lhe ouvem falar sentem mesmo o rapaz não acredita em sim, não acredita em não. Uma vez falou tudo o que ele queria não saía mais certo e tudo o que ele não queria também o caso era o mesmo; só passava-se tudo por acaso. (VIEIRA, 1990)

Assim como Guimarães, Luandino recorre à oralidade como uma forma de dar legitimidade a discursos não



contemplados pelos registros históricos oficiais, que tratam de anular a diversidade cultural como uma forma de manter a falsa ideia de homogeneidade. São os falares do sertão e do musseque os códigos válidos para uma representação legítima da gente oprimida. Esse aspecto, na narrativa do escritor angolano, comparece como uma marca autêntica da consciência nacional, fundamental para a afirmação de um discurso próprio diante do discurso colonizador.

Tanto no caso de Garrido quanto de Manuel Fulô, o destino parece já traçado, insuperável, por isso os dois não se animam a reagir e, a princípio, aceitam sua impotência como verdade imutável. Quando o doutor avisa que vai fazer algo contra a ousadia de Targino, Manuel suplica-lhe que não:

- Não faz nada não, seu doutor... Ele é o demônio... Não respeita nada e não tem medo de ninguém...
- Mas, Manuel! É até uma vergonha você dizer isso...
- Eu... Eu?
- Não fazer nada seria uma infâmia... Temos de defender a das Dor! Há momentos em que qualquer um é obrigado a ser herói... (ROSA, 2001, p. 318)

Ao se associar com Antonico das Águas, Manuel Fulô, como a barata da cantiga de roda, define e revela sua verdadeira identidade: “um valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial” (ROSA, 2001, p. 324). Mas, além disso, instaura uma nova percepção de como portar-se diante do poder opressor, enfrentando-o, em vez de resignar-se. Interessante observarmos que durante as lutas de libertação africanas muitos soldados acreditavam ter o “corpo fechado”, fato que fortalece o diálogo cultural entre narrativas brasileiras e africanas.



Tal como Manuel tem a cumplicidade do “doutor”, Garrido conta com a confiança de Xico Futa. Esses interlocutores comportam-se como aconselheiros e agentes de transformação para os protagonistas, que realizam façanhas heroicas, considerando o contexto de limitações que vivenciam. O desfecho da “saga” de cada uma das personagens depende, portanto, do encontro com alguém que oriente sua ação. Além do doutor, Manuel Fulô encontra a sabedoria mística do curandeiro; já Garrido Fernandes encontra a sabedoria moral e poética de Xico Futa.

### **Considerações finais**

Apesar da significativa contribuição dos estudos de literatura comparada no tocante à produção literária das nações periféricas colonizadas por Portugal, muito ainda há para se discutir no que se refere às apropriações e às relações de solidariedade entre as literaturas de língua portuguesa. Neste breve cotejo entre João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, procuramos assinalar alguns traços dessas literaturas que ilustram a validade da discussão teórico-crítica que envolve a questão.

Partindo da situação de Garrido Fernandes para um contexto mais amplo, vemos no conto de Luandino o engajamento da literatura à luta por independência nos países africanos. Conforme havia observado Abdala Junior (2008), essa relação entre o literário e o social passa pelo entendimento de que há muito mais em comum entre Brasil e África portuguesa do que a partilha da língua.

A comparação entre o conto de Guimarães Rosa e o de Luandino Vieira confirma uma relação solidária entre a literatura brasileira e a africana, assim como apropriações mediadas principalmente pela língua portuguesa, no que se refere ao registro e à reação a uma situação de desigualdade e



opressão social. No entanto, não podemos falar em uma “influência”, na acepção tradicional do termo, da literatura brasileira sobre a africana. Por mais que haja laços de fraternidade, cada nação tem especificidades que tornam singulares suas literaturas. Desse modo, é válido ressaltar que a língua portuguesa, uma vez incorporada pelos povos colonizados, já não pode mais ser considerada um código exclusivo do colonizador, visto que há uma recriação e aclimatação do idioma às necessidades e peculiaridades culturais do colonizado, tonando o idioma plural.

Em decorrência da desigualdade sob a qual se formaram essas sociedades tanto no Brasil, quanto nos países africanos, a marca da separação se faz notar na existência de classes e crenças diferentes, que tornam tão singulares as diversas regiões brasileiras. Entretanto, a permanência de valores da tradição, como o misticismo, apresenta uma forte ligação com a cultura africana.

Espécie de herói às avessas, Manuel Fulô torna-se grande no povoado por vencer o poder que o oprimia. O saldo positivo dessa vitória consiste também no que ela simboliza, uma forma de emancipação, ainda que pela via do imaginário que a literatura representa. O misticismo pode ser entendido como o poder invisível e simbólico que auxilia os indivíduos em situações extremas, nas quais o poder oficial não exerce sua função.

Quanto a Garrido Fernandes, sua vitória também é simbólica, pois, apesar de continuar preso, ele já não era o mesmo resignado de antes. Podemos perceber que a cadeia, instrumento de interdição, que redime Garrido de seu crime. Sua redenção é previamente determinada pelas injustiças que sofria, fazendo dele mais uma vítima do que um réu. A cadeia, ironicamente, representa no conto de Luandino um lugar de libertação, para onde confluem as segregações sofridas por aqueles personagens. Ao mesmo tempo em que



são pessoais, essas conquistas são coletivas, porque a opressão sofrida pelas personagens estende-se também à comunidade da qual fazem parte.

O ponto de chegada da saga particular desses personagens consiste na tomada de consciência e na recuperação da força emancipatória que deve ser inerente ao oprimido, conforme atesta o discurso literário de Luandino Vieira, um discurso que já nasce “contra”, para retomarmos a expressão pertinente de Silviano Santiago.

Dando voz ao colonizado, o código linguístico partilhado permite ao escritor das ex-colônias falarem não somente para um público receptor local, mas também para o da metrópole, que já não pode negar essa voz. Garrido Fernandes e Manuel Fulô são representações profundamente verossímeis do oprimido pelo próprio oprimido. Como diz Luandino, é a literatura fundando verdades, ainda que os fatos não tenham acontecido.

## Referências bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Notas históricas: solidariedade e relações comunitárias nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa. *Gragoatá*. n. 24, p. 31-44, Niterói, 1. sem. 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/view/245/247>. Acessado em: 05/09/2014.
- FERRO, Marc. *História das colonizações*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOUAISS, A. et. al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.



- MELLO, O. *Dicionário tupi-português/português-tupi*. 2. ed. Manaus: EDUA, 2003.
- NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: \_\_\_\_\_. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 (Acadêmica, 16).
- ROSA, João Guimarães. Corpo fechado. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 71. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pp. 11-28.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Revista Novos Estudos*. CEBRAP, n. 66, julho de 2003, pp. 23-52.
- VIEIRA, José Luandino. “Estória do ladrão e do papagaio”. In: \_\_\_\_\_. *Luuanda*. São Paulo : Ática, 1990.



# ***A viagem na obra Desmedida, Luanda-São Paulo-São Francisco e volta, de Ruy Duarte de Carvalho***

Fernanda Cristina Santos

## **Introdução**

O escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010) possui trajetória particularmente interessante. Nascido em Portugal, naturalizou-se angolano. Como antropólogo, lecionou em lugares como Paris, Lisboa e São Paulo. Em Angola, dedicou-se a acompanhar as populações do sul do país, imersas na paisagem do deserto, que cartografou em produções audiovisuais para a televisão e para o cinema nacionais. Como escritor, produziu obra diversificada, tendo publicado ensaios, ficções, narrativas e nove livros de poesia. A poesia foi reunida na obra *Lavra* (2005), sendo *Chão de oferta* (1972) o primeiro livro e *Observação direta* (2000), o último. Na ficção, *Como se o mundo não tivesse leste*, de 1977, é seu livro de estreia. *Os papéis do inglês* (2000), *As paisagens propícias* (2004) e *A terceira metade* (2009) compõem a trilogia chamada *Os filhos de Próspero*. Em 1999, a narrativa *Vou lá visitar pastores* já radicalizara o estilo híbrido, que não se enquadra num gênero particular. Sua trajetória intelectual é referida, por ele mesmo, nestes moldes:

[...] partindo da poesia e entrando pela antropologia adentro pela ponte do cinema, e deixando que a antropologia, por sua vez, me catapultasse para a ficção que ando finalmente a arriscar... Se foi a poesia, passando pela ponte do cinema, que me transportou à antropologia, à apreensão fundamentada no conhecimento dito objetivo



disponível sobre a substância humana com que a vida me implicou, foi a antropologia – embora sem programa prévio mas sempre como via também de expressão e de intervenção – que me transportou à ficção... (CARVALHO, 2008, p. 12)

Do ponto de vista formal, textos como diários, cartas, transcrições de fitas cassetes compõem a tessitura da escrita que mescla gêneros permeáveis – literatura, viagem, ficção, ensaio antropológico, autobiografia, memorialismo. Do ponto de vista temático, os campos da literatura e da antropologia aproximam-se, perscrutando a vivência humana. Ambos os discursos encontram paralelo na experiência do autor, que coloca em diálogo a sua formação europeia junto a uma perspectiva angolana. Os efeitos dessa operação provocam uma cisão no escritor, que enxerga um país urbano contaminado pelos conflitos da globalização, e traz à tona um país e um povo à margem do tempo e da história, nas paisagens habitadas pelos pastores. Trata-se de uma forma íntima e dilacerada de escrever Angola nesses tempos pós-coloniais, resultante de um olhar que opera simultaneamente a partir de dentro e de fora de sua cultura. (TETTAMANZI, 2012, p. 1-8)

Em última instância, todos os textos de Ruy Duarte de Carvalho são de viagem. Viagem de antropólogo a caminho do terreno, narrando a um interlocutor privilegiado as suas experiências, contando histórias sobre os pastores kuvale a um amigo em Londres, ou narrando o Brasil ao amigo pastor. Diálogos e monólogos acompanham trânsitos entre Lisboa, Luanda, Nova Iorque, entre Angola e o Brasil. Viagens não só entre lugares, mas também entre textos que com ele viajam, o inspiram: desde estudos sociológicos ou antropológicos, a romances, narrativas de viagem, ensaios filosóficos. Viagens entre o tradicional e o moderno,



o centro e a periferia. Viagens entre livros, hesitando entre o mundo interior e os modos de entender o mundo em geral. (SANCHES, 2016, p. 1-5)

Ruy Duarte de Carvalho expressa, em suas obras, um percurso subjetivo que é uma espécie de espiral de autoconsciência, extremamente produtivo enquanto traço geral da literatura do fim de século XX e traço específico quanto ao momento político econômico angolano. Sujeito híbrido e plural, mas absolutamente engajado nas suas atividades e nas forças que o movem, sua produção escrita reelabora campos discursivos e questões conceituais importantes para pensarmos no que possivelmente ainda pode significar ser um escritor angolano no mundo de língua portuguesa, com seus problemas sociais, suas relações históricas e seus impasses políticos. Enquanto branco nascido em Portugal, identificado com e naturalizado como não-europeu, africano e angolano, o autor apresenta uma escrita cada vez mais provocadora do mundo contemporâneo.

A narrativa de *Desmedida, Luanda-São Paulo-São Francisco e Volta*, de Ruy Duarte de Carvalho mostra a capacidade do autor em ler paisagens. A partir de imagens muito vivas, o narrador nos oferece um Brasil que mostra uma convergência notável entre o país percorrido e o sujeito que o percorre. A mobilidade e a circularidade são constantes, na obra do escritor, temporalizando e reconfigurando o espaço. (SILVESTRE, 2006, p. 26) O olhar do narrador perpassa uma viagem por paisagens e culturas desconhecidas, um olhar que é também voltado para si próprio, num processo constante de auto-reflexão em diálogo com o Outro. A viagem é também, nesta narrativa, um modo de busca identitária, que Guattari e Roldnik definem como um “processo de segundo grau, em permanente processo de construção/desconstrução, criando espaços dialógicos e integrando a trama discursiva sem paralisá-la”. (GUATTARI, ROLNIK, 1986)



A consciência da complexidade do objeto e da impossibilidade de dominar o conhecimento que persegue é um dos elementos a distinguir o autor e a evidenciar a diferença de seu projeto. A viagem não é só válida enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, mas é digna de registro, através da descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais. (CRISTÓVÃO, 2002, p. 35)

Tendo em mente a centralidade de Angola em sua obra, o leitor nota que pelos caminhos do sertão brasileiro e pelas ruas agitadas de São Paulo, o narrador não deixou de buscar Angola. Sem deixar de trazer um relato de viagem, a obra rompe a ilusão de familiaridade, pois a própria viagem se revela bastante complexa. A viagem no texto e a viagem do texto se sobrepõem e confundem, mantendo entre elas uma relação constante mas sempre ambígua, numa escrita que se configura como o lugar através do qual o sujeito se reúne com os outros seres humanos. A escrita é, assim, um lugar de implicação do sujeito no mundo exterior e vice-versa.

A associação entre a crônica e a viagem foi sempre cultivada, e aqui não surpreende, tendo em conta a formação do autor em antropologia, profissão em que são inerentes os laços de parentesco entre os deslocamentos e a escrita. Assim chegamos à noção de fronteira, como algo que faz parte do tecido da experiência e do gosto de viajar, tão presente na obra e na vida do escritor. O processo narrativo é orientado pelo gesto de atar pontas do tempo: o passado, em que se localizam as referências intelectuais a serem convocadas, e o futuro, que será apreendido na descodificação das paisagens visitadas durante a viagem do escritor angolano. O papel epistemológico do sujeito é o de quem tenta conhecer, em



trânsito, o espaço. Assim, o espaço como a geografia, torna-se noção e proposta do sujeito.

Em *Desmedida*, isso se confirma de várias maneiras. A começar pela referência explícita ao Brasil. Ao atravessarmos toda a obra, se verifica que mais do que uma alteração espacial, trata-se de uma mudança de perspectiva. Também aqui, e de modo intenso, o escritor incorpora a deriva como um movimento produtivo, explorando as possibilidades de desvendar o real.

### 1. O narrador-etnógrafo

Para os antropólogos, a possibilidade de dar conta de uma realidade pelos recursos narrativos também aparece como uma preocupação central. A complexidade e o movimento da vida contemporânea são capturados a partir de recursos próprios da ficcionalidade, posto que os atores são inscritos em enredos, por sua vez assentados em condicionamentos espaço-temporais. À semelhança do narrador de Ruy Duarte, que assume ser capaz de contar a estória do que reteve da experiência (e não o que viveu), o antropólogo opera uma “configuração” do que experimentou em campo, agenciando fatos, situações, acontecimentos, personagens e seus dramas num todo ordenado. Para tanto, realiza uma atividade de configuração, que faz do “método etnográfico uma solução poética para os paradoxos do ‘considerar junto’, numa totalidade coerente, os episódios vividos e registrados ‘em campo’.” (ROCHA, ECKERT, 2005, p.133)

A experiência de campo constitui suporte da escrita etnográfica, que utiliza a configuração narrativa como forma de produção de pensamento. A poética do autor se recusa a criar uma voz narrativa onisciente, sendo substituída por uma polifonia de discursos assentes em dinâmicas sociais



conceitualizações e representações que não as suas. Além de explicitar as vozes sociais, essa experiência permite usufruir da alteridade, produzida no funcionamento dos enunciados – ou dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 294). A presença do outro, a alteridade permite ao sujeito “saber de si mesmo”, e isso se dá pela construção narrativa: “Posso enfim agora aqui, neste quintal que declaro metafísico, buscar a excitação no labirinto pessoal das minhas próprias derivas.” (CARVALHO, 2010, p. 46)

O antropólogo James Clifford (2005) discorre sobre o percurso da etnografia desde o século XIX até ao momento presente, no qual situa uma crise da autoridade etnográfica. Ambas as perspectivas – a literária e a antropológica – compartilham, assim, a consciência sobre a mediação da linguagem na produção do real, bem como sobre o carácter de simulação da vida social, ou seja, seus ritos, dramatizações e condicionamentos que repelem a ilusão de uma verdade una ou de um real transparente. Essa questão está longe de ser consensual nas ciências humanas, embora cada vez mais espaço tenha sido dedicado a tratar dos modos de representação intercultural e do envolvimento subjetivo implicado na produção de conhecimento ou mesmo na produção da arte. (TETTAMANZI, 2012, p. 1-5)

## 2. Relatos de viagem: percursos pelo Brasil

A constante preocupação com os caminhos da literatura percorre todo o relato da viagem de *Desmedida*, onde alternam ou se entrecruzam vários níveis ou estratos espaciais e temporais. O narrador viajante vem de Angola, do continente africano, com outras motivações, que se vão revelando ao longo do roteiro que desenrola. Melhor dizendo, dos roteiros, o da viagem no plano físico e o da construção do texto, ambos mobilizados pelo interesse no Brasil



contemporâneo que a incursão na geografia e na história permite encontrar.

Seguindo na direção do centro do país, o narrador não procura, como poderíamos esperar, o que está consolidado. Seu rumo é pautado pelo desejo de aferir a pulsação do São Francisco, que corta as terras que ganharam estatuto lendário nos textos de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. Na companhia desses autores, e de outros como Richard Burton, Teodoro Sampaio e Saint-Hilaire, efetiva-se seu plano de conhecer e reconhecer partes de um país com que, há décadas, estabeleceu relações tão vivas. O narrador menciona, por diversas vezes, seu estatuto de estrangeiro: “sou estrangeiro aqui, nada me impede de incorrer no anacronismo de querer ir ver, de perto, Guimarães Rosa e Euclides.” (CARVALHO, 2010, p. 28). O Brasil, descoberto nos livros e revistas que desde a sua adolescência vivida no sul de Angola frequenta o seu imaginário, abre-se a outras formas de apreensão, revelando, segundo o narrador, “a vastidão e o abismo do tanto que não sei e queria saber sobre o Brasil e sobre as questões e a geografia que terei de encarar...” (CARVALHO, 2010, p. 67)

A dimensão da viagem aqui se manifesta como um dado estrutural. E é também com a bagagem da antropologia, formação do autor, que vai organizando sua travessia. Com essa base, ele vai perscrutando o universo das mobilidades culturais, uma característica das populações pastoris que ocuparam o seu pensamento e foram contempladas em *Vou lá Visitar Pastores*. O autor nos alerta para os significados e o peso da mobilidade dessas populações que vivem no sudeste de Angola, às quais ele dedicou a maior parte de suas reflexões.

Assim chegamos à noção de fronteira, e daí à fruição da viagem, tão presente na obra e na vida do escritor. Os nomes dos lugares – Luanda, São Paulo e São Francisco – já



presentes no subtítulo, prenunciam que *Desmedida* é um livro de viagens, embora seja bem mais do que isso. A força das paisagens está ali presente, mas entretanto há outras vias que conduzem o narrador, fazendo-o perder-se nas voltas que confundem e encantam sua escrita:

Pelo que, andando eu agora por aqui também a querer explorar este rio São Francisco e a tentar apreender os seus passados para ver se consigo situar-me nos seus presentes, de dados que vou retendo sustento a minha devoção pelo que Guimarães Rosa escreveu, e é a paisagens literárias que me remeto ainda, correndo embora o risco de levar o eventual leitor a concluir que assim também já chega. Com o que aliás concordo e garanto passar depois a outra. (CARVALHO, 2010, p.135)

O sertão de Guimarães Rosa é também uma imagem do universo que resolve a hesitação entre o local e o universal. Historicamente isolado em relação ao litoral escravocrata tornou-se, por isso, refúgio de homens pobres e marginalizados, brancos, mulatos, pretos forros e até índios. É um espaço de fronteiras, e de guerras, onde como diz Guimarães Rosa, "quem manda é quem tem poder, com as astúcias, Deus quando venha que venha armado". (ROSA, 1994, p. 17-18) O viajante aprende, a partir da sua leitura rosiana, as diferenças abissais na apreensão do espaço. É nesta "escrita do mundo", tal como a concebe Edouard Glissant, que se concilia a singularidade de um ponto de vista com a abertura ao universo. A partir duma língua e dum ponto de enraizamento, estar desperto para o mundo e para as suas vivências. (GLISSANT, 1993)

### 3. Travessias no mapa: (des)continuidades



*Desmedida* divide-se em dois grandes segmentos, chamados “Primeira Metade” e “Segunda Metade” (numa composição equilibrada a fazer jus aos nomes), e um fecho. Cada uma dessas metades se divide em três partes, que, por sua vez, se subdividem no que talvez pudéssemos reconhecer como subcapítulos. Na “Segunda Metade” dois terços se ocupam de Angola, que é na verdade, mais uma vez, o foco principal da atenção do narrador.

Angola é o ponto de referência constante – intelectual, imaginário, e também físico – para pensar os outros territórios visitados, e isso é deixado explícito pelo narrador, quando anuncia seu objetivo primacial: “Ensaiasse tão-só, talvez, dizer do Brasil a partir de Angola, a partir da situação nacional que é a minha em relação ao mundo e a Angola (e exatamente só a partir disso)”. (CARVALHO, 2010, p. 54)

*Desmedida* constitui, no fundo, uma contínua digressão, como, aliás, lhe cabe, por ser um conjunto de crônicas escritas ao longo de uma viagem pelo Brasil. Luís Quintais observa que, na escrita de Ruy Duarte de Carvalho, “aquilo que é mapa, provisão para a jornada, também é, paralelamente, perda de referentes, ausência de inteligibilidade, duro exercício de questionamento e procura”. (QUINTAIS, 2000, p. 363) O narrador declara, em última instância, que a procura pelo conhecimento do Brasil é interminável:

Sucumbindo a rumações, a que aliás sou dado, eu não vou ter que encarar nem as vastidões do horizonte nem os abismos a que o lugar me dá acesso ou impõe, mas sim a vastidão e o abismo do tanto que não sei e queria saber sobre o Brasil e sobre as questões e a geografia que terei de encarar.... (CARVALHO, 2010, p. 67)



As continuidades e convergências entre temas, histórias e personagens permitem ao narrador juntar materiais heterogêneos num texto em que a própria ideia de centro e de linearidade é rejeitada logo à partida, por não ser funcional às exigências da escrita digressiva, de viagem. (MICELI, 2011, p. 80) Na segunda metade do livro esta se configura como uma escrita para alguém, um destinatário, uma vez que “talvez a questão seja sempre, afinal, a de tentar não perder de vista para quem se quer falar”. (CARVALHO, 2010, p. 225). Surge um narratário, Paulino: “há uma data de questões que o Paulino vai seguramente ver-se obrigado a colocar-me se quer entender alguma coisa do que eu ando para ali a lhe dizer, depois de ter andado pelo Brasil.” (CARVALHO, 2010, p. 235)

A relação entre o problema da destinação e o do desvio emerge com toda a clareza no episódio que marca a transição da primeira para a segunda metade do livro. De fato, embora *Desmedida* se possa considerar um conjunto de digressões, cujo fio condutor é a viagem pelo São Francisco acima, acompanhada pela reflexão sobre o Brasil a partir de uma perspectiva angolana – e, por conseguinte, sobre as relações entre os dois países –, a súbita decisão de interromper a viagem e voltar a Angola, para colocar as suas notas em ordem, constitui um tipo de desvio diferente dos que vimos até agora, por se tratar de uma decisão tomada conscientemente pelo autor e não de um acontecimento inesperado que mudou o curso da viagem. (MICELI, 2011, p. 80)

O regresso a Luanda causa um desvio que é não só geográfico, mas também temático. Desta maneira, a inscrição de Angola no panorama do livro acaba por tornar a viagem pelo Brasil uma espécie de pretexto para, na verdade, falar mais uma vez de Angola. E o desvio desempenha aqui exatamente esta função, porque, afastando o autor do



pretexto do livro – o seu falso centro – e leva-o para outros caminhos, que são os que garantirão a sobrevivência do livro, arrastado por uma deriva incessante, que é o que o torna possível.

#### 4. Viagem autobiográfica

Os diversos autores citados por Ruy Duarte parecem apontar para uma autobiografia intelectual, em que se situam as notas de uma formação sólida e variada, orientada pela paixão do conhecimento. O itinerário do narrador é dividido com escritores, viajantes, engenheiros, naturalistas, intelectuais diversos que tiveram sua vida ligada ao Brasil, território que agora percorre com interesse intelectual e deslumbramento.

Destaca-se, já nas primeiras páginas, o nome de Blaise Cendrars, intelectual europeu marcante na história de nossas letras. O movimento é de aproximação, tendo como vetor as afinidades que ligam os dois. É a partir de uma vivência que Ruy Duarte se lembra de Cendrars. Um requintado jantar numa rica fazenda no interior de São Paulo faz pensar no papel do café na economia brasileira e no percurso histórico da vida nacional. O café, cuja produção é uma das bases da riqueza de segmentos da sociedade paulista, é também uma espécie de emblema da concentração de renda que não deixa de alimentar essas ilhas de prosperidade e bem-estar a que está associada grande parte da atividade intelectual no país. O movimento modernista e sua fulgurante Semana de Arte Moderna são sinais dessa mistura. A lembrança do intelectual europeu tão presente naqueles efervescentes anos 20 conduz o escritor a uma situação especial, por ele definida como “agarrado a uma bolha de temporalidade e velocidade de pensamento, dessas que não têm nada a ver com durações comuns.” (CARVALHO, 2010, p. 20)



Inicia-se um processo narrativo orientado por diversas temporalidades: o passado, em que se localizam as referências intelectuais a serem convocadas, e o futuro, que será apreendido na descodificação das paisagens visitadas durante a viagem do escritor angolano. O interesse pelo Brasil, que mobilizou ambos e gerou tantas viagens, está no centro da aproximação. No meio, estão as décadas que distinguem seus tempos. E, ainda, a preceder, as viagens e o arrebatamento que elas têm na origem, o conhecimento assegurado pelas leituras. Foram os livros o ponto de partida. A partir do conhecimento, as viagens se convertem num modo de reconhecer paisagens, gentes, movimento.

Cendrars prolongou o diálogo transcultural entre a Europa e o Brasil, inaugurado já no período barroco com Gregório de Matos, que se desenvolveu com os modernistas brasileiros Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Ruy Duarte de Carvalho, vindo de outra margem do Atlântico, continua outro diálogo com a corrente modernista brasileira: os que estabeleceram, nos anos cinquenta, os movimentos culturais que tinham como lema "vamos descobrir Angola" e que viam no modernismo um estímulo para se libertar do modelo colonial português. No entanto, não deixa de salientar a ambiguidade da influência da literatura brasileira sobre os escritores angolanos. Nota que, no contexto colonial da época, celebrava-se mais o lusotropicalismo, idílico casamento cordial entre o Negro e o Branco, mestiçagem harmoniosa dos valores europeus e tropicais, do que a hibridação, a desconstrução dos primeiros modernistas: "ainda hoje custa a lembrar esse papo multilusoraciale tropicalista de matriz brasileira, com que o colonialismo português nos andou a massacrar durante décadas". (CARVALHO, 2010, p. 69)

No segundo segmento do primeiro capítulo, o autor recua no tempo e constrói uma forte interlocução com outro



viajante famoso: Richard Francis Burton. Além de alguns dados que permitem ao leitor identificar minimamente o personagem, o narrador faz questão de detalhar pontos de convergência entre os dois estrangeiros que o antecederam nas incursões pelas terras brasileiras: a ligação com África é um desses pontos. Ao incorporar dois instigantes personagens, Ruy Duarte define, de certa maneira, o terreno em que deseja fincar as raízes do projeto literário – e não só – que este livro representa. As considerações sobre África procuram fugir, por isso, aos estereótipos, mostrando que o narrador está articulado a um conhecimento de mundo que lhe proporciona espírito crítico e digressão literária. Os autores aos quais constantemente recorre, em suas reflexões, traçaram caminhos semelhantes, em outros tempos:

Burton deu conta de uma África que poderia ser proposta ao consumo europeu sem vir engrossar a imagem imperial e desdenhosa de uma reserva de recursos fabulosos encravados num parque de insalubridades, abafado por miasmas e horrores, num campo fértil em expressões de primitivismo e selvajaria, num espectáculo de exaltações exóticas. (CARVALHO, 2010, p. 31)

A ligação a estes personagens, legítima e justificada, entretanto, não oculta uma diferença, que é crucial na concepção e na elaboração da narrativa do escritor angolano: o local de onde ele fala, o lugar a partir do qual se enraíza o seu discurso e organiza o seu olhar. Como os outros dois, ele é estrangeiro, mas, diferentemente dos outros dois, ele não vem do Norte, do centro do mundo. É de outro lugar periférico que ele vem e é essa outra periferia que ele quer compreender, pois é para ela que regressará, como está no subtítulo da obra e como ele não deixa de reconhecer:



E de qualquer maneira, a viagem que tenho pela frente, vou fazê-la de fato porque ao longo da vida sempre fui mantendo o Brasil como paixão, ancorado numa condição periférica de angolano excêntrico em que apesar de tudo consegui manter-me coexistindo sempre com meia dúzia de referências, nomes de autores, personagens brasileiras, e painéis inteiros de paisagens que confundi com as minhas. (CARVALHO, 2010, p. 70-71)

## 5. Considerações finais

Ruy Duarte de Carvalho, na sua condição de escritor, somada às responsabilidades de antropólogo e ao seu respeito discursivo às singularidades errantes do continente e da pátria que escolheu e oficializou como seu nos situam e nos ajudam a ver com clareza onde e como vivemos. O respeito e o fascínio por esse outro nos desperta para a mesma consciência e responsabilidade de nos sabermos “em trânsito”. A seu modo, o autor aborda as tensões identitárias pós-coloniais, inscrevendo um nacionalismo da diferença. Por essa razão propõe que o africano e as culturas subalternizadas encontrem no uso de seus próprios instrumentos – a tradição oral, no caso – um contraponto à globalização moderna.

O modelo dialógico em que quase todos os textos de Ruy Duarte estão assentes, com sua densidade formal e temática, com um destinatário que constantemente se presentifica, mostram que contar uma história obedece ainda à premissa de um sujeito em estabelecer uma relação com outrem através dela. (MICELI, 2011, p. 99)

Oscilando entre ensaio e a ficção, Ruy Duarte de Carvalho convida o leitor a seguir com ele o roteiro franciscano e rosiano, cheio de digressões na demanda da verdadeira história, lendo na paisagem natural e cultural os sedimentos comuns da aventura humana na sua conquista da



terra. Tais processos narrativos, já usados desde os séculos anteriores tanto por escritores brasileiros quanto portugueses, nada teriam de muito original se não inaugurassem um novo olhar e sobretudo uma nova perspectiva sobre o Brasil, visto a partir de outro povo do hemisfério sul com quem partilhou um destino comum, unido historicamente pela diáspora africana provocada pelo tráfico negreiro. Retomando o vaivém dos barcos negreiros, o relato cria metáforas para expressar tanto a viagem real ao longo do São Francisco como as memórias passadas.

Instaura assim um diálogo transcultural, ultrapassando as fronteiras, as raças, para tentar definir um destino comum, vendo no oceano e na língua um meio de encontros e diálogos futuros. A obra literária revisita a história, bem como os costumes e as tradições, permeada pelas interrogações que a viagem suscita ao narrador.

Ao fim do livro, que não é o final do texto, pois está anunciado que aí virá uma Terceira Metade, o autor enfatiza algumas das motivações que deram impulso ao seu projeto. É nítida a sua inquietação, sempre em busca de linguagens que lhe possam exprimir a necessidade de compreender as contradições do mundo, que, nesse livro, de certa forma, se evidenciaram como assimetrias e contiguidades entre o Brasil e Angola. (CHAVES, 2006, p. 290)

Ruy Duarte de Carvalho dedica algumas das suas reflexões ao conceito de alteridade, ciente do modo como a diferença é também ela produzida pelos discursos hegemônicos, classificadores e, por isso mesmo, redutores. O autor nos mostra uma forma de escrever o mundo nosso contemporâneo que permite leituras que recusam a pensar o mundo de modo binário. Sempre atento ao que a viagem lhe oferece, lemos como ele avalia de modo crítico a realidade circundante, no modo como interroga a marcha e a escrita da história e o modo como ela inscreve a nação, atento aos que



dela ficam fora, mas ciente da necessidade de se inventar um percurso coletivo que permita um futuro alternativo. A leitura da sua obra é assumidamente parcial, fragmentária e incompleta, mas atenta a múltiplas visões e leituras do seu mundo que não se reduz a Angola ou a África, mas integra outras visões que vai reunindo através das suas viagens, entre o Namibe e Luanda, Coimbra ou Lisboa, a África, a Europa, a América.

*Desmedida* oscila entre ensaio e a ficção. Ruy Duarte de Carvalho convida o leitor a seguir com ele os roteiros dos escritores brasileiros como Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, através de digressões na demanda da história.

Tais processos narrativos, já usados desde os séculos anteriores, tanto por escritores brasileiros quanto portugueses, nada teriam de muito original se não inaugurassem um novo olhar e sobretudo uma nova perspectiva sobre o Brasil. Retomando o vaivém dos barcos negreiros, o relato cria metáforas para expressar tanto a viagem real ao longo do São Francisco, como as memórias passadas.

Instaura-se assim um diálogo transcultural, ultrapassando as fronteiras, para tentar definir um destino comum, tendo na língua um meio de encontros e diálogos futuros. A obra literária revisita a história, bem como os costumes e as tradições, permeada pelas interrogações que a viagem suscita ao narrador.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *A estética da criação verbal*. 4.<sup>a</sup> ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá Visitar Pastores*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida- Luanda - São Paulo - São Francisco e volta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- CHAVES, Rita. Desmedida: o Brasil, para além da paisagem, em Ruy Duarte de Carvalho. *Remate de Males*, n.º 26(2), p. 279-291, julho/dezembro 2006.
- CRISTÓVÃO, Fernando. Para uma Teoria da Literatura de Viagens. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Org). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens - Estudos e Bibliografias*. Coimbra: Almedina, 2002.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. Trad. Carlos Branco Mendes. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.) *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- GLISSANT, Edouard. *Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1993.
- GUATTARI, Félix; ROLNICK, S. *Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- MICELI, Sónia. *Contar para Vivê-lo, Viver para Cumprir-lo*. Autocolocação e Construção do livro na trilogia ficcional de Ruy Duarte de Carvalho. Mestrado em Estudos Comparatistas, 107 p. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.
- QUINTAIS, Luís. Ruy Duarte de Carvalho ou a Poética da Identidade: algumas considerações a partir de Observação Directa. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 157/158, p. 362-367, Julho 2000.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da, ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Aguilar. 1994.



SANCHES, Manuela Ribeiro. Outros lugares. Outros tempos. Viagens pela pós-colonialidade com Ruy Duarte de Carvalho. *Revista BUALA*, p. 1-5: <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/outros-lugares-outros-temposviagens-pela-pos-colonialidade-com-ruy-duarte-de-> Acesso a 06 de março de 2016.

SILVESTRE, Osvaldo. *Notas sobre a Paisagem e o Tempo em Ruy Duarte de Carvalho*. Setepalcos. Coimbra: Cena Lusófona, n.º 5, julho de 2006.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Ficções de Si: Auto-Etnografia em Ruy Duarte de Carvalho. *Mulemba*, n.º 7. Rio de Janeiro, dezembro de 2012, p. 1-8.



## A vida reinventada: quando se cruzam histórias

Laura Regina dos Santos Dela Valle

Porque a vida, a vida, a vida,  
a vida só é possível reinventada.  
(Cecília Meireles)

Reinventar significa recriar a partir do que já existe, transformar a si, a algo ou a alguém. Quando reportamos esse conceito para a vida, a poesia instala-se e o encanto renova o conceito, assim como percebemos no poema de Cecília Meireles. Além disso, o uso poético imprime um outro significado à reinvenção da vida, como se fôssemos todos personagens de nós mesmos. E, assim, como bons profissionais de Letras que somos, aprendemos cedo a desconfiar da verdade absoluta, enxergando em tal conceito não apenas uma definição, mas a possibilidade real de autoafirmação de identidades que se modificam constantemente.

Quem se propõe e dispõe a entrar neste jogo – mergulho no mundo do outro para aprender com ele – poderá vislumbrar uma realidade, por vezes, surreal, pois tendemos a criar o mito de que a margem é vazia e não é capaz de produzir nada. Ruy Duarte de Carvalho foi um dos poucos escritores que se dispôs a olhar para a margem (os povos do Sul de Angola) e viver a realidade deles para poder evidenciá-la com propriedade. Nesse sentido, Duarte foi capaz de reinventar-se também como personagem de si mesmo. Nesse processo, mostrou o infinito potencial do “outro” para também reinventar-se, adaptando-se a um mundo que insiste em tentar excluí-lo.

Foi justamente essa característica do autor que me causou identificação imediata, quando iniciei minha pesquisa para este trabalho. Isso, porque tive a oportunidade de viver



uma experiência semelhante durante a Graduação em Letras (2008-2012), nesta Universidade. Tal experiência consistiu na realização de trabalho de campo no bairro Restinga<sup>1</sup>, em Porto Alegre (Projeto de Pesquisa<sup>2</sup> *A vida reinventada: pressupostos teóricos para a criação e análise de acervo de narrativas orais*), em que tínhamos contato com alguns narradores orais que se disponibilizaram a nos contar histórias. Sendo assim, a experiência norteará este trabalho: a de Ruy Duarte de Carvalho e a minha.

### 1. Quando as histórias se cruzam...

E quem narra não há de ter-se, ele também,  
que dar-se a contar?  
(Ruy Duarte de Carvalho - 2007)

A ideia aplicada neste trabalho não surgiu do acaso, mas pode ser entendida como sendo a continuação do Trabalho de Conclusão de Curso<sup>3</sup>, apresentado em 2012. Neste, procurei mostrar os porquês de considerarmos os narradores orais da

---

<sup>1</sup> Um bairro distante do centro da capital gaúcha, criado intencionalmente em função de um projeto que visava livrar os bairros centrais (ou limpá-los) dos pobres que “impediam” o crescimento metropolitano.

<sup>2</sup> O Projeto *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais* (2008-2013) possui uma dupla orientação: propõe-se tanto a construir espaços de arquivamento e divulgação de narrativas orais registradas em áudio ou em vídeo como a propor recortes teóricos e metodológicos interdisciplinares que viabilizem o tratamento e a interpretação do material produzido.

Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site/>.

<sup>3</sup> Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56159/000859960.pdf?sequence=1>.



Restinga legitimamente autores. E, ao evidenciar esses narradores, observei que minha participação ativa no projeto também precisava ser mostrada, não de modo que apagasse a presença deles, mas como forma de compreensão da relação estabelecida entre pesquisadores e narradores. Tal experiência, vivida com a intensidade que somente a situação real proporciona, resultou em mais uma narrativa, a minha como mediadora que entrou na história sem saber ao certo como ela acabaria.

Sobre a “História” Walter Benjamin afirma que “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 2011, p. 224). Fixar no presente o passado de um grupo é o modo de reconhecer esse passado e justificar acontecimentos que, em alguns casos, não passam de fruto de uma herança dolorosa. Contudo, a maioria dos registros, realizados pela História e também pela Literatura, são tendenciosos, pois partem da visão das classes dominantes sobre o outro. Com isso, aos principais protagonistas da história só resta assistirem à versão estereotipada e folclorizada que a sociedade cria a seu respeito.

Conscientes dessa realidade, no grupo de pesquisa mencionado anteriormente, buscamos fazer o caminho inverso: deixar o ‘outro’ dar a sua própria versão sobre a história vivida, tanto particular quanto coletiva. Não nos colocamos como exploradores, mas como mediadores dispostos a ajudar os colaboradores (narradores que se propuseram a contar histórias)<sup>4</sup> no processo de reconstrução da história do bairro Restinga. Dessa parceria surgiu um

---

<sup>4</sup> Os principais narradores foram: José Carlos dos Santos (conhecido como Beleza), Jandira Consuelo Brito, Alex Pacheco e Marco Antonio de Almeida (conhecido como Maragato).



trabalho com uma dimensão não prevista anteriormente, pois, além de contar histórias, também foram nos trazendo suas produções pessoais: poesias, contos, esculturas, manifestos. Isso nos gerou um grande dilema: como manipular todo o material que eles nos disponibilizavam sem que ocorresse algum tipo de apropriação? A manifestação de tal preocupação vai ao encontro do que Ruy Duarte de Carvalho também defendeu:

Certas elites, assim, parece não se aperceberem de que, actuando como actuam em relação à produção e à rentabilização da memória, estão não só a fazer o jogo dos poderes nacionais centrais, que apenas se viram para as expressões culturais com vista a cristalizá-las em curiosidades, exotismos e folclores para melhor se servirem ou desembaraçarem-se delas, mas também a do domínio hegemónico de um certo ocidente que usa os próprios ocidentalizados como seus agentes. (CARVALHO, 2008, p. 58)

E, tal qual Ruy Duarte em Angola, aderimos a uma causa, um tanto quanto solitária, que visava abrir espaço na academia para que aqueles de quem se costuma falar pudessem falar por si mesmos. Considerando a hegemonia dos poderes constituídos, realizar tal trabalho exigiu muito esforço e persistência, visto que os “poderes actuais herdaram dos poderes coloniais não só o lugar da decisão, mas também o ângulo da visão” (CARVALHO, 2008, p. 43). Nesse sentido, a experiência adquirida pelo contato com o ‘outro’, buscando modos de dar visibilidade à sua história e negociar reciprocamente subjetividades e identidades, permitiu também observar que muitos autores também defendem esse ângulo de visão.

Segundo José Jorge de Carvalho (2001, p. 120) a “condição da subalternidade é a condição do silêncio”. Nesse



contexto o autor retoma a discussão antes proposta por Gayatri Spivak em seu clássico texto *Pode o subalterno falar?* para refletir sobre a perspectiva de um olhar pós-colonial. Em tal perspectiva aquele que se encontra na condição da subalternidade precisa, de algum modo, representar-se para conseguir adentrar espaços de poder e enfim ser ouvido. Contudo, o autor esclarece:

No momento em que o subalterno se entrega, tão somente, às mediações da representação de sua condição, torna-se um objeto nas mãos de seu procurador no circuito econômico e de poder e com isso não se subjetiva plenamente. No capitalismo, o indivíduo que não controla os meios de produção se faz representar, não enquanto sujeito, mas enquanto um valor de troca. (JORGE DE CARVALHO, 2001, p.120)

Nesse tipo de ocorrência, conforme também afirma o autor, há o que podemos chamar de transmutação (de representação para a-apresentação), que é a principal causa do surgimento de imagens distorcidas sobre o outro. Nesse caso ele deixa de ser representado como sujeito para ser apresentado como produto. Essa prática tornou-se comum após o período colonial e difundiu-se globalmente, de modo que até aqueles que sofrem o abuso contribuem para a manutenção desse sistema universal. Isso porque, de acordo com essa lógica redutora, como critica Frantz Fanon (1975, p. 26) “um indivíduo deve tender a assumir o universalismo inerente à condição humana”.

Sendo assim, a consciência de tais fatos nos levou a elaborar estratégias que assegurassem o protagonismo dos colaboradores do projeto. Viabilizamos a publicação de um



livro<sup>5</sup> com as poesias do Alex e da Jandira, produzimos DVDs com as histórias contadas, realizamos exposições temáticas em conjunto com eles em diferentes escolas da Restinga. Essa parte visava a envolver a comunidade no reconhecimento das origens do bairro. Além disso, sempre que surgia uma oportunidade, em eventos na Universidade, os convidávamos para falarem do projeto e da importância do trabalho para o fortalecimento da identidade coletiva do bairro.

Estabelecemos com eles um relacionamento motivado pela troca de conhecimentos e respeito. De modo semelhante Ruy Duarte baseou seus estudos em Angola:

A minha atividade de antropólogo em busca não de sobrevivências culturais ou universos ‘primitivos’, ou ‘arcaicos’, mas sim dos termos da prática social de comunidades bem do presente, e das respostas económicas, culturais e até políticas que elas produzem para confrontar-se a um presente que não as ouve e nem as poupa, tem-me permitido recolher testemunhos que dão voltas surpreendentes ao uso da língua portuguesa, os quais gravo e transcrevo com hesitações, silêncios e tudo. (CARVALHO, 2008, p. 187)

Observamos o cuidado que Duarte empreendia para manter a fidelidade dos relatos, pois, de algum modo, acreditava no poder que esses testemunhos poderiam ter para uma possível “hipótese de intervenção na revitalização da língua portuguesa a partir de Angola” (CARVALHO, 2008, p. 187). Assim como Ruy Duarte, nós acreditamos que a

---

<sup>5</sup> Lançado na Feira do Livro de Porto Alegre, em 2009: PACHECO, Alex. *Poemas em versos aos corações*. Porto Alegre: Evangraf: Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, 2010.



margem pode contribuir para a formação de uma consciência social coletiva, despida de preconceitos e lugares comuns.

## 2. Quando a vida e o espaço se entrelaçam...

A paisagem está lá, para dizer que o mundo exterior existe e nos escapará sempre um pouco, à revelia dos nossos desejos e dos nossos talentos.

(Ruy Duarte de Carvalho – 2005)

A minha experiência de campo permitiu perceber que há uma ligação muito forte entre as pessoas e o espaço vivido. Veremos que tal relação de pertencimento resulta no entrelaçamento dessas vidas. Sendo assim, traçaremos um paralelo entre as observações que presenciei no trabalho de campo da pesquisa mencionada anteriormente, e as observações feitas por Ruy Duarte de Carvalho em seu trabalho no deserto do Namibe, incluindo também a relação do autor com o espaço da sua aplicação.

O imbricamento entre o espaço geográfico e a vida daqueles que o ocupam fica evidente na obra de Ruy Duarte de Carvalho, pois, conforme aponta, para os Kuvale a vida e o meio ambiente eram indissociáveis. Em relação a isso, Duarte faz uma leitura do espaço Kuvale tendo o cuidado de:

Trabalhar todo o espectro da matéria acumulada pela via de uma especulação que lidasse com as cargas semânticas e simbólicas da terra, da água, do ar e do fogo. A terra e a água associadas a questão do meio e do sistema produtivo, o ar (o espaço) à mobilidade económica e sociológica, o fogo à substância dos códigos e da cultura. (CARVALHO, 2000, p. 127)

Conforme depreendemos do trabalho do autor, para o povo Kuvale a terra, a água, o fogo e o ar representam a própria vida do grupo. A manutenção desse sistema acontece



devido ao cultivo de tradições que renovam e conservam seus costumes e rituais. E, até mesmo para esse intento contam com a ajuda do meio em que vivem, pois, o desinteresse pela região desértica, habitada por essa sociedade, deve-se ao fato de ser um ambiente inóspito para os ocidentais. O pastor que Duarte descreve está integrado ao seu meio porque o conhece intimamente, sabe interpretá-lo como ninguém. Isso pode ser verificado no seguinte trecho de *Vou lá visitar pastores*:

Não leu Cruz de Carvalho nem fez as contas que este apresenta a partir de suas experiências e de outras comprovadas pela África fora sobre índices de rentabilidade que dão vantagem à pastorícia sobre a pecuária, mas está ciente que as técnicas que utiliza são as mais aptas a aproveitar os recursos naturais e a extrair-lhes o mais equilibrado rendimento energético. E sabe tudo do gado que tem. Que ele é o exacto gado que lhe convém ter para actuar sobre o terreno que explora, diverso e extenso, a dar uns pastos aqui, outros lá, uns agora, os outros mais depois, e maximizar-lhe as potencialidades sem ter tido jamais acesso, todavia, a qualquer tratado de zootecnia. Ele sabe que o gado que tem é que sabe andar, tem pernas, tem cascos grandes e duros, pode resolver sem dificuldade grandes deslocações diárias tanto para beber quanto para comer, e se for preciso bebe só de dois em dois dias, resiste bem ao calor e à sede, moderado de bossa mas generoso de pele, e essa é a sua qualidade primeira. (CARVALHO, 2000, p. 128)

Verificamos a descrição de um sistema baseado na harmonia e no respeito pela natureza, e isso faz com que os recursos não se esgotem, mas sejam renovados. Tal modo de vida somente se mantém porque visa “mais o equilíbrio do que o crescimento” (CARVALHO, 2000, p. 133), em oposição a todos os sistemas ocidentais e capitalistas. Essa questão é também a que faz com que os ditos “civilizados” os



considerem “selvagens”, pois que tipo de ser humano dotado de “inteligência” seria capaz de dispensar o lucro?

A constatação de que há uma ligação sobrecomum entre os pastores e a terra não nos surpreende, pois é algo constantemente observado nos romances pós-coloniais africanos. Contudo, o que é sobrecomum é a ligação de Ruy Duarte com a terra africana, visto que não nasceu na África, mas em Portugal. E, no entanto, isso não impediu que passasse parte de sua infância e adolescência a percorrer o deserto africano, junto de seu pai, caçador de elefantes; sua relação de pertencimento àquela terra nasceu dessa experiência, assim como podemos inferir no seu texto autobiográfico<sup>6</sup>:

Elaborações e ruminções, teoria ajudando, foi quase sempre só depois. Não me lembro de ter vindo ao mundo, evidentemente, mas em compensação lembro-me muito bem de ter mudado inteiramente, tanto de alma como de pele, uma meia dúzia de vezes ao longo da vida. De que havia uma matriz geográfica e de enquadramento existencial que essa é que era a minha, dei conta aí pelos 12 anos a comer pão e com um ataque de soluços no meio do deserto de Moçâmedes, por alturas do Pico do Azevedo. Isso continua a vir-me sempre à ideia de cada vez que ainda por lá passo e se calhar é para isso mesmo que ando sempre a ver se passo por lá. (CARVALHO, 2005b, s/n).

Observamos que Duarte reconhecia-se naquela paisagem, sentia-se parte dela. Nesta foi nutrindo, desde criança, a substância do seu imaginário. A conjugação da vida com a paisagem a ditar os rumos da existência; para o autor,

---

<sup>6</sup> Publicado no site BUALA, coordenado por Marta Lança, em 12 de agosto de 2010, e, conforme indicação do site, retirado na Editora Cotovia.



é disso “que se faz a emoção. Conjugação de dados, ou de acasos, não dá para inventar” (CARVALHO, 2007, p. 115). Desse modo, são compreensíveis suas constantes crises de consciência, pois se encontrava na situação do sujeito externamente fora de lugar aos olhos de todos, devido a sua cor e nacionalidade. Apesar disso, afirma que “sem nunca ter pedido desculpa a ninguém por ser branco, eu viro é muito preto por dentro” (CARVALHO, 2007, p. 107).

A sua condição de angolano por opção, por amor àquela terra, àquelas paisagens, àquele deserto que o seduziu desde a infância, fez com que se tornasse a figura única capaz de olhar o mundo de forma tão singular. Após muitas viagens, e estudos, voltou para Moçâmedes para realizar o grande empreendimento de sua vida: ver, ouvir...viver a vida do “outro”. Foi ousado e corajoso para adentrar o deserto inóspito do Namibe e, enfim, nos presentear com o vasto deserto do Namibe. Deserto esse que compôs o panorama de sua existência, e para onde, a seu pedido, suas cinzas foram lançadas em 2010... Seu último reduto.

A minha experiência não atingiu proporções tão profundas quanto às de Ruy, o que pode ser compreensível pelo fato de ter ocorrido em contexto diferente: o ambiente urbano. Nesse caso não há a poeticidade da paisagem a compor versos, mas a imagem da rudeza da sobrevivência em ambientes sem planejamento e infraestrutura. O que aproxima essas histórias é a vida das pessoas que habitam esses dois lugares. O deserto, apesar de ser belo, não apresenta condições fáceis de sobrevivência: “A seca é um drama que ciclicamente se repete nas calcinadas vastidões desses dilatados suis” (CARVALHO, 2008c, p. 29). Nas periferias das grandes cidades, como a Restinga, as pessoas precisam conviver com o esgoto saindo na rua, as drogas consumindo as crianças e jovens e a violência decorrente delas, além de outros flagelos.



Em ambos os casos há a iniciativa do poder constituído de desagregá-los da esfera representativa do Estado e de colocá-los numa condição subalterna (fora do ângulo de visão do mundo). Essa elite prima pela beleza, pela limpeza (mascaramento da imperfeição) e despreza tudo quanto represente o seu oposto (o fedor da pobreza). Rodolfo Kusch, em sua *America Profunda*, faz um esboço dessa questão:

La categoría básica de nuestros buenos ciudadanos consiste en pensar que lo que no es ciudad, ni prócer, ni pulcritud no es más que un simple hedor susceptible de ser exterminado. Si el hedor de America es el niño lobo, el borracho de chicha, el indio rezador o el mendigo hediento, será cosa de internarlos, limpiar la calle e instalar baños públicos. La primera solución para los problemas de America apunta siempre a remediar la suciedad e implantar la pulcritud. (KUSCH, 2000, p. 13)<sup>7</sup>

Como afirma Kusch, a solução é a limpeza, e se isso não for possível, então, mascarar e enfeitar a pobreza/sujeira, fazer dela um produto exótico para o deleite dos turistas. Para Ella Shohat e Robert Stam tal situação acontece porque o mundo apenas substituiu o controle colonial por um “neocolonialismo” assistido, “ou seja, uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas, indiretas, em geral de natureza

---

<sup>7</sup> A categoria básica dos nossos bons cidadãos é pensar que aquilo que não é cidade, nem herói, nem asseio não é mais que um fedor suscetível de ser exterminado. Se o mau cheiro da América é a criança lobo, o bêbado, o rezador indiano ou o mendigo fedorento, será caso de interná-los, limpar as ruas e instalar banheiros públicos. A primeira solução para os problemas da América sempre aponta para remediar a sujeira e implantar o asseio. (KUSCH, 2000, p. 13, tradução nossa).



econômica, que dependem de uma forte aliança entre o capital estrangeiro e as elites locais” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 42).

Contudo, esquecem-se do imenso potencial daqueles que vivem à margem. No caso da Restinga isso se confirma, pois, as histórias narradas pelos moradores que colaboraram com o projeto eram povoadas de lutas e resistência. O Beleza, morador do bairro desde a sua fundação, é um agitador assumido que sempre liderou e representou a comunidade em defesa dos direitos coletivos. Alessandra Bittencourt Flach, em sua tese de Doutorado<sup>8</sup>, descreve com fidelidade esse sujeito carismático que “constrói para si a imagem do homem que sabe pouco, que tem pouco estudo, mas, apesar disso, principalmente nas suas narrativas, consegue superar, com astúcia e tática, os infortúnios” (FLACH, 2013, p. 12).

Tal protagonismo de Beleza concretiza-se em contato com o espaço urbano, cada conquista representa uma alteração no panorama. Isso significa melhorias para todos, mudança de direção no destino coletivo. Desse modo, o sujeito subjetiva-se e torna-se personagem de si mesmo, pois os outros acabam criando expectativas em relação ao seu comportamento. Sendo assim, ele assume o papel do herói, do defensor dos fracos, o representante da minoria. A força de seu discurso, conforme Paul Zumthor, “funda definitivamente a sua realidade” (ZUMTHOR, 1997, p. 285). E, assim, o espaço urbano adquire um sentido supervalorizado, visto que é a razão de existência da coletividade e seu território de lutas.

Cada lugar do bairro: praças, terrenos baldios, vielas, esquinas, becos era carregado de memórias, conforme as descrições de Beleza nos momentos em que nos mostrava

---

<sup>8</sup> Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2013.



fotos ou enquanto realizávamos caminhadas pelo bairro. Ele sempre lembrava que as crianças precisavam saber dessas coisas para que esse passado não terminasse por ser esquecido e também para não serem manipuladas. A preocupação de Beleza partia do seu conhecimento sobre as relações de poder que estão implicadas no controle político do espaço geográfico. Este, para Ruy Duarte, é o “lugar privilegiado da expressão de um conjunto de processos [produtivos, apropriativos, disputativos] que exprimem a realização de múltiplas práticas determinadas por um conjunto de estruturas” (CARVALHO, 2008, p. 100).

Em relação a essa questão, Beleza comentava que ainda havia muitas áreas abandonadas na Restinga, servindo apenas como depósito de lixo. Mas quando os moradores se reuniam e limpavam para transformar em uma área de lazer para as crianças jogarem e brincarem, enquanto os pais juntavam-se para tomar um chimarrão, logo aparecia o dono (geralmente a prefeitura ou algum herdeiro que nunca sequer tinha pisado no bairro). Quanto a isso, o narrador bem-humoradamente acrescentava: “Quando o filho é bonito todo o morro é pai”. Observa-se que os interesses dos moradores em relação aos espaços do bairro eram diferentes dos interesses daqueles que o viam apenas como empreendimento imobiliário.

Ruy Duarte de Carvalho, no ensaio *A casa, o domicílio e a residência como expressões de território social, produtivo e simbólico* (apresentado na Escola de Arquitectura da Universidade Agostinho Neto, em 2002), traz uma definição que se aplica bem ao que foi mencionado:

Quando uma porção de meio geográfico [...] adquire os contornos de um espaço económico, social, político ou de representação, afecto também, portanto, ao domínio do simbólico, passa assim a constituir-se como um espaço



geográfico controlado, explorado, vivido e pensado, isto é, como uma porção do espaço social politicamente produzido. (CARVALHO, 2008, p. 100).

No ensaio o autor refere-se aos contornos da ocupação do espaço urbano em Angola, após a colonização. Contudo, observamos que pode ser aplicado ao caso da Restinga porque, ao que tudo indica, as relações de poder em relação à apropriação da terra parecem iguais em toda a parte. Desse modo, fica evidente a política de exclusão que relega aos pobres às áreas mais remotas (periferias) e morros (que viram favelas). Os pastores do deserto do Namibe, conforme depreendemos da obra de Ruy Duarte, também foram vítimas desse tipo de apropriação: as áreas mais férteis lhes foram, lentamente, sendo tomadas pelos brancos (mercadores e exploradores), restando-lhes migrar para o interior do deserto árido, a fim de assegurar a sobrevivência da etnia.

Cabe ainda sublinhar, conforme pôde ser observado, que a magia da paisagem fascina o seu interlocutor, projetando significados únicos. Rogério Haesbaert (2013, p. 148) comenta que a imaginação nos permite “expressar todos os sentimentos e todos os espaços do mundo.” O caráter libertador e lírico da poesia autoriza o sujeito a criar e a transgredir as fronteiras da racionalidade. Ruy Duarte de Carvalho foi seduzido pelo Sul e expressou seu encantamento com uma poesia que também seduz o leitor:

Estas baías

O que há aqui

é ter-se a justa percepção do espaço  
e as importantes coisas que o sustêm:

o exacto norte que o temor encerra;

a votiva escravidão que o mar inspira;

o leste e o som remoto de uma extinta glória;



o sul magnético  
e a festa que anuncia. (CARVALHO, 2005, p. 59)

Com isso, é possível inferir que as paisagens naturais parecem ser dotadas de um poder capaz de suscitar o arrebatamento, diferentemente das imagens que povoam o imaginário dos que habitam as periferias das grandes cidades. Somente uma alma sensível de poeta poderia ver através de suas “imagens desvisualizadas”. E, assim como Duarte cantou o Sul de Angola, Alex Pacheco, tímido morador da Restinga, cantou a essência do seu espaço com toda a inspiração da imaginação:

Em vias de uma urbe (quase humanas)  
Se eu vagueio por inúmeras vias  
De uma urbe dentro de sua negrura  
Tão insólita...quase solita.  
Se eu vagueio por essas vias  
Não visualizo um fulgor dardejante;  
Há sombras  
Há imagens desvisualizadas  
Em uma urbe em corpos amorfos  
Há pensamentos mórbidos  
Há sentimentos álgidos  
[...]  
Há passos aqui  
Há passos acolá  
Todavia em horizontes que trilhamos  
Será que devemos deflorar  
Nossa própria essência?  
Na Urbe tantas  
Vias onde fulgores lúcidos;  
Porém tão longínquo do âmago. (PACHECO, 2010, p. 15)

O poeta extravasa o seu sentimento de pertencimento se subjetivando na poesia que explora a sensibilidade e a profundidade das sensações: sombras, imagens desfiguradas,



corpos disformes, etc. Tal relação do sujeito com a poesia explica-se, segundo Gaston Bachelard, porque “a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos” (BACHELARD, 1988, p. 107). Reconhecemos, na poesia do Alex, os traços de sua personalidade comedida e introspectiva. Contudo, isso não significa passividade, pois seus relatos revelam um sujeito crítico e consciente de seu papel social.

Essas relações entre sujeitos completamente diferentes (Beleza e Alex) – mas unidos pela mesma causa, o bem-estar coletivo da comunidade – geram a fundação de uma história coletiva que precisa ser observada dentro de seu contexto. Isso se torna importante para a compreensão da sociedade contemporânea, pois, falar desses grupos sem estar em contato direto com o seu mundo, sem “estar lá”, como sempre argumentou Ruy Duarte de Carvalho, pode acarretar leituras distorcidas e enganosas. É preciso viver a experiência, sentir o outro, para, assim, compreender as suas relações pessoais e espaciais. Com isso, poderemos fazer jus à verdade que nos permitirá representá-lo de modo a não haver apropriação.

### 3. Quando se aprende a ouvir...

Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo,  
sua voz que vem de outra parte.

(Paul Zumthor – 2007)

O ato de ouvir é uma questão primordial para qualquer antropólogo ou sujeito que pretenda penetrar na vida de sociedades, a fim de tentar entender seus modos de ser e estar no mundo. Contudo, a difícil arte de ouvir o outro é o grande desafio nessa interação. Para Zumthor, a partir do momento em que eu me disponho a ouvir, “Essa voz, dirigindo-se a



mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (ZUMTHOR, 2007, p. 84). Infelizmente, não estamos habituados a ouvir, só a falar. Esse fato é o reflexo da sociedade moderna, que nos impulsiona a agir, a fazer, a lutar e a correr contra o relógio todos os dias. A ansiedade é estimulada por esse ritmo frenético, que nos aprisiona e impede de desenvolver o aprendizado da escuta.

Receio que por muito tempo estive nessa prisão, mas a consciência de estar nesse estado foi o primeiro passo para a liberdade. Com isso aprendi que, para ser um bom ouvinte, é preciso ter paciência, disposição e, sobretudo, aprender a cultivar o silêncio. Além do mais, não se desenvolve essa capacidade apenas com a leitura, precisa-se da presença do outro. O trabalho da pesquisa *A vida reinventada*, desenvolvido na Restinga, foi a minha primeira fonte de inspiração para o aprendizado da escuta. À medida que eu ouvia as histórias que eles contavam aumentava o meu desejo de ouvir, pois também me sentia representada, como se fosse o eco da minha própria voz. Talvez porque, de acordo com Zumthor, a voz possui uma forma única “ligada para nós ao sentimento de sociabilidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 86).

A outra fonte de inspiração eu encontrei na leitura da obra de Ruy Duarte de Carvalho. A sua produção literária me fez refletir profundamente sobre a minha própria experiência, pois Duarte, além de ter sido um grande escritor, foi um ser humano fora do comum. Seu jeito singular no trato com a alteridade me fascinou desde as primeiras leituras. Tal comportamento do autor pode ser verificado no



excerto<sup>9</sup> abaixo, em que ele descreve uma conversa sua com um “mais-velho”, chamado Trindade:

..... estamos a falar só entre nós, disse-me então o Trindade ..... e disse-me ainda coisas que eu agora até nem escrevo, seguindo um critério cá meu, não porque entenda que excedem o que também eu sei e já terei dito e escrito noutras ocasiões, antes porque aquilo sobre o que o mais-velho discorreu a seguir me convence que contar tudo quanto ele me estava a dizer seria afinal estar a trair-lhe, porque ele estava a contar essas coisas ali só entre nós, e eu agora estou a escrevê-las para um leitor comum qualquer..... (CARVALHO, 2009, p. 218)

O que observamos é um quadro que mostra a habilidade de Duarte na arte de ouvir, demonstrando que nem tudo o que ouvimos durante a contação de histórias deve ser reproduzido, ou transcrito. Há coisas que o narrador nos revela no calor do momento, amparado no pacto de confiança estabelecido entre ele e nós pesquisadores, de caráter muito particular. Por isso, precisamos, a exemplo de Ruy Duarte, ser sensíveis a essas questões. E, quando isso acontece, nós entramos no jogo, transformando-nos em parte do enredo; afinal, todos nós temos as nossas motivações para “estar lá”.

O Ruy tinha as suas, nunca as revelou de todo, mas, como era de seu feitio, deixou-nos insinuações, suposições... para que pudéssemos tirar as nossas próprias conclusões. Aliás, ele transpôs para a escrita seu jeito de nunca dizer tudo, as marcas da oralidade: os muitos pontinhos que demarcam os espaços do pensamento, no texto, e exigem de

---

<sup>9</sup> Retirado do seu último livro publicado (*A terceira metade*), o terceiro da trilogia *Os Filhos de Próspero*. Os dois anteriores foram *Os papéis do inglês* e *As paisagens propícias*, respectivamente.



nós uma participação mais ativa. Um exemplo disso encontra-se no magnífico diálogo entre ele e o seu fiel companheiro de viagens Paulino<sup>10</sup>:

..... já andei um tanto e tal por essa Namíbia fora, até hoje, [...] .....a ponto de a gente agora, Paulino, já não termos a mesma idade que era a nossa então ..... o tempo do princípio desta estória pertence já a um passado que é nosso também ..... tem passados, sim, que não acabam nunca ..... ou então não tem passado que não exista só, refeito, num qualquer presente que o pré-faz sempre de novo, e diferente ..... mas isso é outra conversa e para as conversas que eu quero ter com você agora, o que a mim mais me espanta e andarmos assim ainda a trabalhar juntos e a esquiar de jipe pelas dambas felfinas destes desertos todos, sempre a falar do mesmo mas nunca, jamais, da mesma maneira, porque afinal falamos não é de um qualquer passado, nosso ou alheio, mas de um processo em curso ..... falamos antes, de cada vez de novo, é mais para garantir devir à história..... e é para encerrá-la, a essa longa história, desta vez agora? ..... e isso é coisa para saber mais como? ..... (CARVALHO, 2009, p. 14).

A história referida acima faz parte da trilogia *Os Filhos de Próspero*, mencionada antes, e diz respeito aos papéis do inglês (história iniciada no livro que também possui esse nome), cujo rastro Duarte vem perseguindo desde lá. A pretexto dessa busca a história acontece, e nós vamos desvendando o cenário das deambulações de Ruy Duarte e Paulino. Este, a essa altura, manifesta o seu protagonismo, sendo que tal destaque vai acontecendo naturalmente, pois à medida que sua presença vai se insinuando nas narrativas, ele

---

<sup>10</sup> Companheiro de viagens de Ruy Duarte desde o início de suas deambulações pelo deserto. É um personagem que está presente em, praticamente, todas as narrativas do autor.



vai passando a compartilhar o mesmo espaço que o narrador. Outra coisa que chama a atenção sobre esse personagem é a sua disposição para ouvir. Ruy Duarte, ao andar sozinho por aquelas veredas, acabou criando um grande laço de amizade com ele, tendo-o, inclusive como confidente.

Por fim, a experiência de ouvir o outro é, sobretudo, um exercício humanizador e transformador. Walter Benjamin (1994, p. 114) afirma que “as ações da experiência estão em baixa”. Nesse caso o autor refere-se à fragilidade trazida pela guerra, mas observamos que, apesar de não termos mais tal situação, a experiência continua em baixa. E uma das razões é que as pessoas não têm mais tempo para “ouvir”, especialmente aqueles “mais-velhos”, como refere Ruy Duarte, os legítimos detentores do saber. Nas sociedades em que os valores tradicionais são cultivados e mantidos, como os pastores Kuvale, esses mais velhos são considerados sábios. Contudo, nas sociedades em que prevalece a cultura ocidental, eles nem sequer encontram lugar, quanto mais alguém para ouvi-los. Com isso estamos vivendo uma séria crise da experiência, conforme explica Benjamin:

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo (BENJAMIN, 1994, p. 118-119).

Sendo assim, o descrédito pela experiência demarca também o seu fim, levando igualmente à extinção da arte de narrar, pois “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Com isso, podemos acrescentar que a arte de



“ouvir” também está em baixa, pois Benjamin (1994, p. 213) afirma que quem “escuta uma história está em companhia do narrador”, no entanto, as tribulações da vida contemporânea nos impelem para o isolamento da leitura solitária. Nesse sentido, tanto o projeto de Ruy Duarte quanto o trabalho de pesquisa desenvolvido na Restinga vêm estimular esses valores e, além disso, tentar contribuir para a reversão dessa crise que afeta as sociedades ditas “civilizadas”.

### Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BENJAMIN, WALTER. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2013.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

\_\_\_\_\_. *Lavra: Poesia Reunida 1970-2000*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

\_\_\_\_\_. *Uma espécie de habilidade autobiográfica*. Lisboa: Jornal de Letras, 2005b. Republicado em BUALA (site): Cultura Africana Contemporânea. Coord. Marta Lança, 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *Os papéis do inglês ou o Ganguela do Coice*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (primeiro livro da trilogia Os Filhos de Próspero).



\_\_\_\_\_. *A câmara, a escrita e a coisa dita...* fitas, textos e palestras. Lisboa: Cotovia, 2008.

\_\_\_\_\_. *Como se o mundo não tivesse leste*. Lisboa: Biblioteca Escritores Independentes, 2008c.

\_\_\_\_\_. *A terceira metade*. Lisboa: Cotovia, 2009. (terceiro livro da trilogia *Os Filhos de Próspero*).

CARVALHO, José Jorge de. *O olhar etnográfico e a voz subalterna*. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre: UFRGS/PPGAS, ano 7, n.15, p. 107-147, jul. 2001.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. 2. ed. Porto: Paisagem, 1975.

FLACH, Alessandra Bittencourt. *Vozes da Memória: o contador de histórias em narrativas orais urbanas*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Instituto de Letras UFRGS, 2013. Disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/88415/000906480.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09 jan. 2015.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

KUSCH, Rodolfo. *America Profunda*. In: *Obras completas - Tomo II*. Córdoba: Editorial Fundación Ross, 2000.

PACHECO, Alex. *Poemas em versos aos corações*. Porto Alegre: Evangraf: Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



## Angola e Brasil: cartografia inventada em Nação Crioula, de José Eduardo Agualusa

Mariana Paiva

Mesmo o mais distraído dos leitores sabe que a ficção tudo pode: a ela é permitido criar novos mundos, explorar sensações desconhecidas e até mesmo alterar o rumo de histórias passadas. Nas páginas de um livro, um escritor pode escolher o caminho de reescrever – à sua maneira, é claro – dias já vividos em seu país de origem. Ou então subverter a geografia dos mapas colados nas paredes das salas de aula, como faz José Eduardo Agualusa em *Nação Crioula*.

O livro, que carrega o subtítulo de *a correspondência secreta de Fradique Mendes*, tem, em lugar de capítulos, cartas. São elas, aliás, que deixam ainda mais evidentes as relações aqui pensadas entre Angola e Brasil. Além do próprio conteúdo da correspondência quase sempre enviada pelo português Fradique Mendes, protagonista do livro, as cartas também expressam seus trânsitos por meio dos lugares de onde o remetente escreve: Olinda, Rio de Janeiro, Bahia e Luanda, dentre outros.

Unidos pela colonização portuguesa, Brasil e Angola aparecem em *Nação Crioula* – como em *Milagrário Pessoal*, outra obra do mesmo autor – como países irmãos. É quase como se não houvesse um oceano inteiro a separar um do outro, dada a proximidade que o livro faz parecer existir. Isto sem deixar de mencionar a questão da língua portuguesa, utilizada aqui como um instrumento capaz de reescrever a história, alterando o curso dos acontecimentos. Sendo escrito como uma reação ao colonialismo português, o livro se apresenta como um texto pós-colonial, oferecendo rasuras ao discurso e à história de Portugal. No mesmo sentido, Ana



Mafalda Leite (2003, p. 37) discorre sobre os textos pós-coloniais, que ela considera como “Contradiscursivos e desconstrucionistas, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados econômicos, históricos e literários”.

A mesma autora chama a atenção para um possível engano com o conceito de lusofonia. É que o leitor desavisado pode se enganar ao entender que, ao utilizar a língua do colonizador para contar sua história, o colonizado (ou ex-colonizado) termina por estender ainda mais a relação de poder e dominação com a metrópole, dando-lhe uma sobrevida. Por isso, ela considera:

Embora na mesma língua, e essa é talvez uma das armadilhas do conceito de lusofonia, a textualidade é culturalmente outra, translinguística e transcultural; por isso, ler, ao mesmo tempo que é traduzir, é também recriar, o que nos obriga a deslocação do lugar do mesmo, movendo-nos para o espaço do(s) outro(s); obriga-nos ao esforço de movimentação dialéctica de lugares, em interação dinâmica e obriga-nos a encarar a língua como geologia de formas e uma complexa tessitura cultural (LEITE, 2003, p. 38)

Assim sendo, muito mais do que usar a língua portuguesa para expressar aspectos do colonialismo português e suas influências, José Eduardo Agualusa a utiliza como ferramenta para recontar a história à sua maneira, rasurando a história oficial, ora trazendo o escritor Eça de Queirós para dentro de sua trama, ora tornando “real” um personagem de ficção como Fradique Mendes (personagem do livro *Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós). No livro de Eça, o personagem Fradique tem sua existência quase que provada por depoimentos de pessoas reais. No de Agualusa, o jogo vai além: o próprio Eça é trazido como personagem da história de sua própria



invenção, num interessante uso de metalinguagem. *Nação Crioula* é uma terra de possibilidades infinitas: na correspondência trocada entre os personagens, está mais que clara a vontade de transcender os conhecidos trânsitos entre Angola e Brasil, como também da relação de ambos com Portugal:

(...) nenhuma cultura existe em isolamento e, uma vez que o estudo da própria tradição na escola e na universidade é considerado garantido, devemos ver quais são as *outras* culturas, as *outras* tradições, as *outras* comunidades nacionais que também são comunicadas quando se estuda a cultura própria (SAID, 2003, p. 199)

Isto porque, na obra em questão, pensar em Angola é pensar em Brasil, como também pensar em Portugal. Não somente a relação metrópole-colônia está presente aqui; é preciso perceber também que há aproximações entre as duas colônias portuguesas, ainda que a independência de cada uma delas tenha se dado em momentos históricos bem distintos: Brasil deixa de ser colônia de Portugal em 1822, enquanto Angola só se desvencilha oficialmente da metrópole em 1975. Mesmo que findo o tráfico de pessoas escravizadas da África (ou de Angola, nesse caso específico) para o Brasil, as trocas culturais entre as três nações permaneceram intensas ainda por um bom tempo. Ou seja, não somente de mercadorias e de escravidão era feita esta relação.

Compreender esse cenário é de extrema importância em *Nação Crioula*. Na primeira carta enviada por Fradique Mendes à sua madrinha, a Madame de Jouarre, ele descreve sua chegada a Luanda, tal qual Pero Vaz de Caminha ao contar as novidades do Brasil ao rei dom Manoel. Mendes apresenta, desde as primeiras linhas, a impressão que a África lhe causa:



Desembarquei ontem em Luanda às costas de dois marinheiros cabindanos. Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento inquietante de que havia deixado para trás o próprio mundo. Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais sutil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África. (AGUALUSA, 2011, p. 11)

Agarrado aos tradicionais estereótipos relacionados à África (a pobreza, a sujeira, o estar alheio ao resto do mundo), Fradique relata à madrinha, ainda nesta primeira carta, que seu anfitrião em Luanda, o senhor Arcénio de Carpo, fez fortuna com o tráfico de pessoas escravizadas. No momento seguinte, ele fala do tipo de colonos portugueses que vive em Luanda: criminosos cumprindo pena de degredo ou degredados que decidiram continuar na África mesmo depois de cumprir a pena. Também revela que em Angola se vive praticamente à margem de todo o resto do mundo: Smith, seu fiel escudeiro, não mais comenta notícias da Europa, mas causos da vizinhança africana.

É assim que Fradique Mendes vai narrando, aos poucos, como se dá a vida em Luanda. Ampliando o olhar, pode-se ver que o exercício é interessante ao próprio autor, que é angolano: o desafio é de olhar para Angola de outros tempos com o olhar de um português acostumado à vida da metrópole, alheio (a não ser pelas informações que recebe) ao que se passa nas ruas das cidades de sua colônia. Agualusa empreende um dado retorno que o possibilita, nas páginas de seu livro, revisitar e reescrever a história:

(...) a busca do passado, empreendida pela história, decreta a extinção das tradições e de seus significados, porque essas



tradições são produzidas por uma visão crítica que não faz parte do modo ritualístico com que os mistérios do mundo eram cultuados e preservados, no passado. (FONSECA, 2002, p. 10)

Assim, para além de reencenar a história, o autor termina por operar uma certa rasura nas próprias tradições. Seu entendimento, ainda que dentro dos limites da ficção, transcende o daqueles que viveram a história *in loco*. Isto é válido para refletir acerca das visões de Angola, Brasil e Portugal que são apresentadas pelo livro em seguida.

Na terceira carta (também endereçada à madrinha, como as anteriores) é que a primeira referência à cultura do Brasil se dá no livro. É quando Fradique enfim conhece a senhora Gabriela Santamarinha:

Ao vê-la recordei-me de uns versos do poeta brasileiro Gregório de Matos, descrevendo uma negra crioula: “Boca sacada/ com tal largura/ que a dentadura/ passeia por ali/ desencalmada”. A senhora Gabriela Santamarinha é de uma fealdade natural, sem artifícios nem retórica, e exerce-a em cada gesto, em cada frase, no odor corporal, na forma bestial como caminha. (AGUALUSA, 2011, p. 24)

Assim, o português Fradique Mendes se utiliza de uma referência brasileira para expressar seu sentimento frente à angolana Gabriela Santamarinha. É este o primeiro momento em que as três culturas se entrelaçam de maneira explícita em *Nação Crioula*. Sim, porque não há que se pensar que apenas de Brasil e Angola esse contato trata. Também se fala aqui de Portugal, da relação que a metrópole terminou por construir – ainda que de uma forma negativa como o tráfico de pessoas – entre suas duas colônias.

Exatamente nesse ponto, o conceito de comunidade se amplia: deixa de ser apenas o conjunto de pessoas que



habitam um determinado espaço geográfico. Em *Nação Crioula* as fronteiras não importam tanto, como também não importa tanto o Oceano Atlântico entre Angola e Brasil, como já referido anteriormente. Isso porque o livro trabalha com a perspectiva de laços imaginados, e são mesmo esses os que promovem a maior aproximação entre os dois países. Angola e Brasil funcionam como uma comunidade imaginada, unida por uma ideia de comunhão.

A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de “esquecer” a vivência dessa continuidade – fruto das rupturas do final do século XVIII –, gera a necessidade de uma narrativa de “identidade”. (ANDERSON, 2008, p. 279)

Mais que explicitar as semelhanças entre os dois países, é necessário perceber que o autor do livro se mostra, a todo momento, comprometido com a construção de uma identidade comum para Angola e Brasil. Tanto é que os exemplos se seguem em *Nação Crioula* a entrelaçar as culturas, criar pontos de convergência, tudo para que uma narrativa de interseção vá sendo construída ao longo da trama.

Nisto, o tráfico de africanos escravizados tem grande responsabilidade. É o que fica explícito no livro com o aparecimento de Ana Olímpia. Ela é filha de um príncipe congolês que foi transformado em escravo pelas tropas portuguesas, e que teve suas três esposas vendidas. Uma delas estava grávida quando foi comprada por Victorino Vaz de Caminha, e desta gravidez nasceu Ana Olímpia. Sobre ela, Arcénio de Carpo tem o que dizer:

- Deus é democrata – disse –, democrata e socialista. Veja o caso de Dona Ana Olímpia. Nasceu nesta cidade, filha de



uma escrava, e hoje é uma das mulheres mais ricas do país, senhora de muitos escravos, poderosa e respeitada. (AGUALUSA, 2011, p. 27)

A transformação da escrava em senhora se deu após a morte do príncipe, quando Ana Olímpia desposou Victorino Vaz de Caminha. Nascido na Bahia, ele optou por continuar a ser português em Angola, e defendia tanto a escravidão quando a revolução libertária (p.42). E era proprietário de três navios negreiros: Igualdade, Fraternidade e Liberdade.

Conhecedora da realidade dos escravos, Ana Olímpia se torna proprietária de vários deles ao se casar com Victorino aos 14 anos, o que lhe permite frequentar os mesmos espaços sociais que aristocratas como Arcénio de Carpo. Com o casamento, Ana Olímpia passa a ter aulas com professores para aprender sobre francês, música, filosofia e literatura. Em carta à madrinha, Fradique conta que Ana Olímpia se dedica com igual afinco a aprender sobre seu povo e sobre lendas de Angola.

Assim, Ana Olímpia é a própria contradição. Após a morte do marido, ela reúne em sua casa toda sorte de intelectuais para debater qualquer tema, incluindo a escravidão. Vende os três navios negreiros do marido morto e alforria os trabalhadores do campo, mas se recusa a libertar os escravos domésticos. Acolhe debates de caráter emancipatório em sua casa, mas pune os escravos com a venda, em vez de castigos físicos. Em verdade, ela reproduz costumes de uma sociedade portuguesa em plena mutação:

Ao iniciar os estudos de cultura africana, um certo tipo de personagem tanto da ficção literária como cinematográfica da África francófona me deixou particularmente impressionada. Aliás mais intrigada que impressionada. Eram as heroínas de primeiro ou segundo plano, de tal modo fascinadas pela cultura do colonizador que



renegavam as suas origens, os seus próprios pais, a terra onde nasceram, as suas crenças. Mas ao adotarem os modelos estrangeiros, toda a sua nova postura cheirava a posição, oferecendo-se ao desprezo de autores ou até de outras personagens da ficção literária, ou cinematográfica. (AREIAS, 1997, p. 27)

É mesmo assim que Ana Olímpia se posiciona em *Nação Crioula*: é uma heroína negra, escravizada e filha de um casal escravizado, que decide se tornar senhora de escravos quando a posição de escrava já não lhe cabe mais. Ao mesmo tempo em que possui curiosidade para conhecer mais suas origens, a cultura que discute nas rodas da sociedade e nos autores que lê é completamente europeia, ou seja, do colonizador. Seu lugar de fala primeiro está transformado pelo poder que exerce em Luanda.

Tanto é assim que o próprio Fradique Mendes, português, evoca essas contradições de postura de Ana Olímpia numa das cartas à sua madrinha. Mesmo transformada numa senhora de escravos, é como ex-escrava que Ana Olímpia é apresentada por Arcénio de Carpo a Fradique Mendes. Seu passado a precede, apesar de toda a glória dos dias que vive.

A ficção, entretanto, tudo pode. Assim, numa reviravolta, Ana Olímpia retorna novamente à condição de escrava, desta vez por conta do aparecimento de Jesuíno, irmão de Victorino Vaz de Caminha. Ele a compreende como parte da herança deixada, uma vez que Victorino não chegou a alforriá-la enquanto estava vivo. É o momento em que fica evidente que, a despeito de toda a fortuna que acumula, ela ainda é escrava, ou seja, não deixou sua condição de inferioridade em relação ao colonizador. Portugal e Angola se misturam sim, mas nem tanto: é mais na aparência que a fusão ocorre. Dentro das estruturas do



sistema no qual o livro se passa, essas duas identidades continuam ainda bem marcadas pela diferença.

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 2013, p. 21)

É exatamente esse o momento descrito em *Nação Crioula*: o de transição entre ideias antigas e ideias novas, o instante exato em que a África dominada por Portugal começa a ser invadida pela possibilidade de libertação dos escravos. Ana Olímpia é uma boa representante desse tempo: encontra-se dividida entre o poder português e seu próprio passado africano. Ela é parte dessa negociação que carrega consigo diversas contradições.

Muito mais que somente explicitar as relações da África com Portugal, a presença de Ana Olímpia na trama também clareia o entendimento da escravidão no Brasil, que em vários momentos da narrativa é usado como parâmetro para Angola. É o que ocorre quando Fradique escreve de Luanda a Madame de Jouarre, em setembro de 1876, para contar que Ana Olímpia agora é propriedade da temível Gabriela Santamarinha:

Quanto a Ana Olímpia, disse-me o jovem Arcênio, ninguém sabe dela há várias semanas. Gabriela Santamarinha mantém-na fechada em casa, o que me preocupa, pois a excêntrica senhora vem manifestando nos últimos tempos uma imaginação violenta, sendo voz corrente que enlouqueceu. O ano passado regressou de uma



demorada viagem ao Brasil com uma corte de mucamas brancas, e pouco depois preparou um grande baile em sua casa, recebendo os convidados sentada, seguindo o exemplo da famosa Rainha Ginga, ou Nzinga Mbandi, nas costas de uma destas escravas. No Brasil ter-se-iam rido dela, mas em Luanda, onde os europeus vivem no constante terror de que os negros se revoltem, o atrevimento foi visto como um mau presságio. (AGUALUSA, 2011, p. 64)

Assim, o autor se utiliza de paralelismos para ir contando ao leitor as histórias de Angola e do Brasil, expondo simultaneamente (e quase que de forma despreziosa) modos de vida e de pensar. Há uma identidade comum entre os dois países que foram colônias portuguesas (no tempo do livro, Brasil estava independente, enquanto Angola ainda não), o que justifica pensar neles de forma paralela. São nações que se irmanam pela língua, pela colonização portuguesa e pela cultura.

Avolumam-se, então, em *Nação Crioula*, referências que aproximam Angola e Brasil, como a história do amigo alemão de Fradique Mendes que visitou o Alto Xingu, na Amazônia, lembrada quando o protagonista sai, junto com Arcênio de Carpo, a caçar jacarés em Luanda. É quase que natural na narrativa que um país traga a lembrança do outro, seja para estabelecer semelhanças ou para marcar diferenças.

*Nação Crioula* é o nome de um navio negreiro que abastece de escravos, com regularidade, o Brasil, principalmente os mercados de Pernambuco e Bahia. Com a escolha dessa embarcação para centrar a narrativa, Agualusa consegue contar fluentemente e muito à vontade a história do período, tanto da África quanto do Brasil, no espaço do Atlântico Sul, e ainda das rusgas político-diplomáticas de Portugal e Inglaterra, empenhada, esta última, em pôr fim



ao tráfico escravista para favorecer seus interesses manufatureiros. (PONTES, 2006, p. 366)

Visto pela perspectiva que o livro adota, o Atlântico Sul nem parece tão extenso: por ele o tráfico de pessoas acontece quase que livremente (exceto pelas investidas inglesas, como o autor supracitado ressaltou) e, mesmo em Angola, os personagens fazem entender que o Brasil é logo ali. Nas relações que estabelecem com o debate acerca da escravidão, a nação irmã é quase sempre mencionada, como quando o jovem Arcênio defende que, ao comprar um escravo, está a salvar-lhe a vida:

Em sua opinião o tráfico negreiro é uma forma de filantropia. Ele, como o pai, ama os negros e só por isso os vende para o Brasil. Acredita que a escravatura tem os dias contados na grande pátria de D. Pedro II e que os desgraçados, uma vez libertos, estarão melhor lá do que estão agora aqui (AGUALUSA, 2011, p. 76)

Tanta referência guarda ainda mais surpresas: é também o Brasil o destino para o qual Fradique e Ana Olímpia, resgatada de Gabriela Santamarinha, fogem. Vão escondidos no navio negreiro Nação Crioula, que dá nome ao livro, e seguem para a nação irmã de Angola em busca de acolhimento. Sobre o país, Fradique conta à madrinha:

Esta carta segue amanhã para Luanda por intermédio de um pombeiro a serviço de Horácio Benvindo. Quando a receber é provável que eu já esteja no Brasil. Tenho amigos em Pernambuco e em São Salvador da Bahia que embora não estando à minha espera certamente me hão-de receber de braços abertos (...) (AGUALUSA, 2011, p. 79)



Há, na narrativa, o claro entendimento que, sendo acudados em Angola, é para o Brasil que devem seguir. A hipótese de fugir para Portugal sequer é aventada pelos personagens: se desejam ser acolhidos – inda mesmo que não sejam esperados – é preciso rumar em direção ao Brasil.

É justamente a viagem a bordo do navio negreiro Nação Crioula que faz com que Ana Olímpia, outrora revestida de poder e esquecimento de suas origens, se recorde de seu lugar de fala. Ela conta que, quando criança, se perguntava sobre o sentimento dos escravizados ao embarcar num navio daqueles. E que agora, ela enfim o sabia. Também ela é quem consegue entender um pouco da língua falada por aqueles que estão no navio com ela, que, outra vez, está numa posição de privilégio, uma vez que o comandante cedeu-lhe seu próprio camarote.

A viagem também é de descobertas para Fradique. É lá que ele ouve um dos marinheiros do navio a cantar os versos de *Navio Negreiro*, do poeta baiano Castro Alves. A semelhança da chegada ao Brasil com a saída de Angola também o surpreende:

Entramos em águas brasileiras do mesmo modo que, vinte e quatro dias antes, tínhamos deixado a costa africana: silenciosamente, invisivelmente, a coberto da escuridão de uma noite sem lua. (AGUALUSA, 2011, p. 90)

O mesmo ocorre enquanto conta à sua madrinha sobre a vida em Pernambuco, relatando-lhe a proximidade com Olinda, além de falar-lhe dos rios Capibaribe, Beberibe e Pina:

Nas ruas respira-se o mesmo odor melancólico que me surpreendeu em Luanda, um entorpecimento que se transmite das pessoas para as casas, como se toda a



população estivesse já morta e a cidade em ruínas.  
(AGUALUSA, 2011, p. 95)

Em seguida, Fradique Mendes se recorda de São Francisco do Conde, cidade do Recôncavo Baiano, em que se esconde o “Brasil verídico”, nos dizeres de Alexandre Gomes, seu patrício. Fradique então toma o rumo de Salvador, na Bahia, e, nas proximidades, termina por comprar o engenho Cajaíba. Lá, o protagonista de *Nação Crioula* conhece Cornélio, um hauçá que participou de diversas revoltas de escravos, e que termina por aumentar os conhecimentos de Fradique sobre o tema da escravidão, como ele relata a Eça de Queirós numa carta escrita em março de 1877. Por conta da grande quantidade de revoltas anteriores, os hauçás pararam de ser vendidos para o Brasil: na Bahia e em Pernambuco, passaram a chegar carregamentos de pessoas escravizadas provenientes de países como Angola, Congo, Gabão e Moçambique. Estes eram camponeses com menor grau de instrução e que não tinham por costume se organizar em revoltas.

Mesmo habituado à realidade da escravidão em Luanda, é no Brasil (e mais precisamente na Bahia) que Fradique Mendes se aproxima de fato da situação. É quando seu entendimento sobre a questão se amplia, e passa a merecer mais e mais seu olhar atento:

Enfim, do norte ao sul, ou, como aqui se diz, do Oiapoque ao Chuí, os negros carregam o Brasil. Nas cidades nada se move sem eles, nada se faz ou constrói, e nos campos coisa alguma se cultiva sem a sua força. (AGUALUSA, 2011, p. 110)

Nas festividades, Fradique também assiste (e relata a Eça na carta) à representação dos cucumbis e congadas, em



que os negros saem às ruas representando cenas do rei de Congo, como também satirizando as relações com a metrópole portuguesa. Primeiro em Angola, depois no Brasil, o contato de Fradique Mendes com as ideias abolicionistas termina por operar grandes mudanças em seu modo de viver. Após se revoltar contra o Barão do Rio de Contas, ele se assume, enfim, oficialmente comprometido com a causa, o que traz consequências imediatas para sua estadia.

O périplo entre Angola e Brasil também opera efeitos em Ana Olímpia, como Fradique, já em Paris, conta ao amigo Eça:

Aquilo que de mais interessante aconteceu na minha vida foram as vidas de outras pessoas. Veja o caso da senhora Ana Olímpia, minha amiga que, sendo princesa por direito, foi escrava, e depois escravocrata, e é hoje uma das vozes mais autorizadas no combate à escravidão. (AGUALUSA, 2011, p. 148)

As ligações entre Brasil e Angola ficam ainda mais evidentes numa nova carta a Eça, em que Fradique se recusa a escrever um artigo sobre as relações entre Portugal e Angola sob a justificativa de não atrair atenção dos ingleses para a ausência portuguesa na colônia. E então ele faz o que, de certa forma, é uma revisão da relação entre Brasil, Angola e Portugal:

O que é que nós colonizamos? O Brasil, dir-me-ás tu. Nem isso. Colonizamos o Brasil com os escravos que fomos buscar em África, fizemos filhos com eles, e depois o Brasil colonizou-se a si próprio. Ao longo de quatro demorados séculos construímos um império, vastíssimo, é certo, mas infelizmente imaginário. Para o tornar real será necessário



mito mais do que a nossa consoladora fantasia de meridionais (AGUALUSA, 2011, p. 163)

Nesta carta, Fradique expõe diversos argumentos sobre a situação, e esclarece ainda mais tais relações. É numa outra correspondência, entretanto, que o livro se encerra: nesta, que é a última das cartas do livro, Ana Olímpia enfim conta sua história em detalhes. É o momento em que as identidades de Angola e do Brasil enfim se fundem numa só: as nações, que desde o início da narrativa se apresentam como irmãs em paralelismos de Fradique Mendes, se tornam apenas uma.

Somente ao leitor, a Eça de Queirós e a poucos personagens do livro fica revelado o segredo de que, um dia, Angola e Brasil foram dois lugares distintos no mapa-múndi.

Na cartografia imaginada por José Eduardo Agualusa em *Nação Crioula*, há muito Brasil em Angola e há muita Angola no Brasil.

## Referências bibliográficas

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula* - a correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AREIAS, Laura. *Heroínas da ficção africana* - entre a guerra da cultura e a cultura da guerra. Estudos Portugueses e Africanos. Universidade Estadual de Campinas (Campinas), nº30, páginas 27-32, jul-dez 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.



FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Impurezas e hibridações: textos em transformação*. ALETRIA: revista de estudos de literatura. Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), volume 6, páginas 9-22, 2002.

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

PONTES, Roberto. *O viés afrobrasileiro e as literaturas africanas de língua portuguesa*. IN: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



# A poesia insubmissa de Noémia de Sousa

Fernanda Maria Diniz da Silva

## Introdução

Neste artigo pretende-se realizar um estudo sobre a poesia insubmissa de Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, poeta e jornalista moçambicana, nascida a 20 de setembro de 1926 em Lourenço Marques (Hoje Maputo) e falecida a 4 de dezembro de 2003, em Cascais, Portugal, aos 77 anos.

Noémia de Sousa produziu poemas engajados que demonstram uma postura insubmissa frente à repressão sobre a mulher e à opressão colonial. Seus versos apresentam linguagem e conteúdo comprometidos com os ideais militantes da FRELIMO (Frente Liberal de Moçambique). Assim, Noémia representa a coragem da mulher em reivindicar seus direitos à liberdade e a luta pelo ideal de nação africana. Ao tratar sobre as Literaturas Africanas, Rita Chaves explica:

Instrumento de afirmação da nacionalidade, a literatura será também um meio de conhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial (...) Personagens lendários são recuperados no recorte que interessava às circunstâncias do momento, o que significa erguer um ponto de vista diverso daquele que até então vigorava. Tratava-se, sem dúvida, de voltar-se contra o processo de reificação que está na base do modo colonial de ver o mundo (CHAVES, 2000, p. 251).

Desse modo, por meio da arte literária, Noémia de Sousa reconstrói a sua herança histórico-cultural ao mesmo tempo em que se ergue contra toda forma de aniquilamento moral e social proveniente do colonialismo, valorizando



assim o povo africano, cuja voz foi tantas vezes silenciada ao longo da história.

Para o desenvolvimento do trabalho, teremos como base os poemas “Abri a porta, companheiros”, “Canção fraterna”, “Poema” e “Negra”. Os textos selecionados estão reunidos no livro *Sangue Negro* (1990), obra composta por 43 poemas, escritos entre 1949 e 1951.

Como fundamentação teórica faremos uso das contribuições de estudiosos como Pires Laranjeira (1995), Rita Chaves (2000) e Roberto Pontes (1999).

### **A voz insubmissa de Noémia de Sousa em *Sangue Negro***

Localizado no sudoeste da África, Moçambique tornou-se independente em 25 de junho de 1975, depois de mais de quatro séculos sob o domínio português. No entanto, após dois anos de independência, o país enfrentou uma intensa guerra civil que se estendeu de 1977 a 1992. Em 1994, Moçambique realizou as suas primeiras eleições constituindo-se assim uma república presidencial.

Na literatura, Moçambique surge como tema com o “Poema épico em um acto”, do jesuíta João Nogueira, no século XVIII e com os textos de Tomás Antonio Gonzaga intitulados “A Conceição” (1805) e “A Moçambique aqui vim deportado” (1881). No entanto, segundo Pires Laranjeira, esses textos “não tem sido considerados moçambicanos, pelo menos segundo a actual concepção nacional” (LARANJEIRA, 1995, p. 256). Diferentemente é o que se encontra em Noémia de Sousa, cuja obra se enquadra no conjunto da produção literária moçambicana da década de 1950, caracterizada pelo amadurecimento de uma nova consciência acerca das problemáticas que envolvem os povos africanos, de um modo geral.



É importante ressaltar que esse percurso histórico que vai do jugo português à luta pela independência foi profundamente abordado pela escritora Noémia de Sousa. Manuel Ferreira, inclusive, reconhece o valor dos escritos da poeta, colocando-a ao lado de José Craveirinha como fundadora da literatura moçambicana:

O mais representativo dos poetas de Moçambique, de par com José Craveirinha, abriu os caminhos da exaltação da Mãe-África, da glorificação dos valores africanos, do protesto, da denúncia (FERREIRA, 1897, p. 172).

Os poemas que compõem *Sangue Negro* revelam toda uma valorização da herança negra, bem como um grito contra a dominação colonial. Pires Laranjeira salienta ainda que:

É fundamental compreender que a escrita dos 43 poemas do caderno policopiado *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, nos anos de 1948-51, em Lourenço Marques (hoje Maputo), integrada no grupo intelectual que englobava portugueses residentes (Augusto dos Santos Abranches, João Fonseca Amaral, Afonso Ribeiro, Cordeiro de Brito e outros) e moçambicanos (Noémia, Craveirinha, Virgílio de Lemos), transforma radicalmente a percepção da literatura que se fazia em Moçambique, passando a haver, de imediato, nesses e noutros círculos (de Angola e Portugal), a ideia clara de que a moçambicanidade sem ambiguidade acabava de nascer (LARANJEIRA, 1995, p. 268).

Desse modo, percebemos a importância da poesia da autora Moçambicana para a construção do sentimento de nacionalidade de um povo, ao erguer a sua voz insubmissa frente às diversidades enfrentadas pelo seu país.



Vale explicar que se utiliza, neste trabalho, a palavra *insubmissa*, tendo como base os estudos realizados por Roberto Pontes, no livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999). Na obra, o poeta, crítico e ensaísta ressalta:

A poematização que se designa sob o sintagma *poesia insubmissa* é uma singularidade literária pouco estudada, sendo até mesmo evitada por críticos e ensaístas da área. Esquecimento ou desinteresse, a omissão não se justifica, porque a *fala insubmissa* tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela através do agir poético e político. Assim já era no mito de Orfeu, que, como se sabe, amansava as feras com seu canto, metaforicamente entendida dessa forma a ferocidade humana. De Arquíloco, por sua vez, se diz ter sido “revoltado, impiedoso, mesquinho”; o poeta “que uma única coisa sabe: retribuir com cruéis males [através das palavras e versos] o mal que lhe fazem os inimigos. Talvez seja ele o poeta mais remoto na tradição da *palavra insubmissa*. Com efeito, Horácio em sua *Ars poética*, afirma: “A cólera armou Arquíloco de iambos todos seus, esse pé adequado ao diálogo, que sobrepuja a zoada do público, e nasceu para a ação” (PONTES, 1999, p. 26).

É exatamente nesse contexto de ação poética e política que situamos Noémia de Sousa e sua produção literária organizada no livro *Sangue Negro*. Vejamos o poema “Abri a porta, companheiros”, escrito em 1949:

Ai abri-nos a porta,  
Abri-a depressa, companheiros,  
Que cá fora andam o medo, o frio, a fome,  
E há cacimba, há escuridão e nevoeiro...  
Somos um exército inteiro,  
Todo um exército numeroso,



A pedir-vos compreensão, companheiros!

E continua fechada a porta...

Nossas mãos negras inteiriçadas,  
De talho grosseiro  
– nossas mãos de desenho rude e ansioso –  
já cansam de tanto bater em vão...

ai companheiros,  
abandonai por momentos a mansidão  
estagnada do vosso comodismo ordeiro  
e vinde!

Ou então,  
Podeis atirar-nos também,  
Mesmo sem vos moverdes,  
A chave mágica, que tanto cobiçamos...  
Até com humilhação do vosso desdém,  
Nós a aceitaremos.

O que importa  
É não nos deixarem a morrer,  
Miseráveis e gelados,  
Aqui fora, na noite fria povoada de psipócués...  
“o que importa  
é que se abra a porta.” (SOUSA, 2001, p. 39-40)

O poema é composto por cinco estrofes de versos heterométricos. O título do poema inicia com a interjeição “Ai”, o que já indica o tom de dor que será apresentado nos versos. Ainda no título do poema, observa-se que o eu-lírico suplica que alguém lhe abra a porta. Esse alguém é chamado de “companheiro”, denotando o estabelecimento de uma relação de união entre as vozes presentes no texto.

Na primeira estrofe, o termo “companheiro” surge novamente reforçando os sentimentos de irmandade e de



solidariedade fortemente valorizados no texto. É importante lembrar que o poema foi escrito durante o período em que Moçambique estava sob o jugo português. Assim, são listados no poema problemas bastante recorrentes no período, tais como: “medo”, “frio” e “fome”. Ainda na primeira estrofe o eu-lírico caracteriza seu povo como um “exército numeroso”, expressando a força e a capacidade de luta do moçambicano, que, embora tenha garra, não pode lutar sozinho e por isso segue: “A pedir-vos compreensão, companheiros!”.

A segunda estrofe, formada apenas por um verso, revela certa angústia do eu-lírico diante da porta que não se abre, ou seja, a ajuda e a irmandade que se espera haver entre os povos ainda não se manifestaram: “E continua fechada a porta...”

Na terceira estrofe, revela-se um cansaço diante da luta que já lhe parece em vão: “- Nossas mãos de desenho rude e ansioso - / já cansam de tanto bater em vão...”

Na estrofe seguinte, o eu-lírico convida os “companheiros” a saírem do comodismo e lutarem: “abandonai por momentos a mansidão / estagnada do vosso comodismo ordeiro / e vinde”. É interessante observar que o poema clama por ação, seja ela qual for, como se verifica no verso: “Podeis atirar-nos também” ou ainda nas seguintes passagens: “Até com humilhação do vosso desdém, / Nós a aceitaremos”.

É marcante na poesia de Noémia de Sousa a preocupação com a ação. Não se trata, portanto, apenas de uma poesia de denúncia, mas, sobretudo, de um incentivo à mobilização e à luta. A todo o momento, a poesia da moçambicana nos convida à tomada de consciência que requer uma mudança de postura diante da dura realidade da opressão, com mais coragem e firmeza.

Na última estrofe, mais uma vez, é ressaltado que algo precisa ser feito para ajudar aqueles que sofrem: “o que importa / é que se abra a porta”. Vale salientar que, no



poema de Noémia de Sousa, “o abrir a porta” é muito mais que oferecer uma ajuda a quem ali enfrenta fome e frio. Significa muito mais que um ato de solidariedade, pois representa uma tomada de consciência frente às injustiças sociais que só poderão ser dirimidas a partir do momento em que todos se tornarem verdadeiramente companheiros, predispondo-se a lutar juntos por um ideal de nação.

Em vista disso, no poema “Abri a porta, companheiros”, a poeta, por meio da palavra-ação, convida a todos a se mobilizarem na luta anticolonialista.

Observa-se, então, que, na poesia de Noémia de Sousa, é recorrente a busca pelo sentimento de solidariedade e de união entre os povos africanos. É o que se nota já no primeiro poema da autora, intitulado “Canção fraterna”, que foi publicado no jornal *O Brado Africano*, em 01 de dezembro de 1948, período de dominação colonial. Observemos o texto:

Irmão negro de voz quente  
o olhar magoado,  
diz-me:  
Que séculos de escravidão  
geraram tua voz dolente?  
Quem pôs o mistério e a dor  
em cada palavra tua?  
E a humilde resignação  
na tua triste canção?

Foi ávida? o desespero? o medo?  
Diz-me aqui, em segredo,  
irmão negro.

Porque a tua canção é sofrimento  
e a tua voz sentimento  
e magia.  
Há nela a nostalgia



da liberdade perdida,  
a morte das emoções proibidas,  
e a saudade de tudo que foi teu  
e já não é.

Diz-me, irmão negro,  
Quem fez a vida assim...  
Foi a vida? o desespero? o medo?

Mas mesmo encadeado, irmão,  
que estranho feitiço o teu!  
A tua voz dolente chorou  
de dor e saudade,  
gritou de escravidão e veio murmurar à minha em alma  
ferida  
que a tua triste canção dorida  
não é só tua, irmão de voz de veludo  
e olhos de luar.  
Veio, de manso murmurar

que a tua canção é minha (SOUSA, 2001, p. 74-75)

“Canção fraterna” já desde o título reforça o sentimento de irmandade sobre o qual tratamos anteriormente. É evidente que cada país africano tem sua história e suas peculiaridades culturais, no entanto a busca pelo *desvencilhamento* das amarras coloniais e consequentemente a luta pela construção de uma nacionalidade são aspectos que unem os povos, independente do seu país de origem. Segundo Leila Leite Hernandez:

A aproximação entre os países africanos, mais do que por motivos de ordem estrutural, é possibilitada pelos efeitos do colonialismo, com o agravamento da crise econômica e o endividamento externo, além das sérias consequências da repressão. A união se impõe, a despeito da diversidade de



matizes ideológicos e políticos dos movimentos nacionalistas dos diferentes países africanos (HERNANDEZ, 2005, p. 162).

Em vista disso, o poema “Canção fraterna” atinge um sentimento que extrapola as fronteiras moçambicanas atingindo, assim, um convite à união entre todos os povos, cujo desejo de liberdade está intrinsecamente relacionado a um ideal de nação.

O Sentimento de irmandade e de solidariedade visto na obra de Noémia de Sousa também está presente, por exemplo, no poema “Ah, desgraçados”, de Bertold Brecht, importante poeta, dramaturgo e encenador do século XX. No poema do escritor alemão, o eu-lírico demonstra sua indignação diante da indiferença ao sofrimento humano: “Um irmão é maltrado / e vocês olham para o outro lado?”. Tal sentimento de compadecimento com a dor do outro e o compromisso com a coletividade também são marcas da poética da escritora moçambicana em estudo.

É válido enfatizar que no poema “Canção fraterna”, o eu-lírico se direciona ao “irmão negro” que representa todos aqueles que sofreram com a escravidão. No texto citado, o “irmão negro” é marcado pelo “olhar magoado”, “a voz dolente” e a “humilde resignação”. Tais traços são comumente notados naqueles, cujos corpos e lembranças são afetados pelas mãos de ferro dos colonizadores que tentam fragilizar o colonizado por meio do medo, da dor e da desvalorização da sua história.

De acordo com Frantz Fanon, uma das estratégias utilizadas pelo colonizador foi justamente a desvalorização dos sujeitos e do passado dos colonizados.

O colonialismo não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se



contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, e aniquila-o. Essa empresa de desvalorização da história anterior à colonização assume hoje o seu significado dialética (FANON, 2005, p. 244).

Destarte, o poema “Canção fraterna” revela uma reflexão em torno das consequências da exploração do homem pelo processo de colonização que devasta culturas e silencia histórias.

“Poema” é outro texto de Noémia de Sousa presente no livro *Sangue Negro*, no qual podemos notar a voz insubmissa e indignada de uma mulher que usa todo o ser poder literário e político para a busca de um ideal de liberdade:

Bates-me e ameaças-me,  
Agora que levantei minha cabeça esclarecida  
E gritei: “Basta!”  
Armas-me grades e queres crucificar-me  
Agora que rasguei a venda cor-de-rosa  
E gritei: “Basta!”  
Condenas-me à escuridão eterna  
Agora que minha alma de África se iluminou  
E descobriu o ludíbrio  
E gritei, mil vezes gritei: — Basta!”.

Ò carrasco de olhos tortos,  
De dentes afiados de antropófago  
E brutas mãos de orango:  
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,  
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,  
Traz teus instrumentos de tortura  
E amputa-me os membros, um a um...  
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...



- que eu, mais do que nunca, dos limos da alma,  
Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo:  
Basta! Basta! Basta! (SOUSA, 2001, p. 37-38)

No texto, “Poema”, a própria arte literária é utilizada como título demonstrando a utilização da palavra como arma de combate, pois é por meio dela que serão desmascaradas todas as perseguições sofridas pelos contrários à repressão lusitana: “Agora que minha alma de África se iluminou / E descobriu o ludíbrio. E gritei, mil vezes gritei: — Basta! / Armas-me grades e queres crucificar-me”.

O opressor é caracterizado pelo eu-lírico como “carrasco de olhos tortos / de dentes afiados de antropófago / E brutas mãos de orango”. O termo “antropófago” relaciona-se bem ao fato de o colonizador buscar a destruição cultural do povo colonizado impondo seus costumes e tradições.

Na quarta estrofe, é descrita toda a tortura sofrida: “Vem com o teu cassetete e tuas ameaças, / Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me, / Traz teus instrumentos de tortura / E amputa-me os membros, um a um...”. Diversos são os poetas que em seus versos descreveram a dor imensurável da violência praticada pelos colonizadores, a exemplo de Agostinho Neto. É o que se pode observar nos versos do poema “Confiança”, do poeta angolano: “John foi linchado / o irmão chicoteado nas costas nuas / a mulher amordaçada / e o filho continuou ignorante” (NETO, 1974, p. 67).

Na última estrofe do poema de Noémia de Sousa, o eu-lírico deixa claro que a luta continuará: “Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna.../ que eu, mais do que nunca, / Dos limos da alma, / Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo: Basta! Basta! Basta!”. Assim, o eu-poético, tal qual a Fênix que ressurge das cinzas, fortalece o seu grito e renasce para uma caminhada de luta contra a opressão.



Em “Poema”, o eu-lírico se mostra insubmisso diante da dominação lusitana e grita “Basta” contra todas as formas de exploração. Conforme explica Roberto Pontes, “a fala insubmissa tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela através do agir poético e político” (PONTES, 1999, p. 25-26). É, pois, por meio da arte e de uma postura política engajada, que Noémia de Sousa alcança uma poética comprometida com as agruras do seu tempo.

É importante lembrar que Noémia de Sousa foi perseguida pela PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado. A PIDE, que foi estabelecida durante o Estado Novo português, tinha como função impedir qualquer forma de reação contra os ideais ditatoriais vigentes na época. Desse modo, nota-se mais uma vez que Noémia de Sousa é ação na arte e na vida, de modo que sua poesia, assim como sua atitude de insubmissão diante da repressão, é arma não só de denúncia, mas, sobretudo de combate e de conscientização social e política.

Por fim, analisemos o poema “Negra”, no qual é descrito pelo eu-lírico a dificuldade de outros povos em entender a diversidade cultural e histórica do povo africano. Vejamos:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos  
quiseram cantar teus encantos  
para elas só de mistérios profundos,  
de delírios e feitiçarias...  
Teus encantos profundos de Africa.

Mas não puderam.  
Em seus formais e rendilhados cantos,  
ausentes de emoção e sinceridade,  
quedas-te longínqua, inatingível,  
virgem de contactos mais fundos.  
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,



jarra etrusca, exotismo tropical,  
demência, atracção, crueldade,  
animalidade, magia...  
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados  
foste tudo, negra...  
menos tu.

E ainda bem.  
Ainda bem que nos deixaram a nós,  
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,  
sofrimento,  
a glória única e sentida de te cantar  
com emoção verdadeira e radical,  
a glória comovida de te cantar, toda amassada,  
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE.  
(SOUSA, 2001, p. 74-75)

Como pode ser observado, o eu-lírico explica que “Gentes estranhas, com seus olhos cheios doutros mundos”, “quiseram cantar teus encantos” [...] “Mas não pudera”, pois o olhar estrangeiro só enxerga “mistérios profundos, de delírios e fantasias”. Sendo assim, falta a “emoção” e a “sinceridade” necessárias à elaboração de um canto à Mãe África que revele a completude de sua riqueza. Dessa maneira, aos africanos coube “a glória única e sentida de te cantar / com emoção verdadeira e radical”.

Este poema, segundo Alfredo Margarido, nos apresenta “gentes estranhas”:

“que com seus olhos cheios de outros mundos pretenderam captar os encantos da África, mas que, por via dos seus redondilhados cantos formalistas, não puderam acender à substância autêntica da negra africana. Tal é, no fim de



contas, o seu grande desejo: identificar a África, identificar-se com ela (MARGARIDO, 1980, p. 488).

Observa-se ainda que no poema “Negra” a Mãe-África assume as características do povo africano, sobretudo da mulher, cuja força e coragem precisam ser cantadas e valorizadas de forma verdadeira.

Por fim, é importante salientar que, nos três poemas citados, verifica-se a presença marcante da oralidade, que também representa uma forma de exaltação do conhecimento milenar que caracteriza o povo africano, bem como de sua linguagem, preservando assim a memória e a valorização da sua história.

### Considerações finais

Noémia de Sousa, com sua poesia insubmissa de denúncia e de indignação, representa uma importante voz das Literaturas de Língua Portuguesa e de afirmação da Literatura Moçambicana.

Na obra de Noémia de Sousa, nota-se que a consciência do seu fazer poético está totalmente relacionada à busca pela libertação das nações africanas.

Os poemas “Abri a porta, companheiros”, “Canção fraterna”, “Poema” e “Negra”, reunidos no livro *Sangue Negro* (1990), revelam, cada um a seu modo, a revolta contra as atrocidades exercidas pelos colonizadores que, por muitos anos, praticaram a política do escravismo, da exploração e da coisificação.

Desse modo, percebemos que a poesia da autora moçambicana é um importante meio de construção do sentimento de nacionalidade de um povo. Além disso, ao erguer a sua voz insubmissa frente às diversidades enfrentadas pelo seu país, Noémia de Sousa ultrapassa as



fronteiras moçambicanas e atinge a coletividade, utilizando a poesia como arma de combate contra a repressão e a desigualdade.

### Referências bibliográficas

- CHAVES, Rita. *O Passado Presente na Literatura Angolana*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v.3, n.6, p. 245-257, 1ºsem. 2000.
- BRECHT, Bertold. “Ah, desgraçados”. Disponível em: <https://literaturaemcontagotas.wordpress.com/2011/08/12/bertold-brecht-para-reflexao>. Acesso em: 08/08/2016.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.
- NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.
- PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Moçambique: Associação de Escritores Moçambicanos, 2001.



## Pontos de contato entre *Mãe, materno mar* e “Corpo fechado”

Érick Teodósio do Nascimento

A comparação entre duas produções literárias é um procedimento básico no âmbito da Literatura Comparada. Ao se estabelecerem similitudes ou diferenças entre duas obras, é possível demonstrar como uma e outra têm ou não interseções pelos mais variados motivos.

Em língua portuguesa, as comparações podem ir muito além do que somente entre obras portuguesas e brasileiras, pois ambas também estão ligadas às literaturas das nações africanas que têm o português como língua oficial. O Brasil, por diversos aspectos, influenciou as literaturas africanas de língua portuguesa. Entende-se aqui que essa influência ocorreu mais por uma questão de diálogo entre as culturas do que quaisquer que poderiam ser as razões para considerar uma literatura superior à outra. Neste texto, será abordada uma dessas possíveis semelhanças: o estilo de linguagem do escritor mineiro Guimarães Rosa presente no romance *Mãe, materno mar*, do angolano Boaventura Cardoso.

Importante ressaltar que não cabe, nesta proposta, estabelecer se houve, por parte de Boaventura Cardoso, contato direto com a obra de Guimarães Rosa, ou mesmo com o autor; o que se propõe é apenas mostrar como existem determinadas semelhanças entre as linguagens de um e de outro que podem se apresentar como ponto de contato pertinente ao estudo.

Em Guimarães Rosa, será abordado o conto “Corpo fechado”, do livro *Sagarana*. Essa relação é possível, principalmente, por duas razões: as duas obras foram escritas em um mesmo período histórico (século XX) e na mesma



língua (português). Ratificando: esses pontos de contato não se configuram como razão suficiente para afirmar que houve, por parte de um ou de outro, o que se poderia chamar de influência no sentido de imitação, podendo ser constatado apenas as similitudes entre as duas obras.

Ressalta-se ainda que, nesta análise, não é possível constatar com clareza se há entre as obras desses autores, o que Nitrini chama de influência, a saber: “resultado artístico autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (p.127).

A relação entre os escritores africanos de língua portuguesa com a literatura brasileira não é novidade. Teóricos já haviam apontado pontos de convergência, como o fez Abdala Junior: “os escritores africanos olharam com ênfase para as produções literárias do Modernismo brasileiro (a Frátria – a antiga colônia que se libertou e construiu um discurso próprio).” (p.34).

O teórico, sobre Luandino Vieira, faz uma afirmação que pode ser estendida a outros autores africanos de língua portuguesa, especialmente angolanos, inclusive a Boaventura Cardoso. Ele diz que “ao se deparar com a obra de Guimarães Rosa, identificou-se com ela. Encontrou no escritor brasileiro um respaldo artístico para que avançasse nesses processos de hibridizações, dando asas à criação literária.” (p.40).

O romance *Mãe, materno mar* retrata o trajeto de trem entre Malange e a capital angolana Luanda. A viagem é marcada pela lentidão, que representa o atraso político e econômico de um país pós-independência, mas não deixa de lado as temáticas sagrado e da religião. O protagonista Manecas está nesse comboio porque decidiu ir a Luanda à procura de emprego. No trem, ele encontra os mais variados tipos de pessoa, que demonstram, direta ou indiretamente, as diversas facetas da sociedade angolana.



“Corpo fechado” é antepenúltimo conto dos nove que compõem Sagarana. Nele, é contada, sob a óptica de um médico, narrador-observador e personagem, a estória de Manuel Fulô, que precisa negociar a sua égua para garantir que seu corpo seria fechado por um religioso do vilarejo e, assim, poder matar o maior valentão da região. Isso lhe dá a garantia de pode ser casar com sua amada.

Em *Mãe, materno mar*, a quantidade de personagens apresentada é muito extensa. Além disso, como proposta da própria narrativa, muitas dessas personagens não são nominadas. Isso faz com que não haja, propositalmente, o aprofundamento da maioria delas. A única que é descrita pelo narrador um pouco mais é a personagem central, Manecas.

Outras personagens que desempenham papéis cruciais são identificadas apenas por epítetos: o homem do fato preto; a noiva; o pai da noiva; o disco-jóquei; três pastores evangélicos; as treze raparigas de óculos escuros (SARAIVA, p.86).

Diferentemente de *Mãe, materno mar*, cujo narrador é onisciente, nas duas obras em estudo, os narradores são também personagens das estórias. Entretanto, não só na fala dos narradores, como também na fala das personagens, é possível perceber que há confluências pertinentes ao estudo em questão.

Essa proposta de mostrar apenas a superficialidade das personagens faz com que o narrador, que deveria ser onisciente, não consiga abarcar a grandiosidade do que poderia ser a obra caso houvesse o aprofundamento de cada personagem. Some-se a isso o fato de que o tempo da obra dura quinze anos, ou seja, ainda que fosse apenas uma personagem sendo descrita arduamente, seria impossível



apresentar todas as nuances dos acontecimentos, pensamentos e sentimentos. Quando isso extrapola para a quantidade de pessoas que são apresentadas na narrativa, por melhor que seja o narrador, é impossível fazer isso.

Esse aspecto pode ser constatado principalmente quando há saltos na narrativa e fica impossível ao leitor descobrir o momento exato do corte temporal, como pode ser constatado no seguinte trecho: “[...] durante essa prolongada estadia em Cacus as famílias tinham crescido, contavam com novos membros e muitas se tinham constituído ali mesmo.” (CARDOSO, p.87).

Esses saltos temporais concedem à narrativa uma maior dinamicidade, ao mesmo tempo em que permite ao narrador focar nos acontecimentos considerados mais importantes e significativos para a obra. “O estatuto do narrador em terceira pessoa e parcialmente onisciente é o de uma espécie de griô, um contador, e sua audiência na verdade somos nós, leitores” (SARAIVA, p.94).

Guimarães Rosa, em “Corpo fechado”, optou por um narrador-personagem como interlocutor de Manuel Fulô, o protagonista do conto. Aquele é um homem mais instruído, que não se apresenta, mas que se sabe que é um médico. Seu foco narrativo, feito dessa maneira, proporciona uma visão singular da obra e, semelhante ao narrador de Mãe, materno mar, ele não conhece tudo o que está acontecendo, mas, por meio das constantes “entrevistas” que faz com Manuel Fulô consegue descrever um cenário o mais completo possível ao leitor.

Há trechos em que ele assume não saber como determinados fatos ocorrem: “E a Veigaria toda, que, não sei como, tivera ciência do ultimatum e acorrera, enchia a minha morada.” (ROSA, p.320). Isso só demonstra como ele não tem condições de contemplar as diversas cenas paralelas que ocorrem, não só porque ele é uma personagem, como



também porque ele opta por descrever apenas um episódio da vida de Manuel Fulô, ainda que contextualize.

Em “Corpo fechado”, os saltos temporais se dão muito mais na fala de Manuel Fulô. Boa parte do conto consiste nas conversas travadas entre o narrador e o protagonista. Isso permite que este narre episódios de sua vida ao amigo que permitem a ele e ao leitor construir a imagem de um Manuel Fulô da maneira como ele mesmo se via. Ao contar fatos de sua vida, o protagonista opta por descrever alguns elementos específicos, permitindo ao narrador focar naquilo que ele considera significativo para o episódio central da narrativa.

Outro ponto de confluência entre *Mãe, materno mar* e “Corpo fechado” diz respeito à presença da oralidade nas duas obras. Por se tratarem de narrativas que retratam pessoas do povo, é inevitável aparecerem, na fala das personagens, expressões e vocábulos que, a rigor, não apareceriam na voz do narrador.

A onisciência do narrador de *Mãe, materno mar* e o conhecimento acadêmico do narrador de “Corpo fechado” colaboram para que ambos evitem utilizar expressões e palavras típicas da região. Assim, cabem às personagens a oralidade e a liberdade de vocabulário.

Antes de apresentar exemplos dessas ocorrências nas obras, é importante salientar as maneiras diferentes que cada autor optou para apresentar as vozes das personagens. Boaventura Cardoso, em uma clara alusão ao modelo do escritor português José Saramago, mistura narrador e personagens em um mesmo parágrafo, eliminando totalmente os travessões e mantendo o texto em um contínuo que só não é ininterrupto porque há divisões de parágrafos. Assim, muitas pontuações são inseridas no meio do parágrafo, e cabe ao leitor seguir esse fluxo narrativo de modo a entender as diferenças entre as falas das diversas personagens.



Já Guimarães Rosa apresenta um modelo que, nesse caso, aproxima-se um pouco mais do tradicionalismo, pois as vozes das personagens são mostradas em parágrafos específicos para isso, bem marcados por travessões e, por vezes, intermitências do narrador. Isso não impede que Manuel Fulô, em diversos momentos, assuma a narrativa e ocupe, por mais de um parágrafo, a função do narrador, pois ele segue contando fatos de sua vida que necessitam de um aprofundamento maior, algo que seria limitado se tivesse de ser dito em apenas um parágrafo.

A oralidade, em ambos os casos, se dá tanto no âmbito lexical quanto no âmbito sintático, ou seja, palavras e expressões típicas da linguagem oral podem ser vistas nas narrativas, contribuindo para que ambas se tornem ainda mais um retrato do local que buscam descrever.

Na fala, principalmente, pode-se perceber isso. Alguns desvios gramaticais são observados, às vezes por desconhecimento, às vezes por facilitar a pronúncia. Como exemplo, pode-se citar, em “Corpo fechado”, o trecho: “Aos domingos, Manuel Fulô era infalível: – Vim p’r’a missa... – dizia.” (p.17). Mesmo não sendo um desvio gramatical dos mais severos, afinal há apenas o registro da oralidade, a fala de Manuel Fulô não utiliza a preposição corretamente. Na fala do narrador, isso é menos constatado, se é que o há, já que ele é um médico, homem instruído, e seria incomum para tal figura apresentar, ainda que propositalmente, um desvio gramatical, seja na sua fala, seja no ato de narrar.

Em *Mãe, materno mar*, também é possível observar desvios assim, como no trecho: “O que é que teu servidor fez de grave para lhe tirares o bastão? Enh? Arresponde, Nossa Senhora das Boas-Águas!” (p.163). O mero uso de uma prótese (metaplasmo por adição), embora aceito pela estilística, foge à regra gramatical do uso adequado do verbo “responder”.



Boaventura Cardoso apresenta uma linguagem peculiar na descrição da obra. A voz do narrador mistura-se às vozes das personagens e é possível ver trechos como o seguinte: “Que a multidão vinha barulhenta, que o professor ainda pensou que aquela gente toda vinha vindo para me ouvir falar sobre a importância da preservação do meio ambiente” (p.70). Em Rosa, isso também acontece, embora de maneira diferente, pois não é feito, constantemente, o uso do discurso indireto livre, mas sim do direto, ora por travessões, ora no meio da fala do narrador, como no trecho: “Ora pois, um dia, um meio-dia de mormaço e modorra, gritaram ‘Ô de casa!’ e eu gritei ‘Ô de fora!’, e aí foi que a história começou.” (p.18).

Além disso, é comum, em todo o romance de Boaventura Cardoso, aparecerem palavras, expressões e onomatopeias típicas da oralidade, descritas na obra em quaisquer das vozes, seja de um personagem, seja do narrador, como: hum-hum, ui, ih, ah, uá, xé etc. Em “Corpo fechado”, também é possível ver tal recurso, embora em menor quantidade: hã, ah, ô etc.

Ressalte-se ainda o fato de que ambas as narrativas apresentam, em algum momento, um trecho de texto lírico: em Cardoso, podem-se citar as cantigas de Ti Lucas; em Rosa, os poemas de Manuel Baptista. Ambas as personagens “interrompem” o percurso narrativo para apresentar suas obras líricas.

Cabe reproduzir as adaptações linguísticas ocorridas em trechos líricos de ambas as obras. Em Mãe, materno mar, o pastor brasileiro, que havia estudado nos Estados Unidos, fez com que o coro da sua igreja cantasse uma versão diferente da música “Oh, happy day”, gravado, pela primeira vez, por The Edwin Hawkins Singers, a qual ficou da seguinte maneira?:



Oh épi dei! Oh é pi dei!  
 Oh épi dei! Oh épi dei!  
 Uené Ngana Jesu uoxé  
 UenéNganaJ~uuxééé  
 E uoxé de sine on de ueiééé!  
 Oh épi dei! Oh é pi dei! Oh é pi dei!  
 E tote mi au tu uoxé  
 Faite tmda preié- jàite anda preiééé  
 Anda live rejoiningue everideiééé  
 Everidei ééé  
 Oh épi dei! Oh é pi dei! Oh é pi deiééé! (p.95)

Em “Corpo fechado”, Manuel Baptista também faz suas adaptações fonéticas, mas para criticar o que ele considera um uso incorreto das regras gramaticais para escrever seu nome:

Essa história de phonetica  
 eu nunca pude entendê!  
 É tão feio se assianá  
 Manuel Batista, sem P!... (p.12)

O que se pode concluir dessa análise é que os pontos de confluência entre o romance Mãe, materno mar, de Boaventura Cardoso, e o conto “Corpo fechado”, de Guimarães Rosa, são presentes e passíveis de análise. Não se restringe, no entanto, somente ao que foi apresentado, visto que é possível que haja muitas outras similitudes.

Muito mais do que teorias comparativistas, é importante salientar que os textos aqui estudados têm em si uma carga de significação bem maior do que seria jamais possível de descrever aqui, nada substituindo a leitura integral de cada um.



Ressalte-se ainda que, seja por influência, seja por intertextualidade, os dois textos têm também características únicas, não só pelo contexto histórico-social em que foram escritos, mas também pela literariedade latente em cada um, corroboradas pela presença indiscutível de seus autores no cânone da literatura de língua portuguesa, em seus países e além.

### Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Notas históricas sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa”. In: *Revista Gragoatá*, N. 24. Niterói: EdUFF, 2008. (Disponível on-line).

ROSA, João Guimarães. “Corpo Fechado”. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das letras, 2001.

NITRINI, Sandra. “Conceitos fundamentais”. In: *Literatura comparada: História, Teoria e Crítica*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2000.

SARAIVA, Sueli. *Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.



## Os Autores

### **Ângelo Bruno Lucas de Oliveira**

É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Entre 2012 e 2016 foi professor do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), onde também obteve sua graduação. Atualmente cursa Doutorado em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará (UFC). Obteve o título de Mestre em 2013, também pela UFC.

E-mail: angeloboliveira@gmail.com

### **Bruno Henrique Coelho**

Especialista em Teorias Linguísticas e Ensino, Mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

E-mail: bhcoelho@terra.com.br

### **Carriero**

Artista plástico, desde 2007 fala por meio de diversas formas de arte, caricatura, plástica e gravura são algumas delas. Ilustrou para jornais, livros didáticos e é expositor permanente na feira do centro de Convivência de Campinas. Participa ativamente de salões de humor pelo mundo. Suas obras já foram expostas, por exemplo, na Casa do Lago da Unicamp, na Academia Campinense de Letras e Arte, no MIS e no CCLA. Carriero atua também como curador, oficinairo e é formado em Artes Visuais na PUCC. Já nas horas vagas, frequenta saraus, prosas em bancos de praça e ainda tem a mania de sair em noite de lua rabo-de-sereia.

### **Cristina Mielczarski dos Santos**

Doutoranda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área de Literaturas Portuguesa e Luso-Africana. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área de Literaturas Portuguesa e Luso-Africana. Atualmente é voluntária da Universidade Federal do Rio Grande



do Sul, pesquisa narrativas orais urbanas como membro do Projeto: A vida Reinventada: Pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS). Editora Assistente e revisora da revista Boitatá, vinculada à ANPOLL e revisora da Revista Semana da África na UFRGS (DEDS UFRGS). Membro do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL.

E-mail: [crismielczarski@yahoo.com.br](mailto:crismielczarski@yahoo.com.br)

### **Elena Brugioni**

Professora de Literaturas Africanas e Estudos Pós-coloniais no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. As suas áreas de investigação passam pelas Literaturas Africanas de língua portuguesa e Comparadas, Estudos do Oceano Índico (Indian Ocean Studies) e Teoria Pós-colonial. Licenciada em Letras Modernas pela Universidade de Bologna, é Doutorada em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade do Minho. Entre 2010 e 2015 foi investigadora no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho e Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia - FCT (Portugal).

E-mail: [elenabrugioni@gmail.com](mailto:elenabrugioni@gmail.com)

### **Érick Teodósio do Nascimento**

Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Atuou como professor em todos os níveis de ensino. Atualmente, exerce a função de Coordenador Pedagógico-Editorial no Sistema Ari de Sá de Ensino.

E-mail: [erickteod@yahoo.com.br](mailto:erickteod@yahoo.com.br)

### **Fernanda Cristina Santos**

É Professora Adjunta de Literatura no Colegiado de Letras da Universidade Federal do Amapá-Campus Binacional Oiapoque. Doutora em História, na área de concentração de História Cultural, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado em Literaturas dos Povos Africanos de Expressão Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa (2006). Membro do



CIDH - Cátedra Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização-Universidade Aberta/CLEPUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desde 2015. Pesquisadora integrada no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa.  
E-mail: fercris77@gmail.com

**Fernanda Maria Diniz da Silva**

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui Mestrado em Letras pela mesma universidade; Especialização em Gestão e Coordenação Escolar; MBA em Docência do Ensino Superior e Graduação em Letras pela UFC. É Professora efetiva da rede estadual de Ensino do Ceará e atua como tutora do Curso de Letras do Instituto UFC Virtual. É membro do Grupo GERLIC- Grupo de Estudos Residuais em Literatura e Cultura.  
E-mail: fernandamdsilva@hotmail.com

**Francisca Carolina Lima da Silva**

Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de expressão portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Desenvolve pesquisa em torno da Literatura Africana de expressão portuguesa e Literatura Portuguesa. Professora temporária da URCA há 4 anos.  
E-mail: carolinalima.cs@hotmail.com

**Francisca Liciany Rodrigues de Sousa**

Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Estadual do Ceará (UVA). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Doutoranda em Literatura Comparada também pela UFC. Atualmente é professora da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) e das Faculdades Luciano Feijão (FLF).  
E-mail: licianyrodrigues@gmail.com



### **Francisco Wellington Rodrigues Lima**

Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Mestre, Especialista em Estudos Clássicos e Graduado em Letras pela mesma universidade. Atualmente é Professor Substituto do Instituto Federal do Ceará (IFCE) e Bolsista FUNCAP. É ator, diretor e dramaturgo da Cia. Teatral Moreira Campos. É membro do Grupo GERLIC- Grupo de Estudos Residuais em Literatura e Cultura.

E-mail: wellrodrigues2012@yahoo.com.br

### **Jacqueline Kaczorowski**

Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. Foi bolsista do projeto "Resgate e Preservação da Memória da Cultura Popular Infantil", do CEPAP (Centro de Estudo, Pesquisa e Ação em Educação Popular) da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo em parceria com aglomerados urbanos e assentamentos de reforma agrária vinculados ao MST. Foi durante um ano estagiária da Revista Língua Portuguesa (Editora Segmento, Qualis B2 da CAPES). Atuou no Coletivo Teatral Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e foi bolsista do PIBID da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura, Literatura e Sociedade, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Arte e Sociedade, Arte e Educação, sarau literário, teatro.

E-mail: jacarandaroxo@gmail.com

### **Kássio Moreira**

Mestrando vinculado ao programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Participa do Grupo de Estudos de Literaturas e Culturas Africanas da Unicamp. Desenvolve pesquisas nas seguintes áreas Estudos pós-coloniais; Literatura Moçambicana; e Políticas Linguísticas. Atua como professor na rede particular de ensino no estado de São Paulo.

E-mail: kassionm@gmail.com



### **Laura Regina dos Santos Dela Valle**

Mestre em Literatura Portuguesa e Luso-Africanas (2015) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutoranda em Estudos de Literatura – Pós-Colonialismo e Identidades do PPGLT/UFRGS. Editora técnica e revisora da revista Boitatá, vinculada à ANPOLL e revisora da Revista Semana da África na UFRGS (DEDS UFRGS). Membro do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL e consultora Ad-hoc da Editora Unicentro da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Possui experiência como professora, revisora e pesquisadora, trabalhando principalmente com os seguintes temas: literatura africana, memória, antropologia, narrativa e espaço.

E-mail: [lsdelavalle@hotmail.com](mailto:lsdelavalle@hotmail.com)

### **Marcos Paulo Torres Pereira**

Professor Assistente de Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Professor pesquisador nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa, no Núcleo de Pesquisas em Estudos Literários (NUPEL), da Universidade Federal do Amapá. Atua nas seguintes linhas de pesquisas: Teorias e crítica da narrativa; Literatura oral; Narrativas de trauma e memória.

E-mail: [marcospaulo@unifap.br](mailto:marcospaulo@unifap.br) / [marcosptorres1@gmail.com](mailto:marcosptorres1@gmail.com)

### **Maria da Glória Ferreira de Sousa**

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2016). Atualmente, é professora da Universidade Regional do Cariri - URCA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura e Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, gênero, culpa, relações de poder.

E-mail: [mariadgfreire@gmail.com](mailto:mariadgfreire@gmail.com)



### **Mariana Paiva**

Mariana Paiva é jornalista, escritora e doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp. Desenvolve pesquisa as relações entre Brasil e Angola na literatura de José Eduardo Agualusa e tem quatro livros lançados: Canto da Rua (Penalux, 2016), Damário Dacruz: Um Homem, Uma Surpresa (Edições ALB, 2015), Lavanda (Kalango, 2014) e Barroca (P55 Edições, 2011).

E-mail: maripaiivamarinho@gmail.com

### **Marijara Oliveira da Rocha**

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e servidora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

E-mail: marijararocha@hotmail.com

### **Marlúcia Nogueira do Nascimento**

Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Professora efetiva da Secretaria de Educação Básica do Ceará; Tutora a distância no curso de Letras/Português pelo Instituto UFC Virtual.

E-mail: marlucia.nogueira@hotmail.com.

### **Michelle Aranda Facchin**

Doutoranda no Departamento de Letras da Unesp de São José do Rio Preto (SP). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Especialista em Linguística e Estudos Literários (UNAERP, 2009). Atua nas áreas de Língua Portuguesa, Redação, Cultura e Literaturas africanas de expressão portuguesa.

E-mail: michelleafacchin@gmail.com

### **Simone dos Santos M. Nascimento**

É Professora da Casa de Cultura Britânica - CCB da Universidade Federal do Ceará - UFC. É mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará - UECE, com pesquisa em tradução, lendas, cultura e modelos cognitivos idealizados. Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em



Letras da UFC, atuando na linha de pesquisa “Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Modernas”.

E-mail: [symonasci@yahoo.com.br](mailto:symonasci@yahoo.com.br)

### **Sueli Saraiva**

Professora adjunta da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB). Doutora e Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pesquisadora na área de literaturas africanas de língua portuguesa com ênfase no comparatismo entre Angola e Moçambique; orienta-se pelas linhas de pesquisa sobre literatura comparada, literatura e sociedade; romance contemporâneo; literatura e cultura afro-brasileira; relações étnicorraciais.

E-mail: [suelisaraiva@unilab.edu.br](mailto:suelisaraiva@unilab.edu.br)

### **Tatiana Vieira de Lima**

É Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará - UFC; Especialista em Literatura e Formação do Leitor pela Universidade Estadual do Ceará - UECE. Trabalha como professora efetiva na rede pública estadual de ensino do Ceará e atua como professora-tutora do Instituto UFC Virtual.

E-mail: [tatianavlima@hotmail.com](mailto:tatianavlima@hotmail.com)



editora  
da UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO AMAPÁ



[www2.unifap.br/editora](http://www2.unifap.br/editora)  
[editora@unifap.br](mailto:editora@unifap.br)  
Campus Marco Zero  
Rodovia Juscelino Kubitschek, km2, s/n  
Macapá – AP  
Cep. 68.903-419