

DOS PERCURSOS PELAS ÁFRICAS

A Literatura de Moçambique



Sávio Roberto Fonseca de Freitas
Vanessa Riambau Pinheiro
(orgs)

EJ Editora
UFPB

DOS PERCURSOS PELAS ÁFRICAS
A Literatura de Moçambique



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor

VALDINEY VELOSO GOUVEIA

Vice-reitora

LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE

Pró-Reitor PRPG

GUILHERME ATAÍDE DIAS



EDITORA UFPB

Diretor

NATANAEL ANTONIO DOS SANTOS

Conselho editorial

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)
Eliana Vasconcelos da Silva Esval (Linguística, Letras e Artes)
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Conselho científico

Maria Aurora Cuevas-Cerveró (Universidad Complutense Madrid/ES)
José Miguel de Abreu (UC/PT)
Joan Manuel Rodriguez Diaz (Universidade Técnica de Manabí/EC)
José Manuel Peixoto Caldas (USP/SP)
Letícia Palazzi Perez (Unesp/Marília/SP)
Anete Roese (PUC Minas/MG)
Rosângela Rodrigues Borges (UNIFAL/MG)
Silvana Aparecida Borsetti Gregorio Vidotti (Unesp/Marília/SP)
Leilah Santiago Bufrem (UFPR/PR)
Marta Maria Leone Lima (UNEB/BA)
Lia Machado Fiuza Fialho (UECE/CE)
Valdonilson Barbosa dos Santos (UFCEG/PB)

Editora filiada à:



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Sávio Roberto Fonseca de Freitas
Vanessa Riambau Pinheiro
(organizadores)

DOS PERCURSOS PELAS ÁFRICAS

A Literatura de Moçambique

João Pessoa
Editora UFPB
2020

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB
Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a
Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Todos os direitos reservados à Editora UFPB

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

Projeto Gráfico
Editora UFPB

Imagens da Capa
Freepik.com

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

P429 Dos percursos pelas Áfricas: a literatura de Moçambique / Sávio Roberto Fonseca de Freitas, Vanessa Riambau Pinheiro (organizadores). - João Pessoa: Editora UFPB, 2020.
344 p.

Recurso digital (10MB)
Formato: PDF
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 978-65-5942-071-1

1. Literatura moçambicana. 2. Literatura e cultura. 3. Moçambique - História. 4. Poesia moçambicana. I. Freitas, Sávio Roberto Fonseca de. II. Pinheiro, Vanessa Riambau. III. Título.

UFPB/BC

CDU 82(679)

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2020/Editora Universitária/UFPB - Programa de Publicação de E-books.

EDITORA UFPB
Cidade Universitária, Campus I, Prédio da editora Universitária,
s/n João Pessoa – PB • CEP 58.051-970

<http://www.editora.ufpb.br>
E-mail: editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216-7147

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
1. Mito e Linguagem em <i>Ngwenya</i>, o Crocodilo, de Isabel Noronha – Uma Documentação Cinematográfica Sobre Malangatana e a Cultura Ronga	11
<i>Agnaldo Rodrigues da Silva</i>	
2. Poéticas Fundacionais da Poesia Moçambicana	23
<i>Ana Mafalda Leite</i>	
3. Os Contos de Lília Momplé: “Estórias que Ilustram a História” de Moçambique	40
<i>Aparecida Nascimento de Almeida</i> <i>Rosilda Alves Bezerra</i>	
4. Quatro Vozes Femininas do Índico e Alguns Entrelaces Poéticos	62
<i>Carmen Lucia Tindó Secco</i>	
5. A Fiandeira de uma Balada	77
<i>Cíntia Acosta Kütter</i>	
6. A Representação Feminina em Antes de Nascer o Mundo	93
<i>Elio Ferreira</i> <i>Regilane Barbosa Maceno</i>	
7. A Gramática Plural de Patraquim	118
<i>Gustavo Rückert</i>	
8. A (Des)Construção do Romance a Bíblia dos Pretos	133
<i>Lucílio Manjate</i>	

- 9. Memória, Violência e Subalternidade Feminina em Cadernos de Memórias Coloniais, de Isabela Figueiredo 148**
Marinei Almeida
- 10. Os Slams de Poesia: A Presença da Mulher no Brasil e em Moçambique 164**
Mauren Prysbylsky da Hora Vidal
José Ricardo da Hora Vidal
- 11. Os (En)Cantos do Corpo-Poema em Tânia Tomé: Uma Leitura de Agarra-me o Sol Por Trás 184**
Moama Lorena de Lacerda Marques
- 12. A viagem como Jogo, a Infância como Potência, o Pormenor como Foco. Ponta Gea, de João Paulo Borges Coelho 198**
Roberta Guimarães Franco
- 13. A Problemática do Narrador na Narrativa Colonial: Do Exotismo Estético ao Compromisso Ideológico em Zambeziana e Muende 213**
Salomão Massingue
- 14. Literatura Moçambicana: Rastos e Rostos da Última Década – 2010/2020 225**
Sara Jona Laisse
- 15. A Poesia Moçambicana Contemporânea de Rinkel .. 259**
Sávio Roberto Fonseca de Freitas
- 16. As Políticas da Inimizade em Venenos de Deus, Remédios do Diabo, de Mia Couto 269**
Terezinha Taborda Moreira

17. A Emancipação do Corpo Feminino na Poesia de Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Melita Matsinhe, Deusa D'áfrica e Rinkel	293
<i>Vanessa Riambau</i>	
18. <i>Ualalapi</i>, De Ungulani Ba Ka Khosa: Corpos Arruinados na Escrita da História	316
<i>Vanessa Teixeira</i>	
SOBRE OS AUTORES	331

DOS PERCURSOS PELAS ÁFRICAS UMA APRESENTAÇÃO

Esta coletânea se configura como resultado dos debates iniciais desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades). O objetivo principal deste volume é trazer resultados de pesquisas desenvolvidas sobre a Literatura Moçambicana.

Entendemos que a África é um continente multicultural que precisa ser estudado a partir de suas especificidades, as quais aqui optamos por chamar de africanidades. Todos os trabalhos aqui reunidos apontam diversas possibilidades de epistemologias de estudo sobre Moçambique.

Pensar a produção literária em Moçambique é antes de qualquer intervenção teórica que possa ser feita em relação a esta literatura, saber que há um compromisso por parte dos intelectuais moçambicanos em construir um processo de legitimação da identidade moçambicana, assim como o fizeram os intelectuais angolanos com o movimento *Vamos descobrir Angola* (movimento cultural iniciado em 1948 em Angola com o propósito de divulgar a cultura angolana no sentido de fazer com que os angolanos aculturados redescobrissem Angola através de uma consciência cultural que fez nascer a angolanidade), e os cabo-verdianos com o movimento político e cultural divulgado na Revista *Claridade* (revista cabo-verdiana organizada pelos escritores Manuel Lopes, Baltazar Lopes da Silva e Jorge Barbosa, com publicações no período de 1936 a 1966, na tentativa de construir uma identidade cultural autônoma, a cabo-verdianidade).

Em Moçambique, encontramos um movimento cultural que se assemelha aos movimentos culturais desenvolvidos em Angola e Cabo Verde. Por este motivo, concordamos com Patrick Chabal (1994; p.7) quando ele afirma que há duas questões fundamentais

para se entender a literatura produzida em Moçambique: o que é literatura, e por consequência, quem é escritor moçambicano; como também, qual o papel da produção literária na construção da identidade nacional moçambicana?

No que diz respeito à conceituação de literatura moçambicana, podemos afirmar que é uma literatura de cunho nacionalista criada com o propósito de questionar valores sociais, políticos e culturais especificamente relacionados a Moçambique. A produção literária de Moçambique possui escritores que registram suas produções tanto em verso quanto em prosa, havendo uma maior popularidade no gênero narrativo, algo que se justifica pela circulação intensa destes nos meios editoriais, principalmente, em se tratando de editoras portuguesas, as quais favorecem também a tradução desta literatura para outros idiomas como o inglês, o francês e o alemão. Porém vale ressaltar que:

No Moçambique colonial, tal como em Angola, a poesia era dominante, pois era em grande parte o *medium* capaz de iludir a censura. A prosa, como puderam experimentar vários escritores moçambicanos e angolanos, era um instrumento muito perigoso para ser usado no contexto de repressão política. O único livro de prosa africano publicado em Moçambique antes da independência, foi o livro de contos de Honwana, *Nós matamos o cão tinoso* (1964), devido ao fato de o seu autor trabalhar como jornalista para um proeminente jornal e por ter o apoio de muitos europeus liberais da colônia. Apesar disso, porém, não escapou à prisão quando foi acusado de ser membro da Frelimo. (CHABAL: 1994, p.65) (Grifos do autor)

A literatura moçambicana é um caminho para se perceber a tradição cultural que ainda permanece na modernidade. Enfim, é possuir a permissão para viajar por um território cultural multifacetado de uma nação que, sendo colônia de Portugal até 25 de junho de 1974, acumulou modelos sociais e culturais díspares, como: a monogamia e a poligamia, o politeísmo e o monoteísmo; o trabalho escravo e o trabalho livre; a manufatura e a indústria; suscitando em situações políticas, religiosas e econômicas que criam tensões com as lutas emancipatórias do país que beiram a guerra e a miséria.

Na esteira deste pensamento, esta coletânea se configura como uma forma de entender a literatura moçambicana feita por Craveirinha, Malangatana, Rui Knopfli, Eduardo White, Lilia Momplé, Glória Sant'Ana, Noémia de Sousa, Sónia Sultuane, Rinkel, Melita Matsinhe, Lica Sebastião, Paulina Chiziane, Mia Couto, Tania Tomé, João Paulo Borges Coelho, Ungulani Ba Ka Khosa, Deusa D'África, entre tantos intelectuais que continuam o movimento da moçambicana-nidade.

Os organizadores

CAPÍTULO 1

Mito e Linguagem em *Ngwenya, O Crocodilo*, de Isabel Noronha – Uma Documentação Cinematográfica sobre Malangatana e a Cultura Ronga

Agnaldo Rodrigues da Silva

Viagem pelo universo da imagem

Ngwenya – o crocodilo (2007) é um filme dirigido pela cineasta moçambicana Isabel Noronha, com produção de Camilo de Sousa. No documentário, história e ficção, realidade e imaginação constituem os fios condutores da trama, conduzindo o espectador a uma viagem pelas diversas linguagens: literatura, pintura, arquitetura, escultura, desenho, música, dança e tantas outras possibilidades, construídas a partir do dia a dia das personagens.

Em noventa minutos, a realizadora congrega elementos significativos da vida e obra de Malangatana Valente Ngwenya, percorrendo, por meio das lembranças do artista, diversas vivências individuais e coletivas que contribuíram para a sua formação intelectual e criativa. O ontem e o hoje se apresentam interligados, em um movimento dinâmico que ressignifica a moçambicanidade, colocando-a como algo em formação, diante do grau de mestiçagem adquirida ao longo do processo colonial.

Intimamente envolvida com a tarefa de representar cinematograficamente a trajetória do artista e poeta, Isabel Noronha não só dirige o filme, mas também demarca o seu lugar como copartícipe do enredo. Além de narradora (que aparece

visualmente no início do filme), a cineasta toma como elemento motivador algumas recordações da infância, estabelecendo elos entre a memória e o esquecimento. Em entrevista concedida a Cristóvão Araújo, em 10 de janeiro de 2011, a cineasta afirma que a sua ligação com Malangatana é muito antiga, pois ela remonta aos seus seis anos de idade, aproximadamente, quando na ocasião era colega da Cecília, filha do Malangatana. No tempo colonial, as duas meninas estudavam juntas na casa do artista, que ficava no bairro do aeroporto. Isabel Noronha continua suas lembranças e, na tessitura dos fragmentos, recorda que

o ateliê do Mestre era também aí. Lembro-me que era um espaço relativamente pequeno. Eu adorava ir para lá e como vivia deste lado da cidade, no cimento, o meu contacto com o universo das pessoas negras resumia-se aos empregados domésticos de minha casa e à Cecília. Apesar de ser criança, quando encontrei o Malangatana, quando vi os seus desenhos e quando ouvi as suas histórias, comecei a entender que estava pela primeira vez perante uma pessoa que me poderia explicar em português esse universo. Com ele poderia fazer uma espécie de iniciação a esse universo. Por isso, o que me levou a fazer este filme foi a necessidade de querer conhecer esse universo ronga, que o Malangatana me apresentava daquela forma fantástica. (<https://noticias.sapo.mz/actualidade/artigos/isabel-noronha-e-malangatana-ngwenya-o-crocodilo>).

A propositura de uma viagem pelo universo onírico das formas e cores quebrou as barreiras do tempo e do espaço, gerando trânsitos entre as impressões de uma criança (Xiluwa, personagem que associa

a Isabel Noronha em tenra idade) e a maturidade de um grande mestre das artes plásticas e da poesia (Malangatana). O mágico, que se inscreve em imagens, articula os elementos da memória e identidade, em prol de uma discussão empenhada sobre tradição e modernidade, velho e novo, colonial e pós-colonial.

As cores, tons, linhas, formas, espaços e texturas das pinturas enriquecem o documentário, atribuindo densidade ao universo imaginado por Malangatana. O jogo de imagens capturado pela câmara suscita interpretações culturais, sociais, históricas e existenciais, somando-se na construção do personagem Ngwenya, que significa crocodilo na língua ronga. Os elementos captados sobre a obra do mestre, articulados às constatações apreendidas por Isabel a respeito da cultura ronga, contribuíram para que o filme pudesse dar ao público a impressão de realidade; o resultado que se teve foi Malangatana interpretado por ele mesmo. A impressão de realidade é uma característica própria do cinema que talvez o caracterize de maneira distinta das outras formas de representação. Essa impressão é também um atenuante dos documentários, que não são a realidade, mas representação desta. Vernet (1995) afirma que

a impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa 'riqueza' deve-se ao mesmo tempo à grande definição da imagem fotográfica (sabe-se que uma foto é mais 'sutil', mais rica em informações que uma imagem de televisão) que apresenta ao espectador efígies de objetos com um luxo de detalhes e à restituição do movimento, que

proporciona a esses efigies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa: todos já tiveram essa experiência desse achatamento da imagem, desse esmagamento da profundidade, quando se congela a imagem durante a projeção de um filme (Ibidem, p. 149).

Isabel Noronha constrói uma narrativa épica que não se refere apenas à vida e obra de Malangatana, mas, sobretudo, ao percurso da família Ngwenya e à cultura ronga do sul de Moçambique. Sem dúvida, o protagonista torna-se a representação de uma coletividade, que se anuncia no título do documentário e se materializa gradativamente; um dos exemplos é quando o personagem pede permissão aos antepassados para que sejam narradas suas façanhas, assim como a dele próprio. Nessa direção, o individual encontra-se com o coletivo, o particular com o social, o privado com o público, em prol da universalidade da linguagem, que somente o cinema conseguiu imprimir na sociedade moderna. Essa linguagem permite a superação de obstáculos provenientes das diversas línguas nacionais, como se fosse um “esperanto visual”, pois o cinema percorre os cantos do mundo e atinge multidões. Vernet (1995), recorrendo a Ricciotto Canudo, em *L’usine aux images* (1927), diz que o cinema age

multiplicando o sentido humano da *expressão pela imagem*; esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas. Para isso, é-lhe necessário reconduzir toda a ‘representação’ da vida, isto é, a arte, para as fontes de qualquer

emoção, procurando a própria vida em si mesma, pelo movimento (VERNET, 1995, p. 159).

Quando Confúcio afirmou que uma imagem vale mais que mil palavras, o pensador atestou o poder da imagem. *Ngwenya* é um filme que trabalha fundamentalmente a imagem, seja aquela captada pela câmara e colocada em movimento ou apreendida na própria obra de Malangatana. A cada *close-up*, identificam-se substratos humanos, socioculturais e políticos. Parafraseando Mia Couto, em sua participação no documentário, Malangatana produz arte sobre coisas sutis que se encontram somente na arte e não se podem dizer por palavras. Essas coisas, sobre as quais se referem Couto, poderiam ser elementos de um mundo construído pela linguagem da imagem.

Em *O arco e a lira* (1982), Octavio Paz lega um estudo sobre a imagem. Para ele, o sentido da imagem é a própria imagem, pois esse sentido não se pode dizer de outra maneira. Nas palavras do autor, “A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer” (p. 133). Portanto, o teórico conclui que “sentido e imagem são a mesma coisa” (Idem), de modo que, por exemplo, “um poema não tem mais sentido que suas imagens” (Idem). A concepção de Paz permite relacionar o cinema e as artes plásticas, universos sobre os quais Isabel Noronha trabalha o filme, com certa poética da imagem, capaz de ser tão (ou mais) impactante quanto à poesia da palavra. Poesia é o que não falta na obra plástica de Malangatana, muito menos no modo como Isabel transpõe magicamente esse universo às películas cinematográficas.

Viagem pelo mito e linguagem

Há vasta bibliografia sobre o mito e a mitologia. Porém, algumas questões são passíveis de recuperação teórica, nesta tarefa de discutir o documentário de Isabel Noronha, bem como a revitalização do mito, da lenda e do psiquismo que Malangatana promoveu na sua obra visual. O mito é uma potência que está para além da lenda, uma vez que ultrapassa as fronteiras do tempo e espaço, atingindo um patamar a-histórico. Isso quer dizer que, independente do tempo e lugar ele significa, metamorfoseado pela ideologia vigente, assim como pelos anseios e perspectivas que preenchem os vazios da alma humana.

Ruthven (1997), no seu trabalho *O mito*, apresenta uma densa discussão sobre o assunto. Para o teórico, o mito pode ser tomado como histórico, do mesmo modo como a história está passível de mitificação; ao passo que a invasão do mito na história dá-se pela necessidade que o homem tem de suavizar a objetividade da vida real, o historiador pode se tornar uma espécie de fazedor de mitos, quando a investida é imortalizar certa personagem. A história, por isso, está repleta de protagonistas que sofreram o processo de mitologização, alcançando patamares de heróis de um povo ou nação. A adoração, portanto, torna-se a chave de qualquer mitologia. No entanto, é preciso considerar que

o escopo de um mito não é simplesmente descrever alguma coisa, senão explicar como ela surgiu [...] Serve para confirmar a fé, não para satisfazer a curiosidade [...] um esforço para atingir uma sensação de satisfação, em lugar da perplexidade

inquietante que envolve os fenômenos [...] Na medida em que os mitos se resumem em explicações de ritos, o seu valor é completamente secundário, e pode afirmar-se com convicção que em quase todos os casos, o mito derivou-se do ritual, não o ritual do mito (Ibidem, p. 29, 30, 49)

Os argumentos acima discutidos a respeito do mito e rito permitem debruçar a leitura sobre *Ngwenya – o crocodilo*, bem como mergulhar no processo criativo de Malangatana. As culturas africanas, como contextualizadas pelos diversos críticos, são ricas em mitos e ritos, sendo que muitos deles influenciaram a formação cultural de outros povos e nações, principalmente nas épocas das escravaturas. A cultura brasileira, por exemplo, não pode ser definida sem a identificação e o reconhecimento de sua afro-brasilidade, característica essa que lhe é inerente.

No documentário, o artista argumenta a uma criança que o seu trabalho é fruto de memórias e ideias que estão na sua cabeça. No decorrer do enredo, esse argumento é pouco a pouco materializado, por meio das poesias declamadas, canções e quadros coerentemente flagrados por Isabel Noronha. Percebe-se, portanto, a relação entre o mito e o psiquismo humano, como se o primeiro funcionasse como meio de encontrar a explicação às incertezas da vida. Por mais que um mito tenha caráter coletivo, ele não deixa de manter sua essência individual, uma vez que depende da interpretação de cada pessoa. Se nenhum indivíduo é igual ao outro, como poderia ser igual a interpretação de um mito? Lembremo-nos de Barthes (2006) que define o mito como fala, porque ele se atualiza a cada vez que é pronunciado. Consequentemente, o mito ultrapassa as fronteiras

linguísticas, manifestando-se histórico-socialmente do clássico ao contemporâneo, por meio de “fios que unem o antigo e o moderno” (CASSIRER, 2003, p. 38); porém, mantém a essência que se ressignifica através das épocas. O mito, desse modo, é a representação de uma ideia. Para pensar a relação entre o processo criativo e a recuperação de um determinado mito, considerando-se a articulação com o psiquismo humano, Burkert (1991) afirma que

o mito, neste sentido, nunca existe ‘puro’ em si, mas tem por alvo a realidade; o mito é simultaneamente uma metáfora ao nível da narração. A seriedade e dignidade do mito procedem desta ‘aplicação: um complexo de narrativas tradicionais proporciona o meio primário de concatenar experiência e projeto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro (p. 18).

A estratégia de ter acesso ao saber por meio de estórias é tomar o mito como uma síntese, seja de uma origem ou da manutenção de certa ordem sociocultural. O pensamento de Burkert (ibidem) segue ao encontro daquilo que Noronha demonstrou no seu filme, combinando a narrativa com a experiência, como dois artefatos que dependem um do outro. O mito é narração, porém não é manifestado de forma fixa ou formatado em formas literárias determinadas. Para o teórico, mito “pode ser artisticamente desenvolvido ou comprimido até ao mais seco resumo, pode aparecer em prosa, verso e canção” (p. 10).

O trânsito do mito entre as variadas manifestações culturais permite ultrapassar as fronteiras linguísticas sem que perca a potencialidade de sua identidade. Sendo ele estrutura de sentido está apto a habitar outros tipos de narração, assim como, segundo o autor, “muitas espécies de variantes” (BURKERT, 1991, p. 10) que se justificam na oralidade. Malangatana cria uma linguagem própria, na qual reorganiza suas ideias e também recupera o mítico e o místico de sua comunidade. Com isso, ele reinventa o mistério da floresta, do nascimento das crianças, a magia do canto, do medo e da curiosidade. E, assim, a linguagem visual passa a recriar aquilo que havia sido verbalizado pela oralidade e na escritura literária. Secco (2016), na leitura que fez sobre o documentário, salienta que

O filme de Isabel apreendendo o clima onírico e mágico dos cultos e hábitos tradicionais locais, acompanha o percurso de Malangatana, cujos passos vão revisitando costumes, práticas religiosas e sociais do povo ronga do sul de Moçambique [...] O pintor continua a caminhar e a máquina filmadora o segue, descortinando o seu cotidiano rural, iluminado pela beleza do pôr do sol, pelo frescor das árvores, pela alegria dos meninos brincando, dando de comer e de beber a porcos, cabritos, galos, patos galinhas (p. 291).

Além de instigante, o texto de Secco (Ibidem) motiva o leitor a embarcar em uma viagem cinematográfica que perpassa pela pintura, música e literatura. A obra de Malangatana Valente é, sem dúvida, inspiradora e, sobretudo, um vasto campo de estudo sobre uma das vertentes da cultura moçambicana, em uma

combinação harmoniosa entre imagem, som e escrita. A poesia como essência está disseminada na sua produção plástica, já que ele, como poeta, não haveria de se despir dessa qualidade na elaboração de seu mundo visual. Artista e literata, o mestre Valente fez emergir de sua vasta experiência outras inspirações que geraram filmes, literaturas de ficção e críticas da arte e da literatura.

Cassirer (2003) promove um debate que faz o leitor trilhar pela objetivação progressiva, ou seja, para ele, “à medida que o atuar próprio do homem se estende paulatinamente a uma esfera cada vez mais ampla, e que se ajusta e organiza dentro dessa esfera”, conseqüentemente “o mundo mítico e linguístico também atinge uma organização progressiva, uma ‘articulação’ cada vez mais definida” (p. 55). O raciocínio desse notável pesquisador do mito e da linguagem permite a justificação da maturidade linguística de Malangatana que, amparada pela bagagem cultural e política, legou, no documentário de Noronha, a respeitável concepção de vida, sociedade e vivência ideológica.

A lembrança da situação colonial, resultante do trauma inerente à memória, traz à tona momentos conflitantes do passado, tais como: a atuação violenta da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), a prisão sem justificativa de muitos inocentes, o degredo para São Tomé, o ritual de despedida pelo grito cantado de “salani”; todas essas questões fizeram com que o artista/poeta pintasse para além dos murmúrios, formulando e reformulando provocações em aberto, no enfrentamento político e intelectual pela libertação de Moçambique. Em *Ngwenya – o crocodilo*, Isabel Noronha mergulha no passado histórico da nação,

explorando positivamente o ponto de vista artístico e político do mestre Malangatana que, de sua querida Matalana, seguiu pelo mundo afora, trilhando pela linguagem universal da imagem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2006.

BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Lisboa: Edições 70, 1991.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NORONHA, Isabel. **Ngwenya – o crocodilo**. Documentário africano. 90 minutos. Maputo: Ébano Multimídia, 2007.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RUTHVEN, K.K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Uma viagem pela vida e obra de Malangatana Valente – cinema, pintura, literatura. In: **Cerrados**, vol. 41. Brasília: UnB, 2016.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995, p. 89-155.

WEBGRAFIA

Entrevista com Isabel Noronha. Disponível em:

<https://noticias.sapo.mz/actualidade/artigos/isabel-noronha-e-malangatana-ngwenya-o-crocodilo>, acesso em 25/04/2020, às 17 horas.

CAPÍTULO 2

Poéticas Fundacionais da Poesia Moçambicana

Ana Mafalda Leite

Se exceptuarmos casos isolados, é na década de quarenta do século vinte que começam a despertar as primeiras vozes poéticas de Moçambique, mas serão, no entanto, os poetas José Craveirinha e Rui Knopfli, que publicam em livro alguns anos depois, os mais significativos fundadores da poesia moçambicana e intérpretes da moçambicanidade, enquanto confluência de temáticas sociais, esteticamente orientadas por uma dinâmica intertextual, simultaneamente endógena e exógena. A modernidade e a consciência do fazer literário revelam-se na criação de um novo paradigma literário, diverso do metropolitano, que estes dois poetas concretizam e que os tornam duas figuras incontornáveis para a caracterização da poesia moçambicana.

Com efeito, a consciência do fazer literário, encenada na textualidade dramatizada, do par Craveirinha/Knopfli, simboliza a simbiose dos dois pilares sobre os quais assenta a poética moçambicana actual, representada pela obra de diferentes autores como Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Sebastião Alba ou Heliodoro Baptista, apenas para referir alguns dos nomes mais significativos da escrita poética surgida no período de transição e de pós-idependência.

As obras de Craveirinha e de Knopfli são responsáveis pelo estabelecimento de uma tradição fundadora da modernidade na literatura moçambicana, enquanto garante e referencial de continuidade e sistematicidade¹. Nas suas múltiplas vertentes, os

¹ “Rui Knopfli vai, pois, fazer parte da plêiade de escritores responsáveis pelo

autores africanizaram e reequacionaram essa modernidade, em função das especificidades formais e temáticas das suas escritas.

O primeiro, José Craveirinha, mostra-nos como a sua poética assimila e retransforma, exemplarmente, o conhecimento da língua e da literatura portuguesa, caldeando-os nas raízes da literatura oral moçambicana. O segundo, Rui Knopfli, convoca uma dimensão dramática para a sua escrita, simultaneamente devedora de uma herança intertextual múltipla do ocidente e de um enraizamento obtuso no telurismo local.

Com textos datados a partir de 1945², pode dizer-se que José Craveirinha participa dos movimentos estético-ideológicos que desde os anos vinte se vinham enformando, nomeadamente o Renascimento Negro americano e a Negritude, que fizeram eco também em outros escritores africanos de língua portuguesa. No livro inaugural, *Xigubo*, editado em 1964 pela CEI, na colecção Autores Ultramarinos, vai consubstanciar o direito cívico ao cultural, ou vice-versa, fazendo da escrita lugar identitário de moçambicanidade.

Manifesto é o poema de abertura do original de Craveirinha e consagra a obra como um manifesto-livro, que obedece a uma lógica de organização textual reveladora da instituição de teses, demonstradas em processo contínuo de poetização. O primeiro poema que o título actualiza mostra, narcisicamente, o louvor de

estabelecimento de uma tradição verdadeiramente fundadora da literatura moçambicana enquanto garante e referencial de continuidade e sistemacidade.” Francisco Noa, *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito*, Maputo, Imprensa Universitária UEM, 1997, p. 117.

² Datação inscrita no livro *Karingana wa Karingana*.

um corpo simbólico, totémico e plural, o do negro, através de um sujeito que se reafirma repetida e incansavelmente como *eu*, palavra de identidade, que procura a palavra-poema, a língua, a geografia, a ética e a estética adequadas:

Oh!
Meus belos e curtos cabelos crespos (...)
grandes luas de pasmo na noite mais bela
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze (...)

Oh! E meus belos dentes brancos de marfim espoliado (...)
Ah! Mãe África no meu rosto escuro de diamante
de belas e largas narinas másculas (...)

Oh! E meu peito da tonalidade mais bela do breu (...) (*OP*, p. 70)

Pretende esta escrita – vocalizada - instituir um novo conceito de beleza, vinculado à noção de raça, enquanto civilização e cultura, no contexto colonial, anulado pela invisibilidade, ou fortemente alienado. Por seu turno no poema *Hino à minha terra* José Craveirinha desenvolve e continua o panegírico, agora centrado, predominantemente, na questão linguística, na recuperação das línguas nacionais e no re-batismo da toponímia, flora e fauna da terra moçambicana.

Oh, as belas terras do meu áfrico País
e os belos animais astutos
ágeis e fortes dos matos do meu País
e os belos rios e os belos lagos e os belos peixes
e as belas aves nos céus do meu País
e todos os nomes que eu amo belos na língua ronga
macua, suaíli, changana,
xítsua e bitonga
dos negros de Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca

Zongoene, Ribáuè e Mussoril.

– Quissimanjulo! Quissimanjulo! – Gritamos

nossas bocas autenticadas no hausto da terra.

– Aruângua! – Responde a voz dos ventos na cúpula das micaias.

(...)

Oh! o côncavo seio azul –marinho da baía de Pemba

E as correntes dos rios Nhacuaze, Incomáti, Matola, Punguè

E o potente espasmo das águas do limpopo.

Ah! E um cacho das vinhas de espuma do Zambeze coalha ao sol

E os bagos amadurecem fartos um por um

Amuletos bantos no esplendor da mais bela vindima. (OP, p. 63)

O *Hino à minha terra* inventaria os nomes de terras, de rios, de animais num longo processo enumerativo, cuja função é baptismal e plena de euforia celebrativa. A nomeação ou renomeação é um acto simbólico de renascimento e reconhecimento da identidade do país, da sua punjança, riqueza e diversidade. A natureza é antropomorfizada, revivida pela nomeação dos seus verdadeiros nomes, agora livres.

Meus nomes puros dos tempos

de livres troncos de chanfuta umbila e mucarala

livres estradas de água

livres pomos tumefactos de sémen

livres xingombelas de mulheres e crianças

e xigubos de homens completamente livres! (OP, p. 64)

Se os dois poemas referidos afirmam e postulam a dignidade, vitalismo e força da beleza rácico-cultural-linguística, por seu turno o poema *África*, que pertence também a *Xigubo*, afirma os mesmos valores, negando a civilização imposta pelo colonialismo.

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos (...)

e enchem-me de sons que não sinto

das canções das suas terras

que não conheço.
E dão-me
a única permitida grandeza dos seus heróis (...)
Aprendo que os homens que inventaram
a confortável cadeira eléctrica (...)
criaram Al Capone, Hollywood, Harlem (...)
e emprenharam o pássaro que fez o choco
sobre os ninhos mornos de Hiroshima e Nagasaki (*OP*, pp. 57-58)

Os três poemas elaboram, deste modo, alguns dos pressupostos estéticos e ideológicos programáticos da poética-manifesto de Craveirinha: crítica e combate à civilização imposta pelo colonialismo e pelo ocidente, valorização do homem e da diferença cultural (história, tradição, religião, línguas, etc.) da terra moçambicana, renomeada como país.

Na mesma época, a escrita de Rui Knopfli abrindo-se para o mundo, transgride as fronteiras da sua terra e potencia, de outro modo, a pluralidade e diversidade na literatura moçambicana. Se em Craveirinha a ruptura decorre de um tom eloquentemente épico, centrado na temática social/cultural e na reivindicação da cultura oral, no caso de Knopfli, a afirmação de uma pertença à terra, convocada em constante dialogismo, estabelecido com a poesia de Eliot, Pessoa, Shakespeare, Camões, Drummond, Bandeira, emerge como uma diferente metáfora da modernidade literária em Moçambique. Esta prática intertextual com a poesia do mundo será também seguida por outro poeta da mesma linhagem, Virgílio de Lemos.

Pessoa é uma das influências marcantes na escrita knopfliana. Em poemas como *Pessoa revisited* e *O poeta é um fingidor* é claramente evidenciada a radicação, mas o que Knopfli aproveita de Pessoa não é a fragmentação heteronímica, mas o modo pessoano de recriar o

sentido da angústia, a capacidade de o sujeito objectivar o seu próprio sentimento. Mesmo nos momentos mais líricos do autor se pode dizer que existe nele uma autoconsciência do fazer poético do sentimento, que parece ser a herança pessoana mais óbvia na escrita de Knopfli.

Leia-se *O poeta é um fingidor* (1969):

Entreteço palavras
na malha áspera destes versos
e a tessitura triste que faço
mais esmorece no azul baço
do papel. Entristeço então
a alma numa renda miúda
e apertada de ponto incerto
e complicado. Estabeleço assim
dois mundos convergentes:
a textura entristecida dos versos
e a tristeza entretecida da alma.
E logo esqueço onde tudo isto
teve começo:
Se de entristecer palavras,
se de entretecer sentimentos,
se de constringer a alma,
se de contristar palavras:
se me contristei constringendo,
se me constrangi contristando.
sei que me contristo entretecendo
e me entreteço de tristeza. (*OP*, p. 222)

Knopfli divide-se entre o discurso dramático da alteridade, e o discurso confessional de uma identidade problemática, reconstituída a partir de uma herança europeia. O poeta pode ser considerado como uma figura intelectual, exemplar de um “próspero calibanizado”,

designação com que Boaventura Sousa Santos (2001:53) caracteriza uma das figurações de intermediação, resultantes da colonização portuguesa, em que a “calibanização de próspero” é uma das resultantes.

A dimensão dramática da poesia do autor de *A Ilha de Próspero* é tributária de uma tradição estética e filosófica de raiz ocidental, mas também de factores contextuais atinentes a uma conflitualidade do sujeito com o meio social e telúrico moçambicano, de que resulta uma apropriação e recontextualização dessa herança literária.

O poeta moçambicano descobre, também, vertentes discursivas fundamentais em Camões e Shakespeare (leiam-se as diferentes *Glosas* a estes poetas) para a sua enunciação desconstrutiva e simultânea reconstituição num discurso local, singular, que oferece como alternativa poética.

Quando em plena época colonial, em 1962, dois anos antes da publicação de *Xigubo*, Knopfli publica o segundo livro, *O Reino Submarino*, surge um dos poemas significativos para o estudo da poética knopfliana. Trata-se de *Hidrografia*, poema que pode ser analisado em paralelo com *Hino à Minha Terra* de José Craveirinha, que também reconfigura, renomeia o espaço vitalizante e placentário de origem do poeta.

A Europa, por comparação com África, surge aqui sem qualquer mistério como local distante, envelhecido, até nas formas celebratórias, como a saga ou epopeia, da descoberta dos novos mundos (Monteiro, 2003:56).

Knopfli começa por inventariar os nomes dos rios europeus (Sena, Danúbio, Reno) e sua história antiga, a violência da memória, da beleza em declínio, que arrastam consigo estes rios, representando o

continente colonizador. O poema ensaia uma desconstrução da autoglorificação épica:

São belos os nomes dos rios
na velha Europa.
Sena, Danúbio, Reno são
palavras cheias de suaves inflexões
lembrando em tardes de oiro fino,
frutos e folhas caindo, a tristeza
outoniça dos chorões.
O Guadalquivir carrega em si espadas
de rendilhada prata, como o Genil ao sol-poente,
o sangue de Frederico.
E quantas histórias de terror
contam as escuras águas do Reno?
Quantas sagas de epopéia
não arrasta consigo a corrente
do Dniepre?
Quantos sonhos destroçados
navegam em detritos
à superfície do Sena?
Belos como os rios são
os nomes dos rios da velha Europa.
Desvendada, sua beleza flui
sem mistérios. (*OP*, p. 121)

Na segunda parte, o poema nomeia, por oposição e diferença, o seu espaço de origem, o africano, através de imagens de juventude, de força e de vigor, restituindo a este espaço a exaltação vinculada não ao gesto humano, mas à força anímica da natureza. Este processo de animização dos rios moçambicanos provoca o contraste de dois mundos, em que a identidade de um se revela no seu estado de natureza, por oposição à decadente historicidade do outro.

O poema constitui, tal como o poema *Hino à Minha Terra* de Craveirinha, um momento celebratório de reapropriação da Natureza que o espaço colonial encena, onde o sujeito centra uma nova identidade, a partir da exaltação de um *locus amoenus* eleito. Semelhante reconhecimento do espaço moçambicano, como outro, ainda que “misterioso” (e notem-se os adjectivos “virgem”, “secreta”, “oculta”) com o qual o sujeito se identifica, ainda que pelo seu desconhecimento, mostra a sua vinculação a esses nomes novos, que a natureza da sua terra ensina:

Todo o mistério reside nos rios
da minha terra.
Toda a beleza secreta e virgem que resta
está nos rios da minha terra.
Toda a poesia oculta é a dos rios
da minha terra.
Os que, cansados, sabem todas
as histórias do Sena
e do Guadalquivir, do Reno
e do Volga
ignoram a poesia corográfica dos rios da minha terra.
Vinde acordar
as grossas veias da água grande!
Vinde aprender
os nomes de Uanéteze, Mazimechopes,
Massitonto e Sábié. (*OP*, p. 122)

A identificação emocional não passa no entanto por uma identificação ideológica tão óbvia como no caso da poesia de José Craveirinha. A opção pela inventariação celebratória restringe-se à natureza, que os nomes dos rios condensam, procurando o sujeito sobretudo transformar o seu acto poético num acto

discursivo de subtil denúncia da história colonial, a fim de apelar para o reconhecimento da diferença de identidade da sua terra, restituindo-lhe o direito à diferença.

Ah ouvidos e olhos cansados de desolação
e de europas sem mistério,
provai a incógnita saborosa
deste fruto verde,
destes espaços frondosos ou abertos,
destes rios diferentes de nomes diferentes,
rios antigos de África nova,
correndo em seu ventre ubérrimo
e luxuriante.
Rios, seiva, sangue ebuliente,
veias, artérias vivificadas
dessa virgem morena e impaciente
minha terra, nossa Mãe! (*OP*, p. 123)

Verificamos que no *Hino à Minha Terra*, o longo poema de Craveirinha, o espaço/natureza moçambicano surge, sem o elemento comparativo europeu, ostensivamente singularizado, ausentando a presença colonial, pela assunção dos nomes e línguas nacionais. Com efeito, José Craveirinha descobre algumas das vertentes discursivas fundamentais para a desconstrução da herança literária colonial, e reconstituição de um discurso local, ao enraizar a sua escrita nos processos retóricos utilizados na literatura oral, tirando proveito das potencialidades gráficas (ao utilizar os diversos sinais de pontuação), da disposição do texto na página (com o uso de estrofes várias e de apóstrofes iniciais), assim como da utilização de repetições, diálogos, paralelismos e refrões. A herança literária é territorializada, na escrita de

Craveirinha, centripetamente pela dramatização da língua portuguesa, travejada pelas línguas nacionais e recomposta em seus aspectos rítmico-expressivos.

Verifica-se que a poesia de José Craveirinha recorre igualmente a figuras típicas da literatura oral, nomeadamente ao utilizar determinados tipos de metaforização, alusão e processos comparativos que fazem aproximar o homem do animal, com seus qualificativos de força e de audácia, ou o inverso, e também da natureza, irmanando-se a ela através das suas potencialidades sensoriais afectivas. O ambiente, a paisagem, o enquadramento telúrico, funcionam como *exemplum* e paradigma maior de confronto.

O título do segundo livro deste autor, publicado em 1974 (um mês antes da independência do país), e do primeiro poema que o inaugura é *Karingana ua Karingana*³, fórmula inicial usada pelo contador de histórias, que significa: *Era uma vez*. Fórmula também iniciática, porque ensina e introduz o leitor num universo cultural oral, que o livro textualiza e convoca:

Karingana ua Karingana

Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples das profecias

³ Noémia de Sousa no *Poema da Infância Distante*, publicado na folha de poesia *Msafo* (1952), recriou também o clima de *Karingana ua Karingana*: “Ah, meus companheiros acorados na roda maravilhada/ e boquiaberta do “Karingana ua Karingana”/ das histórias da Cocuana do Maputo,/ em crepúsculos negros e terríveis de tempestades [...]”.

– Karingana ua Karingana! –
é que faz o poeta sentir-se
gente
E nem
de outra forma se inventa
o que é propriedade dos poetas
nem em plena vida se transforma
a visão do que parece impossível
em sonho do que vai ser.
– Karingana! (OP, p. 105)

Funcionando como *incipit*, este poema utiliza como tema o próprio assunto da poesia ao descrever as linhas com que o poeta organizará a tessitura dos seus poemas, estratégia reveladora da sua consciência do fazer literário.

Ao invés de se apropriar desconstrutivamente, como no caso de Knopfli, de uma tradição poética ocidental, opta por reintroduzir as tradições culturais e formas discursivas da literatura oral moçambicana. Entre narrativa, canto e escrita, a poética de Craveirinha revela a hesitação enriquecedora que o próprio poeta imprime nos seus versos, fazendo-os participar de um estatuto cultural próximo da oralidade e, simultaneamente, devedor da escrita.

Um aspecto também pioneiro a destacar na poesia de José Craveirinha é a inovação lexical, trabalho que virá a fazer de Mia Couto um brilhante discípulo do poeta. Os casos de cruzamento linguístico, ronga/português, português/ronga, são prova do processo de aculturação resultante do convívio das duas línguas. Por outro lado, a criação de neologismos poéticos revela a necessidade do sujeito em criar novas palavras capazes de

condensar os sentidos, que não são traduzíveis nos vocábulos da variante (da então) metropolitana língua portuguesa.

Por isso o que neste segundo livro do poeta Craveirinha, *Karingana Wa Karingana*, se vai contar, além de uma língua recriada com que se conta, *é fundamentalmente a forma como se conta*, modo de representar uma reivindicação, que ultrapassa o nível temático de superfície e atinge as estruturas essenciais, que regem as leis poéticas da enunciação, ou, dizendo de outra forma, uma outra mundividência estética, que se enraíza em géneros da literatura oral, que se reclama como direito à diferença e pertença à terra.

No caso de Rui Knopfli, como refere Francisco Noa (1997:105), os seus poemas dramatizam a sua condição simultânea de pertença à terra e de exílio, não só ao nível da sua temática, centrada no sentimento conflitual de filiação e orfandade, implicação e distância, que se concretiza numa perturbante confrontação dramática de vozes poéticas, em dissonante e irónica provocação.

A obra de Knopfli proporciona-se a ser lida, na sua globalidade, como uma obra estruturada em torno da ideia de trágico que, sob um ponto de vista formal, se não cumpre inteiramente, mas que no quadro de uma escrita identitária cumpre ora a descoberta da diferença ora a multiplicidade e estilhaçamento.

Partilhado entre a vivência e, simultânea, negação da ideologia colonial, vemos instituir-se na linguagem poética de Knopfli *o cenário* dessa conflitualidade e hibridação. O recurso à apóstrofe lírica, ao comentário, ao solilóquio, ao monólogo, aos apartes, a diferentes vocalidades, acentua o processamento das tensões dramáticas nos seus poemas.

Com efeito, a escrita de Knopfli efectua um percurso protagonizado por um sujeito poético que anuncia e dá testemunho não só da vivência, como da queda do império colonial e ainda do seu próprio expatriamento emocional e nacional.

Assim desde *O País dos Outros* (1959) até à publicação de *A Ilha de Próspero* (1972) é possível identificar a fixação do sujeito no território moçambicano, e são marcadas as referências marcadamente africanas. É aí que se entrecruzam os universos culturais híbridos de negros, colonos, indianos, mulatos, chineses, girassóis, rosas e micaias, estepes e savanas.

A partir de *O Escriba Acocorado* (1978) é perceptível a deslocação do centro gravitacional identitário do sujeito, que agora da Europa (Londres), em exílio, rememora e experimenta dramaticamente a ferida desse afastamento umbilical. Leia-se em *O Corpo de Atena* (1984):

O Livro Fechado

Fechei o livro, Senhor, fechei-o,
mas os mortos e a sua memória,
os vivos e sua presença podem mais
que o álcool de todos os esquecimentos.
Abjurado, recusei-o e cumpro,
na gangrena do corpo que me coube,
em lugar que lhe não compete,
o dia-a-dia de um destino tolerado.
Na raça de estranhos em que mudei
é entre estranhos da mesma raça
que, dissimulado e obediente, o sofro. (OP, p. 478)

Este livro nunca foi, no entanto, completamente fechado e acabou por ser reaberto, em plenitude, com a publicação da última obra, *O Monhé das Cobras* (1997), em que os cenários da terra mãe e a memória afectiva regressam em magistral percurso autobiográfico.

Sabemos, por outro lado, que a prática oralizante da poesia de José Craveirinha, escrita durante o tempo colonial, cumpriu uma intervenção cultural regeneradora no seu tempo histórico, mas que os poemas da segunda fase do autor, publicados no pós-independência, nomeadamente a partir das edições de *Maria* (1988, 1998) e de *Babalaze das Hienas* (1992) desconstroem a discursividade épica da sua poesia inicial. Semelhante substituição dos valores eufóricos e plenos, marcados por uma eloquência panegírica, por um tom pessoal e confessional, mostram-nos como a escrita da segunda fase poética de José Craveirinha se começa a aproximar do registo dramático da poesia de Knopfli.

Podemos, talvez, dizer que Craveirinha se autoexila, nesta última fase da sua escrita, numa celebração, a maioria das vezes contida, de um tempo perdido de credibilidade nacional, confrontado com a invasão constante do tema da morte, marca limite do tempo no seu presente de escrita. Knopfli antecipa, no entanto, esta sensibilidade inconformista e intimista da moderna poesia moçambicana, devido à sua posição intermediária e de fronteira, no tempo e no espaço colonial. A dimensão metapoética da sua obra não anula, contudo, o apelo social e humanista que, de forma muito mais obtusa do que na poesia craveirínhica, se deixa também ler nos seus versos.

De facto, se a recuperação de modelos orais na poesia ideologicamente empenhada de José Craveirinha é, sem dúvida, um importantíssimo elemento de subversão canónica, fundamental para a inovação da literatura moçambicana, o registo conflitual, mais intimista e dramático, da poética de Rui Knopfli, pluraliza e intertextualiza, de forma diversificada, esta consciência, culturalmente localizada, do fazer literário moçambicano.

REFERÊNCIAS

CRAVEIRINHA, José. *Obra Poética*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.

KNOPFLI, Rui. *Obra Poética*. Lisboa: INCM, 2003.

LEITE, Ana Mafalda Leite. *A Poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1990.

LISBOA, Eugénio. *Crónicas dos Anos da Peste I e II*. Lourenço Marques: Tipografia Académica, 1973, 1975.

MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Imprensa Universitária, 1998.

MONTEIRO, Fátima. *O País dos Outros A Poesia de Rui Knopfli*. Lisboa: INCM, 2003.

NOA, Francisco. *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito*. Maputo: Imprensa Universitária UEM, 1997.

SANTOS, Boaventura Sousa, "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade" in *Entre Ser e Estar Raízes, percursos e discursos da Identidade*. (org. Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro). Porto: Afrontamento, 2002, p.23-8

CAPÍTULO 3

Os Contos de Lília Momplé “Estórias que Ilustram a História” de Moçambique

*Maria Aparecida Nascimento de Almeida
Rosilda Alves Bezerra*

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As definições atribuídas aos vocábulos “estória” e “história” põem em lados opostos ficção e realidade, bem como oralidade e escrita. No entanto, a palavra “estória” é amplamente utilizada, nos países lusófonos em referência ao “conto literário”, conforme afirma Afonso (2004, p. 99). Tal gênero desenvolveu-se em Moçambique, posteriormente, uma vez que a poesia constituiu a forma mais adequada de “iludir a censura”. Ademais a curta extensão viabilizava a publicação em antologias, jornais e revistas, segundo Leite (2012, p. 213).

Os poetas, metaforizando a realidade, transmitiam mensagens alusivas ao sonho de liberdade, idealizavam a construção de uma nação justa e igualitária, protestavam contra os desmandos coloniais e incutiam, nas entrelinhas dos seus versos, a convocação para o levante em prol da descolonização. De acordo com Afonso (2004, p. 121-122), as primeiras manifestações literárias remontam a Ilha de Moçambique, no início do século XX. Entretanto, raras foram as publicações, impeditivo para a consolidação da literatura nacional no período.

Associações culturais propiciaram a organização dos intelectuais, estes denunciavam os abusos que os vitimavam e, simultaneamente, fundamentavam a produção literária, pautada no cotidiano. Expressavam, assim, o desejo de liberdade e, conseqüentemente,

reivindicavam uma “identidade moçambicana”. (AFONSO, 2004, p. 123). No entanto, os antagonismos sociais e raciais fizeram emergir grupos restritos.

Apesar da veiculação de textos ficcionais, na imprensa moçambicana, e em outras colônias de Língua Portuguesa, bem como da publicação do **Livro da Dor** (1925), de João Albasini, e da antologia de “estórias” **Godido e Outros Contos**, escrita por João Dias e publicada na década de 1950, considera-se **Nós Matámos o Cão Tinhoso** (1964), de Luís Bernardo Honwana, o marco inicial da narrativa moçambicana (AFONSO, 2004, p. 135-136). A escrita em “[...] crioulo das minas da África do Sul, e [...] e em língua ronga [...]” (AFONSO, 2004, p. 136) enfatiza o lugar de onde se “fala”, instituindo a legitimidade de quem “fala”.

De forma que o conto moçambicano caracteriza-se pela afirmação cultural e denúncia social, aspectos que condicionaram forma, temática e estilo dessa narrativa concisa que se adaptou ao contexto de circulação, em jornais e revistas, pois “[...] durante muito tempo, os escritores dispunham apenas da imprensa para darem a conhecer sua produção literária, foi o quadro jornalístico profundamente implicado na reivindicação dos direitos sociais [culturais] e políticos dos negros” (AFONSO, 2004, p. 71).

Inserido nesse contexto, a obra de Luís Bernardo Honwana, **Nós Matamos o Cão Tinhoso** instaura um modelo polifônico de narrar o país no que toca à temática e às línguas utilizadas. As múltiplas vozes revelam a degradação de personagens inspiradas em sujeitos que vivenciaram diversas situações de humilhação. Semelhante projeto literário apresenta a obra **Ninguém matou Suhura**, na coletânea de Lília Momplé, a Língua Portuguesa, aliada

a inferências da Língua Macua, demarca, além do lugar “de onde se falar”, a etnicidade de quem fala.

2 LÍLIA MOMPLÉ: A EXIGÊNCIA DA LIBERDADE NEGADA PELO OPRESSOR

Lília Momplé, em sua obra inaugural, **Ninguém matou Suhura** (1988), desenvolve uma escrita literária sob os moldes inaugurados por Luís Bernardo Honwana. Os contos dessa antologia podem ser lidos de maneira isolada ou em sequência, uma vez que a indicação do local e data dos acontecimentos afirmam a persistência da subjugação. Ficcionaliza-se o período de 1935 a 1974, entretanto, a escritora adverte: “Estes contos são baseados em fatos verídicos, embora os locais e datas nem sempre correspondam à realidade” (MOMPLÉ, 2009, p. 104).

Ao longo das narrativas alteram-se protagonistas e situações, mas a temática enfatizada é a opressão, imposta por questões econômicas e indígenas. Segregação e regime de semiescravidão são brevemente retratados, pois Lília Momplé investe “[...] numa arte do conto concisa e mais fotográfica [...]”. (LEITE, 2012, p. 215). A língua portuguesa, moçambicanizada pelo idioma macua, complementa a representação.

Em **Nós Matámos o Cão Tinhoso** e **Ninguém matou Suhura** observam-se similaridades. Nos títulos de ambas as obras a morte está presente. Porém, no caso da coletânea de Honwana assume-se o assassinato de um cão, enquanto na antologia da escritora nega-se a autoria de um feminicídio. Animal e pessoa são vitimados, porém, o que motiva a revelação e a negativa é fato de

os criminosos representarem, nos contos homônimos, o nativo (Ginho) e o soberano (Administrador do Distrito).

No conto *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, o narrador-personagem Ginho é forçado a disparar contra o animal que anteriormente defendera. A coparticipação das outras crianças é destacada no título, por meio do pronome pessoal nós, mas o autóctone é obrigado a iniciar os disparos a fim satisfazer a vingança do administrador. O cão e o menino negro, testemunhas da sua derrota no jogo, são punidos.

Enquanto nesse conto o crime é cometido por ordem do “Senhor Administrador”, em *Ninguém matou Suhura* é a autoridade colonial responsável pelo assassinato da jovem que “ousa” contrariar o seu desejo. O trágico desfecho é ocultado pelos comparsas e o anonimato do criminoso é ordenado “[...] Ninguém matou Suhura [...]” (MOMPLÉ, 2009, p. 88).

A ambiguidade provocada pelo pronome indefinido, “ninguém”, é desfeita à medida que conhecemos as duas primeiras partes do conto, cujos fatos insinuam a tragédia a ser narrada na última seção. A expressão “Ninguém matou Suhura” não constitui uma afirmativa que certifica a vida da personagem, antes uma negativa que exime da culpa o violador. A atitude do sipaio Abdulrazaque ao entregar o corpo de Suhura à sua avó sugere que a morte seja atribuída a causas naturais, pois o poder do administrador impede a sua identificação sob pena de retaliação, o que “A avó compreende muito bem” (MOMPLÉ, 2009, p. 88).

Nesse contexto, a morte era a punição dos rebelados, o silenciamento atitude dos resignados. Os protagonistas dos outros quatro contos que compõem o primeiro livro de Lília Momplé

ilustram essa proposição. Naftal continuou a trabalhar como criado para os responsáveis por seu espancamento pela polícia, o roubo do relógio de ouro da patroa foi o motivo da denúncia. Celina calou-se, perplexa ao ser impedida de participar do próprio baile de formatura por questões raciais.

No entanto, registram-se atitudes de resistência. Eugênio, personagem do conto *O último pesadelo*, tentou impedir o massacre de negros no hotel onde hospedara-se; atitude punida com a ameaça de morte por parte dos conspiradores brancos. Mussa Racua, silenciou para resistir. Diante da impossibilidade de falar, o suicídio configurou sua recusa em voltar ao trabalho forçado nas plantações de sisal, conforme narrado no conto *Aconteceu em Sava-Sava*. **Ninguém matou Suhura** é uma coletânea carregada de significado histórico, “[...] sugerindo a visão dos que não tinham direito a palavra, o título tem um duplo estatuto textual e contextual” (AFONSO, 2004, p. 196).

Após a descolonização verifica-se, em Moçambique, um número de prosadores superior ao de poetas da época colonial (LEITE, 2012, p. 215), o acesso à educação formal contribuiu para essa configuração. O conto tornou-se a forma privilegiada no país por exprimir “[...] o olhar do escritor face a um mundo em transformação [...] Permitindo fazer experiências de estilo ou de forma [...]” (AFONSO, 2004, p. 68-69).

No que concerne o estilo, respeitados os aspectos individuais, é possível identificar características gerais como a inspiração na tradição oral: “[...] Dir-se-ia que a omnisciência e a polivalência do *griot* das sociedades tradicionais sobrevivem nos escritores, preocupados em desvelar através da sua escrita o

mundo, a liberdade e a autonomia dos cidadãos” (AFONSO, 2004, p. 120).

De acordo com Leite (2012, p. 213), “A arte de narrar oral é um aspecto do cotidiano africano [...]”. O vínculo entre oralidade e escrita é explicado pelo fato de os escritores objetivarem estabelecer diálogos com os leitores por meio das “vozes narrativas”. Ilustra essa proposição as palavras de Lília Momplé em referência à sua primeira obra de contos: “Escrevi o Ninguém Matou Suhura porque eu queria conversar com alguém sobre o que vi e vivi durante aquele tempo. Tinha que me revelar” (MOMPLÉ, 2012, p. 10).

Dessa forma, “[...] a história é uma espécie de *medium* à conversa e funciona como *exemplu*. Conversar não é apenas trocar ideias, antes, contar histórias que exemplifiquem as ideias [...]” (LEITE, 2012, p. 213). Assim, narrar a opressão cotidiana não objetiva informar, uma vez que os interlocutores conhecem a situação, mas incentivar reflexão e resistência.

A reivindicação de uma identidade cultural moçambicana perpassa a produção de contos ambientados na época colonial às produções que ficcionalizam o período pós-colonial, uma vez que a descolonização não propiciou a construção da nação almejada. Grupos inconformados com a libertação e a exclusividade da FRELIMO, no que toca à representatividade política do país, aliaram-se.

O resultado foi a guerra civil, tematizada na ficção que recupera “[...] aspectos da vida moçambicana no imediatamente pós-independência, ridicularizando e criticando certos comportamentos

da atuação política. A ambição e a corrupção encontram seu lugar nesse cenário” (LEITE, 2012, p. 214).

Por vezes constata-se críticas aos chefes da resistência que ascendendo ao poder esqueceram os ideais pelos quais lutaram. Porém destaca-se o apoio à Frente de Libertação de Moçambique: “[...] Mobilizados pelas forças que realizaram a independência, os contistas apoiam abertamente os dirigentes da Frelimo, [...] Nos seus textos as violações, os massacres, [...] são sempre cometidos pelos soldados da Renamo [...]” (AFONSO, 2004, p.392).

A contística de Lília Momplé também retrata uma sociedade em crise, devastada pelo sistema colonial, guerra de libertação e conflito civil responsáveis por uma situação calamitosa. Fome, destruição, êxodo e morte foram as consequências. Após a descolonização, as populações rurais desconheciam a origem do inimigo, pois atuavam, simultaneamente e de forma similar, guerrilheiros da RENAMO e ladrões que roubavam e chacinavam os camponeses. No cenário descrito, “[...] crianças cresciam com armas nas mãos, e esse estado de sítio [...] transparece com intensidade na temática narrativa dos escritores moçambicanos” (LEITE, 2012, p. 214).

É possível situar a produção de contos, em Moçambique, “entre as margens da mágoa e da esperança”, para usar a expressão de Mia Couto. Essa constatação é ratificada a partir das considerações de Lília Momplé (2009, p. 5): “A felicidade jamais se alcançará definitivamente; é necessário conquistá-la dia a dia, com uma inabalável esperança no futuro, mas também com os ensinamentos do sofrimento passado”.

De maneira que ficcionistas, cuja opção é produzir narrativas com temáticas voltadas à opressão e à esperança, “[...] encaram o passado enquanto caminham para o futuro” (HAMILTON, 1999, p. 17), a fim de assegurar que o sofrimento não seja esquecido e a recordação suscite estratégias de refutação às diversas formas de neocolonialismos as quais é suscetível o país.

Tal qual os *griots*, os escritores moçambicanos evocam o passado, por meio da memória coletiva, para que o público leitor (assembleia) reencontre “[...] os princípios e paradigmas da sua conduta [...]” (AFONSO, 2004, p. 152). Além da ficcionalização da história, observada na antologia **Ninguém matou Suhura**, o vínculo entre fato, ficção e mito constitui uma tendência da contística moçambicana: “[...] o sobrenatural ocupa um lugar preponderante, no conto, a partilha entre o real e o sobrenatural tende a equilibrar-se, tal como se equilibram a emoção, força essencial do mito, e a sabedoria da razão prática que define o conto [...]” (AFONSO, 2004, p. 67).

Em *Os olhos da cobra verde*, narrativa homônima que “[...] retoma os dilemas da constituição da nacionalidade através da experiência de personagens relega[das] à margem” (ALÓS, 2013, p. 89), os valores das sociedades tradicionais são evocados por intermédio de um espaço físico e tempo histórico propícios à atuação social do mito, a saber: Moçambique pós-independente.

Nos contos *Xirove* e *O sonho de Alima* constata-se a permanência indireta do mito, atualizado por intermédio dos ritos que remontam a tradição. Em contrapartida, as questões sociais são retratadas nas narrativas *Stress*, *Um canto para morrer* e *Era uma outra guerra*. Fato e mito são associados nos contos que

apresentam “[...] uma função didática explícita [...] educar o indivíduo e preservar a ordem, o bem-estar da comunidade” (AFONSO, 2004, p. 68).

Assumindo uma postura de embate ao poderio colonial e seus resquícios, que há décadas permanecem, Lília Maria Clara Carrière Momplé figura no cenário das literaturas lusófonas com uma escrita contestatória, que combate o discurso colonialista através da ficcionalização da história moçambicana, sob a ótica dos marginalizados e evoca a tradição, identidade da nação.

Nascida em 19 de março de 1935 na Ilha de Moçambique, a escritora confessa ter herdado da avó o “gosto pela literatura”: “[...] Ela era Macua e habitualmente contava estórias lindas da tradição em volta da fogueira. Nesse momento eu dizia para mim ‘um dia vou escrever essas histórias’” (MOMPLÉ, 2012, p. 09). A autora também considera determinante para sua opção pela literatura o fato de ter estudado no Liceu Luís Salazar, quando era negado à maioria da população o direito à alfabetização, os esforços de sua mãe e o incentivo do Professor de Língua Portuguesa, “Rodrigues Pinto” (MOMPLÉ, 2012, p. 09) despertaram-lhe para a escrita e à docência.

De 1970 a 1981, Lília Momplé esteve comprometida, profissionalmente, com a educação. As experiências vivenciadas enquanto estudante e a atuação como professora de Inglês, Língua portuguesa e diretora da Escola Secundária da Ilha de Moçambique proporcionaram conhecimento de realidades a serem combatidas. O racismo no ambiente escolar, o patriarcalismo opressor e a marginalização dos professores são tematizadas, posteriormente, na contística da escritora.

Concluídos os estudos em Lourenço Marques (atual Maputo), Lília Momplé ingressou no curso de Filologia Germânica, abandonando-o para formar-se em Serviço Social. Profissão exercida em Lisboa e São Paulo durante os anos em que esteve ausente do seu país. A repressão do governo colonial motivou a partida do casal.

Seu esposo, embora branco, “[...] não suportava ver a injustiça [...]” (MOMPLÉ, 2010, p. 10). O regresso a Moçambique ocorrera em 1972, época em que desempenhou funções administrativas, diretora do Fundo Nacional de Desenvolvimento Artístico de Moçambique, secretária geral da AEMO e representante do Conselho Executivo da UNESCO. (ALÓS, 2013, p. 92)

A trajetória de Lília Momplé como escritora seguiu um percurso comum em Moçambique, o reconhecimento por meio de prêmios. Vencedora do Concurso 10 de Novembro, com o conto *Caniço* (1987), prêmio literário atribuído na cidade de Maputo, a autora teve no ano seguinte sua primeira antologia publicada pela AEMO. “Para promover a publicação das obras [...] e assegurar a atividade literária dos escritores, o Comité Central da Frelimo decidiu, no início dos anos 80, promover a Associação de Escritores Moçambicanos [...] sendo então ministro da cultura o escritor Luís Bernardo Honwana” (AFONSO, 2004, p. 159).

Assim, os textos literários dispuseram de outro meio para veiculação, além da imprensa. De 1997 a 2001, Lília Momplé acumulou as funções de secretária e presidente da AEMO (ALÓS, 2013, p. 92). Na presidência da Associação dos Escritores Moçambicanos esforçou-se por visibilizar “a mulher e a palavra” em uma sociedade patriarcal que a subalternizava.

3 RELAÇÕES RACIAIS E VIOLÊNCIA COLONIAL: A ÓTICA DE LÍLIA MOMPLÉ

Na coletânea **Ninguém matou Suhura** o subtítulo “estórias que ilustram a história” afirma uma complementariedade, o narrado expõe o que foi vivido, pois “[...] o conto literário africano é elaborado por um escritor, de que manifesta a arte, o talento e o espírito de invenção. O mundo antigo faz parte da tessitura, mas de forma dolorosa [...]” (AFONSO, 2004, p. 68).

Chinua Achebe, citado por Afonso (2004, p. 69) defende: “[...] esse tipo de narrativa curta, sem recusar uma herança oral colectiva, adquiriu traços particulares em cada um dos escritores do continente africano” (AFONSO, 2004, p. 69). Nessa obra, Lília Momplé opta por ressaltar, a partir de cada protagonista, um aspecto singular do colonialismo em Moçambique.

Aconteceu em Saua-Saua, Caniço, Ninguém matou Suhura, O baile de Celina, e O último pesadelo são narrativas que evidenciam distintas tragédias motivadas pelos mesmos algozes: os colonialistas. Protagonistas e personagens secundárias ilustram a degradação. As questões econômicas e indígenas impõem a opressão.

Os temas coloniais e pós-coloniais são constantes nas obras de escritores africanos. No caso de Lília Momplé, que viveu a colonização e vive o pós-colonial, se fazem presentes os dois registros, por meio dos conflitos entre os grupos representantes dessas instâncias.

3.1 O silêncio dos desesperados: *Aconteceu em Sava-Sava e Caniço*

O trabalho forçado em Moçambique caracteriza as “sequelas sociais” que sobreviveram à abolição da escravatura no país. A restrição do tráfico ou a proibição do comércio de seres humanos no país, que remontam ao século XIX, não impediram a substituição do regime escravocrata por práticas igualmente exploratórias que persistiram até a década de 1960.

Favorecia essa configuração a legislação portuguesa que, nas palavras de Oliveira Martins, citado por José Luís Cabaço (2009, p. 53), regulamentava mecanismos para “tornar forçado o trabalho dos Negros, sem cair no velho tipo condenado de escravidão.” Metodologicamente optou-se por abordar as questões econômicas e indígenas em contos distintos, mas, na prática cotidiana, economia e indigenato são temáticas que, simultaneamente, amparam os interesses da metrópole.

Aconteceu em Sava-Sava narra a comovente e trágica história de Mussa Racua, personagem apresentada a partir da errância de quem caminha sem destino, pois não tem esperança de chegar a lugar algum. Incumbido pela administração colonial de cultivar e produzir oito sacos de arroz (MOMPLÉ, 2009, p. 20), sob pena de aplicação da Lei do Chibalo, este “ser” caminha de cabeça erguida e passos firmes, porém, “[...] Só os olhos, demasiado serenos, demasiado fixos, denotam a conformada lassidão do jogador que tudo perdeu” (MOMPLÉ, 2009, p. 9).

O ponto final de sua jornada é a “palhota” do amigo Abundo, o qual, cumprimentando-o, à semelhança dos macuas⁴, rompe o silêncio que se estabelecera, pois imagina o motivo da visita: “- Ano mau este, irmão – diz por fim Abundo, na doce língua macua” (MOMPLÉ, 2009, p. 10). Compreendendo o que significa tais palavras, Musa Racua sente-se triste, e, agradecido pelo fato de o amigo querer poupar-lhe a repetição de toda a madrugada.

Entretanto, a tristeza torna-se desespero ao saber que o Abundo também não conseguiu completar a cota de produção imposta pela administração colonial. Ambos seriam forçados a trabalhar nos campos de sisal, pois faltaram dois sacos de arroz para o protagonista.

Conhecedor de tal martírio, o camponês se compadece do amigo que sempre conseguira escapar da plantação, e até o ajudava quando a sua machamba⁵ não produzia o arroz exigido pelos portugueses. Lamentando-se acerca desse infortúnio, a personagem reflete:

— Mas tu já viste irmão, que vida é a nossa? — interrompe Mussa Racua — vem essa gente da Administração e marca-te um terreno. Dão-te sementes que não pedistes e dizem: tens que tirar daqui três sacos ou seis ou sete sacos, conforme lhe dá na cabeça. E se por qualquer razão adoecemos ou não cai chuva, ou a semente é ruim e não conseguimos entregar o arroz, que eles querem, lá vamos nós para as plantações (MOMPLÉ, 2009, p. 12-13).

⁴ Etnia proveniente da região norte de Moçambique.

⁵ Terreno agrícola para produção familiar.

Inconformado por ser obrigado a regressar aos campos de sisal onde, escravizados, os trabalhadores só recebem o alimento suficiente para aguentar as pancadarias, Mussa Racua deixa a moradia do amigo e, ao reencontrar a esposa Maiassa, inevitavelmente, conclui que também a perderá, como ocorrera com a primeira mulher, que após uma longa ausência “sem notícias e sem dinheiro” abandona-o para viver com outro homem, deixando seus poucos pertences aos saqueadores.

No período rememorado, Mussa Racua fora enviado à plantação de sisal por ter conseguido apenas cinco dos sete sacos de arroz exigidos pela administração colonial. Tais lembranças o fazem concluir: “[...] É melhor morrer. Não acordar nunca mais. Não ser mais um animal. Não voltar mais a casa e ver que a minha mulher foi com outro homem” (MOMPLÉ, 2009, p. 18).

A repentina reflexão torna-se solução, pois é sem se despedir da atual esposa, grávida, e em uma atitude silenciosa, que o camponês se dirige ao sacrifício. Ao acordar, Maiassa presente o pior: “[...]. É quase sem surpresa que, ao dobrar um canteiro dá com o corpo de Mussa Racua suspenso de uma mangueira, balouçando docemente ao sabor da brisa matinal. Tombado no chão, um saco cheio de arroz” (MOMPLÉ, 2009, p. 19).

Para além do desespero que acometera a dedicada esposa, consideramos, a partir do exposto, a tirania colonial por meio dos discursos proferidos pelo dominador, o qual em nenhum momento se compadece dos infortúnios daqueles “humanos objetos”: “— Esses cães, assim que lhes cheira a trabalho, arranjam sempre chatices. Ou fogem ou suicidam-se. Maldita raça! (MOMPLÉ, 2009, p. 21).

Avesso aos autóctones, o administrador não se exime de demonstrar sua repulsa por palavras: “cães”, “Maldita raça!”, e/ou gestos, estímulos aos quais os nativos respondem temerosamente, seja através da *performance* corporal ou da trêmula vocalização que traz à tona reflexos psicológicos de seres inferiorizados perante o poderio colonial. “O camponês seco e esfarrapado não deixou de tremer durante todo o tempo que esteve em pé, diante do administrador [...]”. (MOMPLÉ, 2009, p. 21).

Os tremores que acometem o camponês, ao informar as autoridades sobre o corpo de Mussa Racua junto ao da esposa desacordada, manifestam sua submissão àquele “ser” que o reprime, pois a temida figura do administrador o deixa descontrolado. “— Muito bem, senhor administrador. Vou já tratar de tudo, senhor administrador — cacareja o Língua” (MOMPLÉ, 2009, p. 21).

O temor da testemunha é justificado pelo narrador onisciente, que focaliza os fatos ao tempo que expõe os pensamentos e sentimentos das personagens, conforme constatado no fragmento: “Os dramas dos negros não lhe interessam, ou melhor, irritam-no! Por isso, não suporta os preâmbulos do Língua. Esse, que gosta de traduzir tudo minuciosamente [...]” (MOMPLÉ, 2009, p. 20).

Os gestos impacientes do colonizador ao ouvir o relato do Língua, sujeito aculturado, elo linguístico entre moçambicanos e portugueses, sinalizam seu desprezo pelo dominado, seja este assimilado ou não. Alós (2011, p. 1006) considera a postura do administrador perante o suicídio:

Vilipendia o cadáver do protagonista, roubando o sentido do seu gesto desesperado: em vez de marcar o espaço simbólico como

germe de resistência, da única resistência possível às arbitrariedades daquele momento histórico, o gesto do protagonista é rasurado e apagado pela episteme colonialista.

O administrador, ao desprezar o sacrifício de Mussa Racua, caracterizando sua morte como consequência da indolência, estigmatiza o africano, descrito pelos europeus, na época da colonização, como criminoso, indolente e “dado aos vícios”.

A respeito da localização de Saua-Saua, esta não é destacada no início da narrativa, indica-se apenas mês e ano do ocorrido, “*junho de 1935*” (MOMPLÉ, 2009, p. 9). Alós (2011, p. 149) acredita tratar-se esse espaço de um regulado, “[...] pequena aldeia tradicional, parte da organização social das coletividades moçambicanas no período pré-colonial”.

O nome pelo qual se designa tal povoamento advém do seu líder político, o régulo (significando literalmente “pequeno rei”). Todavia, o pesquisador adverte não ser possível confirmar se Saua-Saua foi um povoamento real ou fictício, tendo em vista a destruição de vários regulados no período das guerras, fato que impossibilita a localização dos mesmos nos atuais mapas moçambicanos.

O trabalho no plantio de arroz ocorreu em consequência da Segunda Guerra Mundial, quando o governo português precisou retomar a produção desse gênero alimentício em Moçambique, interrompida pela importação, que tornara-se mais lucrativa. No entanto, o desenrolar da guerra suspendeu o fornecimento dos grãos. Visando prover a autossuficiência, a administração colonial impôs a cultura forçada aos indígenas, determinando um hectare para cada homem e meio-hectare para cada mulher.

O segundo conto da antologia **Ninguém matou Suhura**, intitulado *Caniço*, ao mesmo tempo em que ilustra a realidade dos *magaiças*, revela a desolação das personagens que transitam entre a realidade dos brancos e o sofrimento dos negros. Protagonizado por Naftal, órfão de pai e irmão mais velho que precisa prover o sustento da família, a narrativa evidencia três dramas simultâneos, o da referida personagem, da irmã Aidinha, e do pai que morrera em função da tuberculose adquirida nas minas da África do Sul, onde trabalhou muitos anos privando-se do convívio familiar, pois, mesmo que alegres, eram breves as visitas.

No reencontro que antecederia sua morte, o entusiasmo do pai que se esforçara para obter recursos e agradecer aos filhos foi substituído por um desânimo sem precedentes, acompanhado de uma contínua tosse que o incapacitava de acompanhar os passeios e brincadeiras. Mesmo debilitado, o pai de Naftal precisa retornar às minas. Pouco tempo depois a família recebe a notícia de sua morte: “[...]. As minas tinham-lhe comido as forças e a carne, como a tantos outros negros que partem de Moçambique perseguindo sonhos de riqueza [...]” (MOMPLÉ, 2009, p. 27).

Naftal era quase uma criança quando o pai faleceu, mesmo assim precisou trabalhar. No entanto, seu baixo salário de “moleque”, espécie de serviçal para diversos fins domésticos, aliado ao da irmã mais velha Aidinha, que trabalhava como “aia de meninos”, era insuficiente para que a família saísse da situação de miséria em que vivia, como os demais habitantes do Caniço, bairro de terra batida situado na periferia de Lourenço Marques.

Alós (2011, p. 1007) adverte, a denominação de tal bairro advém “[...] dos aglomerados de pequenas palhotas construídas com

caniço, e, por vezes, cobertas com folhas de coqueiro, nas quais residiam as populações negras mais humildes”. A respeito das desigualdades sociais e raciais existentes em Moçambique, a voz narrativa enfatiza:

Naftal caminha apressado pois teme chegar atrasado ao serviço. Mas como sempre tem uma vaga consciência de que a cidade se transforma gradualmente à medida que os bairros dos negros vão ficando para trás. Na verdade, assim é. Ao aglomerado de palhotas de caniço, seguem-se os casinhotos de madeira e zinco dos mulatos e indianos, de mistura com modestas casas de alvenaria. Depois as casas de madeira e zinco vão rareando. Finalmente nos bairros onde só residem colonos, erguem-se apenas prédios e vivendas de alvenaria, ladeando ruas e avenidas verdejantes. E o suave aroma dos jardins e das acácias em flor vai substituindo o cheiro da miséria. (MOMPLÉ, 2009, p. 32).

A minuciosa descrição indica como viviam negros, mestiços, indianos e brancos, constituindo-se os primeiros, segundo dados estatísticos de 2001⁶, 99% da população total do país. Quanto aos mistos, conforme consta no conto *O baile de Celina*, configuram-se como pessoas indesejadas, pois o sistema colonial fora construído “[...] a partir de uma linha de cor, que [também] deplorava qualquer forma de mestiçagem” (THOMAZ, 2005-2006, p. 258-259).

Se os mestiços eram assim tratados, às mulheres negras poucas alternativas restavam, além de vender o corpo. Consciente dessa situação, Aidinha foge de casa, submetendo-se à condição de

⁶ Ver THOMAZ (2006, p. 255)

objeto sexual para escapar da miséria, pois não mais aguentava viver no Caniço, “[...] lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê [...]”. (FANON, 1968, p. 29)

Informada pelos vizinhos acerca do local onde se encontra Aidinha, sua mãe tenta dissuadi-la, mas a personagem não aceita retornar ao convívio familiar, pois “[...] está farta da miséria e que sendo negra, não tinha outro caminho para se livrar dela. Só se tornando puta. Não disse nada disso, mas respondeu com a fria serenidade de quem a muito tinha feito uma opção”. (MOMPLÉ, 2009, p. 28).

Porém, acometida pela enfermidade que ocasionara a morte do pai, Aidinha, após dias, internada na enfermaria indígena, “[...] onde outras negras definhavam também, consumidas pela tuberculose” (MOMPLÉ, 2009, p. 30), resolve aceitar o auxílio da família.

O irmão Naftal, sempre responsável, segue trabalhando no bairro dos colonos, e tendo que viajar em pé, quando precisa cumprir as ordens dos patrões fora da residência. O que ocorre se o único banco reservado aos negros estiver ocupado. Certo dia o serviçal é surpreendido pela pergunta da patroa: “— Ouve lá, Naftal, não viste o meu relógio de ouro”? (MOMPLÉ, 2009, p. 34). Indagação que desespera a personagem por perceber a insinuação.

Naftal e o cozinheiro foram interrogados. Como não confessaram o crime, o patrão resolveu entregá-los à polícia. Na esquadra foram espancados pelo sipaio, aquele que, “[...] em seu movimento

de assimilação ao branco, veste simbolicamente uma segunda pele, pela qual ele tenta camuflar a sua, aproximando-se mais dos valores dos dominantes. Trata-se da farda de “cotim sal-e-pimenta” que o difere de seus iguais”. (PADILHA, 2011, 160).

Apesar dos ferimentos nas mãos, Naftal e o cozinheiro continuam protestando inocência e são liberados, com a ameaça de voltar ao posto policial caso o relógio não apareça. As atrocidades cometidas contra os funcionários poderiam ter sido evitadas se, após conhecer o destino do relógio, o patrão procurasse a polícia para explicar o mal-entendido.

Porém, ao saber que a filha levava o relógio para a escola, a fim de causar inveja nas amigas, este nega-se a retirar a queixa, como fora sugerido pela esposa, alegando ser melhor deixar os dois funcionários a apanhar, pelas vezes que roubam os brancos sem serem punidos. Alós (2011, p. 1007) considera que a recusa do patrão “bestializa” a população negra ante o racismo colonialista. Naftal, mesmo sendo um trabalhador honesto e dedicado, é acusado “[...] sob suspeita dos ‘instintos roubadores’ dos moçambicanos”.

Visando ratificar hegemonia racial, cultural, política e social, os colonialistas adotaram o depreciativo discurso orientalista com o objetivo de estigmatizar os autóctones, estereotipados de criminosos e incapazes. Os dominados, representados por Naftal, sofrem historicamente as consequências dessa estratégia intelectual de subalternização.

Chegando à casa, a pergunta da mãe, que conhecia o significado “[...] das mãos ensanguentadas em um negro” (MOMPLÉ, 2009, p. 37), contrapõem-se ao solidário silêncio dos irmãos, que apenas deitam-se

ao lado de Naftal, deixando-se está até o amanhecer despertar o protagonista para mais um dia de sujeição aos seus algozes.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano**: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

ALÓS, Anselmo Péres. *A ficcionalização da história moçambicana em contos de Lília Momplé*. **Estudos Feministas**, Florianópolis (UFSC), v. 19, n. 3, p. 1005-1008, 2011b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000300018> Acesso em: 17 fev. 2016.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique**: identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: UNESP, 2009.

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

HAMILTON, Russell G. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. **Via Atlântica**, n. 3, dez. 1999, p. 12-22. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica>> Acesso em: 20 ago. 2016.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

MOMPLÉ, Lília. *Entrevista*. In: **Literatas** – Revista de Literatura Moçambicana e Lusófona, ago. 2012. Disponível em: <

<http://revistaliteratas.blogspot.com.br>> Acesso em: 17 fev. 2016.

MOMPLÉ, Lilia. **Ninguém matou Suhura**: estórias que ilustram a história. Maputo: AEMO, 2009.

MOMPLÉ, Lilia. **Os olhos da cobra verde**. Maputo: AEMO, 2008.

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

PINTO, Antônio Costa. *A guerra colonial e o fim do império português*. In: BETHECOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (Dir.). **História da expansão portuguesa**. Vol. V. Lisboa: Círculo de Leitores, s.d.

Disponível em:

<http://www.fmsoares.pt/aeb/biblioteca/pesquisa_autores.php?autor=3829>. Acesso em: 20 ago. 2016.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “*Raça*”, *nação e status*: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique. **Revista USP**. São Paulo, n. 68, p. 252-268, dez./fev. 2005-2006. Disponível

em:<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13496/15314>> Acesso em: 20 ago. 2016.

VISENTINI, Paulo Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. **História da África e dos Africanos**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAPÍTULO 4

Quatro Vozes Femininas do Índico e Alguns Entrelaces Poéticos

Carmen Lucia Tindó Secco

Neste breve ensaio, pretendemos chamar atenção para o fato de poder ser detectado um lirismo feminista intimista, desde os 1950, no quadro da literatura moçambicana. Para isso, selecionamos quatro poetas.

A primeira que destacamos é Glória de Sant' Anna, cuja poética se tece entre dois oceanos: o Atlântico que banha sua terra natal, e o Índico, em cujas margens foi viver aos 25 anos. Por ter nascido em Lisboa e por ser sua poesia de cunho predominantemente existencial, sua obra, durante anos, não foi considerada como pertencente ao patrimônio literário moçambicano, embora grande parte de seus poemas tenha sido produzida durante o tempo vivido por ela em Moçambique. Consideramos esse critério bastante discutível, pois apenas leva em consideração a pátria de nascimento da autora, ignorando os pactos afetivos de identificação feitos durante sua longa vivência em terras africanas.

Nos dois primeiros livros de Glória, domina uma semântica de vaguidão. Nas composições poéticas dessa fase, a solidão marca o sujeito lírico, que se refugia em sua interioridade, à procura de elos emotivos capazes de equilibrarem sua subjetividade cindida entre duas pátrias. É pela contemplação do mar de Pemba e pelo exercício da poesia que o eu poético consegue ultrapassar o desenraizamento provocado pela saída de Portugal para viver em terras alheias. À medida que se contempla existencialmente no espelho das marítimas águas do Índico, vai-se encontrando e, naturalmente, começa a incluir em seus versos novas paisagens e

peças. Do âmago das palavras emanam, então, emoções fraternas em relação ao povo moçambicano. Cartografias geográficas, culturais e humanas de Moçambique vão, aos poucos, integrando o imaginário literário da poesia de Glória de Sant’Anna, que, lentamente, passa a captar ritmos africanos.

Embora acompanhasse as mudanças sociais por que passava a sociedade moçambicana, a poesia de Glória, nos anos de guerra – a que ela chamou de “tempos agrestes” –, não enveredou pelo *ethos* militante e revolucionário que dominou o panorama literário de Moçambique nesse período. Apesar de muitos de seus poemas terem denunciado os malefícios dessa época de lutas e violências, sua poética fez a opção pelo silêncio e pela metáfora, alinhando-se, por isso, ao lado dos poetas como Rui Knopfli, entre outros.

Por entre os silêncios de lucidez crítica, seus versos assumem também a consciência do fazer estético e, em meio às lacunas da denúncia explícita da opressão, teorizam sobre sua própria arte poética: “Um poema é sempre/ uma qualquer angústia que transborda.” (SANT’ANNA, 1988, p. 97). Metalinguagem, sensibilidade e silêncio levam a voz lírica a profundas reflexões sobre sua textualidade poética. A lírica de Glória de Sant’Anna, como a de Rimbaud, de Hölderlin, de Cecília Meireles, mergulha no silêncio e na musicalidade da linguagem, no “mar absoluto” da própria poesia.

A *poiesis* de Glória se acumpliciou, sempre, a uma dicção lírica oceânica, ou seja, a um lirismo moçambicano que se alimentou de líquidas fontes culturais e geográficas existentes às margens do Índico. Mas, não só: leitora também de muitos poetas

portugueses e de outras nacionalidades, trouxe para seus poemas marcas de uma propensão marítima herdada de poetas portugueses, o que ocorreu também com vários autores em Moçambique, entre os quais Virgílio de Lemos, Fonseca Amaral e outros.

Há um viés da poética moçambicana estreitamente conjuminado às representações do Oceano Índico, tanto no que se refere à temática, quanto à motivação inspiradora da escrita poética. Esse viés foi designado por Francisco Noa como o da “poética da oceanidade” (NOA, 2012, *site*), na medida em que reúne poetas de acentuada “vocação marítima”. É o caso, por exemplo, de Orlando Mendes, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Luis Carlos Patraquim, Eduardo White, Nélon Saúte, Júlio Carrilho, Guita Júnior, Adelino Timóteo, Mbate Pedro, Sangare Okapi, entre outros.

Duas opções poéticas diferenciam, todavia, esses “poetas do Índico”, agrupando-os, de acordo com os rumos de suas produções literárias. Duas vertentes se delineiam, assim, na poesia moçambicana. Ambas participam, a par de suas diferenças, de um erotismo visceral; associam o mar à criação poética e metaforizam o Índico como uma rede de relações e afetos, como um espaço de viagens “a contrapelo”, ou seja, de contraviagens. Nesta vertente, segundo nossa visão, estão: Rui Knopfli, Luis Carlos Patraquim, Nélon Saúte, Guita Júnior, entre outros, que cantam, hoje, como Mbate Pedro, um “Índico taciturno” que “chora” as distopias do presente, mas as enfrenta com intensa resiliência. Na primeira vertente, a da cartografia lírica intimista, encontram-se outras vozes poéticas, entre as quais: as de Virgílio

de Lemos, Glória de Sant'Anna, Eduardo White, Ana Mafalda Leite, Júlio Carrilho, Adelino Timóteo, Sangare Okapi.

O notável em Glória de Sant'Anna é ver que, mesmo ela tendo ido viver em Moçambique aos 25 anos, conseguiu fazer com que sua poesia se acumpliciasse tanto com o lirismo existente no Índico praticado por poetas moçambicanos das gerações mais velhas, como também deixasse raízes líquidas entre poetas mais jovens, como Eduardo White, Ana Mafalda Leite, Adelino Timóteo, Sangare Okapi, cujas poéticas mergulham num forte erotismo marítimo, fazendo do oceano Índico espelho para pensar Moçambique e também a própria carpintaria poética.

Glória ultrapassa a insularidade produzida pelo exílio. O Índico que a cerca não a aprisiona, pois, "com o coração no fundo do oceano", sua *poiesis* se embebe de outros cantos, como o de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner, com quem intertextualiza versos prenhes de segredos e silêncios líquidos que nada, nem ninguém consegue aprisionar:

Serei tão secreta
como o tecido da água
e tão leve
(...)
(SANT'ANNA, Glória de, 1972, p. 47)

Essa dimensão relacionada ao mar, tão forte na poesia de Virgílio de Lemos e na de Cecília Meireles, com as quais Glória de Sant'Anna tanto interagiu, é também o legado que ela deixou a poetas moçambicanos mais jovens também seduzidos pelo Oceano Índico.

A poética de Sangare Okapi, por exemplo, se organiza a partir de três semas recorrentes: viagem, paisagens e memória. Seus poemas efetuam uma viagem anti-épica e intertextual pelas entranhas da história e da poesia moçambicanas. Cruzam imagens e paisagens com afetos que despertam a memória do passado.

(...) Resgatasse o Índico o que do oriente com o tempo soube
sufragar.
Os barcos todos com as velas hirtas e as gentes.
Suas as pérolas mais os rubis. O aljôfar. Luzindo no ar.
Minha fracturada chávina árabe persa na cal
ou resplandecente a missanga cravada no ventre d'água,
qual sinal dos que de além mar chegaram
e partiram com baús fartos...
Fobia dos que ficamos. Mas herdeiros.
(OKAPI, 2007, p. 49)

Tanto Glória como Sangare cantam o mar, a memória, a viagem. Na poesia dela, esses semas navegam em uma direção mais existencial. Já na linguagem de Okapi, há um tom histórico mais claramente crítico e denunciador dos abusos coloniais, embora essa denúncia também possa ser encontrada nas entrelinhas de vários poemas da autora.

Há na poesia da jovem geração moçambicana uma dicção mais melancólica. O mar, o silêncio estão presentes, entretanto há um tom distópico mais agudo que busca resistir às decepções do mundo contemporâneo. O silêncio é muito mais denso, agônico, pesado. Mbate Pedro, por exemplo, traz, por vezes, o mar e o silêncio para seus poemas. Tem a lúcida compreensão de "estar entre a mentira que se ergue em turbilhão e o silêncio que se

ajoelha" (MBATE, 2017, p. 18). Predomina em sua poesia uma "agonia às costas", uma "angústia seca", uma sensação de encarceramento diante do papel em branco que se transforma na consciência plena do sujeito poético que faz de seus versos pura metapoesia.

A par do desencanto dos tempos atuais, o lirismo de Glória de Sant' Anna persiste, pois consegue alimentar uma cadeia poética que, no quadro da poesia moçambicana, flui como tecido líquido e inspirador.

A segunda voz poética feminina convocada, neste ensaio, é a de Lee-Li Yang, uma macaense muito à frente de seu tempo. No entanto, Lee-Li Yang é uma mulher de papel. Uma poeta de papel. É um dos heterônimos do poeta Virgílio de Lemos. Como nas Canções de Amigo, Virgílio dá voz a um ser feminino, cuja postura em relação ao mundo, ao amor é, contudo, diversa da encontrada no universo dos cancioneiros medievais. Lee-Li Yang é avançada para sua época. É subversiva, é uma mulher libertária que se quer dona de sua sexualidade, de seu prazer erótico.

Um coração de gozo!
Apalpa minha xaxa, minha noite
inquieta surpreende-me arrebatame
liberta-me deste sonho e
que eu não seja mais
o silêncio do mar. [...]
(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 184)

Lee-Li Yang, no quadro da poesia moçambicana, é a primeira voz feminina a expressar sua sexualidade de modo

explícito. Há nela uma voracidade carnal, genital, mas igualmente simbólica que expõe forte desejo pela palavra poética, um erotismo que procura copular com o corpo dos poemas.

O mar na poesia de Lee-Li Yang é metáfora do erotismo, porém, também, de sua busca interior, individual. Esse heterônimo é, em última instância, a exacerbação do fingimento poético virgiliano. Como explica a ensaísta Ana Mafalda Leite, Lee-Li Yang revela “a consumação livre desse desejo passional, numa expansão metaforizada pelo Mar e pela assumpção livre do prazer físico que, por vezes, quase narcisicamente, se auto-satisfaz” (LEITE, 2006, p. 384).

Ana Mafalda Leite, além de estudiosa da poesia moçambicana, é, ainda, poeta e a elegemos como a terceira voz poética a ser focalizada neste ensaio. Sua poesia se faz herdeira, em vários aspectos, do lirismo de Glória de Sant’Anna, oscilando, como esta, entre as fronteiras de duas pátrias: Moçambique, aonde chegou com meses, vivendo até os dezoito anos; e Portugal, país, onde reside e trabalha há muitos anos.

Ana Mafalda um barco do império em travessia entre
dois oceanos me fez nascer. Foi esse o nome que me
deram ao levar-me transplantada de um hemisfério
para o outro. Nasci entre fronteiras líquidas entre
ondas inventei um berço. (...)
(LEITE, 2005, p.36-37)

Declaradamente, o sujeito poético tem consciência de sua dupla identidade, de forma semelhante à de Rui Knopfli, poeta com quem trava clara intertextualidade:

Eu, meu caro Rui Knopfli, eu caso-me (...) às luas dos dois hemisférios. (...) chamem-me europeia ou africana, que fazer senão calar? (...) que pátria a de um poeta senão uma língua bífida e em fogo (...) Acredita, a terra-mar que em nossas línguas caminha é naturalidade obscena, pátria dividida (...), nascimento incestuoso de múltiplas mães (...) pátria minha, passaporte, naturalidade, só uma, a poesia. (LEITE, 2005, p. 227-228)

O lirismo de Ana Mafalda se inscreve em uma dimensão intervalar, entre diferentes margens: da noite e da alba, do Oriente e do Ocidente, do mar e da terra, do dia e do crepúsculo, do erotismo e do sono, do dormir e da vigília, do barco e das estrelas. O sujeito poético traz um legado forte de poetas moçambicanos anteriores, especialmente da poesia de Glória de Sant'Anna, com a qual, conscientemente, se intertextualiza:

(...)

seu corpo é vestido
de búzios e algas
e deixa na areia
um rasto de prata
(SANT'ANNA, 1988, p. 105)

navega-me a alma uma ilha
o espírito antigo de um barco em viagem

penélope de m' siro enfeitada
olha o minarete mais alto
do horizonte

(...) (LEITE, 2002, p. 37)

Em diálogo com a poesia marítima e filigranada de Glória, a de Ana Mafalda também adota a fluidez do mar e da viagem, colocando-se no entre-lugar de diversas culturas: a do Ocidente representada por Penélope, a do Oriente expressa pela imagem do minarete, a das mulheres macuas da Ilha de Moçambique representadas pela metáfora do *m'siro*. É nesta encruzilhada de heranças literárias e culturais que o eu-lírico busca força e origem para perseguir e desvendar sua identidade “oculta em sombra acesa”, ancorada em barcos e sonhos, na dimensão do sensível.

A quarta poeta aqui elencada é Sónia Sultuane, outra voz poética feminina de Moçambique, em cujo lirismo também se revelam vários entrecruzamentos culturais. Seu livro *Roda das encarnações*, embora não focalize explicitamente o oceano Índico, torna-o presente “por ausência” em seus poemas, cujos versos expressam desejos, afetos, o cosmos, o mar, o amor – o Índico de muitas culturas, cheiros, sabores, línguas, saberes e, principalmente, religiosidades.

Sou os olhos do Universo
a boca molhada dos oceanos,
as mãos da terra
(...)
estou em milhares de desejos, em
milhares de sentimentos
sou o cosmos
(...) (SULTUANE, 2017, p.13)

A poesia de Sónia põe em interação diversas multiculturalidades existentes em Moçambique, sociedade formada por heranças africanas, indianas, árabes, chinesas, portuguesas. É uma poética que ultrapassa as fronteiras moçambicanas e as da África austral, expondo complexidades referentes a várias regiões do Índico, contribuindo, desse modo, para um maior entendimento de diferenciadas modernidades e religiões ali presentes. Há, assim, na *poiesis* de Sónia Sultuane, um cosmopolitismo que enlaça crenças antigas e modernas, o islamismo e o hinduísmo em tensão com linguagens mais amplas dessas mesmas religiosidades.

Por todos os lugares agrestes e sagrados que piso,
pelas savanas, florestas e montanhas que me
povoam,
caminho com as palavras impressas em meus pés
e viajo no mundo a qualquer hora do dia e da noite
falo em qualquer língua
rezo as palavras das mais diversas religiões
sem amarras ou falsas convicções
(...) (SULTUANE, 2017, p.14)

Na poética de Sónia, em particular em seus primeiros livros, há uma preocupação maior com o corpo: o corpo feminino, o corpo da poesia, o corpo da arte. O eu-lírico escreve em si signos do poema, imagens que inscrevem a própria poesia em palavras que andam. Nessas primeiras obras, o sujeito poético se afirma como uma voz poética feminina do Índico e aí há uma proximidade com o erotismo produzido pela Lee-Li Yang, um dos heterônimos de Virgílio de Lemos. Em alguns poucos poemas de *Roda das*

encarnações, ainda é forte, também, esse erotismo da carne e o prazer da libido:

(...)

Quero-te dentro de mim procurando com a língua
entre os meus lábios todos os mistérios do prazer

(...)

porque me quero feminina e toda tua.

(SULTUANE, 2017, p.78)

Expandindo sua viagem, em grande parte dos poemas do livro, o sujeito poético ultrapassa o limiar do espaço-corpo e as questões relacionadas apenas ao feminino, abrindo sua trajetória rumo a um percurso cosmopoético, ou seja, a uma travessia cósmica em direção às profundezas do humano.

Podemos, portanto, detectar, em *Roda das encarnações*, três tipos de espaços em que se situam os corpos: o espaço de sua carnalidade; o espaço limiar que compreende a pele; o espaço interior que, nas religiões antigas, corresponderia ao local onde residia a alma. Atualmente, entretanto, sabemos que a dicotomia tradicional corpo x espírito, traduzida, em geral, por metáforas veiculadas por diversas religiões, é enganadora, pois todo corpo tem um dentro e um fora que se articulam na construção do sujeito. Assim, “não há corpo que não seja vivo e ocupado pelo espírito; não há corpo não ocupado” (GIL, 1997, p.8). Em constantes metamorfoses, os corpos vão expressando o que lhes vai na alma: ora um erotismo profundamente carnal, ora uma eroticidade que abarca o verbo dos poemas e a pele das palavras,

ora uma espiritualidade que procura a vida em sua intensa complexidade.

Os poemas de *Roda das encarnações* operam com ténues e delicadas fronteiras entre o emocional e o racional, entre vida e morte, entre sensorial e espiritual, entre corpo e alma, entre o local e o cosmopolita, entre o caos e o cosmos – mas não de forma dicotômica e, sim, plural, entrelaçando conhecimentos, cheiros, paladares, crenças, sentimentos, vibrações, rezas, pensamentos. Fragmentos do cotidiano vivenciado pelo sujeito lírico, microfragmentos de suas memórias, microvestígios das culturas e histórias locais, de diversas religiosidades existentes à beira-Índico são reatualizados poeticamente pela *poiesis* de Sónia Sultuane, cuja proposta é apreender as camadas mais recônditas das culturas imateriais, ou seja, dos saberes invisíveis, segundo os quais sua vida e sua identidade se tecem em contínuas mutações.

Perseguindo sentidos supremos tanto para sua vida como para sua poesia, o eu-lírico, em movimento, viaja por muitas religiosidades, exprimindo sua gratidão: “namaste” (SULTUANE, 2017, p. 19). O agradecimento indiano convive com o chamado árabe da oração na mesquita: *Adhan Mashallah!* (SULTUANE, 2017, p. 34), com a saudação mulçumana *Masha’Allah*, que significa “Deus assim quis”. Permeado por essas identidades, o eu-poético revisita sílabas, pontuações e emoções vividas, construindo uma gramática existencial e metapoética para si. Sua viagem não é para fora; é para dentro, para o autoconhecimento, para a compreensão da própria existência:

nessa viagem de sonho sem norte nem sul
procurando dentro de mim os desconhecidos
oceanos que me purificarão,
procurando dentro de mim a essência
que mate a minha imensa sede de saber
(SULTUANE, 2017, p.40)

Essa metafórica viagem é, simultaneamente, uma escrita de si e uma escrita do mundo. Configura-se como trânsito de saberes. Em *Roda das encarnações*, se constitui como meio de o eu-lírico encarnar suas origens e vidas anteriores, perpassadas por mescladas heranças culturais – indiana, islâmica, moçambicana. Deixei-me cobrir com teus belos saris amarelos, vermelhos e cor de açafão

(...)
vi Shiva, o Deus destruidor, renovador, transformador,
deus da música e das letras,
(...) (SULTUANE, 2017, p. 34)

A referência, nesse poema, aos saris e ao açafão, ao deus Shiva e à cidade de Jaipur traz à tona a forte componente indiana tão presente na cartografia identitária de Moçambique. As índicas mestiçagens se fazem, assim, representadas, de modo evidente. Francisco Noa, no posfácio de *Roda das encarnações*, comenta que encarnação significa o ato de encarnar, ou seja, de ser de novo carne e espírito: “roda das encarnações convoca necessariamente as doutrinas sobre transmigração da alma ao longo de tempos imemoriais, de vidas anteriores, de emoções não resolvidas nessas mesmas vidas” (NOA. *In*: SULTUANE, 2017, p. 83).

Contudo, na *poiesis* de Sónia, esse sentido puramente religioso de encarnação é ultrapassado, porque empregado de forma plenamente metafórica. Conota a encarnação de um sentido supremo ligado não propriamente aos deuses – seja Buda, Cristo ou Allah –, mas à palavra sagrada da poesia. É a harmonia cósmica, a cosmicidade literária e existencial que o eu-lírico persegue durante sua viagem.

São muitos os entrelaces poéticos entre essas quatro vozes femininas do Índico. Mar; poesia introspectiva, sensual e sensitiva; metalinguagem; labor estético; mestiçagens – marcas que atravessam as obras dessas quatro poetas.

REFERÊNCIAS

LEITE, Ana Mafalda. *Passaporte do coração*. Lisboa: Quetzal, 2002.

LEITE, Ana Mafalda. Poéticas do Imaginário Elemental na Poesia Moçambicana: entre mar... e céu. In: *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 153-160.

LEITE, Ana Mafalda. *Livro das encantações*. Lisboa: Caminho, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. Lee-Li Yang, um heterónimo feminino de Virgílio de Lemos. In: MATA, Inocência. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Africanos, F.Letras/U. Lisboa - FLUL, 2006. p. 381-390.

LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963)*. Carmen Tindó Secco (organização e apresentação). RJ: Nova Fronteira; F.Letras/UFRJ, 1999a.

MACHADO, Camila Toledo Piza. *Lee-Li Yang: o epistolar em transe poético*. Rio de Janeiro, 2007. Disponível:
<https://drive.google.com/file/d/1mp3k75dmCYiQpyVmIRR3cY04U5y7JCxb/view> Acesso: 04/05/2018.

MBATE PEDRO. *Vácuos*. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.

NOA, Francisco. O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na literatura moçambicana.
Disponível: <http://cesab.edu.mz/wpcontent/uploads/2012/10/OceanoIndicoTransnacionalidaPoesiaMocambicana-2012.pdf> Acesso: 13-12-2014.

OKAPI, Sangare. *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*. Maputo: AEMO, 2007.

SANT'ANNA, Glória de. *Desde que o mundo e 32 poemas de intervalo*. Lourenço Marques: COOP, 1972.

SANT'ANNA, Glória de. *Amaranto: poesias 1951-1983*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

SULTUANE, Sónia. *Roda das encarnações*. SP: Kapulana, 2017.

CAPÍTULO 5

A Fiandeira de uma Balada

Cíntia Acosta Kütter

O ferreiro forja a Palavra,
O tecelão a tece,
O sapateiro amacia-a curtindo-a.

Hampaté Bâ

Não me resta outra escolha. Esta língua foi dada para mim e pretendo usá-la [...] percebo que a língua inglesa carregará todo o peso da minha experiência africana. Todavia, terá de ser um inglês diferente, em plena comunhão com sua pátria ancestral, mas transformado, para adaptar aos ambientes africanos.

Chinua Achebe

Convocada a voz do escritor nigeriano Chinua Achebe e do malinês Hampaté Bâ, com quem Paulina Chiziane dialoga de imediato, a respeito da língua, a escritora moçambicana, nos conduz pelas sendas da contação de histórias. A língua portuguesa, a mesma do colonizador, é hoje utilizada como ferramenta de trabalho pela romancista, pois, ao ser iniciada no mundo da escrita, ela se propõe a

⁷ Achebe apud BONNICI, Thomas. O pós-colonialismo e a literatura. Estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000, p. 45.

assumir o papel de uma contadora de histórias ou ainda uma griot⁸ moderna, ou seja, a autora toma para si a voz do narrador e inicia o seu contado. Nos textos de Paulina Chiziane, encontramos uma voz que chama-remos de duplicada, uma vez que se, por um lado, encontramos uma dicção narrativa que encena a vinculação a um modo ancestral de veiculação de saberes, por outro, essa dicção irá dialogar com uma narradora que se constitui a partir do uso da língua portuguesa. O estatuto da crioulidade, proposto por Glissant, talvez seja aqui um caminho para a percepção de tal processo, bem como para a ampliação

⁸ Ou griôt; nas culturas orais, como o caso da literatura africana, são os responsáveis pela memória coletiva de seu povo. Por esse motivo, quando um griot morre, é dito que “com ele morre uma biblioteca”, pois eles detêm o saber ancestral. Além de uma posição importante em sua comunidade, os griots podem ser considerados escritores sem papel, pois todos os contados são memorizados e passados aos “mais novos” na forma de contação sem nenhum tipo de registro escrito. Como guardiões, intérpretes e cantores da história oral, são considerados testemunhas do passado, cantores do presente e mensageiros do futuro. Após sua morte, os griots possuem uma forma diferenciada de “enterro” como afirma Evaristo Eduardo de Miranda: “A voz desses seres não pode ser enterrada. Destinados a ecoar pelos ventos das savanas, ao morrer eles são colocados nos ocos existentes nos troncos dos baobás. O baobá é uma imensa árvore africana, da mesma família da nossa paineira, evocado em muitas lendas e contos do continente negro. Os troncos dos baobás são enormes e cheios de passagens e fendas. O nicho do *griot* é fechado com barro. Sob a sombra dos baobás, árvores dos conselhos, reúnem-se os anciãos das aldeias e muitas decisões são tomadas. A alma do *griot*, enxerto humano no vegetal, seguirá falando no vento e nos corações dos homens. Pela palavra, a árvore dá a vida.” (MIRANDA, 1996, p. 107). Vale ainda lembrar que na cultura bantu, a qual a escritora pertence, apesar de não haverem *griots*, apenas os chamados “mais velhos”, estes incumbidos da contação de histórias, pensamos ser válida a utilização da expressão por tratarmos a mesma de forma metafórica a fim de esclarecer o conceito.

de sua força. É através da tradição oral desenvolvida por seus antepassados que a escritora concebe sua escrita como uma forma de divulgar valores ancestrais e, ao mesmo tempo, problematizá-las. Seus romances, segundo ela, são baseados diretamente na tradição oral, no que ouvira, quando criança e adolescente, da boca dos mais velhos, em especial de sua avó, fazendo referência à forma tradicional africana de transmissão de conhecimentos por meio da oralidade. Esse processo é muito caro às literaturas africanas de língua portuguesa, pois não abrange apenas o (re)contar histórias, indo muito além, como afirma o mestre da tradição oral Hampaté Bâ:

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: “O que é tradição oral?”, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: “É o conhecimento total”. O que, pois, abrange a expressão “tradição oral”? Que realidades veicula, que conhecimentos transmite, que ciências ensina e quem são os transmissores? Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. [...] Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.

Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169)

Ao iniciarmos a leitura do romance, o título, *Balada de amor ao vento*, a princípio, nos parece inocente, o que se reforça em alguns momentos do próprio texto ou mesmo ao retomarmos seu sentido clássico, ou seja, a sua relação com um “antigo gênero de poesia popular originário dos países do norte”, que “narra um acontecimento real ou fabuloso, e consta de instâncias regulares” (AULETE, 1958, p. 609-B), segundo lemos no dicionário contemporâneo de língua portuguesa de Caldas Aulete. A balada, referida no título, aponta para uma tradição literária mais ampla, nos remete principalmente às cantigas de amigo portuguesas, as quais, além de possuírem sua origem na literatura oral, também retratavam os estados de ânimo do eu-lírico, a alegria pela chegada do amigo ou a tristeza pela sua ausência, a ansiedade pelo seu regresso, o desejo de vingança, o ciúme, etc. Em alguns momentos, essa *balada*⁹ que aqui analisamos pode ser lida como

⁹ “Balada – francês *ballade*; provençal balada baixo latim *ballare*, dançar. Com sentido, o termo *ballade* apareceu no século XIII, em Adam da La Halle. A origem da balada é folclórica e surge literariamente com os povos germânicos da Idade

uma barcarola, quando a protagonista indaga o mar pela ausência de seu amor, o que se verifica na seguinte passagem proferida por Sarnau: “Ó ondas do mar, não viram o meu amor? Verdes palmeiras, aves do céu, peixes, caranguejos, barcos acostados, por onde anda o meu amor? As águas não me responderam continuando o seu marulhar maravilhoso¹⁰.” (2003, p. 113). Assim como as donzelas das cantigas de amigo portuguesas, sua voz convoca a natureza com o objetivo de desabafar tristezas e alegrias, a fim de torná-la sua testemunha. Porém, ao contrário das cantigas de amigo portuguesas, na balada moçambicana a natureza não responde aos apelos da jovem Sarnau, pois, embora sua testemunha, ela se cala, fica apenas a assistir, acumpliciando-se de seus dissabores e saudades. Em outros momentos, todavia, a balada de Chiziane segue o melhor exemplo das bailias ou bailadas portuguesas. Segundo o crítico Sávio Roberto Fonseca de Freitas, o confronto entre essas duas perspectivas nos leva a perceber que o texto da escritora moçambicana vai além da referência portuguesa, pois, “Apesar de ter a estrutura de um romance, percebemos que Paulina cria uma espécie de *balada performática*, inovando esteticamente o gênero literário balada através de uma

Média. Sendo um canto de caráter narrativo, se desenvolve em torno de um único episódio, que pode ser melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural. Introduce o poeta uma outra voz ou mesmo pergunta e resposta no desenrolar da fabulação, que conduz sempre a um desfecho.” (SOARES, 2007, p. 30)

¹⁰ Confronte-se esse trecho com o poema de Martin Codax: “Ondas do mar de Vigo,/ se vistes meu amigo!/ E ai Deus, se verrá cedo!// Ondas do mar levado,/ se vistes meu amado!/ E ai Deus, se verrá cedo!// Se vistes meu amigo,/ o por que eu suspiro!/E ai Deus, se verrá cedo!// Se vistes meu amado,/ por que hei gran cuidado!/ E ai Deus, se verrá cedo!”

prosa poética que recupera a tradição oral das estórias contadas em volta da fogueira.” (FREITAS, 2012, p. 47).

No entanto, essa é uma falsa pista de leitura, pois a *balada* de Paulina Chiziane é, na verdade, um texto cheio de angústia, que nos mostra a vida repleta de dificuldades de uma mulher que passa de rainha à prostituta, do palácio à Mafalala. Notamos, assim, a voz denunciativa e oprimida da mulher, que busca seu lugar na sociedade. Esse desmoronamento na vida da personagem ocorre por amor a um homem, Mwando, que, por ser fraco, faz com que este amor seja a ruína de Sarnau: “– Tu foste para mim vida, angústia, pesadelo. Cantei para ti baladas de amor ao vento. Eras para mim o mar e eu o teu sal. Nunca encontrei os teus olhos nos momentos de aflição. No abismo, não encontrei a tua mão. O meu preço é para ti inacessível?” (2003, p. 145).

A narrativa centra-se, portanto, nas duas personagens, Sarnau e Mwando, o grande amor da protagonista, o cristão que a abandona por duas vezes (a primeira, para casar-se com uma moça escolhida por sua família, Sumbi; a segunda, com medo da perseguição do rei em busca de sua rainha, quando acaba por ser degredado). Além das duas personagens centrais, é importante destacar Nguila, príncipe herdeiro do clã dos Zuculas, homem polígamo e violento com quem Sarnau se casa. A linguagem do texto é, em geral, simples e a história que se conta marcada pela referência a aspectos ligados à família, à natureza e à espiritualidade, temas muito presentes na obra de Paulina Chiziane. O romance é estruturado em *flashbacks* e narrado em primeira pessoa, permeado por lembranças e, principalmente, pelas reflexões de Sarnau, que faz uma espécie de balanço de sua trajetória.

No romance, nos deparamos com questões como a poligamia e o lugar subalterno ocupado pela mulher na sociedade patriarcal, questões estas que possuem uma estreita ligação entre si, na medida em que o texto literário se refere a uma sociedade cuja tradição permite ao marido ter mais de uma esposa, desde que por ela pague o lobolo exigido pela família. O ritual do lobolo¹¹ (ou dote, para os ocidentais) é considerado uma forma de pagamento à família da noiva, geralmente conduzido por um familiar próximo: no romance, por exemplo, o processo é conduzido por um tio. É um tipo de compensação pela força de trabalho que está sendo deslocada deste núcleo familiar para servir a outro, no caso, a família do futuro marido; por esse motivo, a esposa tem a obrigação de servir não apenas ao marido, mas a todo o seu núcleo familiar:

Defuntos dos Guiamba e dos Twalufo, a vossa filha é hoje lobolada. O vosso sangue vai hoje pertencer à nossa família de governantes desta terra. O número de vacas com que é lobolada é tão elevado, coisa que nunca aconteceu desde os tempos dos nossos antepassados. [...] O meu tio era responsável dos negócios do meu lobolo. Com a devida vênia, levantou a voz e disse. – Minha filha, ergue-te e vê com os teus olhos a manada com que te lobolaram, para que nos dê numa palavra certa e nos faça um juramento sincero. Levantei-me cambaleante e muitos braços me ampararam. Dei uns passos para fora, minha mãe levantou-me o véu da capulana e eu não quis acreditar. Trinta e seis vacas que ainda não pariram e um cortejo de mais de dez homens adornados com peles de leopardo acompanhavam a manada. (2003, p. 36)

¹¹ Em Angola esse ritual recebe o nome de alambamento.

O lobolo pode ser pago em mercadorias ou dinheiro, mas geralmente a moeda utilizada são animais, em especial as vacas, por serem um dos principais símbolos da economia africana. Além disso, mais tarde, esses animais podem vir a servir para o mesmo propósito, o de lobolar outras mulheres da família que as recebe:

– Meu pai, minha mãe, meus avós e todos os defuntos. Aceitai esta oferta, esta humilhação, que é o testemunho da minha partida. Vou agora pertencer a outra família, mas ficam estas vacas que me substituem. Que estas vacas lobolem mais almas, que aumentem o número da nossa família, que tragam esposas para este lar. (2003, p. 39)

O rito é cercado por cerimônias que vão desde a chegada da família do noivo, a aprovação, ou não, do lobolo que o pretendente oferece à família da noiva, até o agradecimento a seus defuntos ancestrais,

No passado compraram-te apenas uma peneira de feijão. Hoje, renascida, lobolam-te com tantas vacas e dinheiro vermelho. Avó Sarnau, eis aqui o teu rapé e teu pano vermelho. Abençoa a tua protegida: abre-lhe os caminhos da felicidade: que nasçam muitos filhos do seu ventre como aconteceu no passado, nda-wuêêê!... O lobolo está feito. (2003, p. 39)

Após o cumprimento do rito de lobolo, Sarnau depara-se com uma nova realidade, a de mulher casada em uma sociedade poligâmica. Esse é um tema muito caro à escritora, visto que é

recorrente em sua obra. Sua preocupação com a temática se torna evidente em seu quarto romance, *Niketche, uma história de poligamia* (2004)¹². Nessa obra, Paulina Chiziane nos apresenta, além de questões como o conflito entre a tradição e a modernidade e as distinções entre o Norte e o Sul do país, o universo poligâmico sob o qual se desenvolve a narrativa da personagem Rami e das amantes de seu marido, Tony.

A escritora, de forma muito particular, toma em todos os seus romances a figura feminina como protagonista. Mas tal processo nunca se dá de forma gratuita. Ela opta por destacar as figuras de Sarnau, Minosse, Vera, Rami ou Delfina, as miçangas com as quais constrói o colar que irá adornar a mulher moçambicana descrita em seus romances. Ao emprestar sua voz a essas mulheres, a romancista nos apresenta a condição feminina numa sociedade moçambicana ainda presa aos valores patriarcais.

Assim, *Balada de amor ao vento* nos permite refletir sobre a condição da mulher em Moçambique, sobre os ritos ancestrais e seus protetores, elementos introduzidos no texto pelas experiências vividas por sua protagonista. Sarnau, questiona sua condição feminina ao ser abandonada por Mwando, e tenta reafirmar-se como mulher ao aceitar casar-se com o Príncipe do Mambone, Nguila. Ela pensa que, ao se tornar a futura rainha do povo Mambone, receberia, junto com tal título, toda e qualquer compensação pelo sofrimento causado por Mwando ao abandoná-la grávida, pois seu casamento com Nguila é acordado entre as

¹² Esse romance é o único da autora publicado no Brasil pela Editora Companhia das Letras, de São Paulo, no ano de 2004.

famílias e ela fora escolhida pela rainha-mãe para ser esposa de seu filho, futuro rei. No entanto, no jogo social em que se insere, sua condição de mulher é a de subalterna: ela deve ser submissa a todas as vontades de seu marido. Essa condição é ensinada às meninas para que sirvam aos maridos, como verificamos durante a preparação de Sarnau para o casamento:

Vozes de pilão abafam o cantar dos pássaros; é o grito do milho no último suspiro; é o gargalhar do estômago saudando a refeição que se aproxima, Sarnau, o homem é o Deus na terra, teu marido, teu soberano, teu senhor, e tu serás a serva obediente, escrava dócil, sua mãe, sua rainha.[...] Se ele trouxer uma amante só para conversar, recebe-o com um sorriso, prepara a cama para que os dois durmam, aqueça a água com que se irão estimular depois do repouso; o homem, Sarnau, não foi feito para uma só mulher. (2003, p. 43)

Assim, sua posição de mulher, mesmo sendo a primeira esposa de um rei e, por esse motivo, detentora de algumas regalias, não a protege das más experiências vividas ao lado de Nguila, vivências estas decorrentes, muitas vezes, do casamento. Através da personagem Nguila, a autora recupera a tradição de forma problematizadora, visto que abarcar a questão do casamento, no romance, é uma estratégia para alcançar seu real objetivo: o tema da poligamia. Tal questão é apresentada de forma deturpada, porque o homem polígamo não tem necessidade de se revelar um ser violento; ele, porém, o faz na intenção de sobressair-se e demonstrar poder sobre outrem, no caso, suas esposas. Com isso, a autora busca apontar as inadequações da

poligamia, permeada pela violência na sociedade moçambicana, como a ponta de um iceberg, que sinaliza para o problema maior. Evidencia, ainda, o desrespeito com os elementos balizadores de seu uso e a apropriação deturpada da tradição como um instrumento de imposição de valores questionáveis.

Dessa forma, Paulina Chiziane busca discutir a poligamia em seu romance ao questionar as atitudes violentas de Nguila, como por exemplo,

Abri a porta do meu quarto. Meu Deus, acode-me! [...] Meu marido está ao lado de outra mulher mesmo na minha cama, sorriem, suspiram envoltos nas minhas capulanas novas, meu Deus, eu sou cadáver, eu gelo, abre-te terra, engole-me num só trago, Sarnau, o teu homem é o teu senhor. [...] coloquei-me de joelhos perante o meu soberano, baixei os olhos como manda a tradição [...] Arremessou-me um violento pontapé no traseiro que me deixou estatelada no chão. Minutos depois voltei à posição inicial. Enviou-me uma bofetada impiedosa que fez saltar um dente. A minha rival assistia a tudo, coroando-me com um sorriso de troça e de triunfo. (2003, p. 55-56)

A violência imposta à mulher, seja ela física ou psicológica, no romance, vem associada à submissão feminina, pois culturalmente ela primeiro deve obediência (respeito e subserviência) à figura paterna e, mais tarde, ao marido. Com isso, a mulher é relegada ao *status* de objeto (neste caso, com serventia), como afirma a crítica indiana Gayatri Spivak, “Essa assimetria legalmente programada do status do sujeito, que efetivamente define a mulher como objeto de um marido, obviamente opera no interesse do sujeito-status legalmente simétrico do homem.” (SPIVAK, 2010, p. 108). Esse lugar de subalternidade da

mulher se apresenta na narrativa através do modo como as figuras, do homem e da mulher, são devidamente caracterizados. O homem é adjetivado com expressões: “Deus na terra”, “teu soberano”, “teu senhor”, em referência ao príncipe Nguila; enquanto a figura feminina, aqui representada pela personagem Sarnau, será descrita como “escrava dócil”, “serva obediente”, “sua rainha”. Notamos que as expressões atribuídas ao personagem Nguila, simbolizam o poder masculino sobre a mulher, poder este que exige submissão total de sua esposa. Já a mulher é detentora dos predicativos de submissão, aos quais deve seguir a fim de permanecer enquadrada em sua tradição.

Um momento importante na narrativa, e que marca a grande submissão social da personagem, é o da “assinatura” da certidão de casamento. Enquanto Nguila a assina, Sarnau imprime a digital no papel, evidenciando-se aí o papel subalterno da mulher que não fora sequer alfabetizada. Segundo Albert Memmi, esse fato representa uma “catástrofe interior” (MEMMI, 2007, p. 140), sendo ainda muito comum em países subdesenvolvidos, como os africanos de língua portuguesa, por exemplo.

Ao pensarmos sobre a condição feminina na sociedade moçambicana, lembramos que, no romance, a cumplicidade entre as mulheres é recorrente. É ela que estabelece o vínculo de Sarnau com sua sogra, a rainha Rassi,

Sentei-me ao pé da fogueira e o sangue corria da boca em abundância. A rainha veio em meu auxílio tentando estancar o rio de sangue. Vi os seus olhos embaciados. Tinha chorado. Pôs a mão flácida no meu ombro e ficou assim instantes silenciosos. Ah, como é bom ter alguém para comungar conosco o nosso sofrimento. As minhas lágrimas jorraram com

mais força, misturando-se com o sangue do meu corpo, com as labaredas amarelo-vermelhas, com o fumo cinzento e branco que voava em direção ao céu. – Sarnau, dias piores estão por vir. Aprende a resignar-te e serás feliz. Eu e tu somos almas gêmeas com o mesmo destino. Fomos pescadas em noutros lagos e trazidas para este curral. Não chores, Sarnau, que os caprichos do homem não fazem mal a ninguém. (2003, p. 56)

Após o episódio de violência sofrido por Sarnau, ela é consolada pela rainha Rassi, que, como mais velha e conhecedora dos costumes tradicionais, compreende o desgosto sofrido pela nora. Notamos no decorrer do romance que a escritora, valendo-se da voz de Sarnau, questiona os valores que o sistema patriarcal da sociedade moçambicana impõe à mulher.

O romance nos permite refletir sobre a chegada do europeu (colonizador), que muitas vezes dizimou saberes e tradições. Pressionado pelo aparelho colonial, o colonizado, em vez de seguir simplesmente a tradição que lhe foi ensinada por seus antepassados, necessita da cultura do outro para afirmar-se enquanto indivíduo. Esse desequilíbrio é problematizado por Albert Memmi, em seu *Retrato do colonizado precedido pelo Retrato do colonizador* (2007), quando afirma:

[o colonizador] se encontra sobre o prato de uma balança em cujo outro prato está o colonizado. Se seu nível de vida é elevado, é porque o do colonizado é baixo; se pode se beneficiar de uma mão-de-obra, de uma criadagem numerosa e pouco exigente, é porque o colonizado é explorável à vontade e não é protegido pelas leis da colônia; se obtém tão

facilmente postos administrativos, é porque estes lhe são reservados e o colonizado é deles excluído; quanto mais ele respira à vontade, mais o colonizado sufoca. (MEMMI, 2007, p. 41-42)

Pois essa balança, que pende apenas para o lado mais forte, o do colonizador, esclarece a desigualdade presente naquela sociedade. Nesse momento, o desequilíbrio é metaforizado pela personagem Sumbi, que subverte a ordem tradicional de submissão da mulher e torna seu homem vítima de humilhação. A história de Sumbi, aliás, ilustra muito bem o quadro, já que, ao final do relacionamento, ela o abandona e se casa com outro homem.

A terceira, e última, a fechar o ciclo poligâmico será a personagem Rindau, irmã mais nova de Sarnau, que será desposada (disponibilizada?) por Nguila, após a fuga da protagonista com Mwando, a fim de substituí-la, para que o lobolo pago por ela não precise ser devolvido à família dos Zucula, “[...] o rei concedeu-te o perdão e, no teu lugar, ficou a tua irmã Rindau. – Sim, o problema está resolvido, o meu marido casou-se com a minha irmã e são tão felizes como nunca imaginei que pudesse acontecer.” (2003, p. 145).

Devemos lembrar, ainda, que a violência imposta à mulher atravessa a fronteira da poligamia, visto que, com as guerras que assolaram país, elas foram as maiores prejudicadas,

Nós, mulheres, fazemos existir, mas não existimos. Fazemos viver, mas não vivemos. Fazemos nascer, não nascemos. Há dias conheci uma mulher do interior da Zambézia. Tem cinco filhos, já crescidos. O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses

que a violaram durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, é fruto de outra violação dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial. O terceiro, outro mulato, mimoso como um gato, é dos comandos rodesianos brancos, que arrasaram esta terra para aniquilar as bases dos guerrilheiros do Zimbabwe. O quarto é dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país. A primeira e segunda vez foi violada, mas a terceira e a quarta entregou-se de livre vontade porque se sentia especializada em violação sexual. O quinto é de um homem com quem se deitou por amor pela primeira vez. (2003, p.279)

O ventre dessa mulher, aqui, metáfora de um Moçambique arrasado pelas guerras, sejam elas coloniais, de libertação ou civil, vivenciou todas as invasões possíveis, gerando, assim, uma prole múltipla e diferenciada, como a grande população mestiça moçambicana. Ao escrever esse romance, Paulina nos abre a sua panela dos provérbios e dela deixa brotar toda sabedoria herdada de seus mais velhos. Ela nos guia pelas veredas do romance de sua terra, onde o subalterno – nesse caso, o sujeito feminino – é composto por várias camadas sobrepostas. Nenhuma delas, porém, tem sua voz ouvida, ou seja, o subalterno não fala, principalmente se for “pobre, negra e mulher” (SPIVAK, 2010, p. 85). Mas, como consideramos a romancista um sujeito insubordinado, ela dá voz, a sua voz e a sua letra, a este sujeito subalterno que não só passa a falar, mas também a gritar.

REFERÊNCIAS

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa*. 1º volume. Rio de Janeiro: Delta, 1958.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura. Estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca. *A condição feminina em Balada de amor ao vento de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: __. *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. Editado por J.Ki-Zerbo. v. 1. Brasília: UNESCO, 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAPÍTULO 6

A Representação Feminina em *Antes de Nascer o Mundo*¹³

*Elio Ferreira de Sousa
Regilane Barbosa Maceno*

Por muito tempo a mulher foi deixada fora da história, silenciada pelo poder dominante no qual prevalecia os valores masculinos. Dessa forma, discutir as representações dos gêneros na literatura só foi possível a partir da segunda metade do século XX, quando a crítica literária passou a considerar os elementos extrínsecos às obras, dentre eles, o papel do leitor e o contexto social. Eram os estudos culturais que despontavam, revelando histórias subterrâneas, rediscutindo, redescobrimdo grupos humanos relegadas ao esquecimento, como é caso das mulheres.

Para Hall (2006), o feminismo foi um dos cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos na pós-modernidade. Dentro desse “caos-mundo”, nos termos de Édouard Glissant (2005), pós-moderno, surgem vários questionamentos acerca da posição do sujeito e revisitas a conceitos estanques sobre gênero, sexualidade, “raça”, entre outros. Nesse lugar de quiasmas, em que a identidade é fragmentada, a mulher vem ganhando cada vez

¹³ Parte do 3º Capítulo da Dissertação de Mestrado, intitulada *Um mundo ancorado em bases instáveis: memória e identidade em Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto. Teresina, Universidade Estadual do Piauí - UESPI, 2015, sob a Orientação do Prof. Dr. Elio Ferreira de Souza.

mais espaço e voz, provocando mudanças significativas em sua atuação na sociedade. Segundo Zolin (2009, p. 328),

o novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo fez-se refletir (e não poderia ser diferente) nesse *status quo*. De um lado, a crítica literária, antes de domínio quase que exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres; de outro, estas passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo.

Ainda segundo Zolin (2009, p. 328), “a intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo”, pois esse reconhecimento da mulher contribui para a desestabilização dos paradigmas já sacramentados, tais como homogeneização, essencialismo e universalização, que ancoram o patriarcado.

O feminismo desconstrói o conceito dicionarizado de gênero, livrando-o do binarismo instituído. Para Teresa Laurentis (1994, p. 206), “o conceito de gênero como diferença sexual tem servido de base de sustentação na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências física e sociais e pelas ciências humanas”. A autora entende que, assim como a própria sexualidade, o gênero não pode ser visto como uma propriedade do corpo, nem algo que existe inato ao ser humano, mas como representações socialmente produzidas nas relações sociais, por meio do desdobramento de uma “complexa tecnologia política”, produzida, mantida e dominada pelo discurso patriarcal.

Michele Perrot (2005, p. 18) corrobora com esse pensamento e acrescenta que a “dominação se faz por meio de definições e redefinições de estatutos ou de papéis que não concernem unicamente às mulheres, mas ao sistema de reprodução de toda a sociedade”. As convenções sociais determinam a masculinidade e a feminilidade dos sujeitos, e têm seu horizonte de expectativa alargado quando um indivíduo não se sente confortável ou se recusa a usufruir daquilo considerado típico para seu gênero. As vivências de masculinidade e feminilidade estão, pois, sujeitas a metamorfoses e adaptações.

Assim, pensar na transformação social envolve transgredir normas pré-estabelecidas de comportamento, de dominação e de poder impostas pela sociedade aos gêneros. Devemos considerar que existem diferentes construções simbólicas de papéis que são flexíveis ao longo do tempo como o é uma sociedade e, que “a história não pode voltar atrás ou ser apagada com base na nostalgia.” (SPIVAK, 1994, p. 199).

O movimento feminista, ao analisar a desigualdade social que acomete as mulheres, tem feito diversas críticas ao patriarcado, ideologia na qual o homem é a maior autoridade, pregando a necessidade de sua eliminação para que a desigualdade entre homens e mulheres seja reduzida e se possa criar uma sociedade mais igualitária e menos discriminatória e exploradora.

De todo modo, o patriarcalismo ainda está embutido no subconsciente das sociedades. Embora as Constituições ocidentais afirmem que há igualdade entre homens e mulheres e entre todos os indivíduos da sociedade, o patriarcalismo ainda se manifesta de

alguma forma. Suas raízes germinaram no ideário humano ao longo dos séculos e ainda hoje é preciso indicar as formas e as ocasiões em que aparece o efeito do patriarcado para fazer valer o ideal de igualdade entre as pessoas. Como assegura Zinani (2009, p. 59-60), o poder do patriarca alicerça-se na ideia dos dominados de que essa dominação é um direito próprio e tradicional do dominador e que exerce no interesse deles próprios.

Podemos perceber, sob as atuais circunstâncias de estandardização, globalização e multiculturalismo pandêmicos, que a condição da mulher tornou-se mais do que nunca uma questão urgente. A partir desse contexto, áreas como o estudo das mulheres e os estudos pós-coloniais surgem como uma maneira de inserção das histórias e dilemas das 'minorias' e das culturas marginalizadas que não aparecem na história oficial.

O feminismo 'tradicional' era voltado para as questões de relações de gêneros e emancipação feminina, mas assumia uma postura de exclusividade por ter como referência a mulher branca e burguesa. Por isso, acabou sendo bifurcado por não englobar as questões das mulheres subalternizadas (negras, pobres). Desse modo, o feminismo 'tradicional' passa a ser percebido, também, na perspectiva da pós-colonialidade que, por sua vez, exige que se aprenda a ler as representações literárias de e sobre as mulheres levando em conta tanto o sujeito quanto o meio de representação, pois, para Spivak (1994), "o sujeito emudecido da mulher subalterna" está destinado a ser mal compreendido ou mal representado por interesse pessoal dos que têm poder para representá-lo.

Destarte, caracterizado pelo diálogo, pelo debate e pela diversidade, o feminismo na perspectiva da pós-colonialidade é dinâmico e dispõe de um vasto campo discursivo ao iluminar questões sobre “raça”, gênero e a situação econômica da mulher do Terceiro-espço.

O modo como a identidade dessa mulher é construída no âmbito de contextos específicos e o funcionamento das relações de poder entre os diferentes grupos dão o fundamento para a discussão de conceitos do feminismo pós-colonial, como ‘representação’, ‘essencialismo’, ‘identidade’, dentre outros. Nesse aspecto, os estudos culturais se intersectam com os estudos feministas e os de literatura negra. (CEVASCO, 2009, p. 323).

A separação de lugares sociais é uma norma vigente em muitas culturas, mesmo naquelas em que o número de mulheres é mais expressivo do que o de homens. Esse quadro é ainda mais evidente quando consideramos as culturas de países que vivenciaram os processos de colonização. Como assegura Cantari (2012, p. 80), “a dominação sobre a mulher não esteve restrita ao mundo judaico-cristão, seu *status* secundário é pancultural e obedece a uma lógica de inferioridade que não pode ser enfrentada com uma simples redistribuição de tarefas”.

Em *O poder da identidade*, Castells (1996) apresenta um pensamento semelhante ao de Cantarin, ao afirmar que admitir o fato do direito da mulher não significa que os problemas referentes à discriminação, opressão e abuso das mulheres tenham sido eliminados ou que sua intensidade tenha sido reduzida significativamente. É o caso das mulheres em África, que têm suas identidades e personalidades marcadas pelo peso da tradição e do preconceito:

duplamente colonizadas, duplamente subalternas. Situação que é agravada pelo carácter patriarcal da sociedade africana inserida num grupo social por si só excluído. De acordo com Cantarin (2012),

Tem-se a criação, por meio da cultura da imposição, da mulher 'eunuco', castrada pelo poder patriarcal que condicionou as mulheres a aceitar estereótipos acerca de si mesmas e encarar seu corpo, sexualidade, intelecto, emoções e a própria condição com os olhos masculinos. (DI CIOMMO *apud* CANTARIN, 2012, p. 81-82).

Na África e em várias outras culturas, o patriarcalismo divide os papéis sociais de modo que ao homem compete ser o provedor e administrador da família, à mulher cabe aceitar as imposições masculinas, seguindo o ideal de beleza e comportamento ditados pelos homens, deixando qualquer trabalho intelectual para eles.

Durante muito tempo esperou-se que as mulheres fossem 'femininas' e isso implicava que mantivessem uma postura simpática, sorridente. Um comportamento feminino exigia solicitude permanente, discrição, submissão, decoro e contenção ou mesmo apagamento, designadamente na esfera pública. (BAMISILE, 2012, p. 47).

Em Moçambique, assim como em muitos países de África, a opressão à mulher sobreviveu às tradições de regimes e sistemas políticos. Permanece, na pós-utopia de libertação, a mesma dinâmica dos acordos entre colonizado e colonizador que subjugam a mulher com vista a uma hierarquização: a mulher é dominada pelo homem africano antes de ser submetida ao

domínio do branco europeu. Essa dupla colonização causou a objetificação da mulher africana.

Desse modo, o liame entre pós-colonialismo e o feminismo parece ficar mais evidente, na medida em que a dependência da mulher, dentro dos valores patriarcais, reproduz a lógica da dependência colonial. No caso das moçambicanas, sua situação é a mesma, por assim dizer, independentemente de qual parte do país estejam, se ao Norte do rio Zambeze, cuja cultura é Matrilinear ou ao Sul desse rio em que prevalecem as tradições Patrilineares. Em todo caso, a condição da mulher moçambicana carrega o peso do Lobolo¹⁴, oficializado ou não, a violência sofrida perdura até hoje. Segundo a historiadora Marina de Mello Souza,

Poder casar com várias mulheres era sinal de prestígio: quanto mais poderoso um chefe, mais mulheres ele tinha. (...) Para os africanos, quanto mais mulheres pudessem ter, mais amplos seriam os laços entre os grupos. E aquele que possuísse muitas mulheres, além de ter laços com diversas linhagens, teriam uma descendência maior, nascida de várias mulheres **e, sobretudo, maior força de trabalho.** (SOUZA, 2007, p. 32; grifo nosso).

¹⁴ A estudiosa Irene Dias de Oliveira explica o que é o Lobolo. Para essa autora: lobolo é uma forma de compensação, garantia da estabilidade do casamento e estabelece uma aliança entre os dois grupos familiares. (...) Uma família cedia a outra a capacidade criadora de um de seus membros femininos, e para ser compensada, pela perda, recebia bens de determinado valor. Portanto o lobolo é uma compensação nupcial. O lobolo representa também a tomada de responsabilidade do marido pela manutenção e bem estar da mulher e legitimação dos filhos gerados pela mulher lobolada para pertença do marido. (OLIVEIRA, 2002, p. 27).

Em contos como “O cesto”, “A saia almarrotada” e “Rosalinda, a nenhuma”, Mia Couto mostra mulheres que se mantêm presas às amarras do discurso patriarcal, denunciando a violência incomensurável da opressão desse discurso nas mentes das mulheres que não conseguem a liberdade nem mesmo com a morte do patriarca. Denúncia/reflexão feita pela personagem Nãozinha, no livro *A varanda de frangipani* ao concluir que as mulheres na África estão sempre sob a sombra da lâmina, “impedidas de viver enquanto novas, acusadas de não morrer enquanto velhas.” (COUTO, 2007, p. 78), mostrando a situação da mulher africana.

Antes de nascer o mundo, foco desse estudo, transborda esses valores patriarcais. Silvestre Vitalício, o macho-alfa e criador, se julga “o ser perfeito, o ápice de 15 bilhões de anos, isolado e único e se arroga o senhor de todas as coisas, de tudo pondo e dispondo ao bel-prazer para a realização de seus desejos e projetos”. (CANTARIN, 2012, p. 78). Como nos trechos que seguem. Misógino, ele não permite a presença feminina em Jerusalém sob nenhuma alegação.

A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas. Eu vivia num ermo habitado apenas por cinco homens. (COUTO, 2009, p. 11)

[...] – Sem mulheres, não resta semente...

A rispidez de Silvestre confirmou a já velha, mas nunca enunciada interdição: as mulheres eram assunto interdito, mais proibido que reza, mais pecaminoso que as lágrimas ou o canto. (*idem*, p. 33).

Ao contrário do que ocorre nos referidos contos, as representações femininas do romance em análise rompem com essa dominação patriarcalista e invadem todos os espaço da narrativa, subvertendo as normas estabelecidas pelo patriarca Silvestre Vitalício e pelos ideais patriarcais.

A partir do destaque que é dado à maneira como a figura feminina se integra à natureza e guia os cinco homens para novas relações consigo mesmos e com os outros, o romance contribui para a desconstrução dos modelos binários, principalmente na relação dominador/dominado, questionando os papéis sociais de homens e mulheres.

Assim, Dordalma, Marta, Noci e Jezibela (a última uma jumenta) militam pela igualdade de direito e oportunidade, pelo direito de viverem livres de discriminação, exploração, violência e subalternidade. Cada uma, a seu modo, essas representações denunciam a condição da mulher em Moçambique e em muitos países de África que vivem regidos pelo patriarcalismo.

Podemos perceber, na obra em estudo, que a estrutura de dominação criada por Silvestre Vitalício acaba sendo enfraquecida pelas rupturas promovidas pelas figuras femininas. Com essa experiência, tanto em relação às mulheres como aos filhos, estes que passaram a experimentar sentimentos conflitantes, Silvestre Vitalício ver seus mecanismos de dominação ruírem, como podemos observar nos trechos abaixo:

Ntunzi sacudiu a cabeça, em mortíça negação. Nele se tocavam dois polos do impossível: não podia obedecer, não era capaz de transgredir... (COUTO, 2009, p. 144)

A lista das sabujices era longa: o filho mais velho o desrespeitava, o cunhado passara para a banda dos do Lado-de-Lá; alguém lhe tinha mexido na caixa do dinheiro, e mesmo Zacaria Kalash já começava caindo na desobediência. (COUTO, 2009, p. 180)

Boff *apud* Cantarin (2012, p. 78/79) assegura que o macho/varão centrado em sua masculinidade excludente tende a reprimir o que estiver ligado ao feminino nele e na mulher, como a sensibilidade, a lógica do coração e da ternura, o “sexto sentido”. Comportamento assumido por Silvestre Vitalício no seguinte trecho:

“Diligencioso, Vitalício se ocupa em nos criar, com cuidado e esmero. Mas evitando que o cuidado resvalasse em ternura. Ele era homem. E nós estávamos na escola de ser homens. Os únicos e últimos homens.” (COUTO, 2009, p. 21).

Todo esse poder do varão, fala Castells (1996), necessita permear todas as esferas sociais, incluindo ideologia, cultura, política e a legislação, para que permaneça.

A partir das representações femininas ficcionalizadas na obra, uma característica marcante presente desde as primeiras páginas do romance é a tentativa de recolocar a mulher marginalizada no foco da narrativa, dando voz a essa mulher que por muito tempo esteve silente, seja por uma hegemonia patriarcal, racial e social, seja por questões de tradições, tidas como naturais. Assim, *Antes de nascer o mundo* traz quatro figuras

femininas que buscam romper com o sistema opressor e violento do patriarcalismo, que permite ao homem massacrar, humilhar, cercear a liberdade, até mesmo apagar a identidade da mulher resguardada no nome, como vemos no seguinte fragmento: “As mulheres são todas umas putas.” (COUTO, 2009, p. 33) “- Não chamo mulher pelo nome...” (*idem*, p. 149). São essas mulheres que conheceremos nos tópicos 3.4.1, 3.4.2, 3.4.3 e 3.4.4 do nosso trabalho.

3.2.1 Dordalma e o cancelamento da existência.

Dordalma, falecida esposa de Silvestre Vitalício, permeia toda a obra. Mesmo morta e ‘banida’ das lembranças e das vidas dos personagens, constitui-se na principal razão dos conflitos de cada um dos cinco homens, como vemos no trecho:

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

Mesmo morta, essa mulher está presente na vida dos cinco homens. Como o próprio nome sugere, Dordalma carregava muita dor n’alma. Ao mesmo tempo, provocou também muita dor na alma dos cinco homens. Essa personagem rasura o discurso patriarcal ao tentar fugir com o amante Zacaria Kalash, pai de seu filho mais velho, Ntunzi.

Em muitas culturas, inclusive na África, as mulheres são obrigadas a casarem-se cedo e de acordo com o interesse de seus familiares. Podemos inferir, a partir disso, que Dordalma casou-se com Silvestre por imposição, mesmo apaixonada por Zacaria Kalash.

O espaço dessa mulher foi negado: “Em casa, Dordalma não era mais que cinza apagada e fria. Os anos de solidão e descrença a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio” (COUTO, 2009, p. 242). A personagem não era feliz, vegetava em casa, obrigada a viver um casamento imposto pela família, fadada à solidão interior que a apagava. Mas, “infinitas vezes, em frente ao espelho ela se vingava. E ali, na penteadeira, se enchia de aparências.” (*Idem, ibidem.*). É reforçando os estereótipos, que Dordalma se prepara para sua fuga, usa a sedução e o brilho femininos, tão caros às mulheres, a seu favor. E a reação social é imediata e diversificada, como podemos ver no fragmento:

[...] Nessa manhã, Dordalma saiu de casa como nunca fez em sua vida: para ser olhada e invejada... Vestida para semear devaneios. Os olhares da vizinhança não eram de cumprimento perante a beleza. E suspiravam: de inveja, as mulheres, de desejo, os homens. (COUTO, 2009, p. 242-243).

Segundo Hall (2006, p. 39), “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser visto por outros”. Levando em consideração os pensamentos de Hall e os estereótipos

apresentados por Virgínia Woolf, Dordalma parece transitar entre essas duas identidades ‘preenchidas’ pelos outros, pela reação social quando esta sai na rua, pronta para provocar devaneios. Ora ela é vista como anjo doméstico, sob o olhar dos filhos e do meio irmão, ora é vista como monstro, pela complementação do marido.

Entretanto, por subverter a hegemonia masculina, não assumindo sua função “natural” de ponte necessária para que seus filhos pudessem passar do meio natural ao cultural, Dordalma gravita mais em torno da mulher monstro. Essa personagens esquiva-se de sua função “natural”, explicada por Secco (2008):

através da figura da mulher sedutora e livre é discutida a submissão feminina no universo africano tradicional, onde o prazer, de modo geral, não era destinado às fêmeas, pois o papel social destas era apenas o de procriar e o de prover o próprio grupo familiar. (SECCO, 2008, p. 58).

Culturalmente vista como culpada e causadora da desgraça, Dordalma sofre a desforra do sistema patriarcal em que está inserida, sendo vítima da violência descomedida de um estupro coletivo, com poucas e omissas testemunhas, como é descrito no trecho abaixo:

A verdade é que, de acordo com as esquivas testemunhas, Dordalma foi arremessada no solo, entre babas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bicho. E ela foi-se afundando na areia como se nada mais protegesse o seu frágil e trêmulo corpo. Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se vingassem de uma ofensa secular.

Doze homens depois, a tua mãe restou no solo, quase sem vida. (COUTO, 2009, p. 243).

Depois desse triste episódio, Dordalma, resgatada pelo marido na calada da noite, para que as pessoas não o vissem, não suportou o desprezo e a frieza deste e suicidou-se. Assim, vemos que nesse sistema patriarcal, também o homem se converte em vítima, uma vez que ele não pode condoer-se do sofrimento da mulher. Foi-lhe incutido que a mulher era a culpada do que passou, pois os doze homens estavam apenas vingando “uma ofensa secular”.

Dordalma, ao usar a sedução e o brilho, reforçou a imagem da mulher que o homem insiste em manter, e acabou perdendo a vida. Com o suicídio, a personagem repete o que muitas mulheres fazem nessas culturas massacrantes nas quais estão fadadas à submissão, ao cancelamento da própria existência.

O próprio narrador aponta, de maneira cômoda, para essa questão muito comum entre as mulheres africanas de modo geral, e as moçambicanas em particular, como no trecho que segue: “as pessoas acreditam que se suicidam. E nunca é assim. Dordalma, coitada, não sabia. Ela ainda acreditava que alguém pode cancelar a existência.” (COUTO, 2009, p. 212).

Através dessa última transgressão, Dordalma ganha a voz silenciada e deixa de ser “cinza apagada e fria”, usando o suicídio como mecanismo de resistência, como muitos de seus antepassados outrora fizeram, para não aceitar os ditames da dominação. Fato, aliás representado tanto em textos literários,

como no romance em estudo, como também adaptações fílmicas, a exemplo de *Amistard* (1997), de Steven Spielberg.

3.2.2 Jezibela e o filhote zebra

A figura feminina representada por Jezibela também rompe com o sistema de dominação. “Tão humana que afogava os anseios sexuais” do patriarca Silvestre Vitalício, a jumenta Jezibela também abala as relações entre os cinco homens.

Assim como algumas figuras femininas transgressoras que a história registra, como Lilith, Pandora, Cleópatra, Jezibela apresentam uma evidente referência, dentre tantas na obra em análise, a uma personagem bíblica, também transgressora, citada no livro dos Reis, Jezabel, descrita como uma rainha que não olhava os meios para conseguir que seus desejos fossem realizados. Esposa do rei de Israel, Acabe, ela mostrava domínio sobre o marido, ao manipular suas decisões. A jumenta Jezibela também exercia total domínio sobre Silvestre Vitalício, o varão rendia-se àquela que era considerada sua ‘namorada’, como vemos no trecho:

Os namoros sucediam aos domingos. Deve ser dito que apenas meu pai tinha ideia a quantas andávamos na semana. Às vezes, era domingo dois dias consecutivos. Dependia do seu estado de carência. Porque no último dia da semana era certo e sabido: com um ramo de flores na mão e envergonhado, gravata vermelha, Silvestre marchava em passo solene para o curral.
(COUTO, 2009, p. 100).

O sentimento e o cuidado exacerbado que Silvestre Vitalício devotava ao animal causavam revolta aos filhos, sobretudo Ntunzi, que, vez por outra, eram obrigados a cuidar de Jezibela também. Mantida com regalias, mas sob domínio, a representação feminina de Jezibela transgride o sistema patriarcal, como observamos a seguir: “[...] – Jezibela está grávida. A mim deu vontade de rir. A única fêmea que vivia entre nós tinha cumprido sua natureza” (COUTO, 2009, p. 104).

Nas literaturas africanas de expressão portuguesa, a representação da mulher geralmente recompõe imagens que relacionam o feminino como funções delegadas pela tradição. Para Cevasco (2003, p. 27), essa persistente visão é impulsionada pela naturalização das práticas sociais, apresentadas, muitas vezes, como eternas, imutáveis e obrigatórias.

Podemos perceber, pelo fragmento da obra acima, como assegura Fonseca (2004), que a mulher é simbolicamente definida a partir de expressões do próprio corpo, como a gestação. Cantarin (2012) corrobora com Fonseca e acrescenta que a foi a realidade do corpo, o fato de a mulher gerar e procriar outro ser dentro do próprio organismo, que impôs determinadas funções e lugares na sociedade tradicional. Mwanito confirma o pensamento já cristalizado na cultura patriarcal.

Ao dilatar os espaços de dominação, violando uma regra sagrada, “pois uma semente da humanidade acabara vencendo e ameaçava frutificar”, Jezibela também deixa de ser afônica.

O ciúme que a jumenta provocava acabou com sua vida (ela é culpada), mostrando que dentro de uma sociedade patriarcal, a

subjugação da mulher é um pré-requisito para a existência da cultura, assim como ocorreu com Jezabel. Contudo, Jezibela dá a ‘palavra’ final e também transforma as relações dos habitantes de Jerusalém.

3.2.3 Noci e a luta contra a violência.

A personagem Noci metaforiza a luta engajada, propriamente dita, das mulheres moçambicanas na contemporaneidade. A luta pelo direito de não sofrer mais o julgo sexista da sociedade na qual faz parte leva a personagem a integrar uma associação de mulheres que lutavam contra a violência doméstica. Dura realidade na vida de muitas africanas.

“A associação, entretanto fechara. Ameaças diversas semearam o medo entre as associadas”. (COUTO, 2009, p. 260). Fica evidente, por esse trecho, o caráter repressor do patriarcalismo, que tudo faz para esmagar sob uma camada de silêncios as lutas de emancipação das mulheres.

Para além dessa rebeldia e transgressão, Noci também denuncia a corrupção e as falcatruas praticadas por Orlando Macara, “seu patrão diurno e amante nocturno”, e manteve também um caso com Mwanito, sobrinho de Orlando. Para Castells (1996),

a transformação da conscientização da mulher e dos valores sociais ocorrida em menos de três décadas em quase todas as sociedades é impressionante e traz consequências fundamentais para toda a experiência

humana, desde o poder político até a estrutura da personalidade. (CASTELLS, 1996, p. 171).

A personagem em foco, mostra muita consciência de sua condição enquanto mulher e cidadã, ou seja, ela assume-se como sujeito, mesmo numa sociedade em que está fadada à obediência, à objetificação. Vemos que ela decide o que vai ser, independentemente da situação que vive, fato visto no fragmento destacado da obra:

Para conseguir um emprego, ela se entregou nos braços de um comerciante, dono de negócios... que era seu patrão diurno e amante noturno. [...] Obteve o emprego demitindo-se de si mesma. No fundo, dentro dela se havia formado uma decisão. Ela se separaria em duas como um fruto que se esgarça: o seu corpo era a polpa; o caroço era a alma. Entregaria a polpa aos apetites deste e de outros patrões. A sua própria semente, porém, seria preservada. De noite, depois de ter sido comido, lambuzado e cuspidado, o corpo retornaria ao caroço e ela dormiria, enfim, inteira como um fruto (COUTO, 2009, p. 168).

A mostra de seu livre pensar é o fato de ela questionar as ações de Orlando: “o nosso Tio se vangloriava do dinheiro que conseguia com os negócios de emissão de licença para caça. ‘**Mas isso não é ilícito?**’, perguntava Noci.” (COUTO, 2009, p. 258). Noci ganha voz no uso do discurso indireto livre no fragmento acima. Mas deixa de ser afônica definitivamente quando sua denúncia é atendida e Orlando Macara é transferido para longe.

Mia Couto incumbe Noci de denunciar a existência de ‘chefaturas’ que além da exploração do africano pelo próprio africano, garantiam a defesa de interesses econômicos e políticos de dirigentes locais e dos organismos internacionais. Esse fato mostra uma militância por parte do próprio autor, que escolhe uma mulher, sempre silenciada, para fazer desmascarar um sistema corrupto e persistente.

Noci transita, assim, de mulher-objeto, quando se faz amante de Orlando para conseguir um emprego, para mulher-sujeito, quando é transformada em cidadã inconformada com os desmandos de quem se arvora no direito de dominar.

3.2.4 A portuguesa Marta e a queda de Jerusalém.

A última representação feminina que focamos na obra é Marta, a portuguesa que “era branca, alta e vestia como um homem, de calça, camisa e botas altas”. (COUTO, 2009, p. 123). Por essa descrição, já é evidenciado o caráter subversivo de Marta. Ela não tinha o comportamento ‘feminino’ que sempre se esperou da mulher. Sua chegada intempestiva provocou grande transformação nos cinco homens que habitavam Jerusalém, como vemos no fragmento: “[...] surgida do nada, emergiu a mulher. Uma fenda se abriu a meus pés e um rio de fumo me neblinou. A visão da criatura fez com que, de repente, o mundo transbordasse das fronteiras que eu tão bem conhecia”. (COUTO, 2009, p. 123).

Mwanito nunca tinha visto uma mulher em sua vida, uma vez que foi isolado em Jerusalém desde os três anos, como já dito. Por isso ficou estarecido e não conteve as lágrimas: “passei a mão

pelos olhos a corrigir as lágrimas e depois, lentamente, ergui o rosto para avaliar a criatura. Mas sempre de soslaio, com medo de a visão me arrancar os olhos para sempre”. (*idem*, p. 124).

Em muitas culturas e religiões a mulher é vista como símbolo de problema e perturbadora da paz. É esse estereótipo, de bruxa e feiticeira, curiosa, como a figura de Lilith e Pandora, que fez com que Mwanito temesse tanto a presença de Marta. Sua identidade foi construída, dentro da sociedade patriarcal em que estava inserido, sob a negação do feminino, a misoginia extrema, como vemos no trecho: “- As mulheres são como as guerras: fazem os homens ficarem animais”. (COUTO, 2009, p. 151). Essas afirmações sobre a mulher, Mwanito ouviu durante toda vida.

Em algumas obras de Mia Couto, os personagens portugueses são apresentados como os colonizadores que tentam manter o sistema colonial, como é o caso de Romão Pinto, que no livro *Terra sonâmbula* (1992), volta do além, como um ectoplasma, depois de dez anos de sua morte e mantém forte influência nas decisões do governo local, representado por Estêvão Jonas. Outras vezes, os portugueses metaforizam o diálogo entre a cultura europeia e a cultura africana, não rejeitando, mas assimilando os costumes e tradições de África, e principalmente reconhecendo que o continente africano não é um corpo uno, mas diverso, assim como as culturas o são. É o caso da portuguesa Marta.

A personagem Marta é aquela que busca manter uma relação amigável com os habitantes de Jesusalém, mas também provoca inquietações e conflitos ao impor sua presença indesejada.

A verdade é que a presença da portuguesa só por si, era uma insuportável intromissão. Uma única pessoa – ainda por cima uma mulher – desmoronava a inteira nação de Jesusalém. Em escassos momentos, tombava em estilhaços a laboriosa construção de Silvestre Vitalício. (COUTO, 2009, p. 128).

O patriarca estava vendo seu ‘império’ ruir, mas sua ira não consistia nesse fato, mas por ele ser provocado por uma mulher: “Aquilo era doloroso de testemunhar. Ela era uma mulher, uma mulher branca, e estava desafiando a autoridade do velho, expondo perante os filhos a sua fragilidade de pai e homem” (*idem*, p. 151).

Além de funcionar como uma catalisadora, ao trazer à tona o passado enterrado por Silvestre Vitalício, Marta também traz transformações para aqueles isolados homens. Para Mwanito, era uma mãe enviada por Dordalma “para cuidar do que restava da infância”. Já para Ntunzi, a portuguesa despertava os mais tórridos desejos sexuais: “a portuguesa pediu-me, a certa altura, que não olhasse: ela despiu a blusa e deixou tombar a saia... Do seu esconderijo, meu irmão se arregalou e se regalou. **E vi seu rosto desaparecer em chamas**”. (*idem*, p. 148, grifo nosso). Ntunzi, além de perceber Marta com desejos másculos, acaba matando Jezibela, seu grande tormento, simbolicamente libertando-se da dominação do pai.

Zacaria Kalash, na presença da intrusa, também rompe com o domínio de Silvestre Vitalício, negando-se a obedecer a ordem de matá-la. Ele que era militar, que lutara em muitos conflitos, não teve coragem. “– Desconsegui”, foi a resposta que deu ao patriarca.

Cada homem de Jesusalém buscou nas figuras femininas da obra, que eram proibidas, mas que dominavam toda narrativa, o que lhe faltava, para se libertarem dos seus fantasmas, principalmente na personagem Marta.

Sentindo-se desmoralizado, o patriarca era “o retrato da tristeza viúva. Derrotado, solitário, descrente de tudo e de todos”. (*idem*, p. 210). Ao ser picado por uma víbora, Silvestre Vitalício e seus companheiros de infortúnios deixam Jesusalém:

Ainda acreditei que ele reagisse, em pronta negação. Mas não. Silvestre veio, com passo de menino e obediência de serviçal, instalou-se no lugar da frente e ali se ajeitou para partilhar o assento com a portuguesa. (COUTO, 2009, p. 217).

Quando espreitei para o banco da frente me surpreendi: meu pai seguia de mão dada com a portuguesa. Os dois se partilhavam, numa conversa de mudas nostalgias. (*idem*, p. 218).

Marta é a personagem responsável por desmontar o mundo de mentiras, de ilusões, de desejos, de exílio em que os homens estavam submersos. É ela que apresenta a verdadeira história de Dordalma, devolvendo as identidades daqueles indivíduos de Jesusalém, mas ao mesmo tempo, encontra-se a si mesma, uma vez que ela própria também havia se exilado de si em busca do marido, pois nela também estava sacramentado a ideia de que a mulher é incapaz de existir sozinha. Precisa sempre de um marido para estar completa, como vemos em sua fala no fragmento que segue:

Uma mulher não pode existir sozinha, sob o risco de deixar de ser mulher. Ou se converter, para a

tranqui-lidade de todos, numa outra coisa: numa louca, numa velha, numa feiticeira. Ou, como diria Silvestre, numa puta. Tudo menos mulher. Foi o que disse a Noci: neste mundo só somos alguém se formos esposas. É o que agora sou, mesmo sendo viúva. Sou a esposa de um defunto. (COUTO, 2009, p. 249).

A partir da análise do trecho acima, pode-se afirmar com absoluta certeza: a condição da mulher (de todas elas), em sua essência, é a mesma. A mulher Marta deixa de ser afônica no momento em que ela mesma conta sua história em dois capítulos da obra. Por meio de cartas, cujo lirismo e poeticidade enchem cada linha, sua voz revela as motivações de ir a Jerusalém. Essa mulher não precisa de intérprete, ela mesma fala por si. Sua voz é reafirmada quando consegue ‘resgatar’ os cinco homens do isolamento em que se encontravam, operando uma grande transformação no comportamento de cada um, sobretudo, no misógino patriarca como vemos no fragmento que segue: “Silvestre cruzara a sala e deixara sobre a mesa uma caixa com dinheiro. Era sua contribuição para a causa das mulheres”. (COUTO, 2009, p. 260). Ele, que repugnava o feminino, passa a colaborar com a luta das mulheres que estavam se manifestando em busca de respeito, do fim da violência doméstica. Há, nesse aspecto, uma militância, por parte do autor, de uma possível empatia e solidariedade entre os diferentes, postura exigida na pós-colonialidade, embora a realidade concreta seja outra.

REFERÊNCIAS

BAMASILE, Sunday Adetunzi. **Questões de gênero e da escrita feminina na literatura africana contemporânea e da diáspora africana**. Lisboa-Portugal, 2012. (Tese)

CANTARIN, Márcio Matiassi. **Por uma arrumação do mundo**: a obra de Mia Couto em seus pressupostos ecosófico. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 3 ed. Trad. Kluass Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ed. Maringá: Eduem, 2009.

COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

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

COUTO, Mia. **A varanda de frangipani**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literatura de autoria feminina**: estudo de antologias poéticas. Belo Horizonte: Scripta, v. 8, n. 15, 2004.

GLISSANT, Édouard. **Introdução à uma poética da diversidade**; Trad. Enilce Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro; DP& A, 2006.

LAURENTIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítico da cultura**. (Org.) Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas**. Rio de Janeiro: ABE, 2008.

SOUZA, Maria de Mello e. **África e Brasil africano**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: Educs, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

CAPÍTULO 7

A Gramática Plural de Patraquim

Gustavo Henrique Rückert

Início estas reflexões com um provocativo conceito de língua apresentado pelo historiador indiano Dipesh Chakrabarty (1992, p. 22) em *A pós colonialidade e o artifício da história*: “uma língua é um dialeto respaldado por um exército”. Nesse sentido, a diferença entre os conceitos de língua e dialeto é menos científica que política. A partir dessa constatação, é possível refletir: quem define quais são as línguas (normas) e quais são seus dialetos (variantes ou desvios da norma)? A poética definição de Chakrabarty revela que, para o estabelecimento das línguas a partir do projeto de Estado-Nação moderno, é necessário, antes de mais nada, um projeto de homogeneização, ou seja, de apagamento das diferenças.

No que diz respeito a Moçambique, há de se considerar um território com uma vasta história de heterogeneidade linguística. Mesmo que boa parte das línguas locais esteja relacionada ao tronco linguístico bantu, é importante considerar a imensa pluralidade dessas línguas: são 41 no país.¹⁵ Oficialmente, a essas línguas, soma-se o português e a língua de sinais. No entanto, para além das 43 línguas oficiais, é possível pensar na influência de outros idiomas.

¹⁵ De acordo com o linguista Armando Jorge Lopes (2015), Moçambique é um país com elevada diversidade linguística média. Tal classificação dá-se em relação ao percentual de falantes de uma língua majoritária. Quanto menor esse percentual, maior diversidade. No caso, o Emakhuwa representa 25% da população total.

Cinco séculos antes da chegada de Vasco da Gama em Moçambique, já havia um intenso fluxo comercial, político e migratório de povos de origem árabe no local. Portanto, desde dez séculos há uma importante influência deste outro grupo linguístico na oralidade e na escrita moçambicanas (cujo nome, inclusive, é de origem árabe). Historicamente, povos oriundos da Índia também apresentaram constantes migrações para o território moçambicano, estando suas línguas presentes, de maneira reduzida, no cotidiano por meio de mantras e outras formas orais. Isso sem mencionar a influência das línguas inglesa e francesa, presentes em países vizinhos com intenso fluxo cultural e migratório.

Pensar Moçambique é, portanto, pensar em uma realidade linguística plural, híbrida e dinâmica. É essa mobilidade de línguas e culturas que o projeto colonial buscou homogeneizar em torno da língua portuguesa. Daí a importância da reflexão de Chakrabarty, a qual alinha língua e política, para nos revelar as estratégias de dominação, silenciamento ou apagamento de sujeitos subalternos do ponto de vista do poder imposto pela metrópole e de sua hegemonia cultural. Atualmente, apenas 3% da população moçambicana é falante de português como língua materna, estando a maioria concentrada nas áreas urbanas (Cf. LOPES, 2006, p. 37). Ou seja, é necessário considerarmos que a política centralizadora do colonialismo marginalizou a maior parte das populações locais em suas formas de estruturar linguisticamente o mundo.

Escrever em Moçambique, portanto, é assumir uma posição frente a este paradoxo: um dos países com maior diversidade linguística é, ao mesmo tempo, um dos países onde a diferença linguística foi mais atacada ao longo de sua história.

Tendo essa complexidade com que lidar, a poesia moçambicana adotou diferentes caminhos. Nesse sentido, pode-se falar em duas principais vertentes poéticas do país: uma mais telúrica, a qual evidencia a forte relação entre os sujeitos, principalmente negros, e a terra local por meio da tradição; outra mais deslizante, baseada nos fluxos marítimos e no contato entre as culturas bantu, portuguesa e orientais. A pesquisadora Ana Mafalda Leite chamou a atenção para a importância dos elementos essenciais nessas duas linhagens, estando a primeira relacionada ao fogo e à terra; e a segunda, à água e ao ar:

A poesia moçambicana tem vindo a produzir configurações diversificadas da ideia de nação, em que os elementos, como a água e o ar, a terra e o fogo, se revêlam fundamentais para a constituição de imagens evocadoras e simbolizadoras de conceitos, em expansão, como os de casa-pátria-líquida, e de casa-pátria-aérea, coadjuvantes das imagens, mais óbvias e terrestres, do *tellus*, por vezes enseivado, de um tónus nativista (LEITE, 2012, p. 297).

A poética da terra e do fogo teve especial importância na luta anticolonial ao evidenciar o corpo negro em sua territorialidade, situado no espaço ancestral africano, como materialidade da resistência ao colonialismo. Por meio de nomes como Noémia de Souza e, principalmente, José Craveirinha, essa linhagem poética tornou-se símbolo nacional sob o projeto de nação da FRELIMO.

Luís Carlos Patraquim, jornalista moçambicano refugiado na Suécia durante a Guerra de Independência, inicia sua produção poética na década de 1980, após ter retornado ao país. Com a recente independência, a FRELIMO torna-se partido único e dá

andamento a seu projeto de nação. A pluralidade torna-se então um obstáculo à moçambicanidade pretendida, passando a ser combatida. De acordo com o próprio poeta,

O primeiro fato pós-25 de junho é a proclamação não só da independência, mas do Partido/Estado como sujeito em que se diluem todas as outras identidades, memórias, interesses, e mesmo a produção autônoma ou sua continuação, de simbologias próprias. (PATRAQUIM, 2019, p. 52)

Dessa forma, o projeto poético de Patraquim volta-se ao resgate dessas identidades, memórias e interesses os quais passam a ser subalternos no projeto nacional moçambicano. Em suas palavras, concebe o poema como o concebe Helberto Helder, como uma “clandestinidade na ditadura do mundo” (Ibid.). Isso só seria possível ao investir naquilo que chama de uma “gramática plural” (Ibid.). Essa gramática contra-hegemônica estaria em uma tradição poética outra, pautada pelos fluxos linguísticos e culturais tão característicos da história moçambicana – e já havia sido evidenciada nos versos de nomes como Campos de Oliveira, Reinaldo Ferreira, Virgílio de Lemos, Rui Knopfli, Glória de Sant’anna, entre outros. Trata-se de uma poética da água e do ar, utilizando os termos de Mafalda Leite, a qual encontrou no Oceano Índico seu símbolo principal. Para a pesquisadora (2018, p. 115), trata-se de uma “constelação poética de matriz particular, que exprime a saga do desencontro de várias civilizações, a bantu, a europeia, a árabe, a javanesa, a indiana”.

Em oposição à territorialidade, ao telurismo e à tradição que prevalecem na terra, o Oceano Índico, com seus intensos fluxos culturais, é reivindicado como imagem de uma cultura moçambicana que extrapola mesmo Moçambique, na confluência dos elementos culturais das civilizações que se misturam às suas águas. Assim, o negro dá lugar ao mestiço, a terra dá lugar ao mar, o território ao deslocamento, a fixidez ao fluxo, o tradicional ao moderno.

Patraquim insere-se, portanto, em uma poética do Índico a fim de lutar contra a homogeneidade, sendo esta a grande “ditadura do mundo”. Os próprios títulos de suas obras já demonstram sua *indicidade*, ressaltando elementos do universo marítimo e/ou transitórios, fugazes, migrantes: *Monção, Inadiável viagem, Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora, Mariscando luas, Lindeburgo blues, Um cão na margem*, entre outros.

“O osso côncavo” (PATRAQUIM, 2008, p. 153-154), um dos mais conhecidos poemas de sua autoria, evidencia os aspectos índicos mencionados anteriormente ao utilizar a metáfora do osso para definir a linguagem como elemento de confluência o qual escapa às formas geométricas:

à Ivone Ralha

Ó ímpeto do Espírito,
radícula que o vento despenteia e o músculo imprime
travejado por dentro!
Ó longilínea dilatação do tempo,
barca oblonga onde nascem os rios, lentos,
adornando seu plasma na noite!

Da tua anca de água negra, das cavernas
soltas no dorso do abismo,
é que te escarvo, osso côncavo,
a fauce rilhando de te lancetar a carne inútil,
o gume da estraçalhada língua, o sibilante enigma,
a curva suspensa e a sombra eléctrica,
ó força, ó inominado!

E de te ver!

Nem linha elíptica, tu a combinatória do que persiste
no desvão das palavras, quando ingénuas convocam
a eternidade, e nem trave rectilínea ou frontispício,
ou ensanguentada testa de fauno,
tu que só aceitas o esterno e o ilíaco
e a lava que se derrama dos pulmões furiosos;
E concebeste o indizível! Como dizer o que há no vazio
em riste dessa curvatura, oscilante eco sem memória
de ventre onde nem a águia se atreve ao vôo
e a serpente se desenrola até à evaginação de si?

Não te nomeio. Caminho. E o plano se inclina, grave,
ondulantemente terrível. Névoa ou pele ou pano,
já às raízes se contraem e pulsam, odoríferas, húmidas,
um enxamear de deuses espargindo a poeira;
E tu, intacto, flutuante onde ninguém te disse
e a palavra se acoita, espasmódica,
fetal. Seu silêncio enformando-o, ao osso,
côncavo.

O osso cuja imagem serve para a reflexão autorreferencial não é um osso retilíneo, e sim um osso côncavo. Assim, a poesia faz-se “combinatória do que persiste no desvão das palavras”, imprevisível, inominável, imparável em seu caminho, como vento, rio, lava, névoa ou outras imagens fluidas utilizadas no poema.

Essa mesma ausência de caminhos definidos encontra-se no próprio uso da linguagem pelo poeta, que por meio da combinação de elementos imagéticos inusitados, da musicalidade irregular, porém pulsante, alternando entre a violência e o erotismo, também apresenta um lirismo líquido. De acordo com Ana Mafalda Leite (2008, p. 169), “a sintaxe [em Patraquim] parece entrar em delírio, como que expõe uma língua autopsiada, desmembrada, num monólogo, em que se torna óbvia a agressividade lexical”.

Essa língua autopsiada ou desmembrada apresenta ao longo de sua obra fragmentos das mais distintas tradições e culturas, de Rimbaud a Craveirinha, de Eliot a Arménio Vieira, de Whitman a Drummond, de Maiakovski a Borges. Nesse sentido, um símbolo recorrente em sua poética (assim como em outros poetas do Índico) é a Ilha de Moçambique. A ilha apresenta uma posição singular no espaço nacional moçambicano, pois está dentro do país ao mesmo tempo em que está fora. É o espaço cujo nome deu nome a toda nação, ao mesmo tempo em que é o espaço mais estrangeiro da nação. É onde convergem historicamente distintas culturas índicas, trazidas e levadas pelas águas do mar. Daí sua importância, como ressalta Leite (2018, p. 115), enquanto espaço de negociação identitária:

A cenografia pós-colonial, ou o *topos* de que a Ilha, e as ilhas do Índico, são emblema e representação, mostram que há uma tentativa de partilha e de conciliação de universos textuais (oral/escrito), culturais e simbólicos diferentes, em que a polifonia, a arte combinatória e a relação em ponte, união e

desunião, são reveladoras de uma rica e dramática interação cultural.

Essa interação cultural polifônica, combinatória e relacional, a partir da insularidade, é visível em diversos poemas da obra de Patraquim. Contudo, em *Outra mesma ilha* (2008, p. 138-139), é tematizada de maneira mais explícita:

Para o Eduardo White e o Mia Couto

Era em ti que o nome dormia e te inventaram
Pé ante-verso chegados pelo chuá nocturno das
palmeiras
E a tesão do beijo demoníaco;
E pela máscara, mais do que a pachacha histórica, ó Rui,
anti-lírico envergonhado, agitando, ao de leve
a terra desolada on the rocks;
Era pelo som e a lívida melancolia esparramada
Em séculos de foda, o corpo deitado e o incansável mar
Amarante sempre erecto, lambendo-o, ao cunus
dadivoso
Por uma aguada de viajante e putanheiro; impaludados
de livros
E da poeira do continente; as tribos que já nos
sobravam
Da pele e nós nhocas e sem escamas e incolores;
Ou não era, Jorge, pelo Luís Zarolho, e que cena a tua
A imaginá-lo cagando-se sobre as rochas, de costas para
A fortaleza tão de nome santo e sofrido?
E pelo Zé, com a palavra macúti a entrelaçar
farfalhantes
Mini-saias para as tombazanas do bairro, lá mais abaixo
Onde um centro pulsante e húmido era a entrada

Para o labirinto da Ilha;
Era por ele, esse próspero Caliban a assenhorar-se do
seu reino
E abri-lhe as pernas até ao coiso, sem a liturgia dos
poetas
Que o regam com sumo dos frutos túrgidos, aquecidos
Ao sol da espera e um Virgílio na pastoral da distância;
Ou não era, Orlando discreto e infurioso, Alberto de
diásporas e perfumes
Soltos?
E por Muaziza, a secreta, com seu sangue lustral
Ainda regando de sinais o canto onde o silêncio começa
E uma lua, cíclica e inútil, eriça a púbis do teu delírio,
Eduardo,
Quando se contorcem as radículas das palmeiras
E um sura de séculos entontece o perfil leproso das
casas?
Ou não era por ti, Muhípiti, e pelo outro nome,
Que nem é preciso dizer e trazemos nos bolsos
Como um templo incendiado?

A dedicatória do poema, a White e a Couto, demonstra sua inserção em uma tradição poética da ilha. Se os dois homenageados são contemporâneos de Patraquim que também levam o imaginário da ilha para seus textos, há a referência a Rui Knopfli, o qual na geração anterior consagrou o espaço em *A ilha de Próspero*. Assim, a confluência de águas revela-se também confluência de tempos, e com estes de memórias, memórias bantu, árabes, portuguesas, indianas. Ao falar sobre o Oceano Índico enquanto espaço literário, no prefácio de *Índicos indícios*, o escritor João Paulo Borges Coelho (2005, p. 9) chama a atenção para a imensidão não só marítima, mas “de histórias que têm

alimentado no imaginário do presente e ao longo do tanto tempo que passou”.

Daí o título ressaltar que a ilha é outra e mesma. Na subversão temporal proposta pelo poema, imagens do passado e do presente são recuperadas e deslocadas para serem colocadas lado a lado, resultando em um sentido plural para o espaço. As imagens evocadas passam por Ariosto, Shakespeare, Camões, mas também Craveirinha, White e Couto, nomeiam as rochas em inglês ao mesmo passo em que trazem a tradição local das máscaras, definem a ilha como de Próspero e também como Muhípití. Francisco Noa (2017) considera que em Patraquim o lugar-ilha surge como um centro irradiador da própria poesia. Acrescentamos que é centro irradiador de uma poesia de tensionamento, subversiva, a qual invoca diferentes tradições para não se fixar a nenhuma, mantendo-se em movimento como as águas índicas.

Se é por meio da linguagem que compreendemos e representamos a realidade, a pluralidade linguística só tende a ampliar o nosso mundo. No reverso, os exércitos (impérios, estados, gramáticas) buscam diminuir nossa liberdade de falar, pensar, conceber. No episódio bíblico de Babel, a pluralidade linguística é um castigo. Para João de Barros, segundo gramático da língua portuguesa, a língua portuguesa seria a dádiva da empreitada colonial¹⁶. Na contramão de tudo isso, os poetas se

¹⁶ “As armas e padrões portugueses, póstos em África e em Ásia, e em tantas mil ilhas fóra da repartiçám das três pártes da térra, materiães sam, e póde-ás o tempo gastár, péro nam gastará doutrina, costumes, linguágem, que os

apropriam de uma língua para enunciá-la de maneira própria, peculiar, mais livre. Dessa forma, afastando-se dos exércitos, enunciam novas maneiras de interpretar a realidade.

Daí a importância fundamental de um Patraquim, que em meio a um projeto nacionalista pós-independência, traz-nos novos mundos em português, um português que não é aquele da colonização, mas um português patraquínico, que carrega sua alquimia peculiar ao dialogar com o português de Ferreira, de Lemos e de Knopfli, mas também com o português de um Craveirinha e de uma Noémia, ou ainda com o francês de um Rimbaud e o inglês de um Eliot, um árabe do corão e o sânscrito de chacras de mantras. Trata-se de um português com uma sintaxe delirante e fluida, que lembra o ritmo das águas índicas, um português coloquial e repleto de referências literárias, que lembra as máscaras tradicionais moçambicanas, como a máscara Nyau, do Tete, mas também as metrópoles urbanas e o *blues* espalhado pelos lamentos nos subúrbios do mundo.

É como se tudo isso integrasse as águas que correm para o oceano, como na belíssima “Elegia do Nilo” (2008, p. 161-162), que não à toa evoca o tradicional rio do Egito, país também tradicional do lado leste do continente africano, para em suas águas fazer correr os mais variados elementos culturais:

portugueses nêstas térras leixárem” (João de Barros em sua em justificativa à sua *Grammatica da Língua Portuguesa*, de 1540).

à Odete e ao Amioto

Azul e branco e o deus crocodilo na margem
Diante das ruínas de Karnak,
como sobes, visto daqui, das águas obscuras
Onde Ogum verteu suas lágrimas e cantou
O sulco vindouro, persistente e duro caminhante
De sul para norte sobre as areias, rasgando a volúvel pele
Dos deuses.
Reis e templos, em tuas margens ordenaram o mundo
Entre cada ciclo solar, suspensos do fim;
E louvo a cidade dos que partiram, o fluxo da pedra
que ainda sustém a geometria do eterno
emergindo da tua indiferença; Tu, que escondes os gatos
imóveis e os sabes para sempre espíritos soltos, eriçados; e te
deleitas,
vendo-os na ronda dos desenhos enigmáticos, anichando-se
junto aos
Sarcófagos que extrapolam de Ti, como se o teu leiteo
derramado
Tivesse soerguido, da solidão granular, o perfil oblongo
Da cabeça de Nefertiti e Te espojasses na beleza efémera
Dos esponsais da Carne;
Ó matéria perecível que as ânforas guardam, aguardam,
Nós que perdemos o divino selo das libações inaugurais e
salmodiamos,
No medo litúrgico da palavra esquecida, o simulacro do Livro
E a salvação dos mortos;
O que subia deles, extirpadas as vísceras, iluminados pelo ouro
e a água
De que eras a substância!
Desceram as noites e o desmundo bebeu nas tuas margens
Enquanto Tu cantavas e era de ti o canto
Moldando a forma, lacerando as cidades e erguendo-as,
Com nossos pés descalços sobre a erva, acocorados

E breves, uma inscrição de sangue diluindo-se
Até ao mar.

Patraquim rasga a volúvel fronteira da pele do poema, compondo uma rede de referências para além dos limites entre Ocidente e Oriente, Europa e África, modernidade e tradição – como nas águas do seu Nilo por onde correm desde lágrimas de Ogum a seus versos modernos, passando, é claro, pelas referências mitológicas do Egito Antigo. Seus versos, líquidos, como sangue inscrito no rio, correm em direção ao mar. E, se a linguagem formula a nossa compreensão da realidade, para conhecer o mundo é preciso navegar para além das fronteiras, permitir-se o fluxo violento e belo, imprevisível e rítmico, que só as correntes marítimas do oceano são capazes de proporcionar.

Nesse sentido, a apropriação da língua portuguesa em formulação índica por Patraquim é capaz de nos libertar das fronteiras, dos exércitos, das gramáticas, das polícias do sentido, para assim nos permitir a liberdade do desejo, do delírio, do sonho, da navegação, do significante, do mar, da poesia. Essa liberdade líquida de dizer a partir de uma gramática plural é a clandestinidade que Patraquim escreve na ditadura do mundo, revelado a partir de versos-rios, inscritos nas margens de suas veias, que correm em direção ao Mar Índico.

REFERÊNCIAS

CHAKRABARTY, Dipesh. *Postcoloniality and the artifice of History: who speaks for "Indian" pasts?* In: Representations, No. 37, Winter, 1992.

COELHO, João Paulo Borges. *Índicos indícios I: Setentrião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

LOPES, Armando Jorge. Políticas linguísticas: terra de ninguém, terra de todos. Notas a partir de um posto de observação moçambicano. In.: MARTINS, José de Lemos. *Lusofonia e interculturalidade: promessa e travessia*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2015.

LOPES, Armando Jorge. Reflexões sobre a situação linguística de Moçambique. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. A poesia de Luís Carlos Patraquim. In.: PATRAQUIM, Luís Carlos. *O osso côncavo e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2008.

LOPES, Armando Jorge. Outras cenografias: as ilhas como lugar de negociação identitária na literatura moçambicana. In.: _____. *Cenografias pós-coloniais & estudos sobre literatura moçambicana*. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

LOPES, Armando Jorge. Poéticas do imaginário elemental na poesia moçambicana – entre mar... e céu. In.: _____. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Moçambique: do cinema à literatura – sequências de um filme em progressão. In.: SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos. *CineGrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019.

PATRAQUIM, Luís Carlos. *O osso côncavo e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2008.

CAPÍTULO 8

A (Des)Construção do Romance A Bíblia dos Pretos

Lucílio Manjate

«todo Deus é uma pátria»

Cristo Negro

Introdução

A Bíblia dos Pretos (ABP) é um romance da autoria de Midó das Dores, escritor moçambicano integrante daquela que nós caracterizamos como *Geração XXI*¹⁷ na literatura moçambicana. Pode dizer-se que é um romance algo perturbador e controverso no contexto da literatura sobre a imagem de Jesus Cristo, mas sem se deixar levar pela ambição sensacionalista dos *best-sellers*, como, aliás, o título poderia sugerir. De resto, quando foi publicado, em 2008, uma livraria da Cidade de Maputo recusou-se a vender o livro, pelo facto de o mesmo sugerir uma representação de Cristo baseada na cosmovisão do negro. Com efeito, percebe-se na obra a força de um espírito irreverente e até subversivo a conduzir o pensamento de Midó. Mas trata-se de uma irreverência e subversão competentes, que se recusam ao anacronismo maniqueísta de que o romance foi vítima, essa herança colonial

¹⁷ Trata-se de uma geração que começa a publicar no início deste século, representada por nomes como Adelino Timóteo, Andes Chivangue, Aurélio Furdela, Clemente Bata, Guita Jr., Hélder Faife, Léo Cote, Mbate Pedro, Rogério Manjate, Ruy Ligeiro, Sangare Okapi. Cf. Manjate, Lucílio, *Geração XXI – Notas sobre a nova geração de escritores moçambicanos*. Maputo: Alcance editores, 2018.

(re)produzida quer nas ex-colónias portuguesas, como é o caso de Moçambique, quer na própria Metrópole.

Aliás, a propósito de controvérsias, de Midó é preciso salientar uma saudável insatisfação pelas questões literárias. Foi ele quem declarou a morte da literatura moçambicana, em Carta Aberta (2003) dirigida ao ensaísta Francisco Noa e subscrita também por Andes Chivangue. Esta declaração instalou o polémico debate sobre a morte da literatura moçambicana, levando a que o destinatário da Carta e outros interessados, como é o caso de Lourenço do Rosário, se debruçassem sobre o assunto.

ABP há-de ser, na literatura moçambicana, o livro que, por enquanto, melhor reconstrói a imagem dessa «figura capital da história cultural do Ocidente, tal como foi compreendida, vivida, formulada, na consciência religiosa e nas expressões ou representações literárias, conformes ou não ao modelo que ela suscitou.»¹⁸ Ora, este artigo procura perceber qual é a função desse processo de (re)construção e, para tal, servimo-nos do método da desconstrução formulado por Jacques Derrida.

Jacques Derrida e o método da desconstrução

O método da desconstrução de Jacques Derrida é pensado na sua *Gramatologia*, onde o autor dedica-se em saber como, através da escrita, se produzem significados agregadores ou sistematizadores de cuja funcionalidade e veracidade Derrida, deliberadamente, suspeita.

¹⁸ Dabezies (1998, 517).

O Discurso Filosófico da Modernidade, de Jürgen Habermas, permite, exemplarmente, sintetizar esta orientação metodológica. Com efeito, opondo-se à fonética estruturalista, Derrida questiona por que razão os significados têm de ser concebidos como produtos da escrita e não da fala. Assim, Derrida enceta a construção de uma outra espécie da racionalidade, diferente da que preside a elaboração escrita e amplamente difundida, de natureza colectiva e apenas superficial. Ele almeja uma espécie de racionalidade oculta no inconsciente individual, por isso propõe a desconstrução daquela racionalidade primeira, ou seja, uma «destruição» ou «des-sedimentação» dos seus significados tradicionais e a busca de uma outra forma de verdade, residente no substracto e insuspeita. Habermas (1998: 160) dirá que Derrida, consciente do seu tempo, que é o tempo da modernidade, «busca os vestígios de uma escrita que já não promete a totalidade de uma coerência semântica, como o fazia o livro da natureza ou a escritura sagrada.»

O método da desconstrução ensina-nos que o *universo* não existe, tal como não existe unidade, mas uma pluralidade de entidades que devem ser percebidas na sua individualidade e nas suas múltiplas relações. A coesão que a escrita propõe, estruturante, semântica e sistemática, é um atentado às singularidades, uma sinfonia que ignora a voz própria dos indivíduos. Isto significa que a lógica da escrita é contra as diferenças e a favor das semelhanças, pois acredita que apenas na semelhança reside o significado e crê que o significado do mundo é a coerência e a coesão. Para Derrida, a escrita é, portanto, a flagrante mentira de um universo harmónico. A propósito, lembremos que Barthes (1977) já tinha alertado para o poder legislativo da

linguagem. Ela tem o poder de legislar a concepção do mundo pelo seu código linguístico, que classifica e, assim, oprime. Ora, Derrida (2008: 264), em consonância com Barthes, dirá, pois, que a linguagem é uma estrutura orientada:

Digamos antes, brincando pouco, que sua *orientação é uma desorientação*. Poder-se-ia dizer uma *polarização*. A orientação dá a direcção do movimento relacionando-o à sua origem como a seu oriente. E é desde a luz da origem que se pensa o ocidente, o fim e a queda, a cadência ou a caducidade, a morte ou a noite.

É, efectivamente, contra o poder opressivo da língua-escrita que o Ocidente legou, por exemplo, a África, que Derrida se levanta.

Com isto Derrida não tem em vista sequer a “sólida permanência do que está escrito”, mas, antes de mais, a circunstância de que a forma escrita separa o texto dado do contexto em que surge. A escrita torna o que foi dito independente do espírito do autor e da respiração do destinatário, bem como da presença dos objectos discutidos. O médium da escrita confere ao texto uma autonomia lítica em face de todos os contextos vivos. Ela apaga as referências concretas a sujeitos singulares e situações determinadas e conserva a legibilidade do texto. A escrita garante que um texto possa ser sempre de novo lido em contextos que se modificam arbitrariamente. O que fascina Derrida é a representação de uma *legibilidade absoluta* – mesmo na ausência de todos os possíveis destinatários, após a morte de todos os seres inteligíveis, o texto mantém aberta, em heroica abstracção, a possibilidade da leitura reiterável, a qual transcende tudo o que é intramundano. Porque a escrita

mortifica as referências vivas da palavra escrita, ela promete ao seu conteúdo semântico a salvação ainda para além do dia em que todos os que podem falar e ouvir caírem no holocausto [...].¹⁹

Como se pode depreender do tom irónico a que não se pode furtar o próprio Habermas, no pensamento de Derrida, o texto/a escrita é uma ficção, ou seja, uma verdade possível válida para contextos concretos, independente, portanto, da natureza própria desses contextos vivos. Este é o ideal que concebe o mundo como um sistema ordenado para melhor o apreender. Assim inscreve-se, no *logos* da escrita, a fobia de um destino individual. O discurso da *globalização* e suas variantes são um cabal exemplo da escrita opressiva que nega o local, o particular, o individual, porquanto valoriza o que supostamente nos une em detrimento do que nos singulariza ou mesmo desune, senão vejamos.

Quando, em 1975, Moçambique conquistou a independência, legislou-se que a língua portuguesa é a língua de unidade, sob o impulso do medo de uma anarquia tribalista, movida pelos diferentes grupos etnolinguísticos do território nacional. Hoje, carente de uma política linguística que dê cidadania plena às línguas moçambicanas de origem bantu, o país ressent-se do facto de a língua portuguesa ser uma língua de exclusão a vários níveis, entre o educacional e o profissional. Da mesma forma, torna-se claro que o único argumento ou o primeiro grande argumento para a criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa foi a língua comum, obliterando-se as diferenças em função de um único referente: Portugal e o Ocidente.

¹⁹ Habermas (1998: 161).

Ora, descortinar as verdades que a escrita sobre estas matérias não enuncia é, do ponto de vista metodológico, operar já no campo da desconstrução, é buscar o substracto insuspeito de que nos fala Habermas e mostrar que «Língua Oficial Portuguesa», «Comunidade dos Países de Língua Portuguesa» ou «Novo Acordo Ortográfico», ou ainda «Lusofonia», enquanto discursos, contradizem exactamente o que parecem honrar, a união e solidariedade. Este método permite, portanto, ir à busca dos seus significados remissivos através de «uma posição subversiva»²⁰. Esta posição permite dizer, por exemplo, que tanto o texto da legislação pós-independência de países como Moçambique, quanto o da formação da CPLP ou da ideia da Lusofonia são orientados pelo arquitecónio da Colonização²¹. Ora, é à luz desta revolução que Derrida nos propõe que passaremos à demonstração de que *ABP* é construída com base no método subversivo da desconstrução. Efectivamente, se, por um lado, pode-se considerar o romance como uma imitação da jornada de Jesus Cristo na terra, por outro lado, em face do contexto metonimicamente africano onde essa jornada se passa, ele funciona como uma desconstrução da tradição religiosa ocidental e, curiosamente, africana.

²⁰ Habermas (1998: 175).

²¹ É preciso não esquecer, no entanto, que o Poder colonial foi exercido com a cumplicidade de alguns líderes africanos (Cf. Santos e Meneses (2009)) e que a oficialização da língua do colonizador como língua de unidade nacional foi, concomitantemente, a estratégia usada para a ascensão e manutenção das novas elites políticas nacionais do pós-independência: de acordo com Firmino (2005: 70), os dados do censo nacional de 1980 mostraram que, até à data, a língua portuguesa era falada por apenas 24,4% da população, «especialmente entre a elite escolarizada, a maior parte da qual se concentra nos centros urbanos. A maior concentração de falantes do Português está na cidade de Maputo [...] Desta população, 70% é masculina e 30% feminina».

A Bíblia dos Pretos como construção

Como o título do livro sugere, *ABP* é construída, do ponto de vista retórico, a partir de um jogo de espelhos com a *Bíblia Sagrada*, o seu *intertexto*. É sobre o sagrado que a obra trata, da sua proveniência, da sua história. É na corrente dessa história que o narrador-«autor»-desconstrutivista²² questiona a tradição ocidental, cuja autoridade religiosa, segundo Habermas (1998: 176), «conserva a sua força enquanto ocultar o seu verdadeiro rosto, provocando desse modo a fúria decifradora dos intérpretes.» Com efeito, a representação de Jesus Cristo Negro é feita em oposição a Cristo branco. A esta distância descritiva, física e/ou geograficamente, vai corresponder outra, como veremos adiante, substancialmente afectiva e ideológica, mas cuja construção depende, antes, de um processo metafórico de aproximação simbólica àquela imagem tradicional de Cristo ocidental, totalizadora e universalizante que apela ao amor e à compaixão dos homens. De facto, na sua construção, Midó das Dores representa Cristo Negro tal como a imagem de Jesus Cristo a-histórico: é filho de um José e uma Maria, viveu a sua quaresma, foi chamado de louco, foi (per)seguido, expulsou demónios, conheceu uma Maria Madalena, foi expulso, foi morto na cruz e ressuscitou ao terceiro dia, entre outras analogias.

²² É interessante notar que o principal seguidor de Cristo Negro na sua jornada é uma personagem de nome Midó, homónima do autor, portanto. O tratamento do tema é de tal ordem urgente que, ao que tudo indica, Midó das Dores não se furtou de deixar marcada a sua adesão afectiva, quer instaurando intrusões, quer alternando o foco narrativo de tal modo a deixar claro o seu papel de adjuvante.

A Bíblia dos Pretos como desconstrução

Curiosamente, *ABP* abre com uma epígrafe de Schopenhauer: «O Génio é para si próprio a sua própria recompensa, porque aquilo que cada um é de melhor deve sê-lo necessariamente para si mesmo.»

Se, por um lado, a citação pode ser lida como uma flagrante fuga ao espírito da cruzada evangélica do credo religioso cristão, por outro, essa ironia já indicia o espírito desconstrutivista do romance, ao mesmo tempo que anuncia o seu método de construção. Como temos vindo a dizer, o projecto desconstrutivista de Midó das Dores começa com uma *cópia* à «história» de Cristo. Mas essa aproximação revela, na verdade, um «desvio cultural»²³, porque instaure-se ironicamente, negando essa tradição, ao representar esse Cristo negro, nacional e do presente.

A diferença racial implica, obviamente, uma diferença ideológica e afectiva, como já ficou dito. Num primeiro momento, o facto de o Cristo de Midó ser Negro o vincula, à partida, a uma certa religiosidade tradicional africana. Efectivamente, a referência que o romance faz à lógica binária cristianismo vs. crenças tradicionais africanas constitui, dentre várias, uma estratégia para representar a tensão e ambivalência vividas por pessoas socializadas em universos de oralidade, mas que depois assimilaram a cosmovisão ocidental, trazida pela colonização.

A tensão acima descrita é usada no romance também para significar a fórmula para instaurar a ordem nessa ambiguidade,

²³ Cf. Jenny, Laurent, «A estratégia da forma». In «*Poétique*» *Revista de teoria e análise literária. Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, p. 44.

nessa espécie de caos-mundo, a qual passa pelo resgate desse universo tradicional e religioso africano, sem o qual o africano estaria condenado a viver nas trevas. De facto, a felicidade dos negros depende do resgate das suas crenças tradicionais e consequente culto dessa ancestralidade:

vários curandeiros foram consultados para que a cerimonia [que anuncia aos mortos a chegada da época do canhú] tivesse lugar, pelo que se diz os curandeiros foram unânimes em que o ritual era mais do que necessário e só podia ser bem sucedido se fosse o Xai-Xai Lhamine a dirigir todo ritual, era o único descendente do fundador da cidade de Xai-Xai, para além de que por ordem dos mortos tinha sido posto o seu nome, Xai-Xai Lhamine reunia as duas condições mais importantes para dirigir o ritual do canhú e a prece com vista a pedir paz e reconciliação com os mortos irados, escorria em suas veias o sangue puro e incorruptível do ancestral mais antigo e herdara por exigência dos defuntos o seu nome, pois vários curandeiros revelaram quando ele nasceu que se lhe colocassem um nome dos brancos todas as mulheres desta terra parariam de conceber, e para mostrar que era verdade conta-se que todas as mulheres próximas da família sagrada ficaram com os sexos fechados durante uma semana, sem saber como e sem poder urinar tão pouco gozar dos prazeres da noite, foi assim que ficou Xai-Xai Lhamine, e mesmo depois de se converter à religião católica não ousou adoptar o nome dos santos, havia um grande problema no meio disto, Lhamine hoje estava transformado em Animador da igreja, tão conhecido pela sua devoção à Deus, embora não tenha nunca destruído a Thepela, a palhota sagrada que se encontrava na sua casa, foi este facto que

dificultou a realização da cerimónia, pois Lhamine teve que renunciar ao cargo na igreja e à própria religião para atender ao chamamento dos defuntos e do regresso às leis da tradição, não foi fácil, houve reuniões e reuniões entre os anciãos, curandeiros e o escolhido, até que finalmente o velho Tango anunciou que os defuntos estavam dispostos a punir o seu filho por oprobriar o caminho da verdade, apenas foram necessárias duas provas do poder dos defuntos para Lhamine renunciar ao cristianismo com um vexame dobrado, primeiro escorregou e caiu como ninguém nas escadas do altar em plena missa, embora não se tenha magoado sentiu os espinhos na vergonha pois as calças se rasgaram e denunciaram a sua cueca que como se diz não era nada decente para um animador, todavia foi a diarreia do ar, como a chamam as pessoas, que o fez seguir a vontade dos mortos, a diarreia do ar é uma doença estranha que começou a atacar o animador um tempo após aquela hedionda oração do Cristo Negro no altar da igreja, cada vez que se põe em frente da comunidade para cantar, pregar, fazer leituras sente uma violenta necessidade de cagar [...] foi então que o animador percebeu que não podia se lutar com os mortos e renunciou a tudo e aceitou dirigir a cerimónia da chegada do canhú (*ABP*, p. 70-71)

A necessidade de resgate das crenças tradicionais para evitar uma espécie de dilúvio africano é a primeira tese representada em *ABP* para, assim mesmo, distanciar-se de todo o *decalque* que o autor faz da história de Cristo como único Deus, contida na *Bíblia Sagrada*. Esta gramática do resgate é comum entre os prosadores moçambicanos que têm usado como expediente técnico para os seus enredos o modelo das narrativas

de tradição oral²⁴, casos de autores como Ungulani Ba Ka Khosa, Aníbal Aleluia, Paulina Chiziane, Marcelo Panguana, Paradona Rufino Roque, Aldino Muianga, Aurélio Furdela, Rogério Manjate.

Entretanto, é sugestivo que, em *ABP*, esta mesma lógica esteja ao serviço da negação metafórica de um fanatismo cultural que conduz à convicção radical de que o resgate da tradição (suas religiosidade, filosofia, artes, técnica) constitui o ancoradouro para a deriva do mundo africano. Midó das Dores trata de negar essa gramática, pois apela a uma evasão para o que Lares (1970) chama de mundo de calma e de harmonia, de naturalidade e de silêncio, de simpatia humana e de expansão anímica. Ora, Midó não se compraz com esta imagem idílica e ilusória desse mundo a resgatar. O que o preocupa é um mundo a construir. Por isso o seu romance propõe, na linha do pensamento de Derrida, uma abordagem que se distancia da repetição (ingénua?) de modelos *de ser e de fazer* tradicionais que se pretendam impor como universais dentro do próprio contexto africano.

– Saí daqui! E vós, levantai, senhoras idiotas, quem vos disse que ser pobre é ter maus espíritos! Quando é que ireis compreender que o único demónio que vos apoquentá é a vossa consciência pobre e podre! É a vossa ignorância, suas tartarugas que rastejais de tetas

²⁴ Cf. Matusse, Gilberto, *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.

descobertas. Vesti-vos e abandonai esta casa lúgubre, seus quadrúpedes humanos.

Havia medo nos olhos dos curandeiros, estavam quedos e espantados, dir-se-ia que os espíritos que se tinham apossado deles haviam sumido temporariamente, as senhoras estateladas no chão, cheias de areia nas costas, no peito e no rosto, já não grunhiam, soergueram-se do chão vexadas nas caras sujas e suadas, pareciam ter percebido pela primeira vez que estavam nuas, encobriam os seios com as mãos, tinham olhos bem abertos de espanto para ver o que se passava [...] Cristo olhou o velho Tango, os novos curandeiros e aos ditos endemoninhados e enfeitiçados que esperavam a mão redentora dos curandeiros, havia desprezo e mófa na testa e nos seus olhos hirtos, quando sentenciou:

– Se não quereis sair daqui e acabar com essa vossa brincadeira de mau gosto, eu queimo-vos à vós e aos vossos espíritos idiotas. Atiro fogo sobre as vossas cabeças cheias de impurezas bestiais.

Correu até ao lado da palhota, ali ardia um molho de lenha grossa por debaixo de uma panela gigante de carne de vaca para a festa que ia seguir-se à cerimónia de Kugarula, pegou dois tocos de fogo ardente e saiu em perseguição dos curandeiros e daqueles que se sentiam escravizados pelos defuntos. – Deixai-me queimar os defuntos que estão em vós, caterva de ignorantes! Quem sabe que tem maus espíritos, que é curandeiro poderoso que pare! (p. 81)

ABP é o repensar desses modelos de vida em busca de um tempo novo, onde a *razão* se erga imponente e as paixões definem para felicidade do homem negro. Aqui é que reside o processo desconstrutivista do romance, exactamente por mostrar que, entre a escrita de uma religiosidade ocidental e outra africana, ambas a negarem-se mútua e racionalmente, a única religiosidade possível é a de um *logos* local e histórico, particular e cultural e, portanto, válida nessa dimensão cronotópica, a qual deverá ser emancipada na sua diferença e não alienada em nome de uma totalidade impossível.

A fé na razão ou, se quisermos, na sua religiosidade, é a segunda tese representada em *ABP*. É, enfim, um questionamento sobre o velho sentido comunitário, essa conotação tradicional do conceito de *igreja* e, metonimicamente, da própria fé, que nos ensina que «onde estiverem reunidos, em Meu nome, dois ou três, Eu estou no meio deles»²⁵. *ABP* sugere que cada ser humano reconheça, antes, em si, a santidade do *logos*, da razão, escudo contra toda e qualquer subjugação.

Conclusão

O presente artigo visava argumentar que o romance *A Bíblia dos Pretos* é construído com base no método da desconstrução de Jacques Derrida. Teoricamente, esse processo implica, no romance, três procedimentos: primeiro, a imitação de modelos ocidentais; segundo, a rejeição desses modelos e imitação de modelos africanos e, terceiro, a exaltação da entidade responsável por aqueles dois

²⁵ Evangelho Segundo S. Mateus 18.20, p. 1314.

processos imitativos, a razão. Resulta disto que é pelo uso da razão que o romance acaba por desconstruir a ideia de um Deus universal oriundo da tradição ocidental. Só a omnipresença do *logos*, porque inerente a todo o ser humano, conforme aprendemos da biologia, é consubstancial a um Deus omnipresente e universal.

Mas se a Razão-Deus é universal, Ela deve sê-lo, primeiro, particular, afinal, por Ela, pelas suas leis, o homem pode estar com todos os outros da sua espécie estando inclusive sozinho, no seu mundo negro, branco, amarelo ou de outra cor local. Afinal é na razão que reside o amor, a paixão, a fraternidade. Antes disso, provavelmente seja impossível dar um primeiro passo em busca dessa fraternidade naturalizada, quantificada, realizada e que, enfim, foi o motor das cruzadas evangélicas.

REFERÊNCIAS

Barthes, Roland, *Aula – Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*, 14.^a edição. São Paulo: Cultrix, 1977.

Dabezies, André, «Jesus Cristo na literatura». In Brunel, Pierre, *Dicionário de Mitos Literários*, 2.^a edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

Derrida, Jacques, *Gramatologia*, 2.^a edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Dores, Midó das, *A Bíblia dos Pretos*, Maputo: Índico, 2008.

Evangelho Segundo S. Mateus. *In Bíblia Sagrada*, 16.^a edição. Lisboa: Difusora Bíblica, 1992.

Firmino, Gregório, *A «Questão Linguística» na África Pós-Colonial. O Caso do Português e das Línguas Autóctones em Moçambique*, Maputo: Texto Editores, 2005.

Habermas, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa: Dom Quixote, 1998.

Jenny, Laurent, «A estratégia da forma». *In «Poétique» Revista de teoria e análise literária. Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina.
Lares, Ivo, «Regresso às Origens». *In Brotéria cultura e informação*, Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, 1970.

Manjate, Lucílio, *Geração XXI – Notas sobre a nova geração de escritores moçambicanos*, Maputo: Alcance editores, 2018.

Matusse, Gilberto, *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.

Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (orgs), «Introdução». *In Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

CAPÍTULO 9

Memória, Violência e Subalternidade Feminina em Cadernos de Memórias Coloniais, de Isabela Figueiredo

Marinei Almeida

*Há vários passados,
há várias memórias,
há vários
esquecimentos.
(Mia Couto)*

No **Caderno de memórias coloniais** (2018), de Isabela Figueiredo, o elemento da memória ocupa um papel bastante ambíguo e deslizando, no sentido de tecer e destecer o vivido e/ou o acontecido, em um movimento de revisitação de passados presentes. Uma memória, portanto, construtiva de novos olhares, dizeres e não dizeres instigantes e questionadores de um passado que ainda pulsa efeitos no presente, “um passado que não passou, pois esse passado “é como uma raiz que continua viva”, como bem apontou Mia Couto ao comentar sobre o enredo da sua trilogia **As areias do Imperador**, em um evento de lançamento.

Característica comum nas narrativas não só pós-coloniais dos países africanos, mas de um modo geral comparece a partir da década de 80 do século XX um grande interesse, por vários escritores e estudiosos da literatura, pelos dias passados que, segundo Andreas Huyssen (2000, p. 54), seria a transição dos “futuros presentes em direção a certos passados presentes”, ato que expressa a necessidade

de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo moldado por redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos.

Se o olhar para o passado viria para “compensar a perda da estabilidade que o indivíduo tem com seu presente” (segundo pensa Michel Pollak, 1992, p. 210- 211), ou para dar palavra aqueles que jamais tiveram, uma vez que é a palavra que ajudará na reconstrução do corpo fraturado da nação, como aponta Inocência Mata (2006), no entanto o voltar ao passado exige uma certa atitude do sujeito que o olha , uma vez que, segundo afirma Beatriz Sarlo:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direito de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum. (SARLO, 2007, p.9)

Essa estudiosa argentina, portanto, nos lembra que o passado sempre chega ao presente e que este passado tem outras formas de contar o vivido para além da disciplina acadêmica (ela se refere à História), em “função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas”(…), pois “são versões que se sustentam na esfera pública porque parecem responder às perguntas sobre o passado”, pondera Sarlo (2007, p. 14-15).

E ainda, que o testemunho em primeira pessoa, por vezes, é a única fonte para se chegar ao passado, porque não existem outras ou por este ser o mais contável. O núcleo do testemunho é

a memória, o mesmo não ocorre com a história, pois:

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos, culturais lhe permitem, captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc. etc. (SARLO,2007, p. 58-59)

Levando em consideração esse estado conflituoso entre memória e história, lembra e esquecer (ou selecionar), portanto passado e presente, mas ao mesmo tempo o ato de expressar em gêneros que se dilatam entre ficção e relatos vividos, memória, escrita e fotografias²⁶, na obra aqui lida nos permitem apontar para uma ambiguidade e fronteira de gêneros - ficcional e documental. Podemos afirmar, então, que esta produção de Isabela Figueiredo, **Caderno de memórias coloniais** (2018), está direcionando gestos para uma contra memória, mas, sobretudo, esta narrativa coloca em cena aquela “necessidade de tornar visíveis questões sociais cujos agentes são femininos”, segundo nos lembra, Inocência Mata (MATA, 2017, p. 423). Dessa maneira, por meio da ficção, é possível que haja um movimento para a

²⁶ A propósito de outras fontes de memória, Isabela Figueiredo utiliza fotografias como referências extratextuais no seu livro.

criação de novos dizeres, é possível, enfim, que pessoas e histórias sejam retirados de “debaixo do tapete” (SAID, 2015, p. 26) histórias que foram soterradas pelo registro escrito e por outras várias atitudes.

CADERNOS DE MEMÓRIAS

Gritos Contra a Violência e Subalternidade Feminina

A obra **Caderno de memórias coloniais**, de Isabela Figueiredo, foi publicada em Portugal no ano de 2009²⁷, pela editora Angelus Novus. Este livro direciona, como afirmamos acima, em gesto narrativo para uma contra memória, são narrados eventos de um tempo pretérito que não fizeram parte somente da vida pessoal da autora, enquanto menina branca, filha de colono, mas também de fatos que atingiram todo um país, Moçambique, ou países, se levarmos em consideração outros países africanos que se encontravam sob o jugo colonial português ainda na década de 60 a 1974, período que remonta a narrativa de desta autora, tendo como mote principal acontecimentos pós o episódio da eclosão da Revolução dos Cravos em Portugal, na data de 25 de abril de 1974, que marca o fim da ditadura salazarista.

O drama contado, a partir da experiência pessoal da autora-personagem-protagonista, remonta, portanto, a episódios históricos ocorridos em Lourenço Marques, hoje Maputo capital de Moçambique, período em que os portugueses perdiam o poder e soberania sobre os homens e terras africanas. De maneira

²⁷ A edição que ocupamos é a de 2018, publicada pela editora Todavia, em São Paulo.

fragmentada, Isabela Figueiredo ao falar de si traz à tona eventos tumultuosos do fim do domínio colonial português, vivenciados quando ainda era “uma menina a caminho da adolescência” (FIGUEIREDO, 2018, p. 8). A narrativa se dá em um diálogo póstumo com a figura dual do pai, o que aponta nessa escrita uma tensão entre o lembrar e o narrar, levando em consideração a constatação de Mia Couto (em uma intervenção em Lisboa, outubro de 2019, na Livraria Bertrand) quando este afirmou que “Há vários passados/ Há várias memórias, Há vários esquecimentos”. O que significa dizer que o lembrar, após ter se distanciado anos dos acontecimentos pretéritos, não deve ser uma empreita tranquila, sobretudo quando este pretérito ainda traz marcas doloridas e não superadas no presente (“Este livro é a cruz que carrego” – afirma a autora – 2018, p.179).

Na narrativa de Isabela Figueiredo, a tensão se estabelece, sobretudo, quando a personagem que narra - a filha que representa uma segunda geração (RIBEIRO, 2012), desenha o próprio pai – representante de uma primeira geração, a que viveu, presenciou e experimentou o colonialismo (Idem) - que aponta para um retrato imagético do colonialismo português, revelando uma identidade fragmentada do pai. Uma narrativa, portanto, na qual, segundo afirmação da autora do livro

[...] se movem duas personagens em luta: pai e filha [...] símbolos de um velho e de um novo poder; de um velho mundo que chegou ao fim, confrontado por uma nova era que desponta e exige explicações. (FIGUEIREDO, Idem, p.8).

E não é só isso, nessa narrativa, comparece também a lembrança de uma imagem de incômodo por esta figura paterna remeter aos fantasmas de um passado doloroso de perda e de travessia entre mundos hostis, a de Lourenço Marques com a violência do processo de desocupação e ao retorno a Portugal, marcado por sentimentos de abandono e desamparo da pessoa paterna, já que a personagem, sozinha, retorna e tem que conviver com pessoas estranhas à ela, mesmo sendo da própria família. Assim, Margarida Calafate Ribeiro (2012, p. 9) afirma ainda que: “Este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português”.

Se a narração de Isabela Figueiredo deixa explícito um retrato de si, não somente como autora, mas como agente da ação que ela busca reconstruir de um tempo vivido em Moçambique, as imagens fotográficas que permeiam o livro também reforçam esse gesto, esse “grito”. O livro traz várias fotografias, as quais servem como complemento subjetivo que colaboram com a força dessa narrativa pulsante, ou melhor, estas servem como elemento eficaz de ver e pensar o mundo, considerando que a fotografia é linguagem ou como pensa Barthes (1988) é um pretexto para um texto²⁸.

²⁸ Este assunto desenvolvemos em outro artigo, cujo nome é “Olhar para si, olhar para o outro: autorretrato, retrato e simulacros em **Caderno de memórias coloniais**, de Isabela Figueiredo”, apresentado no Congresso Internacional “Olhares de Narciso: egotismo e alienação”, em outubro de 2019 na Universidade de Aveiro/Portugal.

Caderno de Memórias coloniais apresenta, é explícito, uma memória individual e, por isso, há um movimento narcísico voltado ao sujeito da escrita e da enunciação, no entanto, ao traçar um retrato de si, a autora/narradora traça, também, o retrato do outro (ou sobre o outro), uma escrita heterobiográfica, para remontarmos ao que Antonio Candido (1989) defende como heterobiografia, quando este estudioso afirma que, uma vez que a experiência de quem escreve, a experiência pessoal se “confunde com a observação do mundo, a sua autobiografia se torna heterobiografia, uma história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, o filtro de tudo” (CANDIDO, 1989, p. 56). Candido pontua ainda que

[a] certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço no passado sem cair na autocomplacência, porque o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se chama uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros, mas vão aos poucos ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da sua época. Então, registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar (CANDIDO, 1989, p. 56).

Levando em consideração o distanciamento temporal e espacial dos eventos vividos e testemunhados, apontamos, então, para uma narração que “testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, (numa) impossibilidade de recobrir o vivido (“o real”) com o verbal”, pois segundo opinião de Seligmann-Silva:

O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47)

Os episódios violentos que a autora escolhe para compor um retrato de sua escrita de memória envolve duas nações, a do colono e a do colonizado, no entanto ao contrário do que normalmente lemos em várias obras que abordam sobre o tema, em gesto que ora enaltece um lado, ora vitimiza outro, nos chama atenção nesta narrativa é a constatação de que não há vencedores, não há heróis, ou melhor, “não havia olhos inocentes” (FIGUEIREDO, 2018, p.46), como a autora diz. Neste “Caderno” são apresentados fragmentos de memórias que apontam para pessoas que sofrem, senão semelhantes, mas parecidas atitudes de subjugação e subalternidade, incluindo aí a pessoa da própria autora.

A lembrança de um passado traumático, nessa obra, não está relacionada somente à pessoa que lembra, no caso da autora, anos após os acontecimentos pretéritos que a envolveram e deixaram cicatrizes expostas, mas também aos outros que, de uma maneira direta ou indireta foram lembrados, nos referimos também à memória traumática de um povo que foi subjugado por meio de extrema violência, de variada forma e maneira, os colonizados. Apontamos para o relato que envolve atitudes de violência e machismo com que são tratadas as mulheres, brancas e negras, portanto arriscamos afirmar que, a narrativa de Isabela

Figueiredo aponta para uma afirmação de que basta ser mulher, branca ou negra, naquele ambiente/sistema, para sofrer as consequências de um sistema colonialista baseada em princípios patriarcal e falocêntrica.

Assim voltamos nossa atenção ao começo do capítulo dois quando assim lemos:

Os brancos iam às pretas. As pretas eram todas iguais e eles não distinguiam a Madalena Xinguile da Emília Cachamba, a não ser pela cor da capulana ou pelo feitio da teta, mas os brancos metiam-se lá para os fundos do caniço, com caminho certo ou não, para ir à cona das pretas. Eram uns aventureiros. Uns fura-vidas. (FIGUEIREDO; 2018, p. 34)

Como a terra ocupada, o corpo da mulher colonizada era território também do colono branco, a exploração e abuso do corpo da mulher negra fazia parte do simples e corriqueiro ato de posse, ato de dominação e poder sobre o sujeito subalternizado.

Nesse mesmo capítulo, em tom bastante irônico, que aliás, é uma marca que percorre toda a narrativa de Isabela Figueiredo, de maneira provocativa à atitude masculina no espaço colonial, a narradora continua apontando pejorativamente para a atos machistas e inescrupulosos para com as mulheres negras:

Os brancos entravam no caniço e pagavam cerveja, tabaco ou capulana a metro à negra que lhes apetecesse. A bem ou mal. Depois abotoavam a braguilha e desapareciam **para as suas honestas**

casas de família. (FIGUEIREDO: 2018, p. 35- grifo nosso)

Segundo observa Fanon (2005) o mundo colonial é um mundo dividido, onde de um lado se caracteriza pela “sociedade” e de outro lado a fome, a relação entre esses dois mundos foi marcada pela opressão. Dessa forma Fanon afirma que “a originalidade do contexto colonial é que as realidades econômicas, as desigualdades, as enormes diferenças dos modos de vida não conseguem mascarar as realidades humanas” (Idem, p. 56). Nesse trecho citado, a autora pinta com crueza o quadro desses mundos divididos, onde traz a “afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta” (ibidem) que desumaniza o colonizado a ponto de tratá-lo como animal.

Assim, em uma “linguagem zoológica” (para voltarmos a Fanon: Idem, p. 31), lemos em várias partes da narrativa de Isabela Figueiredo comparações das negras (e negros) a animais, como neste excerto, no qual comparece uma indagação: “Que diferença havia entre uma negra e uma coelha?” (p. 35); ou neste outro: “um preto é outra gente. Outra cultura. Uns cães” (pág. 36), para ficarmos somente com estes dois exemplos de discursos duros e pejorativos, causas de tantos estereótipos, baseados em racismo, que já provocaram discussões pertinentes por alguns autores,

como o próprio Fanon aqui lido, Georges Balandier ²⁹, Albert Memmi³⁰, Achile Mbembe³¹, dentre outros.

Segundo ainda afirma Fanon (idem, p. 36), o colonialismo “não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão (...) é a violência em estado natural”. Por extensão, as atitudes do homem colonizador, que são trazidas na obra, apontam para um estado de abuso, estado de violência naturalizado em que as mulheres negras eram vítimas da exploração sexual, a ponto destas não poderem reclamar o estado de paternidade para os seus filhos, frutos dessa violação:

[...] Que branco perfilhava filhos a uma negra? Como é que uma negra descalça, de teta pendurada, vinda do caniço a saber dizer, sim patrão, certo, patrão, dinheiro, patrão, [...]

sem bilhete de identidade, sem caderneta de assimilada, poderá provar que o patrão era o pai da criança? Que preta é que queria levar porrada? Quantos mulatos conheciam o pai? (FIGUEIREDO; 2018, p. 35).

²⁹ Que afirma que a sociedade colonial europeia se liga à “uma imagem estereotipada do nativo” (1993, p. 110);

³⁰ Para Memmi, “o colonialista jamais decidiu-se a transformar a colônia à imagem da metrópole, e o colonizado à sua imagem” (1977, p. 68);

³¹ O racismo possui suas bases em um processo constante, denominado por Mbembe de efabulação (2014, p. 26).

Ao homem branco, portanto: “As incursões sexuais pelo caniço não assombravam o seu futuro, porque uma negra não reclamava paternidade. Ninguém lhe daria crédito.” (FIGUEIREDO; 2018, *idem*).

O tratamento violento e machista não era somente endereçado à mulher negra colonizada, mas também à mulher branca, às esposas dos colonos, como constatamos neste trecho em que o olhar da filha destaca o corpo da mãe fazendo uma comparação ao corpo do pai:

[...] o corpo da minha mãe era geométrico e seco. Não tinha autorização para lhe tocar. No corpo da minha mãe apenas me interessava o seu peito grande e mole [...]. Tocar a minha mãe era uma atitude pouco própria. O corpo do meu pai, pelo contrário, sólido, redondo, disponível, revelava-se uma colina [...] à qual podia trepar... (FIGUEIREDO; 2018, p. 34).

O retrato do corpo interdito “geométrico e seco” da mãe, mulher branca, portuguesa, esposa do colono, traça uma representação metonímica do corpo de outras tantas mulheres brancas companheiras dos homens que, ocupando uma posição de aparência superior às outras mulheres negras, portanto aos outros corpos também femininos, tal discurso narrativo aponta para o papel de subalternidade que a mulher branca também era sujeita.

Em outro trecho lemos uma outra comparação do corpo da mulher negra ao corpo da mulher branca, observações feitas pelas mulheres brancas com o objetivo ironicamente de “desenferrujar a língua” destas:

As negras tinham a cona larga, diziam as mulheres dos brancos, ao domingo à tarde, todas em conversa

íntima debaixo do cajueiro largo, com o bandulho atafalhado de camarão grelhado, enquanto os maridos saíam para ir dar sua volta de homens, e as deixavam a desenferrujar a língua, que as mulheres precisam de desenferrujar a língua umas com as outras. (FIGUEIREDO; 2018, idem).

(...)

As pretas tinham a cona larga. A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinham chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade; eram muito estreitas, portanto muito sérias, [...] Limitavam -se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais sempre com sacrifício... (FIGUEIREDO; 2018, idem).

O corpo da mulher branca, tal qual da mulher negra ocupava a mesma função: suprir a necessidade do homem e servir ao papel de procriação, não por acaso era o “peito grande e mole da mãe”, o único elemento de interesse de filha, portanto ambos os corpos femininos, brancos e negros, eram tratados de maneira semelhante. No frigidar dos ovos, nos parece que não exageramos em afirmar que, ambos os corpos não passavam de meros objetos a serviço de atitudes machistas.

Paulina Chiziane, muito criticamente, no texto que apresenta a obra observa que

[...] a voz de Isabela Figueiredo emerge em protesto contra este machismo do sistema colonial, que não reconhece a dinâmica das relações de gênero, que a

sociedade colonial construiu entre os homens e as mulheres. (In. FIGUEIREDO, 2018, p. 16)

Chiziane pondera, ainda que, na história do colonialismo, baseada no catolicismo e no patriarcado, a mulher branca é invisível, é silenciada, “demonstrando desta forma que as mulheres brancas são as principais vítimas da violência do colonialismo” (Ididem), pois “a mulher branca não tinha voz, tal como todos os pretos e pretas” e “elas não tinham o direito à sua própria sexualidade, tinha que ter o sexo estreito e casto, tal como os colonizados que não tinham direito à sua terra e à sua liberdade”. (Ibidem). Nesse viés, Spivak (2010, p. 67) afirma que “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”.

Se a história oficial sobre o processo colonial omitiu certas vozes, certos sujeitos, na história sobre o processo de descolonização, de certa maneira, também vai cometer o gesto do “esquecimento” e como apontou Fanon (2005, p.47), trata-se de um “fenômeno violento”, no entanto a arte tratará de puxar do abafamento do tapete histórico vozes subalternizadas, como bem encontramos neste “Caderno” de Isabela Figueiredo.

REFERÊNCIA

BALANDIER, Georges. A noção de Situação Colonial, In: **Revista Cadernos de Campo**, V. 3 N. 3. São Paulo: USP, 1993. Disponível:

<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50605> - Acesso: abril de 2020.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1988.
CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1989, pp.51-69.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. 1ª Edição. São Paulo: Todavia: 2018.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MATA, Inocência. A função catártica da memória na literatura angolana. In: **Laços de memória & outros ensaios sobre a literatura angolana**. Angola: União dos Escritores Angolanos: 2006.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante (orgs). **Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença**. 2. Ed. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Portugal: Antígona, 2014.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura portuguesa contemporânea. In BRUGIONI, Elena et al. (org.). **Itinerâncias: percursos e**

representações da pós-colonialidade. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 89-99. 2012.

SAID, Edward. **Representações do Intelectual: Conferências Reith, 1993.** (Trad. Milton Hatoum). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). **História, memória e literatura: o testemunho.** Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAPÍTULO 10

Os Slams de Poesia A Presença da Mulher no Brasil e em Moçambique

*Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal
José Ricardo da Hora Vidal*

Da Poesia Falada: Primeiros Apontamentos

Nos últimos anos as batalhas de poesia, chamadas de SLAM POETRY tem ganhado cada vez mais adeptos, nos mais diversos espaços brasileiros. São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Porto Alegre, para citar apenas algumas das cidades em que grupos e/ou coletivos se unem em prol da divulgação cultural e manifestação literária. Diante de tudo isso, surge o questionamento: mas é no continente africano, tem-se esse tipo de evento poético?

A reflexão que aqui se apresenta será pautada em dois momentos: um primeiro, na breve apresentação dos slams (tendo-se como exemplo o caso do Brasil) para, depois, dar-se enfoque a essas exposições poéticas femininas em África, mais especificamente em Moçambique. A premissa teórica adotada é a dos estudos decoloniais aliado às poéticas orais, por se compreender a força da oralidade na constituição das narrativas africanas, sobretudo nas de autoria feminina.

I. Os Slams: Movimentos da Poesia Contemporânea.

1.1 Os Slams no Brasil

Segundo Juliana Lima em reportagem para o Jornal Nexô,

Os slams são campeonatos de poesia. Normalmente, os partici-pantes têm até três minutos para apresentarem sua performance - uma poesia de autoria própria, sem adereços ou acompanhamento musical. O texto pode ser escrito previa-mente, mas também pode haver improvisação. Não há regras sobre o formato da poesia.

O júri é escolhido na hora e dá notas de 0 a 10, que podem ser fracionadas, explica Jéssica Balbino, escritora e pesquisadora de literatura marginal e hip hop, em entrevista ao Nexo. Entre todos os competidores, a maior nota vence.³²

A reportagem ainda nos traz dados interessantes acerca dos slams e que merecem ser observados:

O slam foi criado nos anos 1980 em Chicago, nos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que a cultura hip hop tomava forma, mas só chegou ao Brasil mais tarde, nos anos 2000.

O campeonato ZAP, Zona Autônoma da Palavra, foi o primeiro deles, trazido pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, um Coletivo Paulistano de Teatro Hip-Hop. Atualmente, existem em torno de 30 slams como o “ZAP” no Brasil.

São Paulo tem o maior número de slams do país, como o Slam Interescolar e o Slam da Guilhermina, bairro da zona leste da cidade. Mas há competições em todo país: na edição 2016 do Slam BR, campeonato de abrangência nacional, por exemplo, participaram poetas de 29 slams 17 de São Paulo, 4 do Rio de Janeiro, 4 de Minas Gerais, 2 de Brasília e 2 da Bahia.³³

³² Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/12/20/O-que-s%C3%A3o-slams-e-como-eles-est%C3%A3o-popularizando-a-poesia> Acesso em 09 junho 2020

³³ Ibidem idem.

Nossa Literatura, quando se fala desde a perspectiva canônica, pode ser definida como mantendo muitos traços coloniais, desde a forma da escrita, até o que é publicado, onde, de que forma é feito e quais características permitem que determinada expressão artística seja definida como poética, tendo validade na Academia. Sobre esse processo, podemos trazer para o diálogo Anibal Quijano, que muito bem sistematizou a colonialidade do saber e do poder. Diz o teórico:

A colonialidade do poder e a dependência histórico-estrutural implicam ambas a hegemonia do eurocentrismo como perspectiva epistemológica. No contexto da colônialidade do poder, a população dominada, nas novas identidades que lhes haviam sido atribuídas, foram também submetidas à hegemonia eurocêntrica como maneira de conhecer, na medida em que alguns de seus setores puderam aprender a língua dos dominadores. Portanto, o eurocentrismo não é exclusivamente a perspectiva cognitiva dos europeus, ou apenas dos dominantes do capitalismo mundial, mas também do conjunto dos educados sob sua hegemonia (QUIJANO, 2009, p. 74-75)

Sendo o Brasil um país educado e formado sob a égide eurocêntrica é bastante natural que os slams tenham que ser categorizados desde uma perspectiva periférica e tenham seu espaço de legitimação, por parte daqueles que seguem uma perspectiva hegemônica, europeia – na margem. Nessa discussão, cabe dizer que isso não é um problema para esses agentes poéticos, já que visibilizar suas produções e dos seus pares é o que impulsiona uma produção rica, reconhecida até mundialmente.

Para competir no slam, a pessoa não precisa ter livro publicado, ser rapper, ser artista, nada. Vale para donas de casa, taxistas, vendedores, etc. No sarau também, claro. Existe algo de: todos podemos fazer poesia. Todos podemos usar a palavra para nos manifestarmos. Não há necessidade de um livro publicado para validar o ofício de poeta e/ou slammer. (Jessica Balbino)³⁴

Balbino traz a perspectiva do slammer em comparação com o poeta de sarau. Ambos se complementam, até porque a grande maioria dos poetas e poetisas que participam das batalhas advém dos saraus, como o da COOPERIFA (idealizado por Sergio Vaz), Sarau da Guilhermina (em São Paulo), Sarau da Onça, Sarau Bem Black (Salvador), Sopapo Poético (Porto Alegre), entre outros. No caso do slam, há de se deixar claro que existem grupos apenas de mulheres, que surgiram da necessidade de se mostrar suas potencias e que elas não precisam estar atreladas aos homens, são os slams das minas, que agregam em sua nomenclatura o lugar de origem. Por exemplo: Slam das Minas SP, Slam das Minas RJ, Slam das Minas BA, Slam das Minas RS etc.

Pilar Marin, em artigo publicado no livro *Pedagogias Decoloniales*, de Catherine Walsh, traz a seguinte reflexão, que nos é bastante cara:

La recuperación colectiva de la historia aportó a la configuración de un pensamiento o pensamientos críticos en la región, en tanto que asumió un cuestionamiento al orden hegemónico, tanto en lo social como en

³⁴ Ibidem idem.

lo académico, para el periodo señalado. Lo cual nos permite avanzar, tomando en cuenta sus legados así como los actuales debates intelectuales y políticos —en especial los provenientes de los estudios poscoloniales, subalternos, el horizonte moderno-colonial y el proyecto de interculturalidad crítica— en proyectos que en el ámbito de la memoria colectiva puedan ser pensados como prácticas decoloniales. Señalemos por lo pronto que la apuesta decolonial nos permite reflexionar más allá del contexto moderno occidental en el cual surgió, en este caso, la recuperación colectiva de la historia, para advertir que la modernidad en América Latina haría parte de una experiencia de carácter no sólo moderna —en los términos trazados desde la interpretación eurocéntrica— sino también colonial. (MARIN apud WALSH, 2012, p.70)

Se Marin tem como enfoque a América Latina, poderíamos pensar: em que medida isso pode incluir a África, visto que a segunda parte deste texto procurará trazer os movimentos de slam em Moçambique? É possível apenas justificar tomando como base o fato de tanto Brasil quanto Moçambique terem sido colonizados pelos portugueses. Mas vamos mais além... a aposta decolonial, segundo a autora, permite “refletir acerca da recuperação coletiva da história, para advertir que a modernidade na América Latina faria parte de uma experiência de carácter não só moderno, mas também colonial”. Os movimentos de slam, nesse sentido, querem fazer um exercício de resgate de sua memória coletiva e de desligamento dessa experiência colonial.

Em entrevista a Katia de Marco, para o site Brasil de Fato, a historiadora e educadora popular Adenilde Petrino, de Juiz de Fora, destaca que os Slams se tornaram um importante espaço onde os

jovens de periferia expressam sua visão de mundo, do cotidiano, ao mesmo tempo que é um grito de resistência e de denúncia. *“É um meio de dar visibilidade à periferia, suas dificuldades, seus sonhos. É um grito de existência que dá visibilidade e sentido à vida do jovem da periferia. É a voz dos excluídos e estratégia de sobrevivência. A poesia ressignifica a rua, seu povo, sua luta. É uma forma poderosa de comunicação que trabalha o sentimento”³⁵*, afirma.

E a partir de tudo isso a pergunta que fica é: mas como se dá esse processo em África?

1.2 Os Slams em Moçambique

Segundo reportagem publicada no site do Jornal Deustche Welle em abril de 2013, os slams em Moçambique surgiram no ano de 2004 *“com o movimento Noites de Poesia, no Instituto Cultural Moçambique-Alemanha, conhecido pela sigla ICMA.”*³⁶ Nas *Noites de*

³⁵ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/09/02/slam-cresce-e-se-torna-um-novo-espaco-de-resistencia-nas-periferias/> Acesso em 27 junho 2020.

³⁶ O projecto NOETES DE POESIA foi concebido em 2004 pela UNE-União Nacional dos Escritores. Figuras como Mia Couto, Paulina Cihziane, Juvenal Bucuane, Ungulani Ba ka Khosa, Arao Litsure, Hortênsio Langa, Jorge de Oliveira, António Marcos, Dillon Djindji, Nataniel Ngomane, Carlos dos Santos, Jaime Santos, Filipe Matusse, Calana da Silva, Malangatana, Custódio Duma, Orlando da Conceição e ainda o colectivo Sem Crítica entre outros artistas do mundo: USA, Brasil, Alemanha, França, Japão, Ruanda, Swazilandia, África do Sul, Dinamarca, Portugal, Zimbábue, Holanda, Austria, Haiti, Espanha já passaram pelas Noites de Poesia no ICMA-Instituto Cultural Moçambique-Alemanha. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/felingcapela/about/> Acesso em 10 junho 2020.

Poesia há o "open mic", ou seja, um microfone aberto a qualquer poeta ou apaixonado pelas palavras. Os participantes podem dar a conhecer a sua poesia e exprimi-la sem correrem o risco de censura, como conta Féling Capela. Esse microfone aberto é próprio dos movimentos de slam que se apegam muito mais à performance e à produção poética do que propriamente a julgamentos e valor.

Féling Capela ainda destaca que:

A ideia principal é emancipar as artes e as letras e dar mais espaço aos jovens que gostam de literatura. À terceira sexta-feira de cada mês, as Noites de Poesia realizam-se na capital do país. Em Moçambique, o conceito não é propriamente uma novidade e quem o afirma é Féling Capela, o mentor deste movimento.³⁷

De fato, o conceito não é novidade e desde o seu nascimento espalhou-se pelo mundo. Voltando à perspectiva canônica, eurocêntrica, percebe-se, em mais uma colocação de Capela na sua fala ao DW, que essa necessidade de nomear, categorizar o fazer poético é algo próprio dos americanos e europeus, na medida em que não precisou que houvesse a nomenclatura Poetry Slam para que os poetas existissem e propagassem sua arte.

Nós temos jovens que na verdade já faziam Poetry Slam muito antes da palavra 'slam' (arremessar ou jogar, no contexto das competições de poesia) existir. As pessoas já o faziam de maneira espon-

³⁷ Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/poetry-slam-a-poesia-de-todos-para-todos/av-16741185> Acesso em 20 junho 2020.

tânea. Os americanos, os europeus que trabalham estes conceitos de maneira técnica, criam conceitos e mandam os conceitos para aqui e nós passámos a fazer isto com regras", elucida Capela. (...) Para o poeta, é importante lembrar que a poesia foi determinante para o país que "foi libertado também pela poesia de combate."³⁸

No tocante à poesia de combate, Souza & Silva afirmam que:

A expressão "poesia de combate" faz referência, a um tempo, a três camadas possíveis de significação: uma denominação, que encabeça o título das referidas coletâneas moçam-bicanas, mas cuja origem remonta a uma história anterior às práticas culturais moçambicanas; um conceito, que se refere a uma dimensão teórica e epistemológica acerca da poesia, da literatura e da cultura num contexto histórico e social específico, a saber, de uma revolução socialista – esta dimensão eventualmente assume um carácter normativo e prescritivo, configurado em forma de normas e formulações acerca do que deve ser a poesia e a literatura num contexto tal; e, por fim, uma dimensão prática, que pode englobar um conjunto de textos postos em circulação e recebidos como a "poesia de combate" propriamente dita – e esta acepção assume um carácter descritivo, sendo possível, a partir da mobilização de um *corpus*, bosquejar-lhe articulações estéticas comuns e diferenciais. (SOUZA & SILVA, 2016, p.94)

Pensar nos slams, assim, é lidar com *articulações estéticas e diferenciais*, sobretudo quando se assume que são manifestações que partem de um movimento de resistencia contra questões

³⁸ Ibidem idem.

como racismo, machismo, homofobia, etc. As letras das narrativas a serem declamadas carregam em si esse tom de denúncia em relação a um certo descontentamento com a realidade.

2. Sobre as Poetisas e as Batalhas de Slams em Moçambique

Um dos nomes femininos representativos dos slams em Moçambique é Enia Lipanga, pseudônimo de ENnia Wa Ka Lipanga. Na verdade, é como quem diz Énia de Lipanga. “Wa Ka” é XiChangana, uma das mais de 20 línguas maternas existentes em Moçambique, e significa “pertence à” ou “de”. Contudo, seu nome é Énia Stela Lipanga. Nasceu em Maputo e cresceu no bairro Luís Cabral, ao lado da sua mãe Cacilda Guibunda, e seus sete irmãos. Seu pai Armindo Maurício passava mais tempo na África do Sul, onde trabalhava.

Do seu ventre vieram à existência três filhos, nomeadamente: Marlon (15 anos), Waisy (8) e Dádiva (4), que influenciaram diretamente a forma de ser e estar da Énia nos dias de hoje. A experiência de mãe ensinou-lhe a ser uma mulher de foco e determinação.³⁹

A relação de Lipanga com a literatura surge muito cedo, como veremos a seguir:

O seu gosto pela literatura surgiu entre os 12 e 13 anos de idade. Mas o despertar foi mais tarde, quando Énia frequentava a Escola Secundária Josina Machel.

³⁹ Disponível em: <https://www.biografia.co.mz/index.php/pt/cultura/228-enia-wa-ka-lipanga> Acesso em 25 junho 2020.

Ao apreciar os seus textos, a sua professora deparou-se com a arte da Lipanga nos papéis, e decidiu oferecer-lhe alguns livros, entre os quais, do renomado escritor José Craveirinha, o qual Énia tem como influência no mundo literário. Foi nesse contexto que nasceu o seu primeiro poema, “Minha Dança”. Esse texto procura retratar a dança que Énia fazia quando pequena.

O seu percurso profissional iniciou aos 16 anos, tendo trabalhado em organizações como a rádio Super FM, o portal Folha de Maputo, Irex e o programa de facilitação e treinamento de jornalistas Mídia Lab. Colaborou com a Televisão Gungu e actualmente faz parte de uma associação denominada H2N, que trabalha com comunicação baseada na comunidade, onde Énia lida com assuntos ligados ao género.

Atuante nas questões de género e estando na linha de frente da luta contra o COVID-19, a poetisa traz para o debate assuntos polémicos e/ou vistos como proibidos para uma mulher. Vejamos uma de suas poesias:

Capulana

A semelhança dos teus traços de mamana
Que coberta de uma humilde capulana
Menina de cores d’Africa
Onde os paços que perfumam becos
Esbanjam beleza
Mucume disfarçado em natureza

Capulana,
Enrolando a moldura de curvas moçambicanas

Cobrinho as fofocas das mamas
Que semeiam simpatia da nossa terra

Valorizando a postura
E criando sedução aos olhos da cintura
Capulanzando gostos
És de forma delicada enrolada em cérebros
Que moldam rostos

Viva, pois esta viva
De cor aos amantes
Mais vida, aos amores
Deixa e tape as colantes
E seduza nossos senhores

Assim como a cultura quando cose
Africanize as europeias de Moz
De como espelho as cocuanas
Que são fieis a marrabenta
E ignoram, o semba
Que valorizam suas tradições e
criam de volta da fogueira suas canções

Por baixo do que cobras
Há fogo,
Fogo que arde
Mulheres lindas, moçambicanas obras de arte
Que acolhem vida, vinda de qualquer parte

Capulana, capulana,
Siga todas a fulanas que te ti se abstêm
Capulana, capulana
Ame todas as fulanas
Que de ti são reféns

Énia Stela Lipanga

Nesta poesia⁴⁰, a autora critica posturas e comportamentos de seu país representados pela capulana, vestimenta que cobre todo o corpo da mulher. No entanto, percebe-se a mensagem de que independente do uso ou não, deve-se respeitar todas *“siga todas as fulanas que te ti se abstêm... que de ti são refens”*. Ao destacar a moldura das curvas moçambicanas e a valorização das tradições, a crítica a uma sociedade patriarcal fica mais clara.

Sobre Lipanga, ainda é importante destacar o Projeto Palavras são palavras⁴¹, que promove a literatura através da poesia, canto e outras artes em Moçambique. Segundo a própria escritora, em entrevista ao programa Papo Artes produzido pela Mbenga Artes⁴², a ideia surgiu há 6 anos ⁴³e de uns tempos para cá ela sentiu a necessidade de se juntar a outros artistas para

⁴⁰ Deve-se deixar claro que meu objetivo com este texto não é propriamente uma análise aprofundada da poesia, mas dar um panorama dos slams no Brasil e em Moçambique, tendo como pano de fundo o olhar feminino.

⁴¹ Segundo a descrição na página facebook do evento “ Palavras são Palavras é um projecto que visa resgatar a cultura de, contar e ouvir histórias, recitar poesias, despertar o gosto pela leitura, incentivar a produção de escrever poemas, escutar músicas, apresentação teatral, desenvolvendo assim o interesse pelos autores, escritores e, principalmente, motivar as pessoa à conhecer a diversidade cultural presente neste belo pais que é Moçambique”. Disponível em: <https://www.facebook.com/pspmz/>

⁴² Disponível em: <https://mbenga.co.mz/blog/2018/01/10/0papo-cultura-palavras-sao-palavras/> Acesso em 28 junho 2020.

⁴³ Considerando que o registro ocorreu em 2018, já podem-se contar 8 anos. Importante também o destaque dado ao encontro com Hamilton Chamela, seu parceiro na organização do evento.

realizar tão grandioso evento, quase impossível de ser feito sozinha.⁴⁴

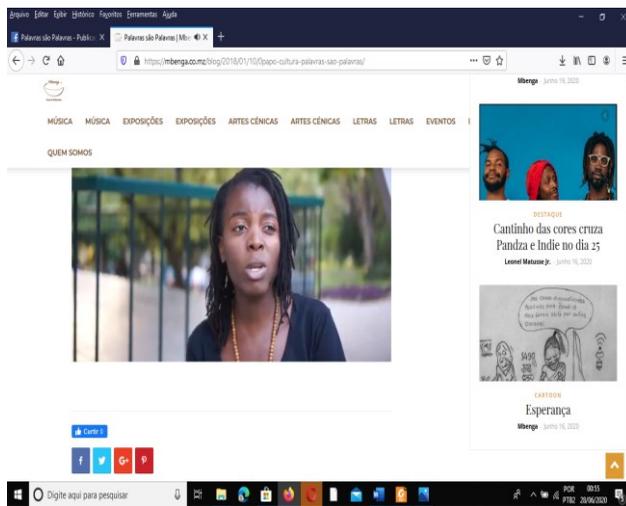


Figura 1: Papo Arte, Palavras são palavras com Enia Lipanga. Fonte: <https://mbenga.co.mz/blog/2018/01/10/0papo-cultura-palavras-sao-palavras/>

No vídeo, a poetisa descreve as três fases do projeto. Na primeira, tinham uma casa fixa que era a Moz'Art, mas visto que o evento cresceu mais do que se imaginava, acabou tornando-se itinerante, tanto em Maputo quanto na Matola. No período da realização do registro, leia-se 2018, estavam residentes no Gil Vicente e realizavam o evento uma vez ao mês; antes, o público era de 10 pessoas e hoje é bem maior, o que é gratificante tanto

para a poetisa quanto para sua equipe. O público alvo é o mais variado, tendo a aderência de jovens e de pessoas mais velhas – as quais a idealizadora jamais imaginou serem produtores de poesia. Quanto aos jovens, o interesse – que é, em geral, o dos slammers seja no Brasil ou em Moçambique – é incentivar à leitura e à produção poética. Outra característica do evento, que é própria deste tipo, é a abertura para a música, atores e qualquer tipo de arte que a pessoa queira difundir. Não tem convidados especiais, é um evento aberto a quem quiser se apresentar. Não é propriamente uma batalha de slam, mas sim um momento poético organizado, dentre outros, por uma slammer. No momento da entrevista a ideia era levar o evento para escolas, no entanto Lipanga destaca que faltava patrocínio. Isso é próprio desse tipo de arte, que nem sempre tem a devida valorização. Se um escritor renomado cobra para apresentar-se ou ministrar um curso, por que o slammer deve fazê-lo de graça? Por estar em um lócus geograficamente periférico?

Cabe destacar que Enia Lipanga tem conseguido seu lugar de destaque. Em 2019 participou da 6ª Edição do Festival Internacional 'Memoria Viva'. O evento aconteceu em Burgos, na Espanha, e buscou fortalecer os agitadores culturais que através das artes influenciam na educação da sociedade. Contou com a participação de representantes de mais de 50 países, tendo do continente africano artistas da África do Sul, Senegal, Marrocos e Moçambique, representado pela Énia – partilhou suas experiências e práticas na luta pela defesa e promoção dos direitos humanos da mulher.

Trazer a comparação com os slams do Brasil não foi à toa, já que por questões de colonização, de temáticas que desse modo acabam por se aproximar, há uma ligação entre essas produções e seus artistas.⁴⁵ Se vivemos um período bastante atípico, por conta da pandemia do covid-19 que assolou o mundo, por outro lado as fronteiras que ainda podia haver foram quebradas a partir do uso das tecnologias. Prova disso é o Slam da Guilhermina⁴⁶, que no último dia 26 de junho, contou com a participação da violinista, pianista e tradutora Lorna Telma Zita, como se pode ver na imagem abaixo.

⁴⁵ Em relação ao slam de 2020, há que se destacar que o moçambicano Ivandro Sivagal, vencedor da última edição do MOZ SLAM- Batalha de Poesia Falada, que teve lugar no CCFM em outubro de 2019, participou na edição 2020 do Grand Poetry Slam, que aconteceria em Paris, em 19 de maio de 2020 e teve sua edição online por conta da pandemia do covid-19.

⁴⁶ Segundo descrição de sua página facebook: O Slam da Guilhermina é um campeonato de poesias faladas - o 2º Poetry Slam do Brasil - evento que reúne mensalmente mais de trezentas pessoas em uma praça - arena - a céu aberto na Vila Guilhermina - Zona Leste Paulistana, desde fevereiro de 2012. Organizamos também o Slam de Poesias Interescolar de São Paulo. Nosso evento segue o cânone dos poetry slam's espalhados pelo mundo, e dentro deste existem as regras universais, são elas: a pessoa deve ter três poesias autorais que durem no máximo três minutos durante sua apresentação, não é possível utilizar adereços, figurinos e acompanhamento musical. No caso de empate os poetas apresentarão outras poesias até o desempate. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamdaguilhermina/> Acesso em 28 junho 2020.



Figura 2: Lorna – Moçambique no Slam da Guilhermina.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=P80Wi01qcmw> Acesso em 28 junho 2020

As poesias de Lorna Telma Zita ainda não são de fácil acesso a quem está no Brasil. Em uma busca apurada na internet o que se encontra é sua participação no slam acima referido e, também, duas poesias declamadas/cantadas em seu canal do Youtube. Reproduzimos o trecho de uma delas abaixo, por se aproximar em muito das produções periféricas brasileiras. Sabe-se que, nas periferias brasileiras, a maioria dos moradores são negros, que consequentemente seguem sofrendo os mais diversos tipos de racismo (estrutural, intelectual, etc) fruto de uma sociedade em que os privilégios estão do lado dos brancos. Nesse sentido, suas

produções narrativas são de denuncia de situações pelos quais eles não podem admitir mais passar; a poesia vem como arma de luta e legitimação de sujeitos os quais a cor da pele não deve mais ser determinante do seu papel na sociedade. Eles podem ser o que quiserem. Vejamos um trecho a poesia *Negra sim, preta não*:

Negra sim, preta não
Negra sim, preta não
Negra sim, preta não
Eu represento a minha mãe África
Que cheira a savanas desfloridas
Que encanta não apenas pelas suas riquezas ... mas...
Pelas suas verdades
(...)
Eu sou vida, eu sou África
O verso da humanidade
Procura dos que lutarão e não se amedrontarão
Eu sou poesia da resistência negra
Negra sim, preta não
Negra sim, preta não
Negra sim, preta não
Os meus cabelos crespos
Eles contam histórias que o tempo não pode apagar
(...)
Lorna Telma Zita.

O que se vê, nesse pequeno trecho da poesia de Zita é a afirmação de uma identidade negra, de uma resistência, de alguém que assume seus cabelos, sua ancestralidade e quer ser respeitada por isso. Em se tratando de Moçambique, pode-se dizer que é uma escrita que bebe nas fontes da poesia de combate.

À Guisa de Conclusão

Falar em slams, é trazer à tona uma poesia contundente, política, que retrata diversas realidades sociais de sujeitos, em sua maioria, à margem. Enfocar, brevemente, a produção feminina negra nos traz a figura de mulheres que, independente de onde vivem, se desvinculam do patriarcalismo fazendo da poesia um grito, um basta! Não há mais motivos para aceitação da marginalização ou diminuição do ser mulher face ao homem. Por outro lado, vê-se mulheres que, muito mais do que por um instinto maternal, preocupam-se com a formação intelectual, social e política das novas gerações. Moçambique e Brasil se aproximam nas desigualdades, na escravidão velada, em uma sociedade patriarcal, na necessidade de se supervalorizar um cânone que é, em sua maioria, branco, masculino e elitizado. É preciso que se olhe para as produções das mulheres, as quais trazem uma ideia global de ambas as sociedades, quebrando estigmas e paradigmas e produzindo uma poesia combativa, a qual traz uma carga emocional grande e pesada – quando se pensa no racismo em suas mais diversas formas, mas necessária para que se retrate o tipo de sociedade e comportamento que ainda precisam ser desconstruídos. E a poesia está aí para isso, para ser desconstrução!

REFERÊNCIAS

BIOGRAFIA DE ÉNIA LIPANGA. Disponível em:

<https://www.biografia.co.mz/index.php/pt/cultura/228-enia-wa-ka-lipanga> Acesso em 25 junho 2020

LIMA, Juliana Domingos. O que são os slams e como eles estão popularizando a poesia. Disponível em:

<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/12/20/O-que-s%C3%A3o-slams-e-como-eles-est%C3%A3o-popularizando-a-poesia>

Acesso em 09 junho 2020

LORNA – Moçambique no Slam da Guilhermina. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=P80Wi01qcmw> Acesso em 28 junho 2020

PAPO CULTURA: Palavras são palavras Disponível em:

<https://mbenga.co.mz/blog/2018/01/10/0papo-cultura-palavras-sao-palavras/> Acesso em 28 junho 2020.

POETRY SLAM : a poesia de todos para todos. Disponível em:

<https://www.dw.com/pt-002/poetry-slam-a-poesia-de-todos-para-todos/av-16741185> Acesso em 20 junho 2020.

PROJETO NOITES DE POESIA

<https://www.facebook.com/pg/felingcapela/about/>

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social.

Epistemologias do Sul / org. Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses. CES: Coimbra, 2009. Disponível em:

http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/epistemologias_do_sul_boaventura.pdf

SLAM CRESCE E SE TORNA UM NOVO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA NAS PERIFÉRIAS. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2018/09/02/slam-cresce-e-se-torna-um-novo-espaco-de-resistencia-nas-periferias/> Acesso em 27 junho 2020.

SLAM DA GUILHERMINA. Disponível em:

<https://www.facebook.com/slamdaguilhermina/> Acesso em 28 junho 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/pspmz/>

SOUZA, U; SILVA, Rejane Vecchia da Rocha. POESIA DE COMBATE MOÇAMBICANA: tópicos de um realismo belicoso. Scripta, Belo Horizonte, v.20, n.39, p.94-116, 2º sem.2016

CAPÍTULO 11

Os (En)Cantos do Corpo-Poema em Tânia Tomé: Uma Leitura de *Agarra-me o Sol Por Trás*

Moama Lorena de Lacerda Marques (UFPB)

Tem teu mórbido olhar
penetrações supremas
e sinto, por senti-lo, tal prazer,
há nos meus poros tal palpação,
que me vem a ilusão
de que se vai abrir
todo meu corpo
em poemas.

(Gilka Machado)

1 Tânia Tomé e a poesia de autoria feminina contemporânea em Moçambique

A poesia de Tânia Tomé, nascida em Maputo, em 1981, que chega ao mercado editorial brasileiro em 2010, com a publicação de *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)*, está alinhada, estética e tematicamente, a uma produção lírica de autoria feminina em Moçambique que vem ganhando voz e espaço nos últimos anos, sendo marcada por um posicionamento do sujeito poético que desvela, “de forma não convencional, a emoção e o desejo de uma mulher sujeito, enquanto diferença e conquista de um lugar individual-social” (LEITE, 2009, p. 17).

A marcação desse novo posicionamento exige da recepção crítica também uma nova tomada de posição, na qual, a categoria do **corpo** emerge como “chave” importante e ajustável à compreensão do poema, ao modo do que nos fala Dina Salústio (2018) sobre as novas dicções femininas no contexto de Cabo Verde. Estas, de acordo com a escritora, têm modificado o conceito anterior de Literatura, escrevendo com “o corpo magoado, com o corpo humilhado, com o corpo abandonado, com o corpo maltratado. [...] com o corpo alegre, realizado, dançante e vitorioso. Em primeira pessoa.” (SALÚSTIO, 2018, p.25).

Valendo-nos da sua afirmação-síntese para ilustrar o caso moçambicano, podemos dizer que “a mulher deixa de ser objeto e passa a ser sujeito na escrita” (SALÚSTIO, 2018, p. 25). No caso das nossas reflexões aqui, a mulher, enquanto sujeito empírico, se autoafirma como sujeito lírico da sua poesia, em “um murmúrio de vozes em unísono” (TOMÉ, 2010, p.11), assim como consta no verso inicial de “Os 4 cantos de minha loucura”, poema que abre o livro de Tânia citado anteriormente e *corpus* desta análise.

Ainda no intuito de contextualizar, brevemente, a escrita de Tânia Tomé em meio à produção de autoria feminina moçambicana, destacamos nela a presença do traço performático: “Talvez esta partilha entre escrita e oralidade/música/ encenação/actuação revele também um dos traços originais da escrita da poesia feminina moçambicana actual”, como bem observou Ana Mafalda Leite em *Tânia Tomé, entre a encenação da voz e o canto*, o qual integra um

quadro representativo de “algumas vozes femininas na poesia moçambicana do século XXI”⁴⁷, publicado em “O país”.

Numa contextualização mais ampla, ao fazer referência, em outro texto, à produção dos quinze primeiros anos do século XXI em Moçambique, a referida pesquisadora, que também é poeta, nos chama a atenção para a realização da prática de recitais de poemas, “que reuniu (e continua a reunir ainda hoje) muitos jovens, que amam e escrevem poesia, mostrando o interesse por essa arte, performatizada e dramatizada ao vivo” (LEITE, 2018, p. 75).

No caso de Tânia, “essa poesia performatizada e dramatizada ao vivo” se transforma em um ambicioso projeto, que envolve linguagens artísticas várias, similar ao que acontece com a produção de outra moçambicana, Sónia Sultuane, publicada no Brasil pela editora Kapulana, com o *Roda das encarnações* (2017). Assim como a de Sónia, a palavra de Tânia parece acontecer para “tornar a poesia um espetáculo mais vivo, dar mais vida à poesia”. (MANJATE, 2010, p. 121).

Nas duas escritoras citadas, a busca por essa vitalidade se mostra na tessitura do poema, por meio da inscrição do corpo em seus múltiplos sentidos, utilizando-se, frequentemente, de recursos como a sinestesia, mas também na poesia que se corporifica em espaços outros. No que se refere a Sónia, os seus trabalhos de poeta e artista plástica comungam por meio de iniciativas como a *Walking Words*, criada em 2008, que junta,

⁴⁷ Além de Tânia Tomé, Ana Mafalda Leite escreveu sobre Lica Sebastião, Melita Matsinhe, Amélia Margarida Matavele, Rinkel (pseudónimo de Márcia dos Santos), entre outras. Conferir em: <http://opais.sapo.mz/algumas-vozes-femininas-na-poesia-mocambicana-do-seculo-xxi>. Acesso em: 02 jun. 2020.

como diz a artista, em seu site⁴⁸, “literatura, arte plástica e outras disciplinas artísticas” e a qual a sua produção “está intimamente ligada” (FREITAS, 2019, p.111).

Em relação a Tânia, o ambicioso projeto ao qual nos referimos é o seu *Showesia*, que, além de um dos textos integrantes do *Agarra-me o sol por trás*, é nome do espetáculo que criou a fim de “cantar um poema” na companhia de diversos instrumentos. Em passagem pelo Brasil, em 2011, com o espetáculo, ela nos explica, para o jornal Diário de Notícias, que o show “tem tudo: cantar a poesia, teatralizar a poesia e dançar a poesia” (TOMÉ, 2011)⁴⁹. A Francisco Manjate, para o Jornal Nacional⁵⁰, afirma, em consonância:

‘Showesia’ é um conceito e movimento criado e divulgado por mim que designa show/espetáculo de poesia, que é um evento cultural que incorpora poesia, declamação, canto e todas as outras formas de expressão artística, tais como dança tradicional e moderna e música – nas suas mais diversas variantes: desde a tradicional, com instrumentos tradicionais como a timbila, tambores mbira para citar alguns e outros instrumentos convencionais como guitarras baixo, ritmo e acústica, piano, voz; *sketch* teatral com cenários diversos para dar vida à poesia. (TOMÉ, 2010, p. 122)

⁴⁸ <https://soniasultuane.com/walkingwords/>.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/a-mocambicana-tania-tome-reune-poesia-em-showesia-1909424.html> Acesso em: 02 jun. 2020.

⁵⁰ Texto também publicado no livro *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)*

Pois bem, poeta, cantora, compositora, pianista, Tânia Tomé se mostra uma artista multifacetada, tendo produzido e realizado, entre outros, o “Poesia em Moçambique” (2008), um tributo ao poeta José Craveirinha, apresentado um programa cultural na TV (TVM), feito parte do *Poetry África* em Maputo e ganhado prêmios, como o de melhor voz, no concurso de música organizado pela Organização Mundial de Saúde (OMS), quando tinha apenas sete anos. Dada a sua confessa paixão pela metamorfose, como Floriano Martins (2010) atestou em uma espécie de prefácio do livro, ela atua, hoje, como economista, empreendedora, apresentadora de TV e *coach* internacional⁵¹.

Para este estudo, em particular, nos interessa apresentar uma breve leitura de *Agarra-me o sol por trás* a partir da categoria do **corpo**, projeto estético-temático desta, que podemos sintetizar como a confluência, no **corpo-poema**, do corpo, ora metaforizado, ora metonimizado, do sujeito lírico, ambos mobilizados para o processo de escrita; este, ao mesmo instante, feito de dor e gozo.

2 (En)cantando o corpo-poema

Agarra-me o sol por trás, que, na edição brasileira, é seguida de uma segunda parte, intitulada *outros escritos & melodias*, é uma obra constituída, sobretudo, por metapoemas, nos quais, o sujeito lírico feminino se lança ao exercício do fazer poético a partir do corpo, em um processo para o qual é impelido mais por uma

⁵¹Informações retiradas do seu site oficial: <https://www.taniatome.com/>.

necessidade vital de entrega do que por uma escolha voluntária, como vemos na primeira estrofe de “Showesia-Poema vivo”:

Queda-se o corpo neste poema
Uma entrega entrega-se toda
com um desígnio imenso da semente na flor
despindo versos um a um no centro deste poema

(TOMÉ, 2010, p. 15)

Um exercício, ao mesmo instante, prazeroso e doloroso, que pode ser ilustrado a partir de versos como: “Hás de sentir-me assim/canela e gengibre/no mesmo copo que te embebeda”; ou, ainda, a poesia toante de “A seiva melódica do poema”, feita numa re(v)ferência à voz cortante de Billie Holliday, e que citamos na íntegra:

A seiva melódica do poema

Corre lenta e suave uma seiva de xigubo
por entre os meus subúrbios.
Caóticos e tão em flor
porque o amor aí afinal encontra as raízes.
Lá fora.
o rosto da madrugada
modula devagarinho os compassos toscos binários,
com a urgência meteórica de Billie Holiday.
Dentro,
arde um caule de aguardente:
o mundo inteiro destilado em mi(m).
(TOMÉ, 2010, p. 44)

Nos versos, o corpo do sujeito lírico é sustentáculo para “o mundo inteiro”, inclusive para a emergência do amor, que nele

arde e e(s)coa. Este é também um poema que assinala bem a importância da música na obra de Tânia Tomé; música com a qual nos deparamos desde o adjetivo no título, passando pela aliteração na recorrência da sibilante (s), que sugere o escoar do líquido, pela referência à marcação do compasso binário, pela voz de Billie Holiday, até a ambiguidade gerada, no último verso, pela construção “mi(m)”, ao mesmo tempo pronome oblíquo, que diz respeito ao sujeito lírico, e nota musical.

A relação estreita entre poesia e música aparece em diversos outros títulos de poemas, como os já citados “Showesia-Poema vivo” e “os 4 cantos da minha loucura”, mas também nos “Poesia, tu és meu canto”, “Rebentando swings”, “Cantopoema 1” e “Cantopoema 2”. E, à medida que percorremos o livro, nos deparamos, como parte dessa estreita relação com o universo da música, com nomes importantes dele, a exemplo da já citada Billie Holiday e de John Coltrane, de quem, em “Sonhamando”, o sujeito lírico se aproxima em uma comunhão plena de erotismo, que começa a ser fecundada a partir da consciência do corpo erótico da palavra, como noz lembra Octavio Paz: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda, uma erótica verbal” (PAZ, 1995, p. 12)”. Vejamos:

Exactamente aqui, nesta sílaba,
agorinha mesmo, onde suo enluarada
um saxofone prende-se à minha garganta
Alyoeh!

Respiro Coltrane na minha cama
Nua e sem pétalas, nua

de mim, ou de nós, amor
diz-me onde cabem os ossos das palavras que te dou?
Onde cabem as duas corcundas de mel
que me descubro
nos teus olhos,
nas tuas mãos que me embriagam
do cóccix ao céu?
Onde cabem amor?
Onde cabem?
Onde?
Ahyoeh!

(TOMÉ, 2010, p. 14)

Nos primeiros versos, temos, mais uma vez, a presença da sibilante, fazendo ressoar a medida exata da atmosfera de sensualidade que vai se constituindo ao som do sax. Aproximando a imagem deste a do falo, complementada pela ação que exige o uso do instrumento de sopro, temos a prática de um gesto sexual (“um saxofone prende-se à minha garganta”), que envolve o corpo da palavra (“nesta sílaba”), o corpo do sujeito lírico (“sua enluarada”, “minha garganta”) e o corpo masculino, metafórica e metonimi-camente representado pelo instrumento, para o qual o sujeito femi-nino se entrega, completamente desnuda.

Se, na primeira estrofe, podemos vislumbrar o saxofone como o falo, na segunda, o mesmo movimento sensual das mãos de Coltrane ao sax parece transposto ao toque no corpo feminino, como se este fosse seu instrumento: “nas tuas mãos que me embriagam/do cóccix ao céu?”. É entre as mãos de Coltrane, em uma espécie de gesto mágico-musical, que o gozo é provocado. É

nelas que, como resposta à pergunta lançada, podemos constatar que cabem o amor e o prazer.

Ainda assinalando a importância da música, constatamos a presença de variados instrumentos espalhados pelos poemas, constituindo orquestras e (des)concertos. Além do saxofone, instrumento-chave para a leitura de “Sonhamando”, que apresentamos acima, e dos usos do piano, título de um dos poemas, “Um piano, minha loucura e eu”, a estrofe final de “os 4 cantos da minha loucura” os trazem em profusão:

As janelas abro-as como se fossem páginas virgens
e construo um castelo de sílabas com o canto das aves.
E um mundo inteiro descobre-me nestes verbos:
o saxofone, o baixo, o piano, a bateria
e a pentatônica
erguendo versos, ousados, dispersos,
figuras de estilo, metáforas, âncoras.
Ali mesmo, aqui mesmo, uma torre
onde só existia o (des)concerto
dos quatro cantos da minha loucura.

(TOMÉ, 2010, p. 12)

Os instrumentos são apresentados como verbos que erguem versos, feito as figuras de estilo mais usuais, capazes de preencher um espaço antes ocupado, seus “quatro cantos”, apenas pela loucura e pela solidão do sujeito lírico. Nos versos finais, a possibilidade de dupla leitura da palavra canto, que pode ser uma referência a espaço físico, mas também à música, reforça a riqueza de sentidos da poesia de Tânia; sentidos estes tantos quantas são as janelas e páginas abertas para o livre exercício da palavra.

Inclusive, valendo-se de uma espécie de diálogo auto-referencial, essa metáfora das janelas aparece, em uma construção similar, no já citado “Sonhamando”:

No osso das palavras
tem loucos
multiplicando as janelas
E eu engoli um piano
E dentro de mim cantam lírios
E a aurora borbulha violenta
E espalha-se pelos meus nervos
Ai que sabor doce amargo
tão estranho.

(TOMÉ, 2010, p. 13)

Aqui, a matéria estruturante do corpo das palavras (“osso”) é usada em sua capacidade de multiplicar sentidos: janelas para o mundo. Assim como, elemento constante na poesia de Tânia, o corpo do sujeito lírico aparece em comunhão com a natureza, próximo ao que também acontece na poesia de Sónia Sultuane, como constatado por Vanessa Pinheiro (2018, p. 159), quando esta nos fala sobre uma “incursão íntimo-geográfica” que transcende os limites do corpo, “numa experiência mítico-sensorial que almeja a reificação do humano com o divino a partir da simbiose com os elementos femininos da natureza” (PINHEIRO, 2018, p. 159). Em Tânia Tomé, essa comunhão ocorre provocando uma espécie de delírio de todos os sentidos, por meio de construções sinestésicas, como a que aparece nos últimos cinco versos da estrofe acima citada.

Ora osso, ora carne, o corpo da palavra provoca, no contato que o sujeito lírico com ele estabelece para a realização do poema, sentimentos e sensações dúbias e intensas: o “doce amargo” dos versos anteriormente citados, um “sorriso violento”, título de outro poema da obra em estudo, o gozo, como bem vimos ilustrado no “Sonhamando”, a dor, por fim. Um bom exemplo em relação à potencialidade destes nós podemos ler em “Meu poema impôssível”, o mais extenso da obra. Nele, o corpo do sujeito lírico e o corpo do poema aparecem mutilados, desfigurados, como resultado do difícil processo de gestação da poesia; o que emerge, no meio dele, é o “susto de estar presa/num poema sem rosto/e mesmo com corpo sem alma/todo ele mandíbulas.” (TOMÉ, 2010, P. 40). Já em “Se o meu pescador pescasse”, a palavra é alimento fígado e ofertado; diante dele, o sujeito lírico nos diz: “E sei que hei de escolher/depressa mas devagar/a palavra mais carnuda para comer/E vou comer intensamente/Com toda força dos meus (d)entes/na ponta dos dedos/as palavras que não me calo.” (TOMÉ, 2010, p. 41).

Para a poeta em questão, portanto, a palavra é um corpo que se devora e pelo qual, como vimos, se deixa devorar: “a boca, as mãos, os teus dentes/no meu lóbulo/[...] o pêssego que adoça/o som que há no silêncio” (TOMÉ, 2010, p. 48).

3 Considerações finais

Alinhada à poesia feita por mulheres nos países africanos de língua portuguesa e, especialmente, em Moçambique, a obra de Tânia Tomé, como pudemos constatar na leitura apresentada de *Agarra-me o sol por trás*, surge da emergência do corpo como elemento-chave do fazer poético. Nela, o sujeito lírico feminino, muitas vezes irmanado ao corpo da natureza, estabelece uma relação estreita com o corpo do poema; relação esta de gozo, mas que atua, também, “por a vida não ser o bastante” (TOMÉ, 2010, p.49), “onde mais me dói/ escrever”, “onde já não sonho.” (TOMÉ, 2010, p. 39).

Similar ao que disse Laura Padilha sobre a poesia de Paula Tavares, temos em Tânia um sujeito lírico que

[...] transborda, deixando à mostra sua segunda pele, metonímica e metaforicamente inscrita na do poema, cálice e celebração. Assim, avança, expondo um corpo que é linguagem, em busca de suas iguais, no exercício de uma fala de mulher em expansão. (PADILHA, 2002, p. 19)

Parte, pois, de “um feminino liberto de toda e qualquer peia” (PADILHA, 2002, p. 19), a emergência do corpo acontece, como elemento importante da dicção de Tânia Tomé, em uma instância musical. É a música que, para o sujeito lírico, confere a medida da dor e do gozo; é, sobretudo, ela que desperta a consciência do corpo erótico da palavra. Daí, a autora nos dar a conhecer os seus poemas como cantos. Em seus versos, “[...] onde o som nasce, cresce uma

palavra devorando lentamente/as metáforas num gesto iniciado de luz e vida.” (TOMÉ, 2010, p.15).

REFERÊNCIAS

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Do feminismo literário ao ativismo político: a poesia de Sónia Sultuane, de Conceição Lima e de Odete Semedo. In: Carlos Magno Gomes; Christina Bielinski Ramalho; Ana Maria Leal Cardoso. (Org.). **Escritas de resistência: intersecções feministas da literatura**. 1ed. Aracaju: Criação Editora, 2019, v. 1, p. 109-120.

LEITE, Ana Mafalda. **Tânia Tomé, entre a encenação da voz e o canto**. Disponível em:
<http://opais.sapo.mz/pesquisa.php?q=t%C3%A2nia+tom%C3%A9>
Acesso em: 02 jun. 2020.

LEITE, Ana Mafalda. Poéticas ecléticas, moçambicanas. In: LEITE, Ana Mafalda; PINHEIRO, Vanessa Rimbau (org.). **Cânone(s) e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019, p. 75-94.

LEITE, Ana Mafalda. Parágrafos sobre a poesia moçambicana contemporânea - sonho e violência, viagem e loucura, confissão e memória. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, nº 16 dez/2009, p. 15-28.

MANJATE, FRANCISCO. Showesia de Tânia Tomé: um chamamento ao espetáculo da poesia. In: TOMÉ, Tânia. **Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Ponte Velha).

MARTINS, FLORIANO. O abismo sol adentro. In: TOMÉ, Tânia. **Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Ponte Velha).

PADILHA, Laura. Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini (org.). **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura v. 3).

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. 2. ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.

PINHEIRO, Vanessa Neves Rimbau Pinheiro. Entre fronteiras marítimas e corpóreas: apontamentos sobre os rumos da poesia moçambicana contemporânea. **Revista Soletras**, Rio de Janeiro, nº 36/jul-dez, 2008, p. 148-165.

SALÚSTIO, Dina. Escritas do corpo feminino. In: SALGADO, Maria Teresa et alii. **Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel: 2018, p. 14-25.

SULTUANE, Sónia. **Roda das encarnações**. São Paulo: Kapulana, 2017.

TOMÉ, Tânia. **Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Ponte Velha)

CAPÍTULO 12

A Viagem como Jogo, a Infância como Potência, o Pormenor como foco. *Ponta gea*, de João Paulo Borges Coelho

Roberta Guimarães Franco

No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. (RANCIÈRE, 2009, p. 35)

Alguns desses episódios ficaram por qualquer razão vogando na memória como bens que, embora inúteis, não deixam por isso de ser recorrentes. (BORGES COELHO, 2017, p. 161)

O projeto literário de João Paulo Borges Coelho, iniciado em 2003 com a publicação do romance *As duas sombras do rio*, voltado para o espaço moçambicano já foi mencionado em vários textos sobre o escritor. Em abordagens anteriores – seja sobre a primeira obra ou sobre o sexto livro, o romance *Campo de trânsito* (2007) –, apontamos não só o interesse por narrar Moçambique (mesmo que em *Campo de trânsito* a opção seja uma “neutralidade”), como também evidenciamos a proximidade entre o ofício do historiador e as perspectivas narrativas adotados por Borges Coelho. A existência de uma espécie de zoom, que constantemente permite ao leitor partir de um acontecimento macro para enxergar seus efeitos e consequências em instâncias menores, ou o movimento contrário, partindo de uma experiência específica para ampliá-la, até que possamos identificar o contexto maior em que se insere, aproximam, por exemplo, a perspectiva narrativa da noção de

micro-história, como já abordamos em outro texto (FRANCO, 2011).

Em *Ponta Gea* (2017), o décimo segundo livro de Borges Coelho, a perspectiva narrativa ganha um novo olhar, marcado pelo tempo da infância e por um espaço mais específico, o bairro da cidade da Beira que dá título à obra. Essa perspectiva parece intensificar o zoom, trazendo, por um lado, um tom intimista de uma narrativa em primeira pessoa, e, por outro, um ar de crônica que perpassará episódios e personagens, nesse espaço delimitado da Ponta Gea.

As epígrafes de Walter Benjamin e Marcel Proust, que abrem o livro, remetendo às ideias de viagem, jogo e invenção, atreladas ao Preâmbulo, iniciado com a marca da indefinição da infância – “A infância não é um lugar, nem tão-pouco um tempo. O que é ela afinal?” (p. 11) –, da escrita em primeira pessoa e da apresentação do livro como uma reunião de episódios que não estão interligados, na verdade, não indicam os caminhos que o leitor irá percorrer. *Ponta Gea*, apesar de apresentado, como bairro, na quarta capa da publicação com as coordenadas precisas de sua localização – “19°50’47.14”S e 34°50’25.91’E” –, como livro, anuncia-se pela falta de amarras, servindo-se da fluidez das águas que cercam o bairro moçambicano – “Na verdade, ao contrário da rigidez das estradas, o mar deixa em aberto todos os roteiros” (p. 11) – e também das indefinições que a revisitação da infância, tal qual uma viagem, podem trazer:

Se evocar for trazer para a idade adulta, então talvez a infância seja, no seu sentido mais puro, aquilo de

misterioso que se nos escapa por entre os dedos quando evocamos, a viagem que nunca chegou a ser feita e por isso resiste incólume à passagem do tempo. A potência daquilo que imaginamos poder ainda vir a ser. (COELHO, 2017, p. 12)

Assim, o leitor se vê diante de 15 capítulos/partes que, inicialmente, parecem apresentar uma sequência, conduzida pela narração em primeira pessoa que transita ao tratar a infância ora como tempo presente, ora como tempo passado, tal qual anunciada no Preâmbulo, como algo que não se define e que permanece como potência. Aos poucos, percebemos que é disso que se trata, dessa potência que permite olhar esse outro tempo, indefinido, passado/presente, dando lugar aos acontecimentos e personagens que formam as múltiplas e pequenas histórias de Ponta Gea. Não à toa, a água é o elemento que abre o livro – “1 – Cidade líquida” –, identificada como uma “persistente lembrança”, mas também substância fluida, como a própria estrutura do livro:

Uma água cálida onde nadam todos, aqueles de cujo rasto ainda a espaços me vou apercebendo, e os outros, os que vogam em círculos como peixes aprisionados no aquário do esquecimento. (2017, p. 13)

Nenhum dos elementos previamente anunciados nos componentes pré-textuais do livro – o protagonismo do bairro Ponta Gea, a infância como tempo, ou a água que aparece no primeiro capítulo, mas também é destacada na orelha do livro – são efetivamente os focos centrais das narrativas. *Ponta Gea* surpreende o leitor pelo excesso, de personagens, lugares, histórias, que transitam

entre referenciais reconhecíveis e o universo ficcional criado por esse narrador em primeira pessoa sem qualquer identificação, afastando possíveis interpretações autobiográficas⁵². É o cotidiano – dos episódios banais aos mais pitorescos – que costura a obra, com especial atenção para as figuras comuns que povoam a região da Beira. Nesse sentido, voltamos a Rancière – já utilizado aqui como epígrafe para referenciar a retomada do passado – para pensar o lugar no anônimo como objeto de interesse, como elemento da arte:

Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. (RANCIÈRE, 2009, p. 47)

São os anônimos dessa região, de alguns momentos entre os anos 50 e 60 do século XX (na maior parte da obra não há um referencial temporal nítido), captados pelo olhar de um narrador igualmente anônimo, que preenchem as páginas de *Ponta Gea* de narrativas que se afastam do monumental, no sentido atribuído por Jacques Le Goff em “Documento/Monumento”, ou seja, que não abordam episódios/personagens historicamente “oficializados”. Nesse sentido, logo no início do livro, a morte aparece, mais de uma vez, como um elemento banal, cotidiano, mas que naquele espaço é

⁵² Se levarmos em considerações as premissas que compõem a ideia de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, como a correspondência entre o narrador e o autor, por exemplo, *Ponta Gea* não apresenta elementos explícitos que sustentem tal interpretação. Já abordamos a questão da “autoficção” na obra no trabalho “Uma infância a narrar Moçambique: nova voz no projeto ficcional de João Paulo Borges Coelho em *Ponta Gea*” apresentado no XVI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2019 na UNB.

também marcado por uma particularidade, não é qualquer morte, é a morte na água, consequência dos naufrágios recorrentes na região:

Quantos morriam aos domingos e também aos dias de semana, a qualquer hora, sós ou no meio da multidão, dentro de almadias e barcos de pesca, de transporte, de recreio ou mesmo cargueiros e petroleiros, nadando das praias, tentando atravessar as águas de um lado para o outro. Os naufrágios eram sucessivos, como se obedecessem à cadência de um relógio. A cidade inteira enchia-se de naufrágios e afogados, tantos que parecia ela própria também querer naufragar. (2017, p. 26)

Nesse sentido, o olhar do narrador, mesclando o tempo da infância com um distanciamento mais maduro, concentra-se no comum, nas pequenas narrativas que compõem o cotidiano de Ponta Gea, enxergando nelas a potência daquele lugar: “Está na potência que as coisas pequenas encerram, na possibilidade de se tornarem monstruosas, a força e a magia deste lugar” (p. 68)

Assim, as lembranças de imagens da infância, vão se desdobrando e se misturando ao tempo da escrita, de um olhar já afastado, que não só recupera, mas compreende num agora a permanência e potência de determinados episódios, como a morte, já anunciada como corriqueira – “Quantos morriam aos domingos e aos dias de semana” –, mas também compreendida como transformação, pela maneira como marcaria o imaginário do narrador diante do corpo do afogado:

Quanto a mim, permaneço quieto no meio da multidão de pescadores desconhecidos: afinal, é o

meu primeiro morto, a minha primeira aldeia, a minha primeira visita ao outro lado do mundo. [...] Percorro e guardo cada detalhe na premonição de que regressarei a eles infinitas vezes nos tempos que vão seguir-se, e pela vida fora. (2017, p. 75-76)

Embora essas referências à morte apareçam logo no início do livro, elas de forma alguma dão o tom do que o leitor encontrará adiante. Ao contrário, é o excesso de vida que vai surgindo nos capítulos seguintes, seja pela constante transformação do narrador, seja pelas incontáveis personagens que serão convocadas para esse universo. Alguns dessas personagens, o narrador confessa conhecer apenas dos jornais ou de ter ouvido alguém contar suas histórias, mas não deixa de elaborar possibilidades, “na tortuosa lógica de criança que eu tinha na altura” (2017, p. 112), de ter passado pelos mesmos lugares ou esbarrado com tais pessoas, como supõe no caso dos assassinos Zerofor e Dimitri Tsafendas. Independente das histórias e personagens, o que vemos são as descobertas, um mundo que vai se abrindo para o narrador, mas que enquanto se expande continua a direcionar o seu olhar para o pormenor:

E quando voltei ao mangal tudo me pareceu cheio de novos significados escondidos por baixo dos significados conhecidos. Em cada ferverilhar daquele chão em permanente movimento, em cada perturbação daquele mundo feito de humidade quieta e de calor, eu via moverem-se coisas furtivas por entre as árvores, coisas que estavam para lá do bem e do mal. Assustadoras, mas também maravilhosas. (2017, p. 118)

Desse olhar que se transforma e vai aprendendo a observar as coisas pequenas, descobrindo interesse naquilo que parece mais insignificante, ou inútil como destacado no trecho utilizado como epígrafe, a obra vai descortinando outros caminhos, desvendando novas possibilidades e, conseqüentemente, novas narrativas. O leitor encontrará uma vasta galeria de personagens que habitam esse fluido espaço-tempo. Histórias de assassinos, boxeadores, dançarinas, mágicos, cantores, escritores, professores... além de lugares que são personificados, como a Catedral de Nossa Senhora do Rosário, o cinema São Jorge e o Grande Hotel.

Anônimos e suas histórias, captados por essa “memória /potência”, e também pelas fotografias que complementam ou reafirmam as narrativas. Como já dissemos, a estrutura de *Ponta Gea* se assemelha ao estilo da crônica – arriscaríamos afirmar que alguns capítulos podem ser lidos separadamente –, o que ganha um interesse maior se destacarmos o uso das fotografias ao longo do livro. Embora não sejam anunciadas pelo narrador, ou não haja uma indicação no texto da sua presença, ou ainda um direcionamento do olhar do leitor para que as observe, as fotos (aproximadamente 50) surgem como uma espécie de comprovação de existência, a dar credibilidade aos relatos, aproximando personagens e suas histórias, e também a figura do narrador, de uma noção de realidade, ou de um passado palpável, ou da “pequena centelha do acaso”, como já sinalizou Benjamin:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade

chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. (BENJAMIN, 2012, p. 100)

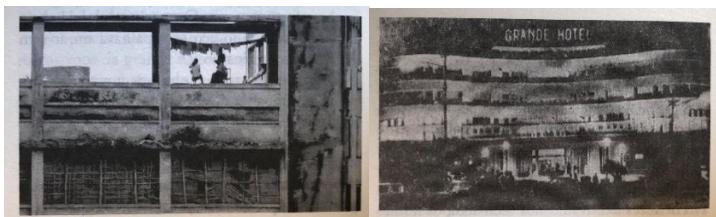
E a busca por esse “lugar imperceptível” ganha um olhar especial no capítulo “Grande Hotel”, no qual o espaço-personagem permite o encontro entre o passado e o futuro, entre o hotel que fora e suas ruínas atuais, entre as memórias do narrador e os ruídos das “crianças do futuro”.

Mais uma vez podemos perceber a opção pelo pormenor. O capítulo não aborda a presença monumental do Grande Hotel, monumental aqui no duplo sentido que a sua construção comporta, a do projeto colonial inaugurado em 1955 como aposta no turismo na região da Beira, ao edifício em ruínas e ocupado de forma irregular por diversas famílias após o fim da guerra civil em 1992. Não é o Grande Hotel objeto de vários documentários que interessa aqui, e sim mais uma vez o tom da lembrança advinda da infância que permitirá a perspectiva do pormenor:

Conheço-lhe cada pedra, cresci à sua sombra. Agi secretamente atrás das suas arcadas, aprendi a nadar naquela rampa que já foi piscina e onde hoje se acumula lama grossa sempre que chove, uma lama para a qual ainda assim se inventa utilidade. Anos a fio o seu corpo imenso forneceu à minha infância sombra e desafio. (2017, p. 119)

É também a lembrança da infância que permite o entroncamento dos tempos, as sensações do passado permeadas pelos vultos do futuro – “Foi preciso que decorresse muito tempo, [...] para que descobríssemos que quem nos espreitava era afinal bandos de crianças do futuro, sorridentes e barrigudas [...]” (2017, p. 122) –, crianças que passaram a viver nas ruínas do hotel, mas de que alguma forma já lá estavam naquele imponente projeto colonial. “Crianças que por enquanto não víamos, crianças que mesmo no futuro persistiriam na sua transparência” (2017, p. 123), crianças que eram invisíveis no passado e continuam transparentes nos tempos atuais.

A aproximação entre as duas temporalidades também acontece por meio das fotografias. Convocadas ao texto nas páginas 124 e 126, as imagens do hotel são apresentadas em ordem inversamente cronológica, primeiro as ruínas contemporâneas e depois a breve grandiosidade do seu passado.



Dessa forma, as narrativas de Borges Coelho subvertem a própria premissa da fotografia, se voltarmos a Barthes – “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1984, p. 13) –, pois jogam sobre as imagens o olhar contemporâneo

que busca o pormenor para além daquilo que “só ocorreu uma vez”, para além do “Particular absoluto”, do qual também falou Barthes. Em *Ponta Gea*, o passado não está estagnado na lembrança ou na fotografia, mas em constante movimento ao encontro de outro tempo, e como afirma o narrador no capítulo “Dona Carol”, a vida como “a sucessão desordenada de acontecimentos” (2017, p. 153) não o permitiu perceber a passagem o tempo. É somente ao narrar que essa consciência parece surgir, ao tentar reunir episódios e personagens no espaço de Ponta Gea, assumindo que, assim como as temporalidades que se sobrepõem, há também um limite muito tênue na viagem-jogo entre lembrar e inventar:

Evidentemente que uma grande parte dos factos aqui relatados não corresponde àquilo a que se costuma chamar a verdade. Por outro lado, é também difícil desmenti-los uma vez que se trata de vidas vividas com grande intensidade, no acto gastando toda a energia disponível e, conseqüente-mente, deixando para trás muito pouco rasto que se possa aproveitar como material de explicações. (p. 153-154)

Aqui voltamos então a Rancière quando, ao retomar a ideia de “positividade” da ficção apresentada primeiramente no texto “La fiction de mémoire”(1999), afirma em *A partilha do sensível* (2009, p. 53) que: “Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”. E continua:

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da

descrição e interpre-tação dos fenômenos do mundo histórico e social. (RANCIÈRE, 2009, p. 55)

É nesse sentido que compreendemos *Ponta Gea* não só como um componente significativo do projeto literário de João Paulo Borges Coelho de narrar Moçambique, mas também como exemplo de uma escrita contemporânea, especialmente diante daquilo que Schollhammer chamou de “conciliação tensa” entre “certo compromisso com o real e, ao mesmo tempo, uma vontade experimental de oferecer à sua complexidade uma justa expressão e de recriar sua vivência direta” (2015, p. 222). Em *Ponta Gea*, essa tensão também está evidente na forma como o tempo é abordado, abolindo suas fronteiras, o que nos leva a definição de Agamben diante da questão *O que é o contemporâneo*, entendendo a contemporaneidade como um movimento de *dissociação* ou *anacronismo*, já que entendida como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59)

É diante desse ir e vir no tempo, do que chamamos de viagem como jogo, que a infância é desenhada como potência, como já afirmava o Preâmbulo “não é um lugar, nem tão-pouco um tempo” (2017, p. 11), mas um movimento que une as lembranças a uma nova perspectiva, que reconhece a relevância dos pormenores. No capítulo final, “Rumores brancos”, conhecemos a figura do professor de Latim que, entre uma lição e outra, instiga o aluno a interpretar as notícias dos jornais, a encontrar relações escondidas entre as matérias, como a morte/suicídio de Olívia M. e o mistério do navio Angoche, encontrado à deriva e incendiado. O desfecho de *Ponta Gea*

apresentará, portanto, mais momentos de descobertas, na relação entre aluno e professor, o interesse por ler as entrelinhas das histórias, mesmo que em muitos casos, a leitura pareça caminhar para conclusão ilógicas. É o aluno, que precisa estudar para se recuperar de uma reprovação, que encontrará o seu duplo, ambos no corredor do Liceu, um que tenta memorizar as lembranças e outro que já vê os pormenores como “luxuriantes”:

Permaneço naquele corredor um tempo longo, à espera nem sei de quê. Talvez que ele regresse do quadro de luz que o engoliu. Ou então para memorizar as coisas, tantas, que vivi, para que no futuro lembranças não se vejam reduzidas a meros traços essenciais destituídos dos luxuriantes pormenores, uma prática a que recorro desde os tempos em que vi um afogado no mangal, há muito tempo. (COELHO, 2017, p. 346)

Portanto, o parágrafo final reúne no corredor do liceu da infância o espaço-tempo que marca toda a narrativa, o ir e vir dos tempos verbais entre presente e passado convocados pelo narrador em primeira pessoa, que revive a infância ao escrever, mas também se afasta dela ao se ancorar nas lembranças. A imagem do afogado, apresentada no início do livro, e já anunciada como algo que retornaria, reaparece agora entendida como a descoberta da “prática” do olhar de perto, da importância dos pequenos detalhes, dos anônimos.

É assim que o narrador anuncia a sua partida, entendendo a prática, após um longo exercício, “despertarei para a necessidade de celebrar, o exame e as coisas que se perdem para sempre.

Depois sim, estarei pronto a partir.” (2017, p. 346). No entanto, a partida traz consigo também a ideia de algo novo – “Fá-lo-ei como o anjo novo, olhando por cima do ombro a minha cidade” (2017, p. 346) –, mais uma vez unindo os tempos, o despertar daquele que está no passado e que se encontra com o novo. Aqui, podemos voltar a Agamben para pensar a escolha dessa voz narrativa que transita entre os tempos, marca de uma escrita contemporânea na sua relação com a origem (arké), que não deixa de agir, como “a criança na vida psíquica do adulto” (2009, p. 69):

A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Assim a viagem como jogo se completa, potencializada pela infância, no encontro contemporâneo com a origem que, afinal, já está no título da obra. *Ponta Gea*, como explicado na quarta capa do livro, “é a ponta da terra, ali onde o mar começa”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 97-115.

CHAVES, Rita. Notas sobre a Ficção e a História em João Paulo Borges Coelho. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 187-198.

COELHO, João Paulo Borges. *Ponta Gea*. Lisboa: Editorial Caminho, 2017.

FRANCO, Roberta Guimarães. “As Duas Sombras do Rio, de João Paulo Borges Coelho: do trabalho do historiador à escrita do romance, a história dos refugiados de Moçambique”. In: COLÓQUIO DO LAHES: MICRO HISTÓRIA E OS CAMINHOS DA HISTÓRIA SOCIAL, 2., 2008, Juiz de Fora. Juiz de Fora: Clio Edições, 2008. p. 1-10. Disponível em: <http://www.ufjf.br/lahes/files/2010/03/c2-a50.pdf>

FRANCO, Roberta Guimarães. “As micro histórias nas águas do Zambeze: um projeto interdisciplinar em *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho”. *Abril* – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 4, nº 7, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29738>

FRANCO, Roberta Guimarães. “A ausência enquanto silêncio ou a invisível transformação: reflexões sobre *Campo de trânsito*, de João Paulo Borges Coelho”. In: SILVA, Renata Flávia da (org.). *Utopias comuns em múltiplas fronteiras: ensaios sobre literaturas africanas de língua portuguesa* Niterói: EDUFF, 2017.

FRANCO, Roberta Guimarães. *Memórias em trânsito: deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais*. São Paulo: Editora Alameda, 2019.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução: António Narino. Lisboa: Difel, 1991.

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editoria 34, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Depois do afeto? Os destinos do realismo contemporâneo”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs). *Políticas da ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 217-225.

VAINFAS, Ronaldo. *Micro-história: os protagonistas anônimos da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

CAPÍTULO 13

A Problemática do Narrador na Narrativa Colonial: Do Exotismo Estético ao Compromisso Ideológico em *Zambeziانا e Muende*

Salomão Massingue

Introdução

O estudo das duas obras supramencionadas oferece-se, tanto pela sua temática específica, quer pela amplitude da argumentação aqui utilizada, como um espaço de reflexão e de análise das relações de alteridade entre o colonizador e colonizado na narrativa. Essas relações acabam resvalando numa construção e desconstrução exótica do colonizado, o que concorre, incontornavelmente, a um comprometimento ideológico quer dos personagens quer da configuração do narrador na diegese.

Neste âmbito, o narrador, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, terá um papel imprescindível na representação da África e do africano segundo a visão eurocêntrica, através de técnicas diversas, tal é o caso da adoção, na narrativa, da focalização interna onisciente que propicia intrusões e interferências dentro da narrativa.

Buscarei dar primazia aos elementos exóticos e ideológicos inseridos na estrutura discursiva, pois através destes, consegue-se identificar, por conseguinte, as visões do mundo expressas pelo narrador e a ligação dos mesmos à colonialidade.

De um modo geral, as duas obras retratam o contexto social e cultural da época colonial. No que diz respeito a *Zambeziانا*, particu-

larmente e, tal como faz menção José Capela⁵³, a ação em “Zambeziana” tem lugar na vila de Quelimane, capital do antigo distrito e atual província da Zambézia, sendo, efetivamente, evidentes, no romance, sinais que nos remetem a uma ação baseada no período de transição do sistema dominial para o do capitalismo das companhias de plantação. A obra é marcada pelo deslumbramento da paisagem, da fauna, e de todo ambiente que se torna num polo de contato entre dois povos de culturas e civilizações diferentes, o povo europeu e o povo africano, repre-sentado por personagens de cor negra.

Das três fases da literatura colonial: exótica, Doutrinária e cosmopolita, a *Zambeziana* se enquadra na primeira, a exótica. Nesta são claramente expressos por parte do narrador, “cruzamentos judicativos de ordem estética onde a incom-preensão antropológica acaba por reger, de modo decisivo, a forma como vê o mundo diferente que representa (NOA, 2002, p. 56 ss).

Entretanto, em *Muende* ressaltam ainda as diferenças culturais dos dois povos em referência. Ficam mais nítidos os choques civilizacionais, os complexos de superioridade, a segregação racial, etc., visto que os personagens vêm carregados de códigos de valores éticos e civilizacionais marcados.

Portanto, o discurso, neste último romance, é claramente ideológico, inserindo-se, o romance, por conseguinte, na fase Doutrinária, também designada ideológica. Uma fase fortemente condicionada pela ordem histórico-política de revitalização da presença colonial europeia. Estes e outros factores constituirão o mote de

⁵³ Cf. CAPELA, José. “Introdução Histórica”. In BRUNO, Emílio de San. *Zambeziana-Cenas da Vida Colonial*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique. 1999.

debates profusos e dissensuais em torno da nacionalidade dos textos produzidos nesta fase.

Na verdade, só a expressão colonial já é em si versátil, pois não é meramente político, e sim civilizacional. A dimensão colonial interfere na organização política, jurídica, econômica e social; condiciona e plasma toda a mundividência do povo colonizado, forjando uma ideologia colonial: a sua filosofia, as suas manifestações, estéticas, o seu imaginário, o seu código moral e ético, enfim, o seu sistema civilizacional (MATA, 1993).

Distinguindo o conceito de literatura colonial da sua expressão brasileira, Laranjeira (1995) explica que em África significa uma literatura escrita e publicada na maioria esmagadora por portugueses numa perspectiva de exotismo, evasão, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista.

Por seu turno Brookshaw (2000) identifica um dos traços característicos da literatura colonial como, por exemplo, o fato de os seus heróis terem que conciliar o seu desejo de aventura, o que implica também um certo fascínio pela nova realidade cultural em que se encontravam e a sua capacidade de preservar a sua própria identidade cultural, a sua autoridade como representantes do poder imperial.

Note-se que, pelo alto grau de problematicidade, a literatura colonial encerra muitos aspectos éticos, morais, sociológicos, políticos causadores de uma *miopia* intelectual na análise mais isenta e absolutamente crítico-científica do assunto.

Todavia, tal como nos adverte Trigo (*apud* NOA 1999), há, pois, que ler a literatura colonial não com um sentido permanente de destruição, de terrorismo leitoral, que só denotam insegurança e

intolerância do leitor/crítico, tão contrárias ao espírito científico, mas com um sentido de pesquisa e de aprendizagem.

Diante do exposto, fica evidente, tal como assere o próprio Noa, que o alto grau de problematicidade da literatura colonial constitui um empreendimento verdadeiramente delicado e temerário, sobre o qual muitos se vêem indispostos a desenvolvê-lo.

Na generalidade, a literatura colonial implica considerar a representação do Outro, a partir de um discurso legitimador colonial, Eu, isto é, estamos diante de uma literatura que é produzida no âmbito da presença das potências imperialistas em África, traduzindo-se, de certa forma, a valorização de uma cultura e de uma civilização em detrimento da outra.

Dissecando sobre as tendências estéticas do romantismo, Aguiar e Silva (2010) considera que o exotismo revelara-se já na literatura pré-romântica, mas desenvolveu-se grandemente com os românticos, satisfazendo ao mesmo tempo os seus anseios de evasão e a exigência da verdade na pintura do homem e dos seus costumes.

Em seu ensaio de crítica etnológica – intitulado precisamente *Exotisme et Altérité*, Affergan (1987), considera que o processo de apreensão da alteridade dá origem a uma nova dimensão da consciência, que denomina, no rastro de Segalen, *exotique*. “Mas é em última instância a forma literária propriamente dita, uma forma de escritura do Outro”, concluirá (TODOROV, 1989, p. 298), em *Nous et les Autres* a “L’Exotique”.

É interessante constatar como os dois conceitos, *exotismo* e *alteridade* são intrínsecos. Este fenómeno fez com que a maior

parte dos autores que durante o século XIX, se debruçaram sobre o assunto, não desligassem o fenômeno do exotismo da literatura colonial. Assim, seria a dimensão exótica do discurso e dos temas que caracterizaria a ficção colonial. Contudo, alguns estudos mais recentes contribuíram para que hoje se admita a existência de dois campos: o exótico e o colonial, conforme Mouralis (*apud* MENDONÇA, 2011, p.24).

A realidade apresentada pelo narrador nas narrativas exóticas aparece estranha, isto é, mais insolente, pelo que adere pela consciência de uma relação de alteridade que o impele a reconhecer e representar o Outro, tendo como elementos a paisagem, as culturas, o homem.

Deste modo, e corroborando com a visão de Mendonça (*Ibid.*), as narrativas coloniais são acionadas por narradores posicionados a partir de um espaço empírico – a colônia -, com a qual narrador e personagens se identificam, manietados pelo discurso legitimador da empresa colonial, obedecendo a estereótipos reconhecíveis, desde a “superioridade” europeia ao louvor da sua ação “civilizadora”, justificação da escravatura e da colonização.

A relação ambígua estabelecida pelo narrador, através da focalização interna é um dos primeiros sinais de exotismo. O enigma e a aventura que imbui e estrutura a narrativa estão diretamente relacionados com o discurso exótico, organizado segundo uma eloquência discursiva que busca desvendar uma realidade considerada diferente da do observador.

A situação narrativa instaurada por este narrador condiciona, incontornavelmente, o recurso ao código das focalizações.⁵⁴ Neste âmbito, para além da focalização interna, onisciente, usar-se-á como mecanismo de representação dessa realidade, as figuras de retórica, os adjetivos, advérbios e pronomes que irão construir ou desconstruir a África e tudo o que se-lhe é inerente.

A ênfase do narrador no pronome possessivo “nosso”, usado amiudadamente no romance, o pronome estabelece uma relação de posse e de identidade de algo para com o sujeito enunciador, o narrador, que não só se confunde com um narrador autodiegético, como também com o autor implícito. A sua função⁵⁵ vai ser de controlar os sentimentos e ações dos personagens, é o poder colonial em si manifesto, autoridade sensível e atento aos desperdícios e riscos que atentem à causa da nação imperial.

É, como diz Aguiar e Silva (Ibid., p. 224) “uma espécie de ‘segundo eu’ que o autor real cria enquanto escreve uma obra literária, que é imanente à totalidade de uma obra e cuja imagem o leitor reconstruirá como uma imagem ficcional”. Veja-se, por exemplo, o extrato seguinte: “E a metrópole não pensava nos perigos para o nosso domínio, e nos vexames vergonhosos para o

⁵⁴ Num quadro sinótico formado por quatro focos narrativos, Brooks e Pen (1971), apresentam o *narrador-parcial* (variante do foco narrativo externo), identifica-se com determinada personagem e, mesmo não a defendendo explicitamente, permite que ela tenha maior destaque na história.

⁵⁵ Entendemos função, na terminologia de Propp (1992), como ação de um agente a partir do seu significado na narrativa.

nosso brio de Nação colonial que essa falta de atenção lhe poderia acarretar!...” (BRUNO, *Ibid.*, p. 32).

É, como se pode depreender, um discurso carregado de afirmações muito categóricas, oscilando, pois, entre o exotismo e o compromisso ideológico do narrador. Como leitor, nestes e noutros discursos é fácil confundir a voz de um narrador heterodiegético, com uma considerável autoridade na diegese e um autor implícito. Este último, que aparece “alimentado por todo um acervo de informações, conhecimentos, ideias e contaminações literárias e extraliterárias, este autor, objetivamente o autor implícito, intervém dissimulada ou ostensivamente na narrativa” (NOA, 2002, p. 342).

Priorizando a focalização interna, relativamente a personagem *Paulo* ao longo de toda a narrativa e a *N’fuca*, por exemplo, nas ações finais, que antecedem a preparação da vingança contra Sousa e indiciam o desenlace imprevisto, o narrador aproxima-se dessas duas personagens. Em contrapartida, ao optar pela focalização externa ou pela intervenção direta sob a forma de diálogos sempre que outras personagens intervêm, dá a esta um estatuto independente do seu e, por conseguinte, maior autonomia.

Desta forma, considera Mendonça (*Ibid.*, p. 29), produz um coro de pontos de vista por vezes discordantes e até contraditórios.

Assim, entre o cinismo erudito de Lucena, conhecedor dos títulos e autores das gramáticas macua, landim, e zulo, mas apologista de castigos corporais sobre os machileiros e a candura humanista de Paulo, movimenta-se um contraditório narrador capaz de veicular a exaltação da colonização e o seu contrário, de produzir descrições positivas e luminosas de personagens. Atente-se no seguinte extrato: “Um negrinho [...] com a crescida

carapinha apartada [...] por uma risca impecável [...] uma chavinha dançando-lhe em roda do pescoço esguio [...] o seu olhar era malicioso, sorrateiro, móvel como o de um bugio, e todo respirava asseio” (BRUNO, *Ibid.*, p. 52).

Do segmento acima, percebemos um discurso pejado de adjetivações com pendor semântico depreciativo e carregado de estereótipos raciais bem como do recurso à comparação e metáforas disfóricas ao negro.

Estes recursos expressando um juízo de valor ético ou estético, revelam os predicados semânticos atribuídos a personagens ou a eventos pelo autor implícito que, na perspectiva de POUILLON (1974), de visão-por-detrás, o narrador onisciente, parcial, conhece, como ser privilegiado, tudo o que diz respeito às personagens e à história, dominando com a sua visão panorâmica o universo romanesco.

Portanto, o narrador é, nestes casos, um observador externo, mas que de modo impenente exerce uma função interpretativa e judicativa, quase sempre próxima de uma ferocidade estigmatizadora (NOA, *Ibid.*).

Aliás, no segmento que a seguir se apresenta, há uma clara e evidente manifestação da função acima apresentada por Francisco Noa, no qual o negro é esvaziado da sua condição humana. Ora, a sua humanização, ou tentativa de humanizá-lo, sublinhe-se, era dependente da chegada do personagem Pedro da Maia (colono), naquela região, este que “Tinha vontade de fixar-se

e ser útil ao negro. Haveria de estimá-lo, de viver com ele como se vive com um homem” (JÚNIOR, 1960, p. 39).

Estamos perante um discurso com uma dupla função: por um lado, augura o projeto da colonização e, ao mesmo tempo, o legitima de forma peremptória. E, amiúde, juntam-se determinados códigos de valores éticos e civilizacionais simbolicamente representados na alimentação, o vestuário, a habitação, os talheres, a organização social, etc., que irão determinar a ação colonizadora do europeu em África. veja-se o extrato: “[...] os panos, a mesa para comer, o banco para se sentar, os talheres para não usar mais as mãos nuas quando tivessem que levar à boca os alimentos, o sabão para lavar o corpo [...]” (JÚNIOR, *Ibid.*, p. 40).

Neste sentido, a voz do narrador acabava desempenhando uma função de interpretação do mundo narrado e, na perspectiva de Aguiar e Silva (*Ibid.*, p. 759), “essa função de ação neste mesmo mundo, suscitará problemas de focalização”.

Assim, é notável nas obras a função estruturante do narrador, cuja voz é, segundo Reis (1990, p. 250), “observável por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação”.

Trata-se, no fundo, de uma ideologia cuja escrita é dominada por um tipo de mensagem que vangloria a ação (gesta) individual e coletiva de um povo que se julga no direito sagrado de «salvar» o outro. A atestar esta aferição, o seguinte extrato: “ia pensando Pedro

da Maia- [...] o seu lugar no trabalho a realizar em prol do homem nativo, tão carecido de tudo para ser um homem” (JÚNIOR, *Ibid.*, p.40).

Considerações Finais

Tomando em conta estas variantes do narrador na literatura colonial e, especialmente, no *corpus* seletivo, fica claro que a ficção na narrativa colonial não passava de um *psicografismo surreal* da época histórica. Ou na acepção Barthesiana uma “demonstração do real”, através da literatura. Na óptica de Barthes (2007), a literatura é capaz de representar o mundo, principalmente, pela tentativa insistente do homem em representar o real através das palavras.

Há um esforço do narrador ou autor textual em querer demonstrar do que propriamente representar, resvalando num hino de louvor à civilização colonizadora, à metrópole e à nação do colono, cujos atos de heroicidade e de aventureirismo, de humanidade e de estoicismo são, quase sempre, enquadrados por uma visão maniqueísta da vida e do mundo envolvente (NOA, 1999).

Tais são as máculas deste sistema literário que motivou uma ampla discussão a volta do valor estético das obras produzidas, ou, simplesmente da sua literariedade, por causa da incontornável contaminação extra-literária, a grande fonte de constrangimento, de desprazer.

Em função do exercício analítico até aqui feito, há que assumir que a descrição do conceito de narrador não deve processar-se de forma rigidamente formalista. Mesmo reconhecendo-se a sua

especificidade ontológica, importa não se esquecer que o narrador é, de facto, uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., que perflha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter-ego, etc., (REIS, *Ibid.*).

No que diz respeito aos romances analisados e considerando o estudo efetuado, tomo, por via disso, a intrepidez de corroborar a visão de Francisco Noa quando designa a literatura colonial de etnoliteratura, por tratar-se de uma escrita que, ao instituir-se como processo de hegemonização simbólica de uma cultura e de uma civilização, e que acaba por desencadear o desvelamento, mesmo que parcial, mesmo que virtual, de uma realidade geográfica, humana, social outra com toda a carga de referências inerentes a formas de vida privadas e coletivas específicas, a literatura colonial pode, nesse sentido, definir-se como etnoliteratura.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Margarida Timbó, São Paulo: Cultrix, 2007.

BRUNO, Emílio de San. **Zambeziãna-Cenas da Vida Colonial**. Maputo: Arquivo de Histórico de Moçambique, 1999.

CAPELA, José. Introdução Histórica. In: BRUNO, Emílio de San. **Zambeziãna-Cenas da Vida Colonial**. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1999.

JÚNIOR, Rodrigues. **Muende**. Maputo: África Editora, 1960.

LARANJEIRA, P. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MATA, Inocência. **Emergência e Existência de uma Literatura: O caso Santomesse**. Lisboa: ALAC, 1993.

MENDONÇA, Fátima. **Literatura Moçambicana as Dobras da Escrita**. Maputo: Ndjira, 2011.

NOA, Francisco. Literatura Colonial em Moçambique: O Paradigma Submerso. **Via Atlântico**, São Paulo, n° 3, 1999.

NOA, Francisco. **Império, Mito e Miopia. Moçambique como Invenção Literária**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. 2. Ed., Lisboa: Livraria Almedina, 2000.

SILVA, V. M. de Aguiar E. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

CAPÍTULO 14

Literatura Moçambicana Rastos e Rostos da Última Década – 2010/2020

Sara Jona Laisse

Intróito e considerações metodológicas

Apresentamos, em meados de Março de 2020, uma palestra com o título acima mencionado, num programa denominado “No Gume da Palavra”, organizado pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO). Perante tanta abertura no título, que poderia ser abordado com recurso a diferentes subáreas dos Estudos Literários, escolhemos trabalhar com os pressupostos da Sociologia da Leitura, e da História da Literatura.

Traçamos uma Cartografia da produção literária produzida no período em análise, embora essa escolha acarretasse alguns riscos, mas antes disso, do que limitarmo-nos a seleccionar e analisar as obras de alguns escritores, sem critério aparente. Assim, fizemos o mapeamento das obras produzidas em Moçambique, no período que nos tinha sido imposto, deixando que o inventário falasse por si, antes de estabelecermos qualquer critério de análise.

O intervalo de estudo afigurava-se longo. Aventamos, como hipótese, abordar apenas alguns rastos e rostos referentes à produção literária, em função da sua “qualidade literária”. Mas faltaria encontrar um critério que nos permitisse justificar a escolha. Afinal o que é que seria “qualidade literária” de um conjunto de obras que não teríamos a possibilidade de ler todas? Sendo difícil, fomos recenseando obras, utilizando como categorias: “autor”, “obra”, “editora”, “ano de publicação”, “género literário”, “prémios atribuídos ao autor” e “textos críticos” que

tivessem recaído sobre essas obras. Esses dados estão dispersos, na maioria dos casos, e com elementos omissos em vários acervos que consultamos.

Essa categorização pareceu-nos ambiciosa para produzir resultados palpáveis num curto período de tempo. Afinal, tratava-se de preparar algo que pudéssemos partilhar numa palestra e solicitado para ter lugar dentro de um curto íterim. Fazer um levantamento exaustivo de ensaios, monografias, entrevistas ou qualquer género de texto crítico, feito para determinada obra, leva, certamente muito tempo e é um trabalho sem fim. Poder-se-ia pensar que, os prémios literários consagrados aos autores, poderiam constituir um elemento para legitimar a sua obra, a ponto de o escolhermos como destacável para o apresentar como rosto da década 2010-2020. Mas, obviamente o critério “prémio literário” não seria suficiente, por imensas razões discutíveis, ligadas à legitimidade de determinado júri.

E essa desconfiança não seria recente, no âmbito da Literatura Moçambicana. Bastos (2006:24-42), através de uma dissertação, recorda-nos que nos finais dos anos 80, em Moçambique, houve um prémio literário organizado pela *Revista Tempo*, através do qual se pretendia estimular a produção literária no país, [...] projectar uma literatura criativa. Foram submetidos noventa e três manuscritos e apenas um trabalho mereceu uma menção honrosa, o que levou a contestações, por carta, durante os meses de Fevereiro e Março de 1981, uma vez ter-se verificado um mau trabalho por parte do júri, de acordo com o autor do texto que mereceu a menção honrosa. Além dessa referência e para acrescentar algo a este argumento, por sermos contemporâneos desses acontecimentos, deixamos aqui apontados os protestos, ligados à contestada prestação do júri, responsável pelo Prémio de Literatura AEMO-BCI, nestes últimos três anos, em Moçambique, que se tem afirmado prestar um mau trabalho à Literatura, por ser

tendencioso. Por estas razões, o critério “prémio literário” teve que ser descartado.

Aventamos ainda a hipótese de ressaltar os autores que tivessem mais do que uma publicação, critério que foi abandonado, logo que, através do inventário, constatamos a existência de autores como Paulina Chiziane, Manuela Xavier/Emy Xys, Fátima Langa, Carlos Santos, Adelino Timóteo, Aldino Muianga, João Paulo Borges Coelho, Mia Couto, Hélder Faife, Miller Matine, Pedro Pereira Lopes, entre outros, que têm cinco ou mais do que cinco obras produzidas nesse período. Constatamos que, com esse critério, haveríamos de ter que falar apenas sobre aqueles escritores de quem mais se estuda e escreve e omitiríamos a obra de muitos outros bons escritores que, apesar de terem produzido pouco em quantidade, trabalharam e empenharam-se muito no tocante à qualidade dos seus textos. É facto que, abrindo acervos de algumas universidades ou algumas revistas que realizem a crítica literária, há escritores moçambicanos que sempre constam de alguma lista: Paulina Chiziane, Mia Couto, Ungulani ba ka Khosa, José Craveirinha, Noémia de Sousa e João Paulo Borges Coelho, assíduas presenças, por razões claras ligadas à qualidade do seu trabalho, mas o país já produziu mais autores.

Então, continuamos a fazer o recenseamento, usando as categorias acima mencionadas e, ao acaso, foi-se desenhando uma perspectiva de análise que nos permitiu destacar algumas obras, em detrimento de outras, com boa qualidade. Quando, por razões ligadas à chegada da data de proferir a palestra e, mais tarde, pelo imperioso motivo de enviar o texto à publicação, tivemos que parar, em algum momento, de fazer o mapeamento. Trabalhos desta natureza nunca terminam. Assim, optamos por analisar a estética literária dos textos recenseados, em função dos sub-

géneros literários e chegamos às conclusões que mencionaremos mais adiante.

Devemos referir que, até a altura de enviar o presente texto para “aceitação” e posterior publicação, nesta revista, tínhamos um total de cerca de 291 obras recenseadas, e encontramos cerca de 181 autores. Estimamos que 49 são escritoras e 132 escritores, (cf. a lista mais abaixo). Algumas obras foram publicadas por grupos de autores, outras, como por exemplo, as de literatura infanto-juvenil, na sua maioria, vêm apresentadas com dois nomes, de onde, o primeiro é o autor do texto e o último, autor das ilustrações. O recenseamento foi realizado ao acaso, tal como já o referimos, consideramos os livros encontrados à medida da sua procura em livrarias; editoras (que consultamos em presença livro a livro e outras cuja consulta foi baseada em catálogos), tanto a nível nacional ou internacional; diferentes bibliotecas moçambicanas (públicas e privadas); bem como consultas por *internet*, incluindo entrevistas a escritores, jornalistas, bibliotecários, literatos e amantes da literatura. Há neste mapeamento alguma margem de erro, tal como em qualquer tipo de estatísticas, obviamente, para além da limitação do período muito curto em que o estudo decorreu. Mas foram os dados possíveis de juntar. Certamente que este estudo deverá continuar e preferencialmente, ser realizado por uma equipa.

O conjunto das obras rastreadas foi publicado por editoras nacionais e estrangeiras, nomeadamente: Alcance, Brinduka, Selo Jovem, Indico, Escola Portuguesa de Moçambique, *Xidjumba*, *Oleba*, *Fundza*, Fundação Fernando Leite Couto, TDM e FUNDAC (estas duas últimas, que não sendo editoras, publicaram obras resultantes dos seus concursos Literários), Cavalo do Mar, *Ethale Publishing*, *Ndjira* (actualmente integrada no Grupo Leya),

MOLIJU, Literatas, AEMO, JV, *Kuvaninga*, Plural, *Chil*, *Kuvaninga* - Cartão d'Arte e Imagem Real; *Kwandika*, Kapulana, Chiado, Letras, *Mwishini*, CEMD, Labirinto de Letras, INCM, PAWA, Texto Editores, Editorial Novembro e EMIJOMO.

Do conjunto de obras mapeadas neste estudo foi possível verificar que algumas delas foram objecto de atenção dos seguintes autores da crítica académica nacional: Almiro Lobo; Ana Mafalda Leite; Pe. Manuel Ferreira; Cremildo Bahule; Francisco Noa; Sérgio Raimundo; Matos Matonse; Luís Carlos Patraquim; Aurélio Ginja e Sara Jona – e o seguinte grupo de autores de monografias produzidas na Universidade Eduardo Mondlane: Francisco Nhantumbo; Orlando Mazivila; Odete Ernesto; Carlos Nhangumele; Valério Langa; Mussa Moses; Hassane Momad; Manuel Timane. Relativamente a este grupo, importa mencionar que não consultamos teses, nem monografias ou dissertações produzidas na antiga Universidade Pedagógica, que lecciona cursos de literatura. Da crítica académica estrangeira, há que mencionar os trabalhos de Ana Rita Santiago; Vanessa Pinheiro; Carmen Secco; António Cabrita e Ubiratã de Souza. Crítica Jornalística - Japone Arijuane; Pedro Pereira Lopes; Leonel Matusse; Eduardo Quive; Elton Pila; Marcelo Panguana e José dos Remédios; Crítica de leitores - Virgília Ferrão.

Neste estudo ainda não mencionamos os títulos das obras que foram objecto de análise desses autores. Fizemos esse destaque, para deixar a sugestão do quão a crítica literária se encontra aquém do número de publicações que vão sendo publicadas. Mas deixamos claro que uma investigação mais aturada poderá revelar mais críticos, até porque, tal como mencionámos, não consultamos os acervos de produção crítica da

Universidade Pedagógica, que a par da Universidade Eduardo Mondlane lecciona Literatura.

Brevíssimo enquadramento sobre a produção literária em Moçambique

Noa (2017) e Mendonça (1988) têm colocado como marco do surgimento da literatura moçambicana os anos 40, abordando diversas temáticas, desde as universais, às locais, passando pelas que caracterizavam a denúncia ao colonialismo. Por volta dos anos 50, ainda através da literatura agudiza-se, segundo os autores, a contestação contra o colonialismo. Fizeram parte deste período (1945-1964), ao qual Mendonça (1988)⁵⁶ caracteriza como o segundo de literatura iminentemente moçambicana: os escritores: João Albasini, José Albasini, Augusto Conrado, Caetano Campos, Rui de Noronha, Rui Knopfli, Orlando Mendes, João Dias, João da Fonseca Amaral, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Jorge Viegas, Rui Guerra, Aníbal Aleluia, Rui Nogar, Luis Bernardo Honwana, entre outros. Os anos 60-70 são, segundo os autores, anos marcados pela poesia escrita por guerrilheiros moçambicanos, com recurso a temas ligados à Luta de Libertação Nacional, altura da tradição da poesia de combate, literatura através da qual, segundo Bastos (2006) se pretendia que palavras ditas demandassem acção de luta contra o colonialismo.

⁵⁶ C.f. Mendonça (1988:33-54). Para uma periodização literária da literatura moçambicana. In *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Imprensa Universitária.

Deste grupo se destacaram: Fernando Ganhão, Rui Nogar, Armando Guebuza, Marcelino dos Santos, Jorge Rebelo, Sérgio Vieira, etc.

Houve um outro tipo de produção literária que convinha mencionarmos, a que surgiu nos anos 70, através da revista *Caliban*, distinguida por propostas de uma literatura pensada a partir da cultura da língua portuguesa, com temáticas variadas e aí os valores estéticos baseados na literariedade. Colaboraram nesta revista portugueses, moçambicanos e escritores de outras nacionalidades: Jorge de Sena, Eugénio Lisboa, José Craveirinha, Rui Nogar, Sebastião Alba, Jorge Viegas, Grabato Dias, Rui Knopfli, Orlando Mendes, Lindo Lhongo, Leite de Vasconcelos, Glória de Sant'Ana, Fausto Correia Leite, Luís Amaro, Zbigniew Herbert, Herberto Hélder, Fonseca Amaral, Lourenço de Carvalho, Torquato da Luz, entre outros. (Lisboa, Saúde e Sopa:s/d).

Os anos 80-90 são marcados por uma viragem para um novo tipo de produção literária, fenómeno que se inicia com o surgimento, em 1982, da Associação de Escritores Moçambicanos, a AEMO. Assim, no início dessa década rompe-se com a estética literária até então existente e apareceram outros escritores ainda que com uma escrita que oscilava entre a estética anterior e a nova: Jorge Viegas, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Armando Artur, Marcelo Panguana, Suleiman Cassam, entre outros. Mas é em 1984 que nasce a *Charrua*, um Movimento Literário que produzia uma revista com o mesmo nome e que, através de variados temas marcadamente intimistas, iniciam uma escrita muito mais acutilante e desgarrada da tradição anterior. São precursores desse movimento: Eduardo White, Ungulani ba ka Khosa, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Tomás Vieira Mário, Juvenal Bucuane e Ídasse Tembe (ilustrador). Esta foi a geração que, na altura, marcou o país e dos que continuam a escrever, até o presente momento. Escreveu, também, neste período, de modo destacável, mas não integrada no Movimento Charrua, Lília

Momplê, que abordava temáticas com representações histórico-culturais desse tempo.

Entre os anos 90-2000 surge parte da geração dos escritores objecto de estudo nesta pesquisa, que abordam temáticas variadas. Uns aparecem integrados em movimentos ou em revistas culturais. Há ainda neste período a edição de textos de autores já falecidos e a publicação de autores de épocas anteriores. Destaca-se nesta época o aumento de publicação de textos da lavra de mulheres e o surgimento do escritor João Paulo Borges Coelho, que mesmo escrevendo há bastante tempo, ainda não tinha publicado trabalhos nos quais se tornou perito e destacável escritor, a produção do Romance Histórico. É nesta época que assistimos, também, à viragem na escrita de Paulina Chiziane, que da ficção, passa para a poesia e para uma prosa de carácter biográfico; ao Mia Couto que passa a escrever romances históricos; Aldino Muianga e Adelino Timóteo avolumando as suas carteiras de produção literária e Sónia Sultuane tonificando a sua escrita, migrando de temas líricos para temas mais de índole espiritual e, por fim, a publicação das primeiras obras de vários escritores surgidos dos movimentos literários que passaremos a mencionar.

Em Jona (2013) enunciamos uma série de actividades de índole cultural dinamizada por jovens filiados na AEMO e fora dela. Todas estas actividades contribuíram para a divulgação da literatura e para a formação de novos escritores. Enumeramos alguns grupos de Maputo: a Brigada Literária João Dias, em 1986; *Revista Literária Forja*, em 1987, a criação da *Revista literária Xiphexo* em Inhambane, em 1987; os *Mshos* culturais, 1995; Movimento e *Revista Oásis*, 1995. Em Xai-Xai, o Núcleo literário e *Revista literária Xitende*, 1996. A produção de literatura em

línguas moçambicanas do Norte de Moçambique, actividade estimulada pela Associação Progresso, em 1991.

Os anos 2000 caracterizam-se também pela retoma de saraus culturais que para além de produzirem revistas literárias e promoverem a dinamização cultural, através de palestras, feiras ou declamação de poesia, serviram para a formação de novos escritores. Relativamente a esta questão vale a pena destacar que dedicaram-se à dinamização cultural, o GRAAL-Moçambique, no ano 2000; o Círculo de Leitores, em 2002; o programa televisivo de literatura *Letra Viva*, realizado pelo Instituto Superior Politécnico e Universitário (ISPU), actual Universidade Politécnica e a Televisão de Moçambique (TVM), em 2004; um outro programa similar é, também, realizado pela Rádio Moçambique⁵⁷, o *Lavadores da Palavra*, em finais de 2006; a União Nacional de Escritores (UNE), em 2003; o NELO, em 2005; o MOLIJU, em 2005; *Arrabenta Xithokoselo*, em 2006. (Jona: 2013). Outros movimentos literários dignos de menção são o Clube de Escritores, Poetas e Amigos do Niassa (CEPAN) do Niassa, 2005; o Movimento *Kuphaluxa*, produtor da revista literatas, surgido em 2009; e Associação *Kulemba* da Beira, produtora da *Revista Soletas*, 2014.

A enunciação dos movimentos literários, bem como as revistas literárias produzidas pelos seus membros, foram os viveiros de onde surge grande parte dos escritores que se firmam nesta década em estudo e que serão mais tarde mencionados.

Antes de fechar esta parte do texto deixaremos ficar breves notas sobre a crítica literária, retomando e actualizando dados de uma entrevista que demos ao *Jornal notícias*, em 2015, na qual

⁵⁷ A autora do presente texto foi editora do “Letra Viva” e do “Lavadores da Palavra”.

afirmávamos que esse tipo de actividade tem sido escasso no país. Os jornais e as revistas pouco se têm dedicados a esse labor.

A Gazeta de Artes e Letras da Revista Tempo dos anos 80; a *Revista Proler* (editada pelo Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa); o *Jornal Debate*, que, nos últimos anos, nos tinha habituado a ler trabalhos de qualidade, e o *Caderno Cultural* do Jornal notícias deixaram de existir.

A Folha Linguística da UEM, a *Revista Literranto*, do Movimento Literário MOLIJU (ambas de Maputo); a *Revista Soletras* andam moribundas. Nos últimos anos, no que toca a jornais e revistas, se não estivermos a ser reducionistas, apenas a *Diálogos*, do *Diário de notícias* da Beira, a *Revista Soletras* também da mesma província, a *Revista Xitende* em Gaza e o jornal *A Verdade* em Maputo trazem, ainda que com alguma raridade, trabalhos dessa índole.

As academias vão publicando cada vez menos. Actualmente apenas encontramos a *Revista Udzivi*, da Universidade Pedagógica e a *Revista Literária Literatas*, do Movimento Literário *Ku Phaluxa*.

Enquadramento teórico

Duas áreas teóricas permitiram-nos fazer a presente abordagem. A primeira tem a ver com a Sociologia da Leitura, que nos permitiu analisar as obras em função das categorias que definimos e chegar às conclusões a que chegamos com o estudo, nomeadamente, a partir do que se pode aprender em HORELLOU-Lafarge e Segré (2010): suportes de leitura – autores, obras literárias e editores; instituições e leitura – Escola (o critério de análise que utilizamos é escolástico), há outros; Ensino da leitura

– formação do hábito ou do gosto pela leitura; práticas culturais e a leitura – profissional *versus* outros, relativos a indivíduos.

Quanto à História da Literatura, importa afirmar que esta será considerada na acepção do termo apresentado por Moisés (2005), que distingue História da Literatura e História Literária. Para este autor, (Moisés:2005:134), a História da Literatura “corresponde à aplicação do método histórico à série de obras literárias escritas ou publicadas no curso do tempo, em determinado país ou região”, diferentemente da Historiografia que, segundo ele (Moisés:2005:133) consiste de um “método implícito na abordagem dos factos, dos acontecimentos e de tudo que os cerca, e método como exposição do resultado desse trabalho prospectivo”.

Para falar sobre correntes de crítica literária, retomamos, adaptando, o que referimos em Laisse (2015), a saber: que o Formalismo russo consiste na análise feita em função da mensagem; o Estruturalismo, que centra a sua análise em modelos linguísticos; a Desconstrução, que aborda a disseminação de sentidos; a Crítica realista marxista, que glorifica os heróis da sociedade comunista; o Realismo socialista, que trabalha basicamente o texto e a realidade na qual este é produzido; Nova crítica, a que separa o texto do autor (nesta corrente, a análise literária deve apenas considerar o texto). O tipo mais comum de crítica que encontramos é o de linha estruturalista, o que nos faz concordar com o estudo de um docente moçambicano, Artur Bernardo, que defende a tese de que, nas escolas moçambicanas, a interpretação do texto explora mais unidades linguísticas do que trabalha a questão da interpretação do sentido. A autora do presente texto tem, particularmente, trabalhado mais na

linha da contestada “desconstrução”, cf. *Entre o Indico e o Atlântico: ensaios sobre literatura e outros textos* (2013).

Importa ainda para a compreensão deste trabalho chamar à colação as características essenciais de alguns subgéneros literários, de onde destacamos o Romance Histórico, que contém: um personagem referencial, a descrição da cor local dos lugares descritos, metaficção, o recurso à memória, a base na verossimilhança e no imediatismo (intromissão do narrador no texto), entre outras. Estas características são a síntese do que se pode constatar em autores que estudaram este subgénero, nomeadamente: Kaufman (1991), Puga (2006), Marinho (1992), que mencionamos em Jona (2018). Um aspecto a acrescentar a essas leituras é que “O Romance Histórico convencional, por um lado, presume uma “correspondência” entre o campo histórico e o discurso do escritor que o queira evocar, e, para convencer o leitor que há um laço, precisa de uma coerência”. McNab (1993:171). O autor afirma ainda que este subgénero recupera uma determinada época histórica e para o avaliarmos, o melhor é medir o grau de proximidade dessa época descrita e utilizarmos os documentos Históricos a ele referente.

Em Neves (2009) e Porto (2011) vemos sistematizadas as particularidades do Romance Policial. Dessa leitura, pode-se concluir que neste subgénero, há como foco um crime, que até que seja esclarecido, coloca toda a sociedade com medo, porque, até que se prove, todos são culpados de o terem cometido. Há uma investigação desse crime, cercado de enigmas, por dramas e por conspirações que devem ser investigadas por um perspicaz profissional: polícia ou detective, responsável por reestabelecer a ordem social. Ao ler-se este tipo de romances podemos ainda constatar o recurso à memória e à verossimilhança para o escrever e há também o imediatismo. É de se

referir que Porto (2011) designa este subgénero por Narrativas de Crime, salientando haver muitas outras designações para o mesmo. Em síntese, destaca que é um tipo de texto caracterizado pelo sensacionalismo.

O termo autoficção é conhecido como tendo sido cunhado por Doubrovsky (1977), c.f. Nogueira (2018), Faedrick (2015) e Benevenuti; Nicolini; Martins (2016). Sistematizando o conceito, as autoras referem que o termo tem sido discutido por diferentes autores, por ser ambíguo, entretanto tem sido utilizado para designar o romance que contém fragmentos da biografia de um autor, bem como elementos ficcionados e que se enquadra no campo das “escritas do eu”. Este tipo de textos utiliza uma linguagem e um pano de fundo de base ficcional.

Ainda no âmbito das escritas autobiográficas, importa fazer destaque à autobiografia, que de acordo com Faedrick (2015) e Benevenuti; Nicolini; Martins (2016) é um texto que se baseia no princípio da verdade. É referente à vida de um indivíduo, contada pelo próprio. Há, portanto, um pacto biográfico, tal como o refere Faedrick (2015). Entretanto, pode haver, no texto, autobiográfico alguns elementos ficcionais. É assim que, em nosso entender, num texto ficcional autobiográfico, têm sido elementos extratextuais que dão pistas sobre a identidade do autor.

Há ainda que fazer menção à Ficção jornalística, conceito, às vezes designado por jornalismo literário que ainda é considerado controverso. É um género baseado no jornalismo e que segundo Pena (2006) se socorre do diálogo entre Jornalismo e Literatura. Fazendo o que não se pode num texto jornalístico, como por exemplo, opinar e neste tipo de texto se pode ultrapassar os limites da notícia como acontecimento actual e breve, porque se pode recorrer ao passado.

Entendemos que a ficção jornalística faz também uma densa descrição da cor local.

Essas são as características que, juntamente com as fichas de leitura que tínhamos sobre algumas obras literárias produzidas por autores moçambicanos, nos permitiram encontrar o critério para destaque dos rostos e rastos de 2010-2020, que se centra na “inovação” em termos de subgéneros literários. Chegamos às conclusões que se seguem, mesmo considerando que existem, no conjunto das destacadas obras, algumas de género híbrido. Finalmente e entretanto, é preciso recordar que não existem demarcações de subgéneros literários que sejam estanques. A maioria dos textos literários contém características de diferentes subgéneros, sendo que existe, na maior parte dos casos, uma característica predominante.

Inovações na estética literária produzida em Moçambique: rostos e rastos de 2010-2020

Considerando o que acima mencionámos, iremos destacar, nesta secção algumas das obras que consideramos serem inovações aos géneros literários produzidos na última década, em Moçambique. Constatamos a existência do recrudescimento na produção do Romance Histórico. Lembramos que, anteriormente, quem mais produzia neste género literário era Ungulane ba ka Khosa e a ele se juntaram, no período em estudo: Paulina Chiziane, com as obras *O Alegre Canto da Perdiz* e *As Andorinhas*; Aurélio Furdela, com a sua obra *Saga d'Ouro*; Adelino Timóteo, com *Apocalipse dos Predadores* e *Os Oitos Maridos de dona Luíza Michaela da Cruz*; Mia Couto, com *Mulheres de Cinza*, *A Espada e a*

Azagaia e O Bebedor de Horizontes e João P. B. Coelho, com *O Olho de Hertzog*.

Salienta-se ainda, deste mapeamento, o aumento de obras infanto-juvenis, cujos autores são: Adelino Timóteo; Alberto Viegas; Alexandre Dunduro; Benjamin João e Carmen Muianga; Carlos Santos; Celso Cossa; Cristiana Pereira; Delmar Gonçalves; Eliana N'zualo; Ivânea Mudanisse/"Dama do Bling"; Fátima Langa; Hélder Faife; Isabel Gil e Soerano Marcelo; Marcelo Panguana; Margarida Abrantes; Mauro Brito; Mia Couto; Pedro Pereira Lopes; Rogério Manjate; Sara Rosário; Sónia Sultuane; Tatiana Pinto; Ungulani ba ka Khosa; Teresa Noronha; Sílvia Bragança, Amarildo Ajasse; Pedro Germano; e Vários autores (cujo trabalho é resultante de uma Oficina Criativa). A maior parte desses textos foi editada pela Escola Portuguesa de Moçambique, que se tem dedicado à produção deste subgénero literário. Os títulos das obras podem ser encontrados na lista que segue mais abaixo, uma vez que a produção literária, com recurso a este género, ter sido colocada em bloco único.

Houve ainda o surgimento do Romance Policial, de onde vale a pena mencionar: Lucílio Manjate, em *A Legítima dor da Dona Sebastiana e Rabhia*; Pedro Pereira Lopes, através da obra *Mundo Grave*, e Virgília Ferrão, com *O Inspector Xindzimila*. Surgiu ainda o Romance autoficcional de Yonesse Matsinhe/"Cri Essência", *Em Busca do Mar Certo*; de Álvaro Carmo Vaz, *Um Rapaz Tranquilo – Memórias Imaginadas*; e de João P. B. Coelho, *Ponta Gêa*, bem como a Poesia biográfica de Álvaro Taruma, em *Para uma Cartografia da Noite*.

Do grupo de "inovações" o último destaque deste estudo vai para a Ficção Jornalística, obra de Bento Baloi, intitulada *Recados da Alma*.

Lista geral de autores recenseados

Julgamos ser pertinente chamar a atenção ao facto de que, na contagem de autores e de obras dos subgéneros que se seguem, alguns dos autores sejam repetidos no grupo de obras em poesia, prosa ou drama.

Autores de infanto-juvenis

1. Adelino Timóteo e Silva Dunduro, *Na Aldeia dos Crocodilos* (2013).
2. Alberto Viegas e Zacarias Chemane, *Contos Macuas* (2018).
3. Alexandre Dunduro e Orlando Mondlane, *O Casamento Misterioso de Mwidja* (2014) e Alexandre Dunduro, *Mutondi o Tocador de Timbila* (2017).
4. Amarildo Ajasse, *Era uma Vez*, (2015).
5. Benjamin João e Carmen Muianga: *João, a Donzela e o Monstro das Doze Cabeças* (2018).
6. Carlos dos Santos, *As Cores da Amizade* (2011); *Um Passeio pelo Céu* (2012); *O mundo e Mais Eu* (2013); *O Caçador de Ossos* (2013); *Bichinho da Curiosidade* (2014); *O Passeio das Espécies* (2015) e *Os Pastores de Letras* (2016).
7. Celso Cossa e Alberto Correia, *A Capoeira dos Sete Pintos* (2017); Celso Cossa e Luís Cardoso, *O Gil e Bola Gira* (2016); Celso Cossa e Luís Cardoso, *O Menino que Odiava Números* (2019) e Celso Cossa, *7 Estórias sobre a Origem de Quem come Quem* (2015).

8. Cristiana Pereira, *A Formiga Juju na Cidade das Papaias* (2012); *A Formiga Juju e o Sapo Karibu* (2013); *A Formiga juju e o Professor Mosquito* (2014); *A Formiga Juju e a Borboleta Mwarusi* (2018).
9. Ivânea Mudanisse/”Dama do Bling”, *Melissa e o Arco-íris* (2011).
10. Isabel Gil e Soerano Marcelo, *Canto Poemas sobre Meninos e Pássaros* (2010).
11. Delmar Gonçalves, *Edmar e a Montra da Loja Franca* (2020).
12. Eliana N’zwalo, *Elefante Tendai e os Primos Hipopótamos* (2020).
13. Fátima Langa, *O Leão, a Mulher e a Criança* (2016); *O Coelho e a Água* (2012); *O Rapaz e a Raposa* (2012); *O Galo e o Coelho* (2015); *A Gazela, o Carneiro e o Coelho* (2015) e *Ndinema e o Final de Ano* (2015).
14. Hélder Faife, *Desdenhos: Temas Infantis para Adultos* (2017); Hélder Faife/Mauro Manhiça, *As Armadilhas da Floresta* (2014).
15. Marcelo Panguana e Luís Cardoso, *Leorna, a Filha do Silêncio* (2011).
16. Margarida Abrantes, *O Cavalo e a Borboleta* (2017) e *O Sonho de Menina* (2015).
17. Mauro Brito e Bárbara Marques, *Passos de Magia ao Sol* (2016).
18. Mia Couto e Malangatana, *O Pátio das Sombras* (2010).
19. Natália Constâncio/”Dulcineia”, *O Roubo das Letras e das Cores do Arco-Íris* (2015); *Inês, a Fada Boneca* (2016).

20. Pedro Pereira Lopes; Moisés Utui e Rajau de Carvalho *O Homem dos 7 Cabelos* (2012); Pedro Pereira Lopes e Filipa Pontes, *Viagem pelo Mundo num Grão de Pólen e outros Poemas* (2013). Pedro Pereira Lopes E Luís Cardoso, *A História de João Gala-Gala* (2017). Pedro Pereira Lopes E Walter Zand, *Kanova e o Segredo da Caveira* (2013); *O Comboio que Andava de Chinelos* (2019).
21. Pedro Germano e Edie da Graça, *A Princesa que não Ria* (2020).
22. Rogério Manjate e Celestino Mudaulane, *Wazi* (2011); Rogério Manjate e Ivone Ralha, *O Coelho que Fugiu da História* (2019).
23. Sara Rosário, *A Sementinha que Veio do Saco de Sementes* (2017).
24. Sónia Sultuane *Celeste, a Boneca com Olhos Cor de Esperança* (2017) e *A Lua de N'weti* (2014).
25. Sílvia Bragança, *Sonho da Lua*, (2010).
26. Tatiana Pinto e Fábio Capelão, *O Coração Apaixonado do Embondeiro* (2011/2016). Tatiana Pinto e Tomás Muchanga, *A Viagem* (2012).
27. Teresa Noronha, *A Viagem de Lua* (2015).
28. Ungulani ba ka Khosa e Américo Manave, *O Rei Mocho* (2012).
29. Vários autores (Oficina Criativa), *O Dia em que as Palavras Desapareceram* (2018).

Autores e obras de poesia

1. Alex Barca, *Leis do Amor Poesia* (2017); *Aliança com a Solidão* (2015) e *Dores do Parto, Dores de Inspiração* (2013).
2. Álvaro Taruma, *Matéria para um Grito* (2018); *Para uma Cartografia da Noite* (2016).
3. Amélia Matavele/ “Predestinada”, *Xitchuketa* (2015).
4. Amin Nordine, *Soladas* (2019).
5. Amosse Mucavele, *Geografia do Olhar: Ensaio Fotográfico Sobre a Cidade* (2017).
6. Ana Mafalda Leite, *Outras Fronteiras: Fragmentos de Narrativas* (2019); *Livro das Encantações e outros Poemas* (2010); *O Amor Essa Forma de Desconhecimento* (2010).
7. Andes Chivangue, *Fogo Preso* (2016).
8. António Cabrita e Mbate Pedro, *Os Crimes Montanhosos* (2018).
9. Armando Artur, *Muery, Elegia em Si Maior* (2019); *A Reinvenção do Ser e da Dor da Pedra* (2018) e *As Falas do Poeta* (2012).
10. Beni Chaúque, *As Vozes d(o) Eus d (e)Eu* (2015).
11. Calane da Silva, *Gotas de Sol: a Manifestação da Palavra* (2015).
12. Carla Soeiro, *Entre Prosa e Poesia, Apenas Escrevia* (2016).
13. Celina Macome/ “Clássica”, *Embarque na Escrita Poética* (2017).

14. Chikampunda, O Sabor do suor (2017); Alma esfarrapada (2017).
15. Cláudia Chatonda Elija, *A Almadia de Remos Negros* (2019).
16. Delmar Gonçalves, *Entre Dois Rios com Margens* (2013).
17. Sara Feliciano/“Deusa d’Africa”, *Ao Encontro da Vida ou da Morte* (2014); *Equidade no Reino Celestial* (2014) e *A Voz das Minhas Entranhas* (2014).
18. Eduardo White, Bom dia, dia (2014).
19. Eduardo Quive/ “Xiguiana da Luz”, *Lágrimas da Vida, Sorriso da Morte* (2012).
20. Énia Lipanga, *Sonolência e Alguns Rabiscos* (2020).
21. Euse Patrício, *Vozes Malogradas* (2015).
22. Heliodoro Baptista Jr., *Detalhes de uma Vida de Silêncio* (2017).
23. Heliodoro Baptista, *Por Cima de Toda folha* (2019).
24. Hipólito Sengulane, *Um Pulsar de Fel* (2010).
25. Hirondina Joshua, *Os Ângulos da Casa* (2016).
26. Ivone Soares, *Salpicos de Águas e Sóis – Meu eu Poético* (2019).
27. Jaime Munguambe, *As Idades do Vento* (2016).
28. Japone Arijuane, *Dentro da Pedra ou as Metamorfoses do Silêncio* (2014); *Ferramentas para Desmontar a Noite* (2020).
29. José Craveirinha, *Moçambique e outros Poemas Dispersos* (2018).
30. Júlio Carrilho, *De Noite o mar* (2019).
31. Leko Nkhululeko, *Há Gritos no Silêncio* (2011); *Bíblia Longe* (2018).

32. Léo Cote, *Carto Poemas de Sol a Sal* (2012); *Campo de Areia* (2019); *Total Poesia* (2013).
33. Lica Sebastião, *Ciclos da Minha Alma - Cidade, Sol e Vento* (2015); *Poemas sem Véu* (2010); *Terra, Vento e Fogo* (2015).
34. Luís Cezerilo, *Sons para a Minha Amada* (2013).
35. Lino Mukuruza, *Vontades de Partir e Outros Desejos* (2014); *Almas em Tácitas* (2015).
36. Márcia Santos/"Rinkel", *Emoções e Abstrações* (2011).
37. Mário Secca, *A Criação da Memória* (2015).
38. Martins Mapera, *Poema Aberto e a Tela da Diversidade* (2017).
39. Matos Matonse, *A Sombra dos Sonhos* (2017).
40. Mauro Manhiça, *Cheio de Tão Vazio* (2014).
41. Mavildo – M. P. Bonde, *A Descrição das Sombras; Ensaios Poéticos* (2017).
42. Mbate Pedro, *Debaixo do Silêncio que Arde* (2015); *Vácuos* (2017).
43. Melita Matsinhe, *Ignição dos Sonhos* (2017).
44. Mouzinho Narope, *O Ventre das Missangas* (2019).
45. Nelson Lineu, *Cada um em Mim* (2014); *Asas da Água* (2019).
46. Nizete Monteiro, *50 Poemas da Nilzete*, (2010).
47. Paula Lovena, *A Espontaneidade do Eu* (2019).
48. Sangare Okapi, *Os Poros da Concha* (2017); *Mesmos Barcos Ou Poemas De Revisitação Do Corpo* (2017).
49. Rafael Inguane, *Carta para uma Cabocla* (2013).
50. Rogério Manjate, *Cicatriz Encarnada* (2017).

51. Sérgio Raimundo, *Avental de um Poeta Doméstico* (2015).
52. Sónia Sultuane, *Roda das Encarnações* (2016); *Roda das Encarnações* (2016).
53. Tânia Tomé *Agarra-me o Sol por Trás* (2010); *Conversas com a Sombra* (2011).
54. Vana Vapamuzi, *Um e outros Telegramas* (2018);
55. Zaiby Husay g. Manasse, *Desvaneios Ensanguentados pela Globalização* (2014).

Autores de prosa

1. Agnaldo Bata, *Sonhos Manchados, Sonhos Vividos* (2018); *Na Terra dos Sonhos* (2017).
2. Amilca Ismael, *Efêmera Liberdade* (2014); *Casa das Recordações* (2010); *A História da Nádia* (2010).
3. Albino Magaia, *Duas Vidas à Procura do Mar e Outros Contos* (2019).
4. Aldino Muianga, *Os Funerais de Mubengane* (2019); *Asas Quebradas* (2017); *Mito, (Histórias de Espiritualidade)* (2010); *Meledina ou a História de uma Prostituta* (2010); *Xitala Mati* (2011); *Ngamula, o Homem do Tchova (ou o Eclipse de um Cidadão)* (2012); *Caderno de Memórias* (2013); *Contos Profanos* (2013).
5. Alex Dau, *Recluso do Tempo* (2017); *Os Habitantes do Inópito* (2017); *Os Heróis de Palmo e Meio* (2011).

6. Alex Macbeth & Jessemusse Cassinda⁵⁸ (orgs.), *O Hambúrguer que Matou o Jorge* (2017).
7. Almeida Cumbane, *Ilusão à Primeira Vista* (2016 e 2019).
8. Almiro Lobo, *O Berlinde com Eusébio lá Dentro* (2016).
9. Álvaro Carmo Vaz, *Um Rapaz Tranquilo – Memórias Imaginadas* (2019).
10. Associação Kulemba, *À Volta da Fogueira Vol. I* (2016); *À Volta da Fogueira, Vol II* (2017); *À Volta da Fogueira, Vol III* (2018).
11. Armindo Mathe, *(Des)Contos do Tempo* (2016); *Romaria: Três Dimensões do Vento* (2016).
12. Aurélio Furdela, *As Hienas Também Sorriem* (2012); *Saga d'Ouro* (2019).
13. Bento Baloi, *Recados da Alma* (2016).
14. Bento Sitei, *Zabela* (2013).
15. Carlos dos Santos, *Ecos das Sombras* (2016); *O Pastor de Ondas* (2010); *A Quinta Dimensão* (2010).
16. Carlos Osvaldo, *Amorismo, ou as Vidas do Bernardo Souto* (2010); *Omitir não é Mentir* (2014); *Bárbara(mente)* (2012); *Paternalizando Diário de um Pai em Cativo* (2017).
17. Carlos Paradona, *Carota N'tchakatcha, Feitiços e Mitos* (2018); *N'tsai Tchassassa, a Virgem de Missangas* (2013).

⁵⁸ Trata-se de uma Antologia de Contos Criminais. São quinze os autores antologados: Castro P. Bomba; Hélder Mangumo; Joaquim Oliveira; Joyce J. C. Madime; Leonardo Jossai; Mélio Tinga; Miranted 'Orizonte; Mukhwarura; Óscar Fanheiro; Silmerio S. Uaquessa; Viandante Namukottene; Mitiangola; Dragão Bee Yoni; Poeta Militar e Isaac Zavala.

18. Clarice Machanguana, *A Estrela, Luz da Minha Alma* (2013).
19. Clemente Bata, *Outras Coisas: Contos* (2016); *Retratos do Instante* (2010).
20. Dragão Bee Yoni, *A Virgem Prostituta da Montanha* (2018). AEMO
21. Yonesse Matsinhe/ “Cri Essência”, *Em Busca do Mar Certo* (2018).
22. Dany Wambire, *O Curandeiro Contratado pelo Meu Edil* (2015); *A Aduhada Fecundidade e Outros Contos* (2016); *Sobresalente* (2018) e *Quem Manda na Selva* (2016).
23. Diogo Araújo Vaz, *Diário de um Positivo* (2012); *Os Novos Contos de Guicalango* (2017); *A Ira da Chama* (2010).
24. Eunice Matavele, *Retalhos de uma Vida* (2013).
25. Élio Mudender, *A Cidade Subterrânea* 2012).
26. Eduardo Quive e Mélio Tinga⁵⁹ (orgs.), *Contos e Crónicas para Ler em Casa, vol. I*, (2020).
27. Eduardo Quive e Mélio Tinga⁶⁰ (orgs.), *Contos e Crónicas para Ler em Casa, vol II*, (2020).

⁵⁹ Antologia de Contos e Crónicas. Os autores antologados são quinze, a saber: Agnaldo Bata; Alerto Bia; Álvaro Taruma; Dany Wambire; David Bene; Eduardo Quive; Elton Pila; Hélio Nguane; Hermínio Alves; Leonel Matusse Jr.; Matiangola; Mélio Tinga; Pedro Pereira Lopes; Venâncio Calisto; Virgília Ferrão.

⁶⁰ Autores com textos nessa antologia: Armindo Mathe; Baptista Américo; Énia Lipanga; Ganhanguane Masseve; Herminia Francisco; Izidro Dimande; Jaime Munguambe; Jessemusse Cacinda; Mauro Brito; Miguel Luís; Miller Matine;

28. Fátima Langa *Memórias de uma Enfermeira* (2016).
29. Florentino Kassotche, *Moçambicanamaneamente* (2016).
30. Francelino Wilson/ "Mukwarura", *Nyakwe a Reforma da Prostituta* (2010).
31. Fraviga o Xiphene, *Caminho de Herói* (2019).
32. Guilherme Ismael, *Os Dois Casamentos do Mutante Sancho* (2013).
33. Agostinho Inguane/"Ganhanguane Masseve", *A verruga de martelo* (2019).
34. Hélder Muteia, *O Barrigudo e Outros Contos* (2018); *Nyambarro* (2018).
35. Hélder Libelela, *Círculo da Vida* (2018).
36. Helga Languana/"Clássica", *Prédio 333* (2014).
37. Ivone Machado/"Npaiy", *Em contos: Diário de Maputo* (2016).
38. Jorge de Oliveira, *Pneu em Chamas* (2015).
39. Jofredino Faife, *Filha de um Deus Menor* (2012).
40. José Sá, *Os Filhos de Mussa Mbique* (2013).
41. JP Borges Coelho, *Rainhas da Noite* (2013); *Ponta Gêa* (2017); *Quatro Histórias* (2019); JP. *Água, uma Novela Rural* (2013); *O Olho de Hertzog* (2010); *Coelho Cidade dos Espelhos* (2011).
42. Lídia Musá, *O Lado Oculto* (2015).
43. Lília Momplê, *Neighbours* (2012).

Nelson Lineu; Pretilério Matsinhe; Sadya Bulha; Sandra Tamele; Sara Jona; Tassiana Tomé e Teresa Taímo.

44. Lúcia Baptista, *Serpentear nas Esteiras do Tempo* (2012).
45. Lucílio Manjate, *A Triste História de Barcolino: o Homem que Não Sabia Morrer* (2017); *Rabhia* (2019); *O Contador de Palavras* (2011); *A Legítima dor da Dona Sebastiana* (2013).
46. Makunda Pinho, *Mulher de kuMpeia* (2018).
47. Marcelo Panguana, *O Chão das Coisas* (2010); *Como um Louco ao Fim da Tarde* (2010); *O Vagabundo da Pátria* (2016);
48. Mia Couto, *Mulheres de Cinza* (2015); *O Outro Pé da Sereia* (2016); *O Bebedor de Horizontes* (2017); *A Confissão da Leoa* (2012); *A Espada e a Azagaia* (2016) e Mia Couto e E. Agualusa, *O Terrorista Elegante e outras Histórias* (2019).
49. Malahleki Sambu, *Feteni, o Aldeão de Lipangu* (2014).
50. Manuel Mutimucuiu, *Visão* (2017); *Moçambique com Z de Zanolho* (2018);
51. Natália Constâncio/Dulcineia, *O Homem que Vivia Dentro dos Sonhos* (2016); *A Súplica de D. Pedro* (2014).
52. Nélio Nhamposa/"Matiangola", *Jasmins e Chambre* (2014).
53. Osvaldo das Neves, *A Vingança de Jesus Cristo* (2014).
54. Pedro Pereira Lopes, *O Mundo que Iremos Gaguejar de Cor* (2017); *Mundo Grave* (2018); *A Invenção do Cemitério* (2019);
55. Pedro Chissano, *Algumas Estórias & Brincadeiras com B Grande* (2012).
56. Romão Cossa, *A Ministra* (2011).

57. Sadya Bulha, *Um pé de Amarílis* (2019);
58. Sérgio Veigas, *O Velho e o Mato* (2014).
59. Sérgio Vinga, *Gona Dzololo e outros Contos* (2018).
60. Sebastião Alba, *Ventos da Minha Alma* (2018).
61. Siahepe Faife, *Kupitakufando* (2019).
62. Sónia Jona e José Carquete, *O Ritual de Águeda e Monte Binga* (2010).
63. Suleiman Cassamo, *A Carta da Mbonga* (2016).
64. Teresa Taimo, *Regresso do Descontente* (2019).
65. Teresa Xavier Coito, *Em Busca das Origens - Os Benefícios da Mudança* (2015).
66. Ungulani ba ka khosa, *Entre as Memórias Silenciadas* (2013); *Cartas de Inhaminga* (2017); *Gungunhana* (2017);
67. Tony Amurane, *Retalhos* (2019);
68. Virgília Ferrão/"Awaji Malunga", *O Inspector Xindzimila* (2016).

Autores de poesia e prosa

Os autores que constam desta secção, são os mesmos que se podem ler na seguinte. Distinguem-se os títulos das obras, apenas.

Poesia

1. Adelino Timóteo, *Livro Mulher* (2013); *Dos Frutos do amor e Desamores até à Partida* (2011); *A Volúpia da Pedra* (2018); *O Voo das Fagulhas* (2020).

2. Hélder Faife, *Poemas em Sacos Vazios que Ficam de Pé* (2010).
3. Juvenal Bucuane, *Meu Mar* (2019); *O Fundo Pardo das Coisas* (2014).
4. Karina Jamal, *Bipolaridade do Amor* (2017).
5. Luís Carlos Patraquim, *Impia Scripta* (2011); *O Deus Restante* (2017); *O Cão na Margem* (2017).
6. Manuela Xavier “Emy Xys, *Contar Ser Gregos* (2012); *Cada Ver em Vez de Viver* (2016); *De Sol Acções a Sol Unções* (2013); *Escritas na Mão do Mar à Ria* (2015).
7. Paulina Chiziane, *O Canto dos Escravos* (2017); *Imagine África* (2014).
8. Miller A. Matine *Poemas Murchos sobre Almas Vivas* (2015).

Prosa

1. Adelino Timóteo, *Cemitério dos Pássaros* (2019); *Nós, os do Macurungo* (2013); *Não Chora, Carmen* (2012); *Os Oitos Maridos de dona Luíza Michaela da Cruz* (2016); *Apocalipse dos Predadores* (2015); *Nação Pária* (2010).
2. Hélder Faife, *Contos de Fuga* (2010); *Pandza* (2013).
3. Juvenal Bucuane, *Credice ou Crença – Quando os Manes Ancestrais se Tornam Deuses* (2012).
4. Karina Jamal, *Mulheres Resilientes* (2019); *Meu Chefe, Meu Pecado* (2019).
5. Luís Carlos Patraquim, *Enganações de Boca* (2010).

6. Manuela Xavier “Emy Xys, *Espelho* (2011).
7. Miller A. Matine, *Talakune* (2018); *Este Conto Não tem Título* (2018); *Quando o Meu corpo Estava Devastado* (2018); *Mélissa Mia Petalóuda* (2019); *Brogúncias do meu Bairro* (2019), *O que Somos Nós Então?* (2019), *Aqui jaz Nanduchxa: a outra metade de mim* (2019), *Contos de Cúbicos em Tontos Versículos* (2017).
8. Paulina Chiziane *Balada do Amor ao Vento* (2017); *O Alegre Canto da Perdiz* (2010); *Na Mão de Deus* (2016); *As Andorinhas* (2013); Paulina Chiziane e Mariana Martins, *Ngoma Yetu: o Curandeiro e o Novo Testamento* (2013). Paulina Chiziane e Rasta Pita, *Por quem Vibram os Tambores do Além* (2013).

Autores de poesia e prosa (na mesma obra)

1. **Yoyô de Jesus**, *Filosofias da Vida* (2013).

Autor de drama

O autor que consta desta lista já foi mencionado na lista de títulos de poesia.

1. Eduardo White, *O Libreto da Miséria* (2012)

Leitura inconclusa dos dados apresentados

Num estudo apresentado no Colóquio Internacional Mulheres Africanas em Trânsito, na Universidade de Lisboa, em 2019, Leite e Laisse (no prelo) apresentaram, sem discriminação de período de produção literária, a existência de 35 mulheres moçambicanas com obra literária publicada. Foram também mencionadas 14 outras escritoras que estão antologadas e 7 que publicam em jornais, revistas e blogs. Além desse estudo, em Santiago (2019) vemos anunciada a existência de 38 escritoras moçambicanas, de entre as quais três constam de antologias e as restantes com livro publicado. A autora faz referência a outras 12 autoras luso-moçambicanas. No presente estudo constatamos a existência de 49 escritoras, 44 com livro publicado e 5 antologadas. É de se recordar que são apenas as que publicaram na década 2010-2020. A partir destes três estudos pode-se verificar que o número de escritoras tem estado a aumentar.

Comparando o número de mulheres e de homens que publicam, claramente, ainda se constata que os homens se encontram em maior quantidade, nas últimas décadas, entretanto, não se justifica o quase mutismo relativo à produção literária de mulheres. Dito isto de outra forma, tem sido dada grande visibilidade ao trabalho literário de homens. É o que já tinha sido referido em Santiago (2019) e que pudemos voltar a constatar através deste estudo.

Por razões de espaço, não apresentamos, nesta publicação, as editoras das obras recenseadas, mas a pesquisa permitiu-nos constatar que a hegemonia de publicação por parte da Alcance e da *Ndjira* ficaram enfraquecida com o surgimento de muita

editoras privadas, incluindo algumas que além do livro impresso, também trabalham com o livro digital.

Além disso, este estudo serviu para observar que alguns autores como Adelino Timóteo, Mia Couto, Paulina Chiziane, Aldino Muianga e João Paulo Borges Coelho têm sido ininterruptos na sua produção literária, publicando quase todos os anos uma obra. Por outro lado, foi possível constatar que o Movimento Literário *Kuphaluxa* desmarcou o seu espaço de produção literária, tanto publicando obras literárias, quanto produzindo a sua *Revista Literária Literatas*. O mapeamento acima mostra que grande parte dos membros do movimento têm obra publicada pelo que deixamos ficar os nomes, para fazer constar: Amélia Matavele/"Pré-destinada", Helga Languana/"Clássica", Amosse Mucavel, Nelson Lineu, Eduardo Quive, Álvaro Taruma, Japone Arihjuane, Armindo Mathe, Nélio Nhamposa/"Matiangola", Jaime Munguambe. Este movimento é o que, após o *Movimento Charrua* tem marcado o seu espaço, publicando como autores e produzindo a sua revista de forma sistemática.

Ainda ao que nos propusemos verificar com este estudo, constatamos que a produção literária em ficção tem estado a aumentar, o que comprova a afirmação de Noa (2017), de que, os anos 80, foram marcaram o aumento deste tipo de produção.

Ao concluir este estudo, ocorreu-nos questionar: será que alguns dos autores que publicaram neste período (2010/2020) fizeram "Literatura engajada", inscrevendo-se naquilo a que chamamos "Artivismo"? Este é um assunto que nos propomos estudar mais tarde, mas deixaremos mencionados alguns autores que nos parecem estar a escrever nessa perspectiva: Sangare

Okapi, em *Os Poros da Concha*; Adelino Timóteo, *Nação Pária*; Japone Arijuane, *Ferramentas para Desmontar a Noite*; Hélder Faife, *Pandza*; *Contos de Fuga* e *Poemas em Sacos Vazios que Ficam de Pé*; Álvaro Taruma, *Para uma Cartografia da Noite*; Eduardo White, *O Libreto da Miséria*; Dany Wambirre, *A Adubada Fecundidade e outros Contos*; Eduardo Quive, *Lágrimas da Vida, Sorriso da Morte*; Sérgio Raimundo/"Poeta Militar", *Avental de um Poeta Doméstico*; Paulina Chiziane, quase toda a sua obra; Clemente Bata, *Retratos de um Instante e outras Coisas*.

Outros autores, pelo que entendemos, encontram-se a escrever na perspectiva da chamada Arte pela Arte e damos alguns exemplos: Léo Kote; Nelson Lineu; Hélder Faife; Amosse Mucavele; Andes Chivangue; Tânia Tomé, Manuela Xavier/"Emy Xys"; Sónia Sultuane, Ana Mafalda Leite; Rogério Manjate e Hirondina Joshua.

REFERÊNCIAS

BASTOS, M^a Benedita. *A Guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Vendaval. 2006.

BENEVENUTI, Clesiane; NICOLINI, Patrícia; MARTINS, Analice. "Autobiografia" Ou "Autoficção": As Possibilidades De Representação Do Eu No Universo Fílmico Contemporâneo. In. XIII EVIDOSOL e X CILTEC-Online - junho/2016 - <http://evidosol.textolivre.org>. Acesso em Março de 2020.

BERNARDO, Artur. «O Texto Narrativo no Manual Escolar: leitura e transmissão de referências socioculturais». Monografia apresentada na

Universidade Pedagógica, para obtenção do grau de Licenciatura. [Não publicada]. Maputo. 2003.

FAEDRICH, Anna. O Conceito de autoficção: Demarcações a partir da literatura Brasileira Contemporânea. *Itinerários Araraquara*, n. 40, pp.45-60, jan./jun.2015.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da Leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2010.

JONA, Sara. *Entre o ÍNDICO e o Atlântico: ensaios sobre literatura e outros textos*. Maputo: Ndjira. 2013.

JONA, Sara. Identidades e fragmentação: estórias de uma História n' Apocalipse dos Predadores. *Revista Letrónica*. In <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/announcement/view/466>>. Vidas/narrativas em trânsito: movimentos migratórios nas literaturas contemporâneas de língua portuguesa. 2018.

LAISSE, Sara. Moçambique, Surge et Ambula: a interculturalidade no corpus literário obrigatório no Ensino Secundário Geral entre 2004 e 2011. Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa. FCSH. Lisboa. [Não publicada]. 2015.

LEITE, Ana e Laisse, Sara. Mulheres em trânsito: a escrita poética feminina em Moçambique. 2019. [No prelo]. Texto apresentado no Colóquio Internacional Mulheres Africanas em Trânsito "Homenagem a Alda Lara". 2018.

LISBOA, Eugénio; SAÚTE, Nelson; SOPA, António. *Caliban*. Maputo: Instituto Camões – Centro Cultural Português. s/d.
MCNAB, Gregory. Camilo e a Problematização do Romance Histórico. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 30, No. 1, "Changing Images of the Brazilian Woman: Studies of Female Sexuality in Literature, Mass Media, and Criminal Trials, 1884-1992". 1993, pp. 167-173. University of Wisconsin Press. In <https://www.jstor.org/stable/3514210> . Acesso em 08-04-2020.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane. 1988.

MOISÉS, Massaud. Documento e Testemunho da História Literária. In Fernandes, Maria da Penha (coord). *Histórias da Literatura*. Actas do 1º Congresso Internacional da Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas. Lisboa: Almedina. Pp. 129-139. 2005.

NEVES, Marco. E-dicionários de Termos literários. In <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-policial/>>. 2009. Acesso em Abril de 2020.

NOGUEIRA, Luciana (2018). A autoficção de Doubrovsky: voici un Etrange Monstre. In <A_autoficcao_de_Doubrovsky_Voici_un_etr.pdf>. Campos, Laura; Sivina Corrizo, Pedro Magalhães (orgs.). ABRALIC. 2018. Acesso em Março de 2020.

NOA, Francisco. *Uns e outros na Literatura Moçambicana*. São Paulo: Kapulana. 2017.

PENA, Felipe. O jornalismo Literário como gênero e conceito. In <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/77311256385591019479200175658222289602.pdf>> 2006.

PORTO, Ana. "SHERLOCK HOLMES E SUAS IMITAÇÕES MAIS OU MENOS GROSSEIRAS": LITERATURA DE CRIME NO BRASIL. *Revista de Letras*, Vol. 51, No. 2, Pós-modernismo / Postmodernism. (Julho/Dezembro 2011), pp. 191-208. UNESP Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. <https://www.jstor.org/stable/23611237>. Acesso em 08-04-2020.

SANTIAGO, Ana. *Cartografias em Construção: algumas escritoras de Moçambique*. Bahia: UFRB. 2019.

CAPÍTULO 15

A Poesia Moçambicana Contemporânea de Rinkel

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Primeiras colocações

Moçambique é um país africano em que a guerra civil ainda numera os índices de medo, fome e censura intelectual. Lembramos bem o fato de proibição da vinda de escritoras no ano de 2013 ao Brasil, quando acontecia o I Congresso AFROLIC na UFRGS, para proferir palestra sobre seus países e das áfricas presentes em suas literaturas. Divulgar por meio da literatura a cultura de seu país e militar em favor de políticas humanitárias que vão de encontro às políticas nacionais repressoras vigentes é um fato que torna invisível a escrita de mulheres moçambicanas que continuam o exercício da poesia combate de Noémia de Sousa e José Craveirinha, intelectuais que imortalizaram pela poesia o canto angustiado que hasteou a bandeira da militância e da independência moçambicanas.

A produção literária de Noémia de Sousa, Lília Momplé, Lina Magaia, Clotilde Silva e Paulina Chiziane é reconhecida como um cânone que se forma além das estruturas de exclusão e valor em Moçambique. De exclusão, pelo fato de não ser só direito dos homens segurar a pena afiada a penetrar e preencher folhas em branco com uma literatura que migra da oralidade para a escrita. De valor, porque as mulheres, no âmbito da natural sensibilidade, são guardiães de uma tradição oral que até então só era aquecida pelo calor das rodas de contação de estórias em volta da fogueira.

As escritoras moçambicanas, sob o ponto de vista feminino e feminista, corroboram com o projeto de emancipação política moçambicana no sentido de refletir sobre as questões sociais e culturais que formam e informam a literatura anticolonial, a que construída com a missão de expor as reflexões políticas da intelectualidade moçambicana, denuncia que as escritoras moçambicanas não omitem as sequelas deixadas pela colonização, uma vez que temas como a poligamia, a monogamia, as crenças tradicionais, o casamento, o lobolo, a fome, entre outros são debatidos literariamente sem a omissão de um discurso de reflexão sobre a moçambicanidade, ou seja, o projeto identitário:

Historicamente, a moçambicanidade é um projeto político singular. Como o projeto político português nasceu da negação de Portugal em ser uma província espanhola, o projeto político moçambicano nasce da negação dos Moçambicanos em continuarem a ser província portuguesa. No coração do projeto político moçambicano está a inspiração à independência, que, por sua vez, se situa no largo movimento independentista e prolibertário dos negros do mundo inteiro. (NGOENHA: 1998, p.20)

As escritoras moçambicanas mantiveram o contrato com o referido projeto político, de modo que não omitiram em suas produções literárias os temas da moçambicanidade: nação e identidade. A omissão sobre a temática pode ser entendida como uma estratégia da voz feminina frente a uma postura feminista. A voz feminina é na verdade uma camuflagem para conter um discurso feminista

transgressor incompatível com o posicionamento patriarcal de uma sociedade que ainda não se compreende como moçambicana.

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

Moçambique é um país africano que, apesar dos avanços nas relações socioculturais e de gênero, ainda preserva inúmeras tradições culturais a exemplo da subserviência feminina frente ao masculino e das reuniões tribais ao redor da fogueira nas quais estórias são narradas pelos “contadores de estórias”, figuras emblemáticas do feminino. Em ambos os exemplos a mulher moçambicana protagoniza, simbolicamente, com os valores autoritários do patriarcado escrevendo uma memória individual e coletiva como um exercício para registrar a tradição oral de uma sociedade híbrida no seu *modus operandi*. Diante desse quadro de tensão entre a tradição e a modernidade frente às relações de poder, como interpretar a condição feminina no contexto da contemporaneidade moçambicana na poesia de Rinkel, sendo a identidade moçambicana ainda um estado de entendimento e reconhecimento, pois todo país colonizado sofre o desconforto do desequilíbrio identitário da independência tardia, a qual impossibilita uma reflexão amena sobre o tema, de certo que:

...as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL: 2005, p.7) (grifos do autor)

Em Moçambique, o processo de colonização desestabilizou a sociedade moçambicana a partir do momento que modificou todo o sistema tradicional. As escritoras que compõem o cânone moçambicano questionam a tradição e a modernidade por meio da literatura e sempre discutem sobre os valores sociais que se misturam com a cultura do colonizador, colocando em crise a noção de identidade. No entanto, escritoras da contemporaneidade caminham em sentido contrário ao discurso da moçambicanidade, como é caso de Rinkel.

A poesia de Rinkel

Rinkel é o pseudônimo de Márcia dos Santos, escritora nascida em 10 de maio de 1977, em Moçambique. Natural de Inhambane, reside em Maputo.. Mestrada em Linguística Aplicada em Novas Tecnologias de Informação, pela University of Queensland, Austrália. Reside na Matola - Maputo, mas as suas raízes são da província de Inhambane. Tem 3 livros de poesia publicados: *Emoções e Abstracções* de 2011, *Almas Gémeas*, de

1998 e *Revelações*, de 2006. Rinkel é membro da Associação dos Escritores Moçambicanos.

XII

Hoje uma dose...

(Viajo sem destino algum. Sem preocupação de encontrar algum que me satisfaça. Simplesmente liberto-me e fujo. Corro Sem saber para ir. Destino não tenho. Maravilhosos são os lugares por onde passo. Tento voltar atrás. Não encontro o que antes tinha visto. Sumiu. Era o destino. A alegria de uma vez ter contemplado aquela beleza, alegre a minha alma, que agora tomará outro sentido. Tentei fugir de novo. Não deu resultado. Talvez nunca tenha viajado. Sonho agora com o meu novo destino. Corro em direção a ele. A minha única bagagem é a agulha que levo em minha veia espetada.)

... amanhã overdose!

(RINKEL: 1998, p. 23)(Grifos da autora)

O poema acima se configura como um meta-poema em prosa, uma estratégia estética experimentada na poesia moçambicana, principalmente por José Craveirinha e por Noémia de Sousa, os progenitores (o pai e a mãe) da poesia moçambicana. A forma de iniciar e finalizar o poema sugere o exercício do Karingana ua Karigana, uma forma ronga de contar estórias, só que o eu-poético incute a possibilidade de externalizar o estado poético por meio uma dosagem de palavras que se metaforiza no limiar entre dose-overdose. Os versos Hoje uma dose.../ .../ Amanhã overdose são chaves de possibilidades interpretativas no sentido do ciclo

temporal das sensações que o efeito da palavra poética pode causar em quem lê. Na perspectiva do homo viator pessoano, percebemos que todas as ações dispostas estão em primeira pessoa o que também pode sinalizar o convite para uma viagem introspectiva provocada pela dosagem poética implícita nos semas indicados pela voz poética: destino, preocupação, fuga, corrida, tentativa, território (lugar de passagem), lembrança, memória, alegria, beleza, alma, viagem, bagagem, agulha, veia). A voz poética embriagada pela poesia vive um estado de êxtase que a desloca para si mesmo e entrega toda a química que compõe a sua viagem meta-poética. A dose / overdose é uma sugestão para a meta-poesia introspectiva que vai marcando o território de escrita da Rinkel.

XIX

Eu

Eu sou assim
Vivo na anarquia interior
Em constante contradição
Em constante turbacão
Não sei o que quero
quando quero
onde quero
Vivo em constante angústia
Para me encontrar Para me achar
Para descobrir quem sou
Mas sei que tenho medo da morte
Muito medo
Como poderia saber quem sou
Se ainda não me revelei
Morrendo não descobri quem sou

O que aqui faço
Para onde vou
E lá para onde fôr
(não sei onde)
Serei frustrada
Entretanto a morte como desconhecida
Não posso morrer...
 ...ainda não
Ainda não me descobri.
(RINKEL: 1998, p. 32)

O poema “Eu” se revela como um exercício neorromântico muito habitual para a escrita da poesia tradicional e não é diferente para os escritores contemporâneos. As metáforas que se voltam para o Eu na maioria das vezes denunciam revérberos autobiográficos indicadores de uma poesia escrita sobre si. A escrita de si é uma prática muito comum aos textos de autoria feminina e pode ser considerada como uma estratégia discursiva para a materialização estética e ideológica da sororidade política mundial, uma vez que podemos encontrar o mesmo exercício em outros textos de autoria feminina, independente da territorialização geográfica. A sororidade é uma estratégia política universal do empoderamento da mulher. No poema acima podemos perceber o empoderamento por meio dos verbos de autodefinição: ser, viver, querer, encontrar, descobrir, ter medo, saber, revelar, morrer, poder. A substantivação dos enfrentamentos também hiperboliza a emancipação feminina: anarquia interior, contradição, turbação, angústia, medo, morte. Ainda se pode perceber no poema a forma circular que também é vista no poema analisado anteriormente: Eu sou assim/ .../ ...ainda não/ Ainda não me descobri. A intersecção entre a escrita de si e a meta-poesia

revelam a epifania do poema sob comando discursivo do verbo ser, uma ação tão cara e exaustivamente trabalhada por Rinkel neste poema de autodefinição, de empoderamento e de sororidade.

XXI

Mulher de ti
Emancipada
Num mundo cheio de preconceitos
Reprimida
Mas livre
de pensar e de agir
?Livre?

(RINKEL, 1998, p. 33)

O poema acima consolida a temática do ativismo político proposta pelo eu-poético de Rinkel. A ideia de uma suposta liberdade permeia o poema que funciona como um grito de emancipação como bem se observa nos primeiros versos do poema: Mulher de ti/ Emancipada.... Um outro aspecto que este verso revela é a libertação de si mesma, como se algo que estivesse aprisionado na introspeção do eu e precisasse ser jogado ao vento com a intenção que atingir uma vasta latitude e longitude, o que se pode constatar por meio do enjabemant costurado em todo o poema. O mundo cheio de preconceitos anunciado na terceira estrofe é o alvo do ataque a si e aos outros, uma vez que a ideia de repressão é uma possibilidade que permeia o percurso do fôlego do poema. Mais uma vez a ideia de circularidade marca o território de escrita de Rinkel como se monta a equação de pensamento

Mulher de ti.../ ?Livre?. Esta ideia fortalece a unidade de emancipação feminina que solidifica o poema. Um outro dado relevante, que não pode passar despercebido, é o número de versos do poema, são sete versos. Sete é um número cabalístico intensificador das muitas metamorfoses do feminino que se enquadra muito bem com a ideia de emancipação proposta nos versos acima.

Logo, podemos afirmar que a poesia de Rinkel entra na roda das escritoras moçambicanas contemporâneas com o objetivo de fortalecer e fazer girar as rodas das introspecções e reflexões que envolvem o imaginário de ativismo, emancipação e soridade femininas.

Últimas Considerações

Podemos afirmar que a poesia de Rinkel mostra uma nação moçambicana que deve ser entendido e estudado por suas tantas diversidades e particularidades culturais. Para além disso, os princípios de maternidade, fraternidade, territorialidade, patriotismo e humanidade devem ser ordens de pensamento que orientem o mundo a perceber que a literatura é uma arte que possibilita o exercício da maturidade, da leitura e do respeito.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

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

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A ed JOSHUA, Hirondina. Os ângulos da casa. Fundação Fernando Leite Couto. Maputo: Moçambique, 2016. itora, 2005.

NGOENHA, Severino Elias. *Identidade moçambicana: já e ainda não*. In: SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998.p. 17-34.

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

RINKEL. *Almas Gémeas*. Maputo: AEMO, 1998.

CAPÍTULO 16

As Políticas da Inimizade em Venenos de Deus, Remédios do Diabo, de Mia Couto

Terezinha Tabora Moreira

A obra *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, do escritor Mia Couto, lançada em 2008 pela Editora Ndjira, de Maputo, expõe a angústia dos personagens diante da realidade híbrida e contraditória do período pós-colonial de Moçambique. Na obra, os personagens confrontam-se com o fato de que a independência da nação trouxe consigo a necessidade de construir a unidade nacional, superar as dificuldades relacionadas às questões políticas e econômicas, e lidar com a diversidade étnica e cultural que caracteriza o país. A realidade pós-colonial coloca-os diante de uma nação mestiça, política e economicamente comprometida, que tenta se erguer das ruínas da colonização para construir uma nova identidade, ainda que sofrendo forte influência da cultura portuguesa.

A narrativa se passa em Vila Cacimba, região interior de Moçambique. O protagonista da narrativa é Sidónio Rosa, médico português que chega à localidade à procura da moçambicana Deolinda, a quem conheceu por ocasião de um congresso em Lisboa. Em Vila Cacimba o médico convive com os pais de Deolinda, Bartolomeu Sozinho e Dona Munda, que justificam a ausência da moça pela realização de um estágio que ela estaria fazendo fora da Vila, e com Suacelência, que tenta a reeleição para o cargo de Administrador. Trabalhando como médico voluntário na Vila, Sidónio tenta curar os males dos quais padece Bartolomeu, envolvendo-se em uma complexa trama de memórias fragmentadas que desvelam, para o médico, o

passado contraditório da família e as causas do afastamento de Deolinda de Vila Cacimba. Além disso, descobre como esse passado se atualiza no presente da localidade, determinando sua dificuldade para constituir-se como uma democracia.

Em uma resenha em que apresenta no Brasil a narrativa logo após seu lançamento, Anselmo Peres Alós propõe que o mais significativo personagem da narrativa seja, talvez, “o próprio *Zeitgeist* pós-colonial” (ALÓS, 2009, p. 3), o qual seria representado, para ele, pela alegórica Vila Cacimba, encoberta por uma névoa que confunde as temporalidades e projeta os personagens num espaço heterotópico. E explica:

Vila Cacimba traduz a metáfora conceitual subjacente ao escritor indo-britânico Homi Bhabha: a ideia de um *entrelugar* pós-colonial, para o qual o colonialismo é uma realidade do passado, e a modernidade – tal qual entendida pelas grandes nações europeias – um sonho pós independência que muito prometeu e pouco cumpriu aos cidadãos das antigas colônias. [...] Largados à própria sorte depois da Revolução dos Cravos, em 1974, resta aos habitantes do vilarejo a busca por acertar o compasso de sua própria temporalidade. Nesta busca, muitos terminam por perder completamente aquilo que têm de mais próprio: a identidade. [...] Perdida entre o passado colonial e uma abertura à promessa da modernização que, contudo, nunca chega, Vila Cacimba passa a ser um pouco mais do que o local de convívio desses personagens que vivem de suas pequenas mentiras e de seus farrapos de memórias. (ALÓS, 2009, p. 3, grifos do autor)

Relendo agora a narrativa de Mia Couto, posteriormente a uma incursão pela reflexão crítica de Achille Mbembe, especialmente o

debate sobre a hostilidade e as formas que ela assume nas sociedades atuais, desenvolvido na obra *Políticas da inimizade* (2017), ocorre-me pensar Vila Cacimba em uma perspectiva que, corroborando a proposição de Anselmo Peres Alós, acrescenta à heterotopia narrada por Mia Couto a ideia de uma sociedade que se caracteriza pela inimizade. Com base nas reflexões de Achille Mbembe, proponho então que Vila Cacimba poderia ser pensada, também, como espaço que assume um discurso nacionalista que se desenvolve atavicamente preso ao “jogo sutil entre lembrar e esquecer” (MIRANDA, 2010, p. 25), configurador da narrativa da nação e garantidor da necessária violência do esquecimento em defesa da coletividade. Ao fazê-lo, a Vila se estrutura a partir de um racismo de Estado que assume o legado colonial e rejeita as formas da democracia e dos direitos dos cidadãos.

Essa condição da Vila é explicitada em vários momentos da narrativa. Dentre eles, destaco um diálogo entre o Administrador, o negro Suacelência e o médico Sidónio. Destituído do cargo que ocupava, o Administrador explica ao médico que sua demissão decorreria do fato de ter-se oposto ao descontrolado abate de madeira na região, desconhecendo que o negócio pertencia a uma empresa de um político poderoso. Desejoso de construir a independência financeira da Vila, o Administrador defende que os moçambicanos não serão nada enquanto governarem o país “como se fosse um quintal” e dirigirem a economia “como se fosse um bazar”. (COUTO, 2008, p. 86). Sua atitude aparentemente nacionalista, no entanto, não evita que a Vila assista, em sua gestão, aos desmandos com os quais já convivera na sociedade colonial. Essa autoridade, que é um político de carreira e está em plena campanha eleitoral, é conhecida por violar as moças da região, desviar mantimentos e dinheiro da administração, e deseja um

remédio para eliminar a transpiração por associar o suor à pobreza. Para ele “O suor é um defeito dos pobres. E nós, meu caro Doutor, estamos a combater a pobreza, não é verdade?” (COUTO, 2008, p. 45).

Essa característica de Vila Cacimba como uma sociedade onde predominam políticas da inimizade resulta da constatação de que, posteriormente à descolonização, os países africanos, em geral, e Moçambique, em particular, se conformaram como “um labirinto de contradições”, já que neles pairava, por todo o lado, “o espectro do Ocidente”, e as novas burguesias nacionais trilharam “o caminho das predações”. (MBEMBE, 2017, p. 209). Conforme explica Achille Mbembe,

As sociedades coloniais eram entidades nas quais desaparecera o sentimento de piedade. Sem se reconhecerem minimamente como *sociedades de seme-lhantes*, eram, tanto na lei como na realidade, comunidades que alimentavam a separação e o ódio, que, paradoxalmente, as mantinham unidas. A crueldade vulgarizara-se, e o cinismo tornar-se agressivo e desprezível, estando as relações de inimizade irrevogavelmente interiorizadas. [...] Acima de tudo, o racismo funcionava, simultaneamente, como o motor desse tipo de sociedade e o seu princípio de destruição. E na medida em que não existia nada de nós sem o Outro – o Outro era apenas um outro eu, inclusive sob a figura da negação –, provocar a morte do Outro deixa de distinguir-se de provar a morte de si. (MBEMBE, 2017, p. 172).

Na esteira de Frantz Fanon, Membe aborda o modo como o racismo trabalha e fabrica o ser exposto a sua fúria. Para ele, “o ser racializado é produto do desejo de uma força exterior a si, que não se escolhe, mas que, paradoxalmente, inicia e sustenta o seu ser”.

(MBEMBE, 2017, p. 175). Esse ser, reduzido ao estado de sujeito de raça, “é ser imediatamente instalado na posição do Outro”, o qual deve “provar a outrem que é um ser humano, que merece ser considerado seu semelhante”. Como ser de raça, “definido pela diferença”, o racismo “exige dele uma ‘conduta de negro’, isto é, de homem discriminado”, (MBEMBE, 2017, p. 176, grifos do autor) de homem à parte, despojado que é de sua substancialidade humana e transformado em objeto. Ao mesmo tempo em que cria o ser racializado, o racismo cria, também, uma instância representativa do “branco” que “respira, pensa, fala” pelo negro mas, paradoxalmente, tem medo dele, porque o negro desperta nela “terror e horror, ódio, desprezo e insulto”. (MBEMBE, 2017, p. 177). Isso porque a instância branca acredita que o negro possa praticar, com ela, “todo o tipo de abusos desonrosos” (MBEMBE, 2017, p. 177) que ela anteriormente lhe infligiu. Ela teme o negro não por causa do que ele lhe fez, mas pelo que fez ao negro e julga que ele poderá fazer-lhe. Para Mbembe,

as formações racistas são, portanto, por definição, produtoras e redistribuidoras de toda a espécie de loucuras em miniatura. Elas encerram em si os nós incandescentes de uma loucura que se esforçam por libertar em doses celulares pela neurose, psicose, delírio e, até, pelo erotismo. [...] Ao serem apanhados nas redes desta violência, nos seus vários espelhos ou nas suas diversas refracções, todos são, em diferentes graus, seus sobreviventes. Estar de um lado ou de outro já nada significa, muito pelo contrário, quer se esteja fora ou dentro do jogo. (MBEMBE, 2017, p. 178)

Nas formações racistas, se, de um lado, o racista tem “propensão para a dissimulação” porque é habitado pelo “medo do negro”, o negro, por sua vez, é “o Outro que é forçado a viver a sua vida sob o signo da duplicidade, da necessidade e do antagonismo”. (MBEMBE, 2017, p. 178). Sujeitos ambíguos, ambos se enredam nas refrações da violência e das neuroses produzidas no seio da sociedade colonial.

Embora a narrativa de Mia Couto coloque em cena uma localidade moçambicana na época pós-colonial, vemos que as situações vividas pelas personagens oferecem-nos de Vila Cacimba um enquadramento social que encontra ressonância nessas observações de Achille Mbembe sobre a influência da sociedade colonial na hostilidade que observamos nas sociedades atuais. A corrupção, por exemplo, é abordada no romance em vários momentos, nos quais as relações entre as personagens vão se desvelando como jogos de negociações de sentidos e modos de se colocar no contexto local que se apresentam como consequência de um país que vive o racismo entre os próprios moçambicanos.

Por exemplo, Sidónio responde à demanda por um remédio que acabasse com a transpiração, feita pelo Administrador, identificando nele um estilo hiperbólico de falar que desvela seu esforço por deslocar-se de um uso da linguagem ajustado a sua cultura negra moçambicana e apropriar-se de um modo de estar na língua que guarda a memória da cultura branca portuguesa. Nesse uso da linguagem, pelo Administrador, encontramos aquele desejo do negro de ser branco, assinalado por Frantz Fanon (2008) quando explica que uma das formas de utilizar máscaras brancas será, para o negro, a adoção da linguagem do branco, a

qual lhe permitirá ascender à condição do ser. Explica Fanon que o negro antilhano “será tanto mais branco, isto é, se aproximará do homem verdadeiro, na medida em que adota a língua francesa”. (FANON, 2008, p. 34). Na narrativa de Mia Couto, a tentativa de apropriação da linguagem do branco pelo Administrador aparece, por exemplo, na seguinte informação que nos é dada pelo narrador:

Os adjectivos eram a doença da fala do Chefe. Ele não dizia: “a nossa Vila”; dizia: “a nossa resplandecente e verdejante Vila”, por mais que o verde estivesse ausente da paisagem. Nunca dizia: “o país”; dizia: “a nossa esplendorosa Pátria idolatrada”. (COUTO, 2008, p. 45, grifos do autor).

Apesar de observar, no Administrador, esse deslocamento em direção à cultura branca ocidental, o médico não contraria o Administrador. Antes, participa desse jogo perverso de identificação adaptando sua forma de falar à dele e, “com receio de parecer parcimonioso na linguagem, o médico passou a recheiar de adjectivos o seu discurso”. (COUTO, 2008, p. 45). Em postura diferente, ao dialogar com Bartolomeu, o médico vai encontrar um homem negro moçambicano que transita entre a língua portuguesa e a língua nativa, como se estivesse demarcando a impossibilidade de ancorar sua identidade em uma ou outra:

- Mezungu wa matudzi.
- O que disse?
- Falei na minha língua.
- A sua língua é o português!
- Como diz, senhor Doutor? Ini nkabepiva, taiu.

- Desculpe, não é isso que queria dizer. Mas porque deixou de falar comigo em português?
- Porque eu não sei quem o senhor é, Doutor Sidonho. (COUTO, 2008, p. 93).

No diálogo, a fala do médico recupera o ponto de vista do branco colonizador, que impõe o português como língua oficial para o negro em sua condição de colonizado. Na pós-colonialidade moçambicana em que vive, o trânsito de Bartolomeu entre as duas línguas ilustra a tensão entre as culturas branca e negra na qual o personagem se encontra, que lhe impossibilita de escolher uma língua/cultura única. Da mesma forma que adaptara seu modo de usar a língua portuguesa à fala hiperbólica do Administrador, agora Sidónio vai espelhar, no dilema de Bartolomeu, a sua própria dificuldade de ancorar sua identidade numa única língua/cultura:

- Eu sonhava ser mecânico, para consertar o mundo. Mas aqui para nós que ninguém nos ouve: um mecânico pode chamar-se Tsotsi?
 - Ini nkabe dziua.
 - Ah, o Doutor já anda a aprender a língua deles?
 - Deles? Afinal, já não é a sua língua?
 - Não sei, eu já nem sei...
- O português confessa sentir inveja de não ter duas línguas. E poder usar uma delas para perder o passado. E outra para ludibriar o presente.
- A propósito de língua, sabe uma coisa, Doutor Sidonho? Eu já me estou a desmulatar.
- Exibe a língua, olhos cerrados, boca escancarada. O médico franze o sobrolho, confrangido: a mucosa está coberta de fungos, formando uma placa esbranquiçada.

– Quais fungos? – reage Bartolomeu. - Eu estou é a ficar branco de língua, deve ser porque só falo português... (COUTO, 2008, p. 110-111).

A dúvida de Bartolomeu reflete a fronteira habitada por ele, que está, ao mesmo tempo, dentro e fora de dois sistemas de referência diferentes: o negro e o branco. Ele fala duas línguas, a nativa e a do colonizador, articula duas culturas simultaneamente. Nesse sentido, ao revelar que já anda a “desmulatar”, afirma que já não se reconhece somente como negro, já que a colonização deixou nele as marcas de uma cultura branca. Já Sidónio, ao confessar sentir inveja de não ter duas línguas, uma para “perder o passado” e outra para “ludibriar o presente”, revela também sua condição de deslocamento entre a identidade branca portuguesa, que lhe fizera abandonar seu país natal, e sua busca por uma outra referência identitária, que ele tenta projetar na relação idealizada com Deolinda, por meio da qual ele reinstaura, no presente, a grande aventura da conquista portuguesa.

Essa condição de trânsito entre línguas/culturas/identidades em que se encontram os personagens lembra as observações de Stuart Hall, para quem “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (HALL, 2006 p. 13). Hall ainda acrescenta que, ao passo que as influências culturais se multiplicam, o sujeito é confrontado por uma multiplicidade de identidades possíveis, e com cada uma delas pode se identificar, nem que seja temporariamente. No contexto das políticas da inimizade que observamos em Vila Cacimba, essa identificação temporária com uma multiplicidade de identidades/culturas/línguas assume a característica de negociação, jogo de poder a partir do qual as personagens elaboram a própria sobrevi-

vência. Isso nos permite perceber, por exemplo, a condescendência de Sidónio com os desmandos do Administrador, a qual decorre do fato de ter sido contratado como médico para o posto de saúde local mesmo sem ter completado sua formação. Essa condescendência não passa despercebida por Munda, que a denuncia num diálogo que trava com o médico:

Por exemplo, Suacelência ordena que o posto de saúde seja encerrado ao público sempre que ele faz uso dos seus serviços. E o médico aceita, complacente. Como se cala perante as evidências que Suacelência desvia do armazém comida, medicamentos, combustível, lençóis, colchões. O português aceita que é demasiado complacente. Mas ele não sabe como reagir perante um universo feito de empresários sem empresa e de funcionários públicos que apenas desempenham funções privadas. (COUTO, 2008, p. 45).

Para Bartolomeu, “Suacelência sofria de inconfessável inveja de um passado que não lhe abria nenhuma porta. Pois vivia um presente em que, apesar da farda, ele não era porteiro de nada.” (COUTO, 2008, p. 26). Em sua relação com o Administrador pesam as divergências políticas de suas posições supostamente diferentes acerca do regime colonial em Moçambique: a de Bartolomeu, saudoso de sua condição de único negro a fazer parte da tripulação do paquete Infante Dom Henrique, no qual viajava como mecânico da Companhia Colonial de Navegação, o que, para o povo de Vila Cacimba, teria feito dele um mentiroso, traidor e colaborador do regime colonial; e a do Administrador, envolta em uma “versão heroica” de sua passagem pelo mesmo paquete, do qual teria sido expulso por ter capitaneado uma revolta patriótica

contra o colonizador. Em função dessas divergências, Bartolomeu acreditava que

O Administrador fazia pouco das suas glórias marítimas. Quando Bartolomeu desembarcava do Infante D. Henrique, as pessoas olhavam-no como um herói que vencera horizontes. Suacelência minimizava-lhe os feitos dizendo: “Ora, esses colonos precisavam de um preto decorativo”. Não era por méritos próprios que o mecânico negro seguia no navio. Ele era tripulante apenas como instrumento de uma mentira: de que não havia racismo no império lusitano. (COUTO, 2008, p. 26).

A pós-colonialidade vivida em Vila Cacimba vai atualizar, nesse embate político entre Bartolomeu e o Administrador, divergências entre assimilados e não assimilados havidas no período colonial, as quais, além de não terem sido superadas, parecem ter-se intensificado, mostrando como elas impactam na formação da recente democracia moçambicana. A essas divergências vai se acrescentar o descrédito do médico português com as consequências do novo regime político de seu país de origem logo após a Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, já que, se, por um lado, ela pôs fim à ditadura salazarista e contribuiu para a conclusão das guerras coloniais africanas, por outro lado provocou o retorno de milhares de portu-gueses de maneira desordenada, gerando uma desordem econômica e social que a nova democracia portuguesa custava a administrar. Tanto Sidónio quanto Bartolomeu se mostram céticos em relação à instalação do regime democrático em seus países, como se pode ver no seguinte diálogo:

O pai de Sidónio tinha-se exilado pouco tempo depois de ele ter nascido. Acreditava estar a fugir do fascismo. Mas a ditadura era apenas a máscara daquilo que ele fugia. Escapava do vazio que está para além dos regimes políticos. Desse mesmo vazio estava fugindo, quarenta anos depois, Sidónio.

– Pois eu lhe digo: dói mais termos que fugir da democracia...

– Isso não sei, eu fujo apenas da minha mulher, e já me chega por motivo.

Por outro lado, o reformado não se importava nada de fugir das Suacelências todas que pululavam no país. Dessas, como ele diz, a quem o cu cresce mais que a cadeira. (COUTO, 2008, p. 109)

Podemos pensar que esse ceticismo em relação às mudanças políticas pode explicar o precário equilíbrio de forças que observamos na relação entre Bartolomeu e Sidónio, repleta de conflitos, dissimulações, incompreensões mútuas, verdades, mentiras, barreiras e contradições que ainda recuperam o passado histórico comum e racializado a partir do qual os personagens se aproximam. Esse passado aparece na narrativa em vários momentos, dos quais destaco a cena em que Sidónio deixa sua pasta no quarto de Bartolomeu e este vasculha seus segredos:

O português está derreado, irreconhecível. Costas coladas à parede, os olhos vão passando o quarto a pente fino. E, de novo, a maléfica ideia de um definitivo remédio lhe vem à mente.

– Sabe uma coisa, Bartolomeu: acho que o senhor tem razão. Eu preciso de prescrever uma nova medicação. Uma terapêutica de choque.

– Terapêutica de choque? Tenho medo dessa linguagem, Doutor, parece um discurso militar...

– É que estou preocupado com essas tonturas, esses seus esquecimentos.

– Quais esquecimentos?

Ficam em silêncio. “Cabrão do preto”, pensa o português. E logo se envergonha do pensamento. Raio de lapso racista, como é possível ter pensado uma coisa destas? Talvez seja melhor retirar-se, deixar que o ar fresco lhe esfrie os nervos. Escuta, então, as palavras ininteligíveis que o doente rilha entre os dentes.

– Mezungu wa matudzi.** [Expressão que significa “Porcaria de branco!” em língua chisena, falada no Centro de Moçambique] – O que disse?

(COUTO, 2008, p. 92-93, grifos do autor)

Nesse jogo em que ora um tenta assumir o controle da relação, ora o outro manipula a situação, os dois, inesperadamente, se ajudam. Com isso, o leitor observa que não há culpados nem inocentes no enredo. Este se mostra realisticamente duro, ácido. E embora possamos observar uma espécie de reciprocidade nas atitudes que os personagens mantêm um com o outro, o enredo da narrativa é totalmente desprovido de qualquer moral.

Por isso mesmo ele nos recorda que, nas refrações da violência características do contexto colonial, como a vida “aproximava-se da vida animal”, como o elo entre o branco e o negro nunca dava lugar a “uma comunidade afectiva vivida”, porque nunca acarretava “a formação de uma casa comum”, (MBEMBE, 2017, p. 206), a mulher compensava, na ausência do homem, os instintos daquele que se tornaria seu algoz. A omnipresença da mulher, seja sob a figura da mãe, da esposa ou da irmã, tanto de um lado como de outro, faz com que, nas formações racistas coloniais, as mulheres não paguem apenas

pelos atos dos homens: “Elas são a moeda de troca desta economia fúnebre”. (MBEMBE, 2017, p. 207).

Essa condição da mulher é encenada, na narrativa de Mia Couto, pelas personagens Munda e Deolinda, que aparece *in absentia*. Irmãs, aquilo que as aproxima é a condição mulata, embora Deolinda tivesse a pele mais clara. Porém, se Munda “partilha a condição das demais mulheres da Vila: envergonhada de ter nascido [mulata], temente de viver e triste por não saber morrer” (COUTO, 2008, p. 35), Deolinda não aceita que sua condição étnico racial de mestiça a coloque num lugar social inferior nem aos negros de Vila Cacimba, nem aos brancos colonialistas.

Na narrativa as duas são desejadas pelo negro assimilado Bartolomeu, pelo negro revolucionário Suacelência e, ainda, pelo branco português Sidónio. Ambas são social, sexual e psicológicamente exploradas e abusadas devido à condição liminar em que se encontram, como mulatas que são em uma sociedade racializada.

Na cena em que Bartolomeu rememora sua visita à família de sua pretendente, Munda, a narrativa desvela conflitos étnico raciais entre os próprios nativos de Vila Cacimba, decorrentes da época:

No dia em que o jovem Bartolomeu, envergando o melhor fato do seu melhor amigo, se apresentou perante a família da noiva, ele proclamou com solenidade:

— Não sou preto!

— Então?

— Sou extremamente mulato.

Apesar de tudo, a chamada raça, ao contrário das previsões, não tinha “retrocedido”. Deolinda era de

pele clara, mais clara que a própria mãe. (COUTO, 2008, p. 31, grifos do autor).

Os resquícios da sociedade colonial, marcada por uma polarização irreduzível entre o “eu” e o “outro”, a qual privilegiava o colonizador branco europeu, fazem com que as diferenças de tonalidade na pele gerem conflitos, já que a mistura de brancos com negros permitia ao mulato ser considerado quase um branco e, por isso, alcançar maior prestígio que um negro. Essa situação histórica aparece na narrativa no fato de Munda ser mulata e viver em uma Vila em que “não se conhece uma outra mestiça que tenha casado com um negro”. (COUTO, 2008, p. 31) Como esclarece o narrador, para casar-se com Bartolomeu “ela deu o passo com coragem. Teve que romper com a família que a acusou de ‘fazer a raça andar para trás’”. (COUTO, 2008, p. 31, grifos do autor), contrariando a premissa da sociedade colonial de que a mulata deve se casar com um homem branco “não somente para embranquecer, mas para evitar a regressão”. (FANON, 2008, p. 62-63).

Bartolomeu, por sua vez, “também foi obrigado a cortar laços com os seus”, pois, para seus familiares, “trazer uma mulata para o seio familiar era uma ousadia, mais que isso: uma traição”. (COUTO, 2008, p. 31). Por isso, ao afirmar não ser negro, mas “extremamente mulato”, Bartolomeu, demonstra conhecer a cisão que os conflitos de identidade étnico-racial provocam na sociedade em que vive. Se nos lembrarmos de que sua grande tristeza em relação à perda de seu cargo de mecânico no pacote Infante Dom Henrique decorre do fato de não mais poder visitar, em Portugal, sua filha mulata Isadora, compreendemos como ele está enredado numa teia de relações

afetivas que ainda se sustenta na ideologia da superioridade branca. Imerso nesses conflitos étnico raciais, num “corpo a corpo com a própria negrura”, “em pleno drama narcísico” (FANON, 2008, p. 56), Bartolomeu parece projetar, sobre o casamento com Munda, a representação do mundo polarizado entre brancos e negros da qual ele não consegue se afastar ao afirmar que “os mulatos são pretos só quando lhes convém”. (COUTO, 2008, p. 31).

Nesse sentido, a observação do narrador de que a raça não havia “retrocedido”, já que “Deolinda era de pele clara, mais clara que a própria mãe”, ganha grande ambiguidade no debate, por dois motivos: primeiro, porque Deolinda, como mais adiante se verá, não era filha de Munda, mas sua irmã mais nova; segundo, porque talvez se justifique, por sua pele mais clara, o assédio de Bartolomeu, de que se tornará vítima e que a fará afastar-se de Vila Cacimba.

Observando por este prisma a relação entre Bartolomeu e Munda, percebe-se porque ela também é uma mulher solitária e carente. Ao mesmo tempo em que deseja a morte do marido, Munda não se afasta da porta do quarto para escutar qualquer suspiro suspeito. Ela, até mesmo, pede ao médico que lhe dê um remédio para acabar com o sofrimento do marido e, assim, acabar com o seu próprio sofrimento:

– Oh, Doutor, já esqueceu? Eu quero um remédio para ele ficar pior, um remédio para ele ficar pioríssimo... para ele... bom, já disse...

O médico português rodopia pela sala, a conversa passou, de súbito, a sofrer de um insuportável peso.

– Esqueça isso. Comigo não, Munda, eu sou médico, curo pessoas...

- Pois cure-me a mim. Bartolomeu está tão doentíssimo, ele já é mais doença que pessoa.
- Sou médico...
- Ele está doente mas sou eu quem sofre as dores dele. Sempre fui. Não quero mais. (COUTO, 2008, p. 35-36).

O sofrimento de Bartolomeu, com o qual ela deseja acabar, talvez possa ser lido como o isolamento em que ele se encontra, decorrente do fato de que, como ser racializado, “para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco”. Daí sua “preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco, essa vontade determinada de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego”. (FANON, 2008, p. 60). Assim se poderia justificar o desejo de Bartolomeu de que Sidónio se torne seu genro:

- Quero que diga que é ainda nosso genro.
 - Não digo coisa nenhuma. Você sabe o que eu quero.
 - Diga que é o meu genro.
 - Não digo, posso estar passado, mas não perdi o juízo.
 - É pena, porque eu gostaria de entregar o passaporte ao meu querido genro.
- O modo irónico revela que a insistência virou desistência, em resignação de quem sabe estar varrendo ruínas. A resposta do estrangeiro, porém, surge inesperada:
- Sou seu genro, Bartolomeu.
 - Diga outra vez.
 - Sou seu genro.

O mecânico ergue-se com surpreendente energia, revolve uma gaveta e, com solenidade, entrega uma

carteira ao visitante. Sidónio não agradece. Apetece-lhe abraçar o velho, mas contém-se.

– Agora, já nos pode abandonar. Já pode ir para Lisboa. (COUTO, 2008, p. 126)

Como Munda não era branca, mas mulata, a relação que Bartolomeu mantém com ela acaba sendo de exploração, na medida em que ele a convence a enganar o médico Sidónio escrevendo-lhe e entregando-lhe cartas que afirma terem sido escritas por Deolinda, mas que na verdade ela escrevera, em troca de favores, objetos e serviços para o casal. Quando, ao final do romance, se revela a verdade sobre a morte de Deolinda e a autoria das cartas, Bartolomeu argumentará que

O estrangeiro que entendesse a razão e perdoasse o motivo. Pedir é melhor que roubar. E se Deus não nos ajuda, como recusar auxílio do diabo? O segredo, numa vida remendada, é manter o fio na agulha e saber aproveitar a ocasião. E ali, tão longe de tudo, a ocasião não podia ser outra. Munda, coitadinha, era muito ingénua. Pedia a Deus que mudasse o mundo. Ora, é sabido: para os pobres, este mundo só muda para pior. (COUTO, 2008, p. 167)

Na fala de Bartolomeu observamos que o auxílio do diabo ao qual ele se refere, a ideia de aproveitar a ocasião que ele defende, legitimam a atualização, na relação de Bartolomeu com o médico, de um interesse mercantil típico do sistema colonial que marcou a história de Moçambique. Nele ambas as partes procuram obter vantagens da condição que ocupam: o europeu, que detém o capital, crê que pode comprar a confiança e o respeito do casal de nativos

através dos presentes e da atenção que dispensa a eles; já os nativos se aproveitam de uma suposta situação de vitimização para alcançarem os artefatos da modernidade que desejam possuir.

Ambas as atitudes explicam o comportamento de Deolinda, que, ao visitar Portugal, envolveu-se com um português a quem nomeava de seu “anjo-da-guarda” – “Tu és o meu anjo-da-guarda.” (COUTO, 2008, p. 96) –, ou seja, a sua proteção contra a sua falta de espaço em uma sociedade racializada e, paradoxalmente, a sua garantia de acesso à brancura, vale dizer, aos valores do mundo branco:

No dia em que o branco declarou seu amor à mulata, algo de extraordinário deve ter acontecido. Houve reconhecimento, integração em uma coletividade branca que parecia hermética. A menos-valia psicológica, este sentimento de diminuição, e seu corolário, a impossibilidade de ter acesso à limpidez, desapareceram totalmente. De um dia para o outro, a mulata passou da casta dos escravos para a dos senhores... Ela foi reconhecida pelo seu comportamento supercompensador. Ela não foi mais identificada como aquela que queria ser branca, ela era branca. Ela penetrava no mundo branco. (FANON, 2008, p. 65)

É em função dessa relação racializada e mercantilizada que mantém com Sidónio que Bartolomeu acredita que os “favores” que o médico faz para si e sua família não são uma gentileza, e sim uma obrigação:

- Dar-me banho não é um pedido, é uma paga ...
- Não entendo.
- Uma paga por um certo remédio que o senhor encontrou nesta família...

- Por um remédio?
- Um remédio chamado Deolinda.
(COUTO, 2008, p. 122-123)

O médico Sidónio é um ser deslocado no romance, e em Vila Cacimba. A condição de exilado em que Sidónio se encontra é enunciada pela voz do narrador quando afirma, traduzindo também a voz de Bartolomeu, que “saímos para o estrangeiro quando a nossa terra já saiu de nós” (COUTO, 2008, p. 108). Talvez por isso se explique a melancolia que caracteriza o personagem, decorrente do fato de que

Na sua terra não era feliz. Mais grave ainda: ele não sabia mais o que era o desejo de ser feliz. Em Lisboa estava entre família, no meio de tanta gente conhecida. Quando saiu para África receou que passaria a sofrer de solidão. Todavia, agora sabia: há muito que estava só. Solitário entre parentes e conhecidos. (COUTO, 2008, p. 109).

Ao dirigir-se para Moçambique, Sidónio idealizara um país submetido aos padrões europeus. Seu deslocamento fica evidente no fato de seu nome, ao longo da narrativa, ir-se modificando, passando a ser Sidonho, modificação que ele aceita porque ela lhe proporciona um conforto maior na Vila Cacimba, visto que o personagem é um europeu. A mudança do nome revela uma tentativa de inserção nesse novo universo cultural em que ele projeta suas expectativas de dar um novo sentido à vida. No entanto, o médico somente se percebe como um ser deslocado em um ambiente que julga ser familiar quando passa por um episódio em que, perdido pelas ruas de Vila Cacimba em busca

de Bartolomeu, sua realidade de homem branco português se choca com a opacidade da realidade negra moçambicana que o espaço lhe descortina:

À medida que se afasta dos recantos que ele tão bem conhece, Sidónio vai-se perdendo em labirínticas paisagens. As ruínas se convertem em tortuosos atalhos, as pessoas deixam de falar português. O médico afunda-se num mundo desconhecido, fora da geografia, longe do idioma. O lugar perdeu toda a geometria, mais habitado pelo chão que por cidadãos.

Ali começa um continente que Sidónio desconhecia. Apercebe-se quanto a sua África era reduzida: uma praça, uma rua, duas ou três casas de cimento. Então, ele se compenetra de quanto deslocada surgia a sua pessoa e como, mesmo que não quisesse, ele muito dava nas gerais vistas. No fundo, o português não era uma pessoa. Ele era uma raça que caminhava, solitária, nos atalhos de uma vila africana. De repente, Sidónio se dá conta de que nunca na vida teve que pedir por socorro. (COUTO, 2008, p. 116-117).

No fragmento citado, o médico passa a compreender que, como europeu, ele não consegue entrar em Moçambique, alcançando atravessar apenas os “atalhos” da vila africana em sua passagem por ela. Nesse momento se dá conta de que vive, ele próprio, uma crise identitária e cultural, já que julgava que a soberania da sua identidade portuguesa ainda se impunha sobre a ex-colônia moçambicana. Por isso se percebe atordoado ao deparar-se com um ambiente que lhe chega envolvido em fatos contraditórios, contados por Sidónio e Suacelência, donos de uma verdade a que só os personagens

moçambicanos têm acesso. Por isso, também, se surpreende com a revelação de Munda não apenas sobre a morte de Deolinda, mas também sobre a profunda hostilidade que rege as relações no universo social e cultural de Vila Cacimba, espaço onde o mundo racializado construído pela sociedade colonial ainda se impõe como uma triste neblina que sombreia o futuro e transforma o presente em uma vertigem:

O médico retira-se com a convicção de que uma rede de mentiras se havia entrançado em seu redor. Por mais que Munda jurasse, como jurou, havia demasiado enredo para pouca personagem.

— Você olha para Cacimba e parece-lhe muita gente. Mas nós, mulatos e pretos assimilados, somos menos que os dedos.

Poucos e desamparados, partilhando secretas cumplicidades e sofrendo de um mesmo sentimento de orfandade. A cultura que os criou está longe, noutra tempo, noutra universo. A mentira é o único remédio que lhes resta contra essa solitária lonjura. Como diz Munda: apenas um mortal pecado pode curar a doença de viver. (COUTO, 2008, p. 147-148)

Nesse universo social hostil, nessa sociedade de inimizades, Munda e Deolinda não apenas pagam pelos atos de Bartolomeu: “Elas são a moeda de troca desta economia fúnebre” (MBEMBE, 2017, p. 207) que ele mantém tanto com Sidónio quanto com o Suacelência. Talvez por isso, na sociedade racializada em que negocia sua sobrevivência, a morte se apresente, para Deolinda, como uma alternativa, uma outra porta de saída fora do mundo branco.

Cruzando memórias fragmentadas e contraditórias, a narrativa se constrói como um quebra-cabeça. O leitor tenta juntar as

peças, mas cai em armadilhas, já que os personagens, estrategicamente, criam versões diferentes para as histórias que contam de si mesmos e do espaço que ocupam, como forma de participar de um jogo de negociação de narrativas e sentidos por meio do qual expressam suas expectativas, seus desejos, mas também seus rancores, suas decepções. No entroncamento das memórias individuais com a coletiva, os personagens recriam a própria história, fundindo realidade e ficção para esconderem e revelarem verdades sempre parciais.

A potência das relações que se estabelecem entre os personagens Bartolomeu, Munda, Deolinda, Sidónio e Suacelência ilustra as tensões que subjazem às negociações que poderiam fazer-nos caminhar para a “descolonização das mentes”, conforme proposta de Frantz Fanon (1979), para a transcendência do racismo, para a desalienação, a desreificação das estruturas mentais colonizadas e racializadas. Nesse sentido, as tensões que lemos nas relações entre os personagens de Mia Couto sugerem-nos que qualquer projeto nacional dissociado do enfrentamento do racismo, da exploração do ser humano por outro ser humano, do estabelecimento de formas de hierarquia, não se sustenta. Talvez por isso a narrativa exponha, aos olhos do leitor, personagens solitárias, deslocadas, desterradas, exiladas, cujas memórias, fragmentadas e contraditórias, conformam a perspectiva distópica a partir da qual o passado e o presente se entrecruzam, se complementam e, por vezes, inclusive se confundem, expondo os limites nem sempre precisos entre o pós-colonialismo e o colonialismo.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Resenha: *Remédios de Deus, venenos do Diabo*. In: *Conexão Letras*. Vol. 4, n. 4, 2009. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55592/33801>. Acesso em 6 abril 2020.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 1997.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

COUTO, Mia. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. Lisboa: Caminho, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

CAPÍTULO 17

A Emancipação do Corpo Feminino na Poesia de Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Melita Matsinhe, Deusa D'África e Rinkel

Vanessa Riambau

*No dia e noite
em que eu encher o rio
terei a minha liberdade
e nunca mais serei
de nenhum colono, escrava.
(Deusa d'África)*

Introdução

O movimento feminista ressignificou os modos de se ver e perceber o corpo feminino; atualmente, a relação corpo/mulher é um tema amplamente discutido na nossa sociedade. O corpo, outrora reduzido ao seu aspecto físico, passou a ser compreendido como um arcabouço cultural definido a partir de regras estipuladas em uma sociedade regida pela hegemonia patriarcal. Assim, não nos causa espécie compreender porque a imposição de determinados expedientes biológicos femininos (como a maternidade, por exemplo) justificaram, por muito tempo, o papel secundário imposto socialmente à mulher e toda a espoliação que lhe foi imputada.

Consoante Grossi (2004), a fim de manter a hegemonia masculina, o sistema patriarcal criou estratégias para manter o eu feminino como objeto simbólico e de efeito decorativo; desta feita, a divisão social do trabalho foi estabelecida a partir da solidificação da

dicotomia entre homens e mulheres. Ao homem foi reservado o espaço público, de prestígio e reconhecimento financeiro, enquanto à mulher foi relegada ao espaço privado, de baixa remuneração e invisibilidade. Com o falacioso discurso da diferença biológica como critério hierárquico, os papéis sociais foram instituídos como se fossem naturais, e a mulher foi destinada à função de cuidar dos filhos e da casa. As instituições tidas como relevantes e influenciadoras na sociedade, por seu turno, auxiliaram neste processo: a família, a Igreja e a mídia contribuíram diretamente no processo que levou à desigualdade entre os gêneros (Grossi, 2004, pp. 15–16).

Destarte, podemos verificar que a mulher foi condenada ao papel de passividade, objetificação e domesticação na História desde tempos remotos; no decorrer dos séculos, o corpo feminino foi exposto às mais diferentes formas de exploração. Lerner (2019, p. 144) aduz que “Os homens, na escravidão hebraica, podiam voltar a viver como homens livres no sétimo ano. Mulheres escravas por dívida, por outro lado, podiam ascender socialmente ao concubinato ou decair ao nível da prostituição. O destino delas era determinado pela servidão sexual. ” Ou seja, o *status* social de um homem era definido pelas relações econômicas que era capaz de estabelecer, e o de uma mulher, pelas relações sexuais que tivesse com pessoas bem-sucedidas economicamente. Havia, portanto, a redução do eu feminino ao seu *locus* externo, ou seja, ao seu corpo, bem como a terceirização da capacidade feminina de ascender por valor próprio (já que à mulher era possibilitado obter prestígio e valorização somente a partir do homem com quem se relacionava). A mulher, portanto, na sociedade patriarcal, sempre foi relegada ao papel de serviçal doméstica e/ou sexual.

O Feminismo Negro

Com base neste mote, é legítimo inferir que o corpo feminino negro é duplamente exposto à subalternização e à violência na intersecção entre gênero e raça, categorias imiscuídas socialmente. Hegel, ao construir a dialética do senhor e do escravo, afirma que o dominado não consegue moldar uma autoconsciência, mas assume a si mesmo a partir de uma lógica na qual impera o olhar do dominador. Tomando como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel, Simone de Beauvoir cunhou o conceito de Outro, que foi ampliado por Grada Kilomba (2019). De acordo com Butler (2017), o ser é concebido enquanto relacional e a relação com o si-mesmo é uma relação social e pública. Destarte, a alteridade torna-se parte fundamental para o desenvolvimento da autoconsciência.

Para Kilomba (2019), a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma: mulheres negras não são nem brancas, nem homens, estando no último degrau social. Por isso, exercem a função de o “outro” do outro. Ainda consoante a pesquisadora portuguesa Grada Kilomba (2019), ser uma antítese entre branquitude e masculinidade impossibilita que a mulher negra seja vista como sujeito, o que a torna o “outro absoluto” para usar termos de Beauvoir. O olhar tanto de homens brancos e negros e mulheres brancas confinaria a mulher negra a um local de dupla subalternidade, tanto de raça quanto de gênero.

Gerda Lerner (2019) endossa este pensamento na obra intitulada *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. A pesquisadora austríaca afirma: “Assim como a

subordinação das mulheres pelos homens forneceu o modelo conceitual para a criação da escravidão como instituição, a família patriarcal forneceu o modelo estrutural.” (LERNER, 2019, p. 126). Desde o início da escravidão, homens escravos eram explorados para o trabalho, enquanto as mulheres eram exploradas tanto para o trabalho quanto para serviços sexuais e para a reprodução. Ainda segundo a autora, a invenção cultural da escravidão baseia-se, portanto, na institucionalização de símbolos de subjugação para as mulheres. Ou seja, enquanto princípio estrutural da sociedade, a dominação masculina antecede a escravização e fornece subsídios para sua institucionalização. Ou seja, ainda antes da questão racial ser considerada, como o foi durante a escravização negra ocorrida entre os séculos XV e XIX, o gênero sempre foi um fator discriminatório.

Durante o segundo milênio a.C., a formação de classes ocorreu de forma que, para as mulheres, o status econômico e a servidão sexual estivessem ligados de modo indissociável. Assim, a posição de classe das mulheres foi desde o início definida de maneira diferente em relação à posição dos homens. Mudanças estruturais já haviam resultado em uma divisão crescente entre mulheres de classe alta e de classe baixa. Restou à lei institucionalizar essa cisão. (LERNER, 2019, p. 162)

Entretanto, não podemos ignorar que o feminismo negro trata de questões absolutamente próprias, ainda que também se pautem na contestação da lógica patriarcal de subvalorização do gênero feminino. Na obra *Feminismo para os 99%, um manifesto*, de Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 76), as autoras abordam essas abissais diferenças entre os tipos de feminismo.

Consoante as autoras: “ As influentes sufragistas brancas fizeram reclamações explicitamente racistas depois da Guerra Civil dos Estados Unidos, quando os homens negros obtiveram o direito ao voto e elas não.” O antirracismo tornou-se pauta do feminismo a partir de meados do século XX, quando teve sua consolidação. Ainda assim, o feminismo negro tem suas próprias demandas.

Ribeiro (2015), na obra *Quem tem medo do feminismo negro?* recupera o discurso intitulado “E não sou eu uma mulher?”, proferido pela ex-escrava Sojourner Truth, em 1851. Essa frase ficou mundialmente conhecida após ter sido pronunciada como forma de protesto na Convenção dos Direitos das Mulheres em Ohio, com o intuito pedagógico de explicar que a luta das mulheres negras possui diferenças colossais comparada à luta das mulheres brancas. A estudiosa brasileira reforça que, enquanto as mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, as mulheres negras ainda batalhavam para serem reconhecidas como seres humanos. Ou seja, não é possível pensar em um feminismo universal, que contemple de uma só feita as necessidades de mulheres de quaisquer raças e condições sociais.

A autora também faz um relato pessoal sobre o feminismo negro ao afirmar que, após ler autoras como Bell Hooks, Toni Morrison e Alice Walker, ela começou a entender os motivos pelos quais não se identificava com o feminismo tido como universal, que não observa as diferentes especificidades e lugares de fala de onde são originados. Consoante Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 81): “A verdade é que, embora todas soframos a opressão misógina na sociedade capitalista, nossa opressão assume diferentes formas.”

Na esteira das implicações resultantes a partir da intersecção entre raça e gênero, Danny Laferrière (2012), escritor haitiano, traz em um dos seus romances uma espécie de pirâmide social, alegorizada como relação sexual, na qual estão, em posição privilegiada, os homens brancos, que cobram de todos uma cega submissão; abaixo deles, encontram-se as mulheres brancas, seguidas pelos homens negros. Abaixo de todos os anteriores, na base da pirâmide, estão as mulheres negras, que socialmente são tratadas como credoras de todos os demais. Podemos inferir aqui a intersecção⁶¹ de categorias como gênero, classe social e raça imiscuídos no processo discriminatório.

Hodiernamente, entretanto, como afirmamos, o pensamento feminista trouxe novas epistemes culturais. Ao pensarmos no corpo como categoria analítica, concordamos com Elódia Xavier (2007), que concebe o corpo como um sistema complexo, perfilado de fatores sócio-históricos que lhe são adjacentes. Desta feita, não se pode resumi-lo em sua condição biológica, pois é mister pensar

mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica, evitando, a todo custo, o essencialismo ou categorias univer-sais. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multi-plicidade deve solapar a

⁶¹ “A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.” (AKOTIRENE, 2018, p. 19).

dominação de modelos, levando em conta outros tipos de corpos e subjetividades. (XAVIER, 2007, p. 22).

O corpo negro, desde o contato com a alteridade supremacista branca, sempre foi vítima de lascívia, exotização e violência. Casos de abusos sexuais de escravizadas e violência das mais diversas formas contra o corpo feminino negro são retratados na literatura e em outras manifestações, artísticas ou de cunho documental, há séculos. A mulher negra que se encontra em condição de vulnerabilidade social está ainda mais exposta à violência (pela intersecção de raça, gênero e condição social) hodiernamente, pois sofre as sequelas do estado de exceção a que está sujeita por estar-fora do sistema e, ao mesmo tempo, pertencer a ele (AGAMBEN, 2002; 2004). De acordo com Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 80):

Hoje, milhões de mulheres negras e imigrantes são empregadas como cuidadoras e trabalhadoras domésticas. Muitas vezes sem documentação e distantes da família, elas são simultaneamente exploradas e expropriadas – forçadas a trabalhos precários e mal-remunerados, privadas de direitos e sujeitas a abuso de todo tipo.

Um caso conhecido de violência simbólica⁶² contra o corpo feminino foi a zoomorfização de Saartjie (pequena Sara) ou Vênus negra, alcunha pela qual ficou conhecida. Trata-se de uma sul-africana nascida em 1789, que tinha modestos 1,35 metros de altura. Pertencente ao povo Hotentote, herdou as características físicas das mulheres deste povo. De acordo com Braga (2018, pp.

⁶² Consoante Bourdieu (2012).

39 - 40), “uma espécie de ‘avental frontal’, ou ‘avental hotentote’, que denotava a hipertrofia de seus lábios vaginais, bem como a esteatopigia, que lhe conferia um acúmulo de gordura nas nádegas, fazendo-as maiores e mais salientes do que o padrão europeu.” Aos 21 anos, ela foi levada para Londres, onde foi exposta em feiras, circos e teatros, apresentando-se em uma jaula, nua, de quatro, presa a uma corrente. “Aproxima-se o negro da imagem do ‘homem natural e instintivo’, logo, é o menos racional e mais emocional.” (FIGUEIREDO; CRUZ, 2016, p.17). Vista como exótica e selvagem por não se enquadrar no padrão europeu de beleza feminina, Saartjie era julgada como ser inferior por 1) ser negra; 2) ser mulher; 3) ter o tipo físico contrastante com o modelo normativo caucasiano padrão.

Há que se levar em consideração, entretanto, que essa alteridade é pautada em um determinado padrão hegemônico estabelecido. Ou seja, existe o componente cultural que se impõe ao natural. Afinal, os corpos são significados pela cultura e são, frequentemente, por ela alterados. Na complexa política de papéis sociais que se expressa na base da nossa estrutura histórico-social, os traços negroides, não raro, são estigmatizados como inferiores. Neste sentido, a presença física de um negro suscita uma série de pré-conceitos associados ao racismo estrutural vigente socialmente. “A cor da pele, o cabelo, as nádegas, a forma do nariz, etc. são alguns desses traços.” (FIGUEIREDO; CRUZ, 2016, p. 16). Ainda segundo as organizadoras mencionadas, a existência de menor ou maior número de traços fenotípicos negros é capaz de segregar os indivíduos a partir do colorismo, que classifica e confere gradação ao racismo. O mercado da aparência ou o mundo da beleza é uma esfera que tem sido

marcada pela construção de estereótipos negativos associados aos fenótipos negros. Um dos fenótipos que mais tem sido enfocados de forma negativa no corpo negro é o cabelo, alvo de intervenção nos mais variados contextos e culturas. Neste sentido, o colorismo cumpre seu papel excludente, ao conferir *status* social às mestiças claras de traços negroides suavizados e cabelos mais facilmente alisáveis. O cabelo crespo, portanto, funciona como legitimador racial, denotando estatuto ontológico. O orgulho da negritude passaria, por conseguinte, por este percurso de validação do fenótipo e autoaceitação. Bell Hooks (2019, p. 60) alerta para esta problemática:

Enquanto as pessoas negras forem ensinadas a rejeitar nossa negritude, nossa história e nossa cultura como única maneira de alcançar qualquer grau de autossuficiência econômica, ou ser privilegiado materialmente, então sempre haverá uma crise na identidade negra. O racismo internalizado continuará a erodir a luta coletiva por autodefinição.

Novas Dimensões do Corpo Feminino na Poesia Moçambicana

Isso posto, pretendemos contribuir para desconstruir essa representação subalternizada do corpo negro feminino a partir da análise de poemas de autoras moçambicanas contemporâneas que mostram, em sua lírica, outros contornos do sujeito negro. Conforme mencionamos anteriormente, Xavier (2007), no livro *Que corpo é esse?*, estabelece uma tipologia do corpo, a partir da qual analisa narrativas de autoria feminina. Os corpos podem ser do tipo invisível,

subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado.

Compreendemos que, historicamente, o corpo feminino negro tem sido controlado por terceiros, tendo sofrido violência dos mais diversos modos, desde a esfera laboral até a sexual. Dessa forma, importa-nos evidenciar a mudança deste *status quo*, através de poemas que denotem liberdade e autonomia do corpo feminino, representadas a partir da dança, da vaidade, do desejo sexual e da consciência do eu feminino. Neste estudo, utilizando a tipologia de Xavier (2007), privilegiaremos os corpos erotizado e liberado, únicos passíveis de ressonâncias positivas, na tessitura lírica das poetisas contemporâneas moçambicanas Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Deusa d'África, Melita Matsinhe e Rinkel.

Observemos inicialmente o poema de Lica Sebastião, poeta nascida em Maputo que é autora de três obras poéticas: “O meu sexo é uma casa com nuvens/e finíssimos cursos de água./Tu esperas à porta e és o sol./Atravessas-me e fazes uma dança frenética/E eu desago,/grata.” (SEBASTIÃO, 2015, p. 23):

Neste poema, o eu-lírico estabelece uma conexão transcendental entre o ato sexual e a natureza a partir da analogia com os elementos nuvem, água e sol. Se tomarmos nuvem como a representação do ar e sol como a do fogo, teremos aqui três dos quatro elementos da natureza (ar, água e fogo) metaforicamente presentes no ato sexual. A terra, elemento representativo da racionalidade, não é bem-vinda neste momento de torpor e de entrega aos sentidos sem arrefecimentos. Podemos perceber a representação do corpo deste poema, que passa pelo erotismo sem, contudo, limitar-se ao sexual, expandindo-se ao sagrado

feminino, a partir do qual o corpo adquire dimensões metafísicas. (“E eu desaguo, grata”).

Também podemos associar o corpo à sexualidade, esta considerada mítica e transcendental, no poema a seguir: “Sou a ponte e tu o rio./Queria ser antes cada uma das tuas margens./Em todas as estações, cuidares do meu solo sedento.” (SEBASTIÃO, 2015, p. 15). O signo da água surge novamente, como metafórica nutrição de um solo desidratado, que representa o corpo feminino. Novamente, o sujeito do desejo do eu-poético surge travestido de água, mas agora funde-se à terra, que imageticamente representa o eu-lírico. Entretanto, essa representação da terra não se relaciona com a sua concretude material, antes se relaciona com a deusa-mãe Gaia, geradora dos demais elementos. O corpo do eu sexual feminino aqui perde sua concretude material e ganha estatuto primevo e cosmogônico. É relevante pensar como ocorre a ressignificação e expansão do corpo sexualizado feminino que, longe de reviver estigmas de objetificação ou de violência, adquire contornos sacros.

Nesta mesma direção temos o poema a seguir, da jovem poeta moçambicana Melita Matsinhe: “Celebração/Te ver voltar/ em ti me fundir:/sou luz, som, cor./É teu o sol!” (MATSINHE, 2017, p. 22). O ato sexual, nestes versos, possui conotação de fusão de sentidos e experimentações que remetem à alegria, vivacidade e arrebatamento amoroso. O próprio título do poema, “Celebração” remete a este estado de êxtase. Também aqui o corpo feminino é percebido como algo de proporções cosmogônicas. Ainda que exista a alusão à consumação sexual, a erotização do corpo não se limita ao enleio físico. O eu-lírico, ao definir o objeto de desejo como “sol”, de onde se infere

que dele tira o calor que necessita, revela ser “luz” (intensidade, força, brilho), “som” (voz, importante instrumento de resistência e de visibilidade feminina) e “cor” (que nos remete alegria, poder).

Ainda na esteira do corpo erótico mas agora em sua dimensão materialista, observemos os poemas abaixo, escritos por Sónia Sultuane, polivalente artista moçambicana:

A fome que te tenho, descontrolada
de te ter, o de te possuir,
o meu corpo, fogo ardendo, queimando,
torna-se num imenso doloroso, num profundo,
os meus olhos vagueiam, olho-te,
o meu pensamento voa, os lábios incham,
a face dói,
a língua, esculpida na tua, toca-te, engole-te,
o meu corpo procura-te para o arrepiar
do sangue fervendo,
esta fome insaciável,
o leve,
o leve deste papel onde agora te sinto
sem o peso que é isso.
(SULTUANE, 2002, p. 29)

.....

Saboreias no meu corpo o gosto do amor,
nos meus mamilos dou-te o gosto do morango
carnudo,
no meu ventre o gosto de abacaxi,
nas minhas coxas, nessas, dou-te mangas verdes,
vens buscar na minha boca o açúcar,
para aprisionares e mordiscares a tua fruta,
nesse banquete inesquecível.
(SULTUANE, 2009, p.17)

.....

Esta noite dormi perdida, entregue nos teus

braços,
saciada e exausta,
deitei-me de ventre para baixo, nua,
deitada por cima de ti,
embriagada pelo teu cheiro, o calor do teu
corpo,
as tuas entranhas, o teu abdómen,
as tuas mãos, nas minhas costas,
o teu abraço guardando-me profundamente,
para que não fugisse,
para que não quebrasse o nosso laço de cumplicida
de,
adormecido estavas entregue a mim,
longe de tudo e de todos,
queria chamar-te para que me possuísse
novamente,
mas o teu sono era tão profundo,
em paz, que fiquei ali,
somente a contemplar-te como podias ser meu,
sem estares ali, mas mesmo assim,
fazendo parte deste meu sonho desperto.
(SULTUANE, 2006, p.11)

A produção lírica de Sónia Sultuane, publicada desde o começo dos anos 2000, inaugura a temática erótica de autoria feminina em Moçambique. Podemos perceber que a poeta encarna o corpo erotizado, em uma lírica de volúpia e sedução. No primeiro poema, existe a manifestação do desejo sexual, sentido de forma sensório-corporal tão fortemente expressa que provoca até mesmo sofrimento pela ausência do objeto de desejo: “o meu corpo, fogo ardendo, queimando,/torna-se num imenso doloroso, num profundo,/os meus olhos vagueiam, olho-te,/o meu pensamento voa,/os lábios incham, a face dói [...]”.

Neste poema, podemos observar verbos que expressam o forte desejo sexual em progressão, como os gerúndios “ardendo” e “queimando”; a seguir, são reveladas as consequências físicas da não satisfação deste desejo, a partir de verbos como “inchar” e “doer”. A fim de suplantar o meramente carnal, a imaginação do eu-lírico também é intensificada (“o meu pensamento voa”); entretanto, ao final, a vontade carnal não satisfeita converte-se em dor, como confirma o verso “torna-se num imenso doloroso”.

O segundo poema, apesar de oriundo de outro livro da autora, constitui uma possível continuidade do anterior: neste momento, o eu-lírico encontra-se em pleno deleite de coito, e compara os sabores e sensações sexuais ao degustar de frutas, consciente do poder de sua própria feminilidade: “Saboreias no meu corpo o gosto do amor,/nos meus mamilos dou-te o gosto do morango carnudo,/no meu ventre o gosto de abacaxi,/nas minhas coxas, nessas, dou-te mangas verdes”.

O último, de outra obra, poderia configurar-se como o desfecho das cenas evocadas nos poemas anteriores: consumado o desejo sexual (“saciada e exausta”), o eu-lírico relaxa o corpo, agora satisfeito, ainda que fantasie com novas consumações sexuais (“queria chamar-te para que me possuísse novamente”).

Nos poemas de Sultuane que destacamos, há a personificação de um eu-lírico consciente da sua própria sexualidade e legitimado em seus instintos sexuais: sem remorsos, puritanismos ou necessidade de amor que os justifique. Este corpo erótico, assim refletido em sua plenitude, hibridiza-se com a próxima tipologia corporal que iremos observar, a do corpo liberado. O poema a seguir é de Deusa d’África, uma poeta nascida na cidade de Xai-Xai e co-fundadora de um

importante grupo de poetas em Moçambique, o Xitende. Vejamos, pois, de que forma podemos perceber a transição entre o corpo erótico e o liberto:

Hoje apetece-me
Pintar os meus lábios,
Com a tinta da minha boca,
E este pincel nela mergulhado
Até ela ficar oca.

Hoje apetece-me
Soletrar em surdina
Tudo que eu queria ouvir
Como o sopro que deu a vida a Adão
E ulteriormente tornar-me
Tuas vestes
Desse corpo despido
Pelo meu desejo
E os deuses dando-me um ensejo
De alcançar a carreira de estilista
Só para te vestir
Com a tua nudez que almejo.

Hoje apetece-me
Fazer sem cunhas
Mas sim, usando minhas unhas
na textura da tua tez.

Hoje apetece-me
Fumar as tuas mágoas
E aliviar os pulmões
Com um charuto.

Hoje apetece-me
Ao altar, levar-te,
E casar-te

Só e só por hoje,
Ter a lua-de-mel,
E esquecer a acerbidade
Desse coração fel
Na escolha de homem, cheio de sumptuosidade.

Hoje apetece-me
Nas tuas entranhas, arquejar
Nelas manejar
Mergulhar no mar da incerteza, só para te ter.
(d'ÁFRICA, 2014, pp. 22 – 23)

O eu-lírico, nesta poesia, reitera seu desejo em todas as estrofes, que pode ser verificado na repetição do verbo “apetecer”. O desejo expresso nos versos não diz respeito apenas ao sexo, antes se manifesta como consciência da sedução feminina (“Hoje apetece-me/Pintar os meus lábios,/Com a tinta da minha boca”) e de empoderamento (“E os deuses dando-me um ensejo/De alcançar a carreira de estilista/Só para te vestir/Com a tua nudez que almejo.”)

Os demais verbos do poema, a maioria escritos no infinitivo (pintar, soletrar, tornar-me, alcançar, vestir, fazer, fumar, levar-te, casar-te, ter, esquecer, arquejar, manejar, mergulhar) são verbos indicativos de ação, com teor performativo. Dessa forma, demonstram uma atitude anímica proativa do eu-lírico, representativa de iniciativa e dinamismo, características não comumente associadas ao feminino na estética normativa tradicional. Outrossim, podemos perceber a reverberação deste “neofeminino” reivindicado em versos que denotam a inversão dos papéis sociais tradicionais de homem e mulher: “Hoje apetece-me/Ao altar, levar-te/E casar-te/Só e só por hoje,/Ter a lua-de-mel....” Também se manifesta na ressignificação de

características comumente atribuídas à mulher, como a suposta fragilidade emocional feminina. Nestes versos, o eu masculino é retratado como um ser enfraquecido diante da mulher: “Hoje apetece-me/Fumar as tuas mágoas/E aliviar os pulmões/Com um charuto”; observamos também a necessidade de liberalidade (“Hoje apetece-me/Fazer sem cunhas”) e demonstração de agressividade, em uma inversão à virilidade masculina: “Mas sim, usando minhas unhas/na textura da tua tez.”

Por fim, ao assumir-se no comando do sexo (“Nas tuas entranhas, arquejar/Nelas manejar/Mergulhar no mar da incerteza, só para te ter”) o eu-lírico reafirma a voz ativa expressa no poema pois, ainda que possa sentir-se insegura (“Mergulhar no mar da incerteza...”), é na concretude do ato sexual que o sujeito poético reafirma sua sexualidade (“só para te ter”).

O poema chamado “Quando estivermos vivos”, da mesma poeta, também reivindica a desconstrução da imagem tradicional da mulher submissa e casta, invocando o sexo e a liberdade como restauradoras da energia vital: “Quando estivermos vivos/Nos amaremos e activos/Elanguesceremos outros cadáveres/Sepultados na nossa boca/Transladando uns aos intestinos delgados/E aos intestinos grossos a todos os que em vida não foram amados/E a quem os estoicos emanara.” (d’ÁFRICA, 2011, p. 63). Em momento posterior, o eu poético declara: “Quando estivermos vivos/Eu e tu seremos um/Iguais a outro casal nenhum/E em cada solo, *nosso* sêmen /Fecundará o alimento do povo, o pão [...]” (d’ÁFRICA, 2011, p. 63, grifos nossos). Ao proferir “Eu e tu seremos um”, não há distinção ou hierarquia de gêneros, haja vista que masculino e feminino fundem-se num só enleio amoroso. Por outro lado, ao apropriar-se do fluido

seminal masculino (“E em cada solo, *nosso* sêmen”) e viabilizar a fecundação conjunta dos dois (“Fecundará o alimento do povo, o pão.”), o eu feminino se vale da imagética sexual para revelar a transcendência e sublimação das diferenças biológicas entre os gêneros.

Mas não é apenas sexualmente que o corpo pode manifestar liberdade. Existe a poetização de um corpo em movimento, que dança sem pudores ritmos tradicionais. Observemos mais um poema da já mencionada Melita Matsinhe (2017, p. 14, grifo da autora):

Abrir os sentidos
clausura à palavra
mundo.

Afagando em dolorosa ternura
descalabrados tambores ao rubro
e acordes em mim.

Estender, marrom, a pele infinita
feita dias sem horas
tu de mim.

Entoar sonetos,
mares proibidos,
marrabentar!

O eu-lírico manifesta-se, de antemão, predisposto à liberdade (“Abrir os sentidos//Estender, marrom, a pele infinita”). A dança tradicional moçambicana é invocada como ícone desta libertação: a marrabenta, que em seu nome já contém a ideia de extravaso (sua

origem seria da contração m'arrebenta). De acordo com o historiador Rui Guerra Laranjeira, a marrabenta terá tido origem na região sul de Moçambique, região que comporta Maputo, Gaza e Inhambane. O nome marrabenta provém de rebenta, associada ao dançar em excesso. Teria começado nas décadas de 30 e 40 na Mafalala, um dos principais bairros suburbanos da então Lourenço Marques, atual Maputo.

A dança aparece neste poema como signo de liberdade, tanto do corpo - a partir do movimento -, quanto da palavra (a poesia é a libertação possível da língua). Naturalmente, como o processo de libertação significa ruptura, vem acompanhada de contradições (“Afagando em dolorosa ternura”) e de quebra de padrões pré-estabelecidos (“Entoar sonetos,/ mares proibidos/ *marrabentar*”).

Por fim, observemos o poema de Rinkel:

Não contes a ninguém
não contes dos meus encantos nem das vezes que
eu caio em prantos

não contes dos meus desejos e da minha
estonteante curva nem das nossas longas noites
regadas a champanhe e uva

não contes das noites que finjo de donzela nem
daquelas que sou fogosa e bela
não contes das algemas que usas para me dominar
e eu não contarei o que faço para te ouvir gritar
(RINKEL apud RISO, 2011, p.67)

Neste poema, há a reversão de expectativa do leitor: uma leitura descuidada pode nos fazer pensar de que se trata de um eu-lírico cujo comportamento remete ao corpo subalterno ([não contes]

“das vezes que eu caio em prantos”), ao corpo disciplinado (“não contes das noites que finjo de donzela”) e ao corpo imobilizado (“não contes das algemas que usas para me dominar”). Entretanto, o que pode ser observado é a transição do corpo erotizado (“não contes dos meus desejos e da minha estonteante curva”) à irreverente libertação (“sou fogosa e bela/não contes das algemas que usas para me dominar e eu não/contarei o que faço para te ouvir gritar”).

Considerações Finais

Temos, a partir da análise de poemas dessas cinco poetisas moçambicanas contemporâneas, a exposição de facetas outras do eu-lírico feminino, categorizadas a partir da observância da presença do corpo erotizado e do corpo liberto na produção lírica dessas autoras. Consoante Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 80, grifos das autoras): “A verdade é que o racismo, o imperialismo e o etnonacionalismo são escoras fundamentais para a misoginia *generalizada* e o controle dos corpos de *todas* as mulheres.” Quebrar este paradigma de controle e dominação do corpo feminino com uma poesia de autoria africana feminina empoderada e decolonial é um elemento sintomático dessa imprescindível, ainda que gradual, transformação do *status quo* atual, remanescente do racismo e do patriarcalismo ainda vigentes na nossa sociedade.

Sintomáticos de uma geração de resignificação do corpo da mulher negra, estes poemas traduzem possibilidades de nuances femininas de expansão, que felizmente apontam para uma ruptura do padrão invisível/subalterno/disciplinado/imobilizado/envelhecido/degradado que constituíram o imaginário negro nos últimos séculos.

Oxalá essas versões de corpo feminino (erotizado/liberto) sejam cada vez mais frequentes. Não apenas na literatura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I*, trad. Henrique Burigo, 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte - MG: Letramento: Justificando, 2018.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. *Feminismo para os 99%, um manifesto*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

BRAGA, Amanda. *História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas*. São Carlos, SP: Edufscar, 2105.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

D'ÁFRICA, Deusa. *A Voz das Minhas Entranhas*. Maputo: Ciedima, 20114.

FIGUEIREDO, Angela; CRUZ, Cintia (Orgs). *Beleza negra: representações sobre o cabelo, o corpo e a identidade das mulheres*

negras. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016 (Coleção UNIAFRO; 16).

GROSSI, Miriam Pillar. “Masculinidades: uma revisão teórica.” *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, n. 1, p. 4–37, 2004.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019. KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARANJEIRA, Rui Guerra. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002>. Acessado em 10 de nov. de 2019.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MATSINHE, Melita. *Ignição dos Sonhos*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2017.

RIBEIRO, Djamilia. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RISO, Ricardo (Org). “Moçambique hoje: antologia da novíssima poesia moçambicana.” *Revista África e Africanidades*. Ano IV, n.14: 2011, p.67. SEBASTIÃO, Lica. *De terra, vento e fogo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

SULTUANE, Sónia. *Sonhos*. Maputo: Editora da Associação dos Escritores Moçambicanos, 2002.

SULTUANE, Sónia. *Imaginar o Poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.

SULTUANE, Sónia. *No colo da Lua*. Maputo: Ndjira, 2009.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007

CAPÍTULO 18

***Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa: Corpos Arruinados na Escrita da História**

Vanessa Ribeiro Teixeira

Ungulani Ba Ka Khosa é um dos principais autores da literatura contemporânea em Moçambique. Responsável por uma instigante produção ficcional, sua obra avança por diversas sendas, que vão desde a pesquisa e a reconstrução ficcional da História moçambicana durante o período colonial, evidenciando e problematizando práticas e existências que estão para além das relações colonizador/colonizado, até a crítica incisiva à realidade do período pós-independência e dos “dias atuais”.

Sua estreia como ficcionista é marcada pela publicação de *Ualalapi*, em 1987, obra que revisita o final do século XIX moçambicano, reencenando os onze anos de governação do último imperador de Gaza, Ngungunhane.

Desde o primeiro volume publicado, os textos khoseanos esmeram-se em criticar as diversas formas de sufocamento de individualidades e subjetividades em prol das decisões de soberanos e governantes, marcadas pelos jogos de poder. Podemos perceber-lo ao longo das linhas de *Orgia dos loucos* (1990), *Histórias de amor e espanto* (1999), *Os sobreviventes da noite* (2008), *Entre memórias silenciadas* (2013) e *As mulheres do imperador* (2018).

No presente trabalho, interessa-nos pensar, por meio da leitura de *Ualalapi*, o processo de reescrita ficcional essencialmente crítica de “momentos” e “monumentos” da História, visto ser esse um

dos elementos marcantes da narrativa pós-colonial⁶³, frequentemente contemplado pelo discurso de Khosa⁶⁴. Sobre as singularidades dessa narrativa histórica, Ana Mafalda Leite, em “Cenografias pós-coloniais”, aponta que:

O frequente uso de uma cronografia mítico-histórica pretende prolongar no presente o registo da Memória dos tempos antigos, e este caminho retrospectivo mais do que resultante de uma percepção nostálgica, é uma forma de confronto com um presente histórico, muitas vezes crítico e problemático. A narrativa histórica, com muitas variantes, transforma a História numa metáfora em que a construção da temporalidade enunciativa se revela fundamental. (LEITE, 2018, p. 22)

Entendemos que as “muitas variantes” dessa narrativa histórica de Ungulani Ba Ka Khosa são construídas a partir de instigantes formulações alegóricas, responsáveis por transformar a História, e os corpos que a “escrevem”, em metáforas da ruína. Dialogaremos, então, com os postulados teóricos de Walter Benjamin (1984, 1994), considerando os conceitos de alegoria e da História, e Achille Mbembe (2018), que norteará nosso olhar sobre a prática da necropolítica enquanto mecanismo do poder.

⁶³ Ver MOURA, Jean Marc. *Littératures Francophones et Théorie Postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.

⁶⁴ Nomeadamente, *Ualalapi* (1987), *Choriro* (2009) e *As mulheres do Imperador* (2018).

UALALAPI: O COMEÇO DO FIM

Em *Ualalapi*, somos apresentados aos processos de ascensão, sedimentação e dismantelamento do governo de Ngungunhane, o último imperador de Gaza. Líder do povo *nguni*⁶⁵, Ngungunhane entra para a história oficial moçambicana como o último soberano local resistente às investidas da ocupação portuguesa em sua empresa colonial, tendo sido capturado apenas no final do século XIX, o que levou ao esfacelamento do império. Ao longo da narrativa de Khosa, no entanto, deparamo-nos com outras faces do imperador, como a do conquistador cruel e sanguinário e a do governante temido por seus desmandos e injustiças. Na trama, o Império de Gaza, sob o domínio de Ngungunhane, é instaurado sobre o arruinamento dos corpos e das identidades de parentes, súditos e povos inimigos, ou transformados em inimigos pela necessidade de dominá-los.

O primeiro discurso daquele que ficou conhecido como o “Leão de Gaza”, após o anúncio da morte do pai, Muzila, dá o tom que norteará os onze anos do seu governo:

(...) O poder pertence-me. Ninguém, mas ninguém poderá tirar-mo até à minha morte. (...) Os homens que não me conhecem, conhecer-me-ão. Não vou partilhar o poder. Ele pertence-me desde que nasci do ventre de Lozio, minha mãe, a mulher preferida de Muzila. E serei temido por todos, porque não me chamarei Mudungazi, mas Ngungunhane, tal como

⁶⁵ Grupo originário da Zululândia e que, por meio de uma série de invasões e conquistas, se estabeleceu entre os rios Zambeze e Incomati, fundando o Império de Gaza.

essas profundas furnas onde lançamos os condenados à morte! O medo e o terror ao meu império correrão séculos e séculos e ouvir-se-ão em terras por vocês nunca sonhadas! Por isso, meus guerreiros, aguçai as lanças. Teremos que limpar, o mais urgente possível, o atalho por onde caminharíamos, para que não possamos tropeçar com possíveis escolhos. (KHOSA, 2013, p. 26)

A autoproclamada mudança do nome do soberano simboliza, a um só tempo, a ratificação do poder absoluto e a projeção de um governo que transforma corpos em escolhos, de acordo com seus interesses, fazendo do poder de decisão sobre quais corpos poderão e/ou deverão ser descartados a base da sua governança. Partindo dessa ideia, aproximamos nossa leitura das considerações tecidas por Achille Mbembe em torno do conceito de necropolítica (2003). Como aponta Mbembe,

a máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida a implantação e manifestação de poder. (MBEMBE, 2018, p. 5)

Na sequência de seus escritos, parafraseando Foucault (1997), Mbembe compara a ideia de necropolítica à de biopoder, compreendendo este último como “aquele domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle” (MBEMBE, 2018, p. 6). Em diversas obras literárias produzidas no continente africano, sobretudo aquelas criadas a partir do discurso anticolonial – ou

seja, escritas dentro do contexto colonial, mas comprometidas em fazer-lhe oposição, questioná-lo e subverte-lo –, a soberania que se impõe dentro do jogo do biopoder é aquela exercida pelo colonizador europeu. A literatura pós-colonial, na qual parece pertinente “encaixar” a obra de Ungulani Ba Ka Khosa, logra problematizar, à distância, o quadro relativamente simplista que dividia o mundo tão somente entre colonizadores (europeus) e colonizados (africanos).

Ualalapi se propõe a recriar ficcionalmente a trajetória de Ngungunhane, de forma a dessacralizar a figura monumental que o discurso anticolonial, seja literário, seja político-partidário, construiu às vésperas e nos primeiros anos da independência moçambicana. Ao invés de ser lido tão somente como o líder mítico que defendeu a autonomia de Moçambique diante da imposição da soberania portuguesa, as decisões do imperador para assumir e manter o poder são, ao longo de toda a narrativa, comparadas aos passos dados pelo colonizador europeu. Em resumo, o exercício da soberania que tem por base o direito sobre os corpos que a rodeiam deixa de ser uma experiência “estrangeira” para ser interpretada como uma prática das relações humanas, independentemente de distintivos nacionais ou étnicos.

O primeiro “escolho” a ser varrido pelo líder dos *nguni* é seu irmão, Mafemane. Usando como justificativa a prevenção contra um possível golpe e usurpação do trono – atitude que, ao que parece, nunca foi um intento de Mafemane –, Ngungunhane envia os principais guerreiros do exército real até a aldeia onde residia o irmão, para matá-lo. *Ualalapi*, a contragosto, é quem desferirá os golpes que aniquilarão o corpo de Mafemane:

Do fundo do corredor uma lança cortou o ar e foi-se enterrar no peito de Mafemane. Este, alto que era, atirou o corpo para trás e voltou à posição inicial, cravando os olhos em Ualalapi, que fugia.

Quem é? – perguntou Mafemane.

– É Ualalapi – responderam os guerreiros mais próximos.

– Chamem-no. Ele tem que acabar comigo, como mandam as regras. Onde é que é?

– É nguni.

– Ahn! – suspirou sorrindo. O corpo começou a vergar. Ao dobrar para frente a coluna, a lança enterrou-se mais no peito ensanguentado. (...) A dor no peito era de tal ordem que caiu de costas, apontando os olhos para o céu onde três estrelas despontavam. Sem a coragem de o olhar, Ualalapi aproximou-se de Mafemane, ajoelhou, tirou a lança do peito e voltou a enterrá-la vezes sem conta. O rosto, o tronco e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo de sangue quente, expelido do corpo de Mafemane, já morto. E à medida que o sangue ia correndo pelo corpo de Ualalapi, este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito, irreconhe-cível. Maguiguana e Mputa aproximaram-se.

– Chega – disseram –, há muito que morreu.

Ualalapi susteve a lança a poucos centímetros do peito de Mafemane e soergueu-se. Passou a lança para a mão esquerda e pôs-se a correr, através-sando as casas da aldeia, e gritando como nunca ninguém ouvira um **não** estridente, lancinante. (KHOSA, 2013, p.34 – grifo nosso)

Ualalapi cumpriu uma ordem soberana, não sem que ela também o aniquilasse. O atendimento à decisão arbitrária do imperador desespera o guerreiro, a ponto de, cerrados os olhos, esfacular o corpo de Mafemane, como se, com esse gesto, lavando-se com o sangue daquele tornado inimigo, pudesse se confundir com o morto e, assim, mostrasse como o seu próprio corpo também fora transformado em escolho descartável, disponível para atender à sedimentação da soberania. O corpo de Mafemane é arruinado, tanto quanto a identidade de Ualalapi, uma identidade que, depois da ordem cumprida, se nega a ser marcada pela covardia e pela injustiça. O “**não** estridente” lançado pelo guerreiro inaugura o questionamento dessa forma de poder e se projeta como voz de resistência. Não é à toa que o seu nome dá título à trama. O texto de Khosa esmera-se em afirmar, desde à entrada do volume, o seu compromisso com as vozes e as verdades sufocadas pelo poder. A personagem desaparece da trama, mas o seu grito ecoa como uma sombra a marcar o contradiscurso do *status quo* aniquilador. O grito de Ualalapi “cobriu o céu e a terra durante onze dias e onze noites, tempo igual à governação, em anos, de Ngungunhane, nome que Mudungazi adoptara ao ascender a imperador das terras de Gaza.” (KHOSA, 2013, p. 34)

A morte violenta de Mafemane, o estilhaçamento de seu corpo, nos permite percebê-lo como uma existência em ruína. Se assim o lemos, podemos interpretar esse momento da narrativa como uma construção alegórica que aproxima ruína e história, tal como nos ensina Walter Benjamin:

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente

como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. (...) As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

Uma das principais características de textos que enveredam pela narrativa histórica, nos séculos XX e XXI, é a recriação de momentos a partir da concepção da História não como progresso, mas como uma sequência de ruínas, provocadas em nome da soberania de determinado grupo. Em “Sobre o conceito da história” afirma o filósofo alemão:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (...) Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Parece-nos oportuna a imagem criada por Benjamin para ilustrar a barbárie como resultado de um processo histórico de construção e manutenção de poder, imagem na qual os corpos espezinados são os escolhidos a serem varridos do caminho do “cortejo triunfal”. No caso da narrativa de Ungulani Ba Ka Khosa, os corpos aviltados em nome dessa soberania ganham singular importância no processo de reescrita da história por terem uma voz, uma face e

identidades individuais. Ainda que vencidos, arruinados pela/na história, não podem simplesmente ser riscados dela.

O guerreiro Ualalapi, através do seu “não lancinante”, fere o discurso heroico que ilustrava a governação do Leão de Gaza, por conta de sua resistência aos portugueses. Ao longo da narrativa, outras personagens surgirão para compor o contracanto, assumindo posturas desafiadoras do poder instituído. Dentre essas vozes, vemos a figura de Domia, filha do guerreiro Mputa, morto violenta e injustamente, acusado de traição pelo soberano. Eis o encontro entre Domia e o imperador:

– Queres matar-me? – perguntou o rei, ao que ela nada respondeu, pois tentou, de imediato, desferir a faca no peito do imperador. Este empurrou a mão da moça e sentiu a faca a penetrar na sua coxa direita. Não ligou importância. Retirou a faca da mão da moça e possuiu-a brutalmente, ela em baixo e ele em cima, ela esperneando e tentando batê-lo, e ele ofegando e tentando esmagá-la com o seu peso de homem e de rei.

Ultrajada e ferida no íntimo, e com os planos frustrados, Domia outra coisa não fez que cuspir na cara do rei e chamá-lo cão, coisa que ninguém, desde que o rei nascera, tivera coragem de dizê-lo de frente, porque de trás sabia que tudo falavam, mas de frente, nunca! E tremeu. Tremeu ao ver os olhos reluzentes de Domia que incandesciam na casa sem janelas, como os de um gato enfurecido. Tremeu ao sentir-se aviltado como soberano. Tremeu ao sentir que a palavra saía da boca de uma mulher. Tremeu ao se aperceber que a moça era filha de Mputa. E tremeu ao ver o sorriso de escárnio que despontava dos lábios da moça.

(...) E o rei passou o resto da vida contemplando, a sós, o sulco que não mais se apagaria do corpo fizesse o que fizesse.

E poucos foram os que souberam que Ngungunhane tinha uma marca indelével na coxa direita do seu corpo. (KHOSA, 2013, p. 48-49)

A jovem Domia, de apenas 13 anos, tenta vingar a morte do pai, munida de uma coragem jamais demonstrada por qualquer um dos súditos. Em resposta à tentativa de esfaquear o rei, é ferida na alma, através do estupro, que deveria não só ultrajá-la, mas também calá-la. No entanto, Domia desfere um golpe ainda mais profundo contra o “monumento” que logrou esmagar o seu corpo, mas não a sua identidade. Ao cuspir no rosto do soberano e chamá-lo cão, a moça atinge indelevelmente o poder que se considerava inabalável. Pela primeira e única vez ao longo de toda a trama, Ngungunhane tremeu. A força da subversão aqui deflagrada é potencializada, visto ser Domia duplamente subjugada: era serva e era mulher. O corpo do grande rei, assim como a sua história, ficará para sempre marcado pela insurgência de uma subalterna, aquela que impôs o seu grito, a sua fala possível, ao discurso/corpo do poder. A cicatriz incrustada por Domia alegoriza as pequenas revoluções desencadeadas no enfrentamento da história monumental representada, aqui, por Ngungunhane. Novas verdades e vontades históricas são tatuadas no corpo do chefe *nguni*, visto que, como aponta o filósofo Michel Serres, a respeito de tatuagens e cicatrizes, “a pele historiada traz e mostra a própria história” (SERRES, 2001, p. 18)

Por fim, a filha de Mputa pode ser reconhecida não como um corpo anônimo perdido para a história, mas como o seu principal elemento, o

sujeito do conhecimento histórico [que] é a própria classe combatente e oprimida. (...) ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consoma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados.” (BENJAMIN, 1994, p. 228)

Alguns capítulos adiante, chega, enfim, outro momento emblemático da narrativa khoseana e que nos interessa analisar: a prisão de Ngungunhane, ocorrida no ano de 1895, e impetrada por Mouzinho de Albuquerque, o governador militar de Gaza, representante da coroa portuguesa. No sexto e último dos “micro-capítulos” que costumam toda a obra e são identificados como “Fragmentos do fim”, lemos aquelas que teriam sido as últimas palavras de Ngungunhane antes do embarque para Lisboa, na condição de prisioneiro:

A mingi bonanga e mizeni yenu

Ngi ya hamba, manje mizokusebendza

nibafazi benu...

Jamais me vistes em vossas casas...

É verdade que me vou. Mas sereis escravizados com as vossas mulheres. (KHOSA, 2013, p. 107)

Na sequência, é-nos apresentado o último capítulo da narrativa, intitulado “O último discurso de Ngungunhane”, e deparamo-nos com a recriação ficcional de um discurso que transita entre a maldição e a profecia:

Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jiboia. Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão. Os nomes que vêm dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhes aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. (...) O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas. (KHOSA, 2013, p. 115-116)

As palavras do imperador, irado, lançadas contra o povo amontoado no cais e comemorando a sua partida, prenunciam os vários momentos da tragédia colonial que se abaterá sobre o território moçambicano, subjugando suas gentes. É interessante observar como Ngungunhane identifica a escrita como a primeira e principal arma de dominação utilizada pelos “homens da cor do cabrito esfolado”. Por entre a previsão e a maldição, o soberano destronado vocifera:

Por todo o lado, filhos das trevas, verão a morte a estampar-se nas casas que forem erguendo. (...) A morte e o luto espalhar-se-ão por estas terras e o preto sobrepor-se-á à negrura da vossa pele farta de caminhar entre cadáveres vivos e apodrecidos que se espalharão pelas ruas. E chegará o tempo em que fugirão para o mato, onde começarão a caçar os homens da vossa

perdição, matando um aqui e outro ali. Aí respirarão o ar da vossa existência por pouco tempo, pois começarão a odiar-se e a matar-se por pensarem no trono antes de o conquistarem. (KHOSA, 2013, p. 119-120)

As cenas de terror se sobrepõem ao longo do discurso do chefe *nguni*, levando-nos a experimentar uma projeção apocalíptica marcada por processos escatológicos, seja através de imagens que ilustram o arruinamento dos corpos, seja por meio do tom visionário que aponta para o fim do mundo, o fim da História. Os corpos arruinados funcionam, assim, como alegoria de uma história também em processo de ruína.

Chegada a vitória, tereis um preto no trono destas terras. Exultareis de alegria ao verem subir panos na noite chuvosa da vossa vitória. Mas não tereis chegado ainda o tempo da vossa felicidade, seus cães, porque a maldição que abraçou estas terras perdurará por séculos e séculos. (...) rebentarão as barrigas grávidas de mulheres inocentes, obrigando os pais a comer os nados-mortos sem uma lágrima nos olhos. (...) E a fome chegará à loja onde os cantineiros passarão a vida a espantar as moscas, enquanto o povo inteiro transforma as ruas em cantinas. As cadeias multiplicar-se-ão e os homens do mando chegarão ao ponto de prender a todos porque todos venderão e comprarão coisas ao preço que ninguém sabe. E as ruas estarão desertas. E haverá chefes sem súditos. E terão que voltar ao princípio dos princípios. Eis o que é e o que será a vossa desgraça de séculos, homens. (KHOSA, 2013, pp. 121-123)

A ideia de “voltar ao princípio dos princípios” ratifica o teor apocalíptico das palavras do rei, que logra projetar os acontecimentos futuros da história moçambicana. Tal projeção está diretamente articulada às estratégias da escrita ficcional erguida a partir de um “corpo a corpo” com a História, escrita essa capaz de preencher os vazios do discurso histórico oficial criando aquilo que “poderia ter sido”, mas também de transformar “o que foi” em vaticínio nunca registrado.

REFERÊNCIAS

- BA KA KHOSA, Ungulani. *Orgia dos loucos*. Maputo: AEMO, 1990.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Choriro*. Maputo: Alcance Editores, 2009.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Entre memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Ualalapi*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Gungunhana: Ualalapi e As mulheres do Imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LEITE, Ana Mafalda. *Cenografias Pós-Coloniais & Estudos sobre Literatura Moçambicana*. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. 2ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Sobre os Autores

Agnaldo Rodrigues da Silva

Pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestrado e doutorado em Letras (Est.Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, Professor efetivo adjunto, Pró-Reitor de Ensino de Graduação (gestão 2006-2010), Diretor do Centro de Pesquisa e Museu de Arqueologia, Etnografia, Paleontologia e Espeleologia de Cáceres (2015-2016), Assessor de Gestão das Modalidades de Ensino Diferenciadas (2017-2018). Sócio efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura e teatro e afirma-se cada vez mais como crítico literário e escritor de ficção (contos). Tem diversas obras publicadas, bem como participações em antologias publicadas por editoras mato-grossenses e de outros estados brasileiros, além de publicações em outros países. Docente do Programa de Pós-Graduação/ Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da UNEMAT/CAPES. Atualmente dedica-se às pesquisas relacionadas aos estudos comparados, ao teatro de língua oficial portuguesa e preservação do patrimônio histórico e cultural. Na gestão universitária ocupa o cargo atual de Diretor de Programas de Pós-Graduação Stricto sensu na UNEMAT.

Ana Mafalda Leite

Possui doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa (1989). Desde 2007 Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras Universidade de Lisboa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Estudos Pós-Coloniais, Culturas Escritas e Visuais e Estudos do Oceano Índico.

Carmen Lucia Tindó Secco

É docente da UFRJ desde 1993. É Professora Titular de Literaturas Africanas da UFRJ (desde 19/03/2015). É pesquisadora colaboradora da Universidade de Lisboa, pesquisadora PQ - nível 1 B do CNPq, Cientista do nosso Estado - FAPERJ, consultora ad hoc do CNPq, CAPES, FAPERJ, FAPESP. É Membro da Comissão de Honra da Fundação Fernando Leite Couto em Moçambique desde 2015. É membro correspondente da Academia Angolana de Letras, a convite de seu Presidente, o escritor Boaventura Cardoso, desde 15/09/2017. Possui graduação em Português-Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1970), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1976), doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992) e Pós-Doutorado pela Universidade Federal Fluminense, com estágio na Universidade Politécnica de Moçambique (2009-2010). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, literatura e afeto, correspondência entre artes (literatura e pintura; ficção e cinema), literaturas africanas de língua portuguesa (cinema e ficção de Moçambique e Guiné-Bissau).

Cíntia Acosta Kütter

Atua como pesquisadora, PNPd, na Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi professora Substituta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) até fev/2019. Doutora em Letras Vernáculas subárea - Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Mestre em Estudos Literários subárea - Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense- UFF (2013) e licenciada em Letras Português

/Francês, pela Fundação Universidade do Rio Grande - FURG (2006). Tem experiência como professora de Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Portuguesa e Produção textual em instituições de ensino brasileiras, com foco na língua, literatura e cultura brasileiras. Seu interesse versa principalmente nos seguintes temas: gênero, bildungsroman feminino, memória, trauma e literatura produzida por escritoras africanas e afro-brasileiras. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa "Escritas do corpo feminino" (UFRJ/UNILAB).

Elio Ferreira

Pós-Doutor em Estudos Literários pela UFMG, concluído em agosto de 2019; com a pesquisa intitulada: NARRATIVA DE ESCRAVIDÃO NO BRASIL: a Carta da "escrava" Esperança Garcia de Nazaré do Piauí (1770). Supervisor: Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (Pós-Lit, UFMG); com estágio de investigação no Centro de História da Universidade de Lisboa, sob a Supervisão do Prof. Dr. Carlos Almeida. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; área de concentração Teoria da Literatura; linha de pesquisa Literatura Comparada; obtenção do grau de Doutor em 28 de novembro de 2006. Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará; área de concentração Literatura Brasileira; obtenção do grau em Mestre em julho de 2001. Especialização em Literatura Brasileira - PUC/PREPES - Belo Horizonte, em julho de 1989. Graduação em Letras Português/Latim pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília - CEUB/Brasília, em setembro de 1979. Graduado pelo ABADÁ Capoeira, Corda Azul. Professor Efetivo da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, na área de Literatura, no Curso de Graduação em Letras; Professor Permanente do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí - UESPI; Ex-Professor Permanente do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Piauí - UFPI. Atua na área de Letras, com ênfase em

Literatura Afrodescendente, Literatura Afro-Brasileira, Literatura Comparada, poesia negra das Américas, literatura e culturas afrodescendentes, literatura negra e memória, literatura e construção de identidades afrodescendentes, literatura e narrativa oral, poesia, cultura indígena. Coordenador do V, IV, III, II e I ENCONTRO INTERNACIONAL DE LITERATURAS, HISTÓRIAS E CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS E AFRICANAS, realizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro - NEPA/UESPI e o Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, nos anos 2017, 2015, 2013, 2011 e 2009, respectivamente, na Universidade Estadual do Piauí, em Teresina/Piauí/Brasil. Líder do NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS AFRO - NEPA/UESPI. Autor do projeto e Coordenador de duas turmas do Curso de Especialização em Literatura e História Afro-brasileira e Africana da UESPI; Membro da Comissão responsável pela criação do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí; Membro da Comissão do Projeto Responsável pela criação de Cotas para Negros, oriundos de escolas públicas, na Universidade Estadual do Piauí. Curador e idealizador do Projeto Roda de Poesia & Tambores, 2000a 2011, em Teresina, Piauí, Brasil. Publicou nove livros de poesia; livros de ensaios como: Poesia negra: Solano Trindade e Langston Hughes, Curitiba, Appris, 2017, 306p.; Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro: De padre Antônio Vieira a Luiz Gama, Teresina, Fundação Cultural do Piauí, Prêmio Mário Faustino, 2005, 182p. Editor e organizador da Coleção ÁFRICABRASIL, volumes 1 a 9 (2013 a 2019). Organização de vários livros de ensaios críticos sobre Literatura e Cultura Afrodescendentes; publicação de poemas em antologias poéticas como os Cadernos Negros 27, 29; 31; 33, Três Décadas; publicação em periódicos e capítulos de livros sobre literatura e cultura afrodescendente, afro-brasileira e africana; assinatura de coluna de opinião em jornais; edição e apresentação de programa de rádio. Editor da Revista Literária do Projeto Cultural RODA DE POESIA &

TAMBORES, números 1 e 2 - ISSN: 1984-2872. Ganhou prêmios de poesia falada e escrita em concursos de caráter regional e nacional, dentre outras produções.

Gustavo Rückert

Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), onde atua nos cursos de Graduação em Letras e Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas. É também Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Atua em projeto de cooperação e solidariedade no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). É vice-presidente (2020-2022) da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC). É vice-coordenador do Grupo de Estudos em Literatura, Arte e Cultura (UFVJM/CNPq). Possui graduação em Letras (UFRGS - 2010), mestrado em Letras, especialidade em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas (UFRGS - 2013), e doutorado em Letras, especialidade em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas (UFRGS - 2015). Tem experiência no ensino de literatura nos níveis de graduação (cursos de Letras, Pedagogia e Ciências Humanas), pós-graduação e no desenvolvimento de material didático. Seu principal interesse de pesquisa envolve as relações entre literaturas contemporâneas de língua portuguesa e pós-colonialismo.

José Ricardo da Hora Vidal

Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) campus II, Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É

Licenciado em Letras / Inglês pela UNEB campus I (2009). Sua monografia de conclusão de curso versava sobre Voyeurismo e Erotismo nos contos de Anaís Min. Estudou Comunicação / Jornalismo na UFBA entre 1996 e 2003, sem concluir o curso. Escritor, foi 03º lugar no concurso Nacional de poesia da revista Iararana e três vezes menção honrosa da Academia de Letras do Recôncavo. Autor do livro de poesia “Estrelas no Lago” e membro da Academia VALENCIANA de Educação, Letras e Artes (AVELA). Suas pesquisas focam na Literatura Erótica de Autoria Feminina e na Literatura da cidade de Valença – Bahia.

Lucílio Manjate

Possui Mestrado em Filosofia pela Universidade Eduardo Mondlane (2019). Atualmente é professor da Universidade Eduardo Mondlane, onde fez a graduação em Linguística e Literatura (2008), e do Instituto Superior de Artes e Cultura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Moçambicana, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura moçambicana, literatura comparada, literatura e filosofia.

Maria Aparecida Nascimento de Almeida

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/CAPES/UEPB).

Mauren Prysbylsky da Hora Vidal

Doutora em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Letras - Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Licenciada em Letras - Português, Francês e Respectivas

Literaturas (FURG).É autora do livro *Cybernarrativa Pós-Contemporânea: pensando o narrador oral urbano-digital* (APPRIS, 2018). Interessa-se por pesquisas que versem sobre as seguintes temáticas: tradição oral, cultura popular, representação, literaturas de língua portuguesa, estudos pós-coloniais e no estudo de narrativas orais urbano-digitais no que se relaciona aos novos media e às materialidades da literatura. Ministrante de cursos livres na área, já tendo sido convidada a realizá-los nas seguintes instituições: Universidade de Coimbra, numa promoção do IEB e do Programa de Materialidades da Literatura, UFRJ, UFRGS e UNEB em diferentes campi. É Membro Efetiva do Grupo de Trabalho Literatura Oral e Popular da Anpoll, o qual coordenou no biênio 2016-2018. Quando secretária, durante o biênio 2014-2016, criou o blog do mesmo grupo (<https://gtliteraturaoralepopulارانpoll.wordpress.com/>).

É pesquisadora do Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial - NUTOPIA, liderado pelo Prof. Dr. Ari Lima e Investigadora Colaboradora, em nível de Pós-Doutoramento, do Grupo Mediação Digital e Materialidades da Literatura, integrado ao Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Desde julho de 2019 integra, como investigadora externa, o Laboratório Nacional de Materiales Orales (LANMO) da Universidade Autónoma do México, Campus Morelia. Dentre suas funções está a de possibilitar vínculos entre o LANMO e distintas instituições de educação superior e de caráter cultural no Brasil e/ou outros países da Europa e América Latina, além de propor atividades conjuntas, tais como: intercâmbio acadêmico, mobilidade estudantil, organização de eventos, entre outras. Revisora e parecerista de periódicos, foi pós-doutoranda PNPd/Capes na Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, Campus II, entre os anos de 2014 e 2019 onde colaborou em disciplinas do Mestrado em Crítica Cultural, além de participar de bancas de mestrado. Iniciou, no âmbito do estágio de pós-doutoramento, pesquisa de campo sobre a Ocupação Cultural, sarau pluricultural da cidade de Valença, no Baixo Sul baiano, a qual dá continuidade. É, atualmente, professora EBTT substituta de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e

Tecnologia Baiano - IFBaiano - no Campus de Santa Inês, no qual ministra disciplinas de língua portuguesa, literatura e redação científica para os cursos técnicos integrados de Agropecuária e Zootecnia.

Moama Lorena de Lacerda Marques

Possui Doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba (2013) e mestrado (2007) e graduação (2005) em Letras-Língua Portuguesa pela mesma instituição. Foi professora do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte entre os anos de 2009 e 2016, lecionando Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Atualmente, é professora de Literaturas de Língua Portuguesa da UFPB, Campus IV. Seus interesses concentram-se nas seguintes áreas: Literaturas africanas em Língua Portuguesa, Ensino de Literatura e Poesia brasileira contemporânea.

Regilane Barbosa Maceno

Doutoranda em Literatura-UnB; Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí- UESPI; Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Piauí- UESPI; Graduada em Letras (Português) pela Universidade Federal do Piauí- UFPI; Experiência na área de Educação, com ênfase no Magistério da Educação Básica; Experiência em revisão e correção de texto; Experiência em Educação a Distância; Professora de Língua Portuguesa. Atualmente, Diretora de Ensino da Secretaria Municipal de Educação, Ciência, Tecnologia e Inovação-SEMECTI-Codóó. Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro ? NEPA da Universidade Estadual do Piauí. Pesquisadora do Grupo Mayombe da UnB. Membro efetivo da Associação de Jornalistas e Escritoras do Brasil- Seccional Maranhão. Autora do livro de literatura infanto-juvenil "Badu e a goiabinha", tem participação na coletânea "As cartas que não escrevi", na

coletânea "Faz de Conto IV" e na coletânea "Toda forma de ser Mulher.

Roberta Guimarães Franco

Possui graduação (2006) em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal Fluminense (2006), mestrado em Estudos Literários (subárea - "Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa") pela Universidade Federal Fluminense (2008) e doutorado em Estudos literários (Literatura Comparada) na Universidade Federal Fluminense (2013). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal de Lavras-MG, onde atua na graduação do Curso de Letras presencial e à distância (Departamento de Estudos da Linguagem - DEL). Tem experiência na área de Literatura Comparada, com ênfase nas relações entre Literatura, História e Memória nas Literaturas de Língua Portuguesa, especialmente nas Literaturas Portuguesa, Angolana e Moçambicana, em Estudos Culturais e Teoria Pós-colonial.

Rosilda Alves Bezerra

Graduada em LETRAS pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN - 1992), mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP - 1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB - 2003). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande, onde leciona as disciplinas Tradução Intersemiótica e Poéticas das Africanidades. Docente permanente do Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS, UEPB, no Centro de Humanidades, em Guarabira/PB. Leciona a disciplina de Literaturas Africanas, Literatura Afro-Brasileira na graduação em Letras. No mestrado defendeu a dissertação sobre "Barroco e Erotismo na

poesia de Murilo Mendes", e no doutorado: "Ironia na poesia de Augusto dos Anjos". Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa e Africanas, pesquisando, principalmente, sobre: ironia, melancolia, erotismo, identidade, memória, alteridade e Pós-colonialismo. Pesquisa e orienta na Iniciação Científica (PIBIC), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) e PROFLETRAS/CH (UEPB), em torno da representação do negro nas literaturas de Língua portuguesa e Literaturas Africanas, com a aplicação das Leis 10.639/03 e 11.645/08 no currículo escolar da educação básica, além de pesquisas relacionadas à tradução e semiótica nas literaturas e no cinema. No período de agosto de 2015 a julho de 2016, aprovada com bolsa Capes, desenvolveu e concluiu o projeto de pesquisa de pós-doutoramento (Estágio Sênior) em Literaturas Africanas, na Universidade de Coimbra, Portugal, supervisionado pelo Prof. Dr. Pires Laranjeira. A participação no Programa Estágio Sênior no Exterior, com financiamento da CAPES como instituição de fomento, proporcionou a realização de várias atividades desenvolvidas após o retorno ao país. Pesquisadora e líder do Grupo de Pesquisa em Literatura e Cultura Afro-Brasileira, Africana e da Diáspora (CNPq).

Salomão Massingue

Doutorando em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestrado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências da Linguagem, Comunicação e Artes da Universidade Pedagógica. Graduado em Ensino de Português pela FCLCA da UP. Integrado na carreira de Assistente Universitário, é Docente das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, de Mundo Lusófono e de Estudos Literários II. Foi membro do Conselho Científico e de Direção da Universidade Pedagógica ? Maxixe. Membro e presidente do Conselho Científico, membro do Conselho de Ética e membro efetivo de Conselho de Curso de Licenciatura em

Ensino de Português. Foi Diretor da Repartição de Comunicação e Imagem da Universidade Pedagógica ? Maxixe. Foi Diretor interino do Departamento de Pesquisa e Publicação da Universidade Pedagógica, Maxixe. Foi editor e revisor linguístico da Revista Gutiletras e Humanidades, cofundador e editor do Jornal Universitário UniSaf. Coordenou a Pastoral Universitária da mesma Universidade. Sua pesquisa está direcionada para as relações entre Memória, História e Esquecimento nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Suas pesquisas incluem análise de discurso, bem como questões identitárias na narrativa moçambicana contemporânea.

Sara Jona Laisse

Possui graduação em Linguística pela Universidade Eduardo Mondlane (1997), mestrado em Gestão Estratégica de Recursos Humanos pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2006) e doutorado em Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova (2015). Atualmente é professora da Universidade Politécnica.

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Professor de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV-Mamanguape) e do PPGL-UFPB(Campus I-João Pessoa). Possui Graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia do Recife (2001), Especialização em Literatura Brasileira (2003) e Mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2006). Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, Campus I - CCHLA, João Pessoa, na área Literatura e Cultura, linha de pesquisa Memória e Produção Cultural. Desenvolveu Estágio de Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no PPGL-UFPB (2014-2016) e no PPGLV -UFRJ (2018-2019). No PPGL-UFPB, orienta

pesquisas na Área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, Linha de pesquisa Estudos Culturais e de Gênero. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: mimese, poesia, ficção, estudo das representações culturais e de gênero nas literaturas de língua portuguesa. É de nosso interesse pesquisas sobre literaturas africanas de língua portuguesa, principalmente, a produção literária de autoria feminina. Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.

Terezinha Taborda Moreira

É Professora Adjunta III da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas (1998). Graduiu-se em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (1989), realizou mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1995) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000). Fez pós-doutorado em Literatura Angolana na Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora nível 2 do CNPq. É Editora da Área de Literatura da Revista Scripta e dos Cadernos Cespuc de Pesquisa, do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Coordena o Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais, que intenta pensar os repertórios literários e culturais relacionados ao Brasil e ao continente africano indagando sobre as proposições e visões de África e Brasil que podem ser percebidas nos textos literários e artísticos em geral; as formas que as produções artísticas e críticas elegem para inserir África e Brasil no cenário cultural contemporâneo e os diálogos que a literatura e as outras artes têm promovido com os horizontes políticos e sociais. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Literatura Comparada. Suas principais linhas de pesquisa são: identidade e alteridade na literatura; formas de representação do outro e estudos pós-coloniais. É autora e/ou organizadora de várias publicações científicas, além de

capítulos de livros, artigos em periódicos, etc. Dentre sua produção científica, ressalta a obra "O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana" (2005).

Vanessa Riambau

Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Área de Estudos Literários, Ênfase em Literaturas de Expressão Portuguesa. Publicou sete livros no Brasil e dois em Moçambique sobre crítica literária, além de artigos em revistas acadêmicas e capítulos em livros diversos. Foi professora da Universidade da Costa Rica (UCR) pelo programa Leitorado, tendo ministrado aulas de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira para hispano hablantes. Também foi Professora Adjunta da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) entre 2011 e 2012. Atualmente, coordena o Grupo de Estudos Africanos na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como Professora Adjunta na graduação e na pós-graduação. Integra também o CESA - Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. No ano de 2017 concluiu seu pós-doutoramento na Universidade de Lisboa, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ana Mafalda Leite, sobre a formação do cânone literário em Moçambique.

Vanessa Teixeira

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), mestrado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004) e doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica literária, relações entre Literatura e História, romance contemporâneo em língua portuguesa, literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa. Em 2014, concluiu seu Pós-Doutorado com um projeto desenvolvido em torno da obra do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, patrocinado pelo Programa de Apoio ao Pós-Doutorado CAPES/FAPERJ, sob a supervisão da Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Entre 2014 e 2017 integrou o quadro docente da Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO), atuando na Graduação e na Pós-Graduação, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. Atualmente, é Professora Adjunta do Setor de Literaturas Africanas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Este livro foi diagramado pela
Editora UFPB em 2020.