

ISBN: 978-85-8229-096-5

# TRAMAS

Escritas de guerra em Angola e Moçambique



Terezinha Taborda Moreira  
Denise Borille de Abreu  
(Org.)

 editora  
PUC Minas

# TRAMAS E TRAUMAS

Escritas de Guerra em Angola e Moçambique

## Organizadoras

Terezinha Taborda Moreira

Denise Borille de Abreu

ISBN: 978-85-8229-096-5



<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1187040005505525>

**2018**

## **Agradecimentos**

Agradecemos ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq – e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes –, pelo apoio recebido, que foi fundamental para o desenvolvimento das pesquisas cujos resultados apresentamos agora. Ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, que forneceu o amparo institucional para a realização das investigações realizadas. Ao Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros – CESPUC –, pelo acolhimento constante de nossas propostas de debate. Aos alunos que fazem parte do Grupo de Estudos “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, que, com as várias questões propostas ao longo de nossos estudos, movimentaram e movimentam as reflexões e a busca por novas perspectivas de abordagem do texto literário.

© 2018 Os autores.

Todos os direitos reservados pela Editora PUC Minas. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem a autorização prévia da Editora.



**PUC Minas**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Dom Joaquim Giovanni Mol Guimarães

Vice-reitora: Patrícia Bernardes

Pró-reitor de pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio Morais Hanriot

EDITORA PUC MINAS

Diretor: Paulo Agostinho Nogueira Baptista

Coordenação editorial: Cláudia Teles de Menezes Teixeira

Assistente editorial: Maria Cristina Araújo Rabelo

Revisão: Virgínia Mata Machado

Divulgação: Danielle Freitas Mourão

Comercial: Maria Aparecida dos Santos Mitraud

Revisão: Patrícia Falcão



**CESPUC - MG**  
CENTRO DE ESTUDOS  
LUSO-AFRO BRASILEIROS  
DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE MINAS GERAIS

CESPUC: Centro de Estudos Luso-Afro Brasileiros

Coordenação: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes

Projeto gráfico e diagramação: Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

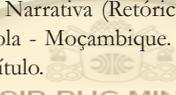
Capa: Jefferson Ubiratan de Araujo Medeiros

#### CONSELHO EDITORIAL

Edil Carvalho Guedes Filho, Eliane Scheid Gazire, Flávio de Jesus Resende, Jean Richard Lopes, Leonardo César Souza Ramos, Lucas de Alvarenga Gontijo, Luciana Kind do Nascimento, Luciana Lemos de Azevedo, Márcio de Vasconcelos Serelle, Pedro Paiva Brito, Rita de Cássica Fazzi, Rodrigo Baroni de Carvalho, Sérgio Morais Hanriot, William César Bento Regis.

#### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

T771	Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique / organizadoras Terezinha Taborda Moreira, Denise Borille de Abreu. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018. 270 p.: il.  ISBN: 978-85-8229-096-5
1. Literatura - Escrita. 2. Narrativa (Retórica). 3. Análise do discurso literário. 4. Literatura comparada - Angola - Moçambique. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Abreu, Denise Borille de. III. Título.	
 <b>SIB PUC MINAS</b>	
CDU: 82.091	

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito - CRB 6/2999

EDITORA PUC MINAS: R. Dom Lúcio Antunes, 180 • Coração Eucarístico CEP: 30535-630  
• Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil Tel.: (31) 3319.9904 • editora@pucminas.br •  
www.pucminas.br/editora



## SUMÁRIO

### Apresentação

Terezinha Taborda Moreira e Denise Borille de Abreu.....	7
---	---

### Artigos

Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida Denise Borille de Abreu .....	11
---	----

Violência e trauma na escrita literária angolana Terezinha Taborda Moreira .....	53
---	----

O presente que não passa em <i>Nós, os do Makulusu</i> , de José Luandino Vieira Elisa Maria Taborda da Silva .....	85
---	----

Também eu, sou um rio: forma e performance narrativa na obra <i>O livro dos guerrilheiros</i> Karina de Almeida Calado .....	106
--	-----

Nesta terra sempre passaram guerras Mateus Pedro Pimpão António .....	122
--	-----

Trauma e guerra no romance <i>Teoria geral do esquecimento</i> , de José Eduardo Agualusa Carlos Vinícius Teixeira Palhares .....	144
---	-----

Belmira e a narrativa do trauma Helen Leonarda Abrantes .....	164
Estratégias narrativas de violência e guerra: a prosa poética de Mia Couto, em <i>Terra sonâmbula</i> Eni Alves Rodrigues .....	179
<i>Terra Sonâmbula</i> em sua dimensão espacial e temporal Wílson Barreto Fróis .....	197
Um passado que não passa – gênero e violência na obra <i>Antes de nascer o mundo</i> , de Mia Couto Elaine Cristina Andrade Pereira .....	212
Violência, trauma e silenciamento na escrita literária de Paulina Chiziane Elisângela de Lana Costa .....	231
Guerra e sobrevivência: o perdão pode curar? Josélia dos Santos Oliveira .....	250
Sobre os autores .....	264

“Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.”

(Walter Benjamin – “Sobre o conceito de história”)

# Apresentação

Terezinha Taborda Moreira  
Denise Borille de Abreu

## Apresentação

Este livro é resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito do Grupo de Estudos “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, entre os anos de 2015 e 2017. Os textos traduzem debates realizados ao longo de disciplinas e encontros diversos que versaram sobre as guerras coloniais e civis em Angola e Moçambique, assim como os impactos desses conflitos sobre os sujeitos e a produção literária desses países.

Acreditamos que a escrita da guerra nesses países visa resgatar vozes que foram silenciadas em narrativas históricas dominantes ao longo de vários séculos, as quais não incluíam as realidades angolana e moçambicana vistas sob a perspectiva dos sujeitos que foram excluídos por tal tradição escrita. Escovando essas escritas da história a contrapelo, as narrativas dos escritores contemplados nos estudos que apresentamos aqui buscam resgatar um lugar de fala aos sujeitos traumatizados pelas guerras. Sob esse enfoque, as reflexões que trazemos propõem pensar a escrita literária de escritores de Angola e Moçambique como enunciação que, pelo fato de estar posicionada em um campo social marcadamente conflituoso, questiona os limites da representação literária e os ideários nacionalistas preconizados pela historiografia canônica ocidental.

Os ensaios reunidos nesta obra têm como tema as relações entre literatura e guerra, literatura e história, ficção e realidade, ética e violência, testemunho, trauma e identidade. Considerando que a ficção pode mostrar os sofrimentos, os ganhos e os aprendizados das guerras, essas reflexões buscam investigar o grau de correspondência que os textos estabelecem com as realidades traumáticas que se propõem recriar e, ainda, como essa correspondência se reflete na forma literária.

Obras dos escritores angolanos Aida Gomes, José Eduardo Agualusa, Luandino Vieira e Pepetela, somadas às dos escritores moçambicanos Mía Couto e Paulina Chiziane, são visitadas em várias reflexões que têm a violência e o trauma como formas de interpelação da memória, a partir do presente, para reverberar vozes que sucumbiram diante de formas brutais de subalternização e rasura.

As abordagens direcionam a leitura para a compreensão do trauma e da guerra na construção ficcional da memória das personagens das dadas obras. A forma como as histórias das personagens retratadas cruzam os espaços, destruídos tanto pelas guerras quanto pelos preconceitos, acompanha as formações de países retalhados pela violência do processo colonial e das guerras.

Por isso, os ensaios refletem sobre as produções literárias como efeito de uma problematização do ato de narrar. Nesse sentido, analisam as obras tendo como foco a questão do trauma e as possibilidades de se narrar o vivido. A questão do pacto narrativo orienta a investigação sobre a relação entre os textos e o gênero romance, dada a concepção dessa forma literária como aberta e híbrida. Sendo assim, reflete-se, com frequência, sobre novas formas de narrar, na medida em que os textos ficcionais apresentam, em sua tessitura, os impactos das experiências traumáticas vividas pelos sujeitos ficcionais – principalmente os sujeitos femininos – e, numa extensão de sentido possível, pelas sociedades angolana e moçambicana, marcadas por guerras civis e de independência.

Acreditamos, por isso, ser possível afirmar que a natureza do processo narrativo dos escritores e das escritoras é parte de um projeto literário que visa, mediante o deslocamento das narrativas canônicas ocidentais, a constituição de uma proposta estética literária em consonância com as subjetividades que emergem nas sociedades de Angola e Moçambique.



# Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida

Denise Borille de Abreu\*

---

\* Pesquisadora Bolsista PNPd/CAPES de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Considerando-se que o trauma é uma experiência que perpassa o limite tolerável de representação, os teóricos de *trauma theory* se deparam, num primeiro momento, mais com o silêncio do que propriamente com as palavras. Não obstante essa prévia ausência de palavras, os vários tipos de trauma parecem proliferar-se e marcar, cada vez mais, o homem e a mulher contemporâneos. É o que tem em mente Shoshana Felman (2002), ao afirmar, em *The juridical unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, que a história contemporânea “is crystalized around these two poles: the trial (law and justice) on the one hand and trauma, [...] on the other hand.” (FELMAN, 2002, p. 3).<sup>1</sup> O pensamento de Felman é ainda mais coerente se observarmos, no mundo contemporâneo, o fenômeno crescente da manifestação dos mais diversos tipos de violência que tomam conta dos indivíduos. A crítica inglesa Anne Whitehead (2004) inicia sua obra *Trauma fiction* com uma indagação semelhante, que parece pairar sobre aqueles que se iniciam nos estudos sobre o trauma. De fato, devido a seu caráter enigmático, essa teoria pode acabar tornando-se objeto de fascínio. Com o intuito de melhor definir o termo *trauma fiction* (que traduzo aqui como ficção de trauma), gênero que amarra as possíveis ficções e realidades envolvendo a matéria complexa do relato traumático, Whitehead introduz seu estudo com a constatação de uma situação aparentemente contraditória: “The term ‘trauma fiction’ represents a paradox or contradiction: if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how then can it be narrativised in fiction?” (WHITEHEAD, 2004, p. 03, destaque

---

1 “a história contemporânea se cristaliza em torno destes dois polos: de um lado, o do julgamento (lei e justiça) e, de outro, o do trauma, [...]” (FELMAN, 2002, p. 3 – tradução minha).

da autora).<sup>2</sup> É necessário, porém, atentar para o fato de que esse paradoxo se encontra apenas num primeiro momento podendo vir a ser, posteriormente, simbolizado através da linguagem.

Com efeito, o ato de narrar um trauma parece ser tão complexo quanto a natureza do trauma em si. Acerca da patologia do trauma, a teórica estadunidense Cathy Caruth (1995), autora de *Trauma: explorations in memory*, esclarece:

In the years since Vietnam, the fields of psychiatry, psychoanalysis, and sociology have taken a renewed interest in the problem of trauma. In 1980, the American Psychiatric Association finally officially acknowledged the long-recognized but frequently ignored phenomenon under the title “Post-Traumatic Stress Disorder” (PTSD), which included the symptoms of what had previously been called shell shock, combat stress, delayed stress syndrome, and traumatic neuroses, and referred to responses to both human and natural catastrophes. On the one hand, this classification and its attendant official acknowledgement of a pathology has provided a category of diagnosis so powerful that it has seemed to engulf everything around it: suddenly responses not only to combat and to natural catastrophes but also to rape, child abuse, and a number of other violent occurrences have been understood in terms of PTSD, and diagnoses of some dissociative disorders have also been switched to that of trauma. (CARUTH, 1995, p. iii, destaques da autora).<sup>3</sup>

---

2 “O termo ficção de trauma representa um paradoxo ou uma contradição: se o trauma inclui um evento ou uma experiência que domina o indivíduo e resiste à linguagem ou à representação, como é possível, então, que ele seja narrado na ficção?” (WHITEHEAD, 2004, p. 3 – tradução minha).

3 “Desde a Guerra do Vietnã, os campos da psiquiatria, psicanálise e sociologia têm um interesse renovado na questão do trauma. Em 1980, a Associação Americana de Psiquiatria finalmente reconheceu em caráter oficial o fenômeno - bem conhecido, mas frequentemente ignorado - intitulado ‘transtorno de estresse pós-traumático’ (TEPT), o qual incluía os sintomas que tinham sido chamados previamente de *shell shock*, estresse de combate, síndrome do estresse com resposta retardada e neurose traumática, e se referia às respostas

Com base nessa definição moderna de trauma, que abarca as respostas às diversas manifestações de violência, é possível cogitar os mais variados tipos de trauma que assolam o sujeito contemporâneo. Além dos mencionados por Caruth, como estupro e abuso infantil, pode-se pensar também em acidentes de trânsito e industriais, doenças graves, mortes, roubos e assaltos a mão armada, tortura, sequestro, encarceramento, separações amorosas, *bullying*, terrorismo, crises econômicas e outros fenômenos de violência contra o indivíduo, sem mencionar as catástrofes naturais – incêndios, terremotos, maremotos, pestes e contaminações, entre outros.

A partir do momento que se entende o trauma como resposta a manifestações violentas, sejam elas de causa humana ou natural, aumenta-se o escopo dos incidentes que podem vir a causar transtorno de estresse pós-traumático. E, novamente de acordo com Felman, um número crescente de diversos tipos de trauma (alguns de fácil nomeação e outros nem tanto) parece emergir ao levarmos em consideração os níveis alarmantes de violência na história contemporânea.

É, talvez, com o desejo de se entender como sujeito histórico que o sujeito contemporâneo se vê compelido a narrar sua história de trauma. Narrar o trauma, seja ele de forma oral ou escrita – e este artigo contempla narrativas escritas de trauma – parece ser uma forma de inserção do indivíduo na historicidade, o que parece

---

às catástrofes humanas e naturais. Por um lado, essa classificação e o esperado reconhecimento oficial da patologia forneceram uma categoria de diagnóstico tão forte, que parece engolfar tudo que a cerca: de repente, respostas não apenas ao combate e catástrofes naturais mas também ao estupro, abuso infantil e uma série de outras manifestações violentas, têm sido entendidas como TEPT e até os diagnósticos de alguns distúrbios dissociativos foram alterados para trauma.” (CARUTH, 1995, p. iii – tradução minha).

conferir valor histórico à experiência humana. Assim como proliferaram manifestações de violência, cada vez mais se tem escrito, na história contemporânea, sobre a vida, o *self*, o sujeito. Igualmente abundantes são as biografias, autobiografias, memórias, diários, cartas e todo tipo de escrita de si. A esse tipo de escrita, cada vez mais atual, convencionou-se chamar de *life-writing*, que traduzo como narrativas de vida.

A obra de referência *The encyclopedia of life writing*, editada pela teórica inglesa Margaretta Jolly (2001), traz uma passagem de autoria de Leigh Gilmore, que traça uma convergência entre trauma e narrativas de vida. A autora afirma:

Slavery, colonization, genocide, hysteria, shell shock, the Holocaust, AIDS, sexual abuse. As this partial and horrific list of phenomena demonstrates, one of the most compelling reasons trauma has become important to life writing is its sheer scale and pervasiveness. Life writing about trauma moves personal experience onto the historical stage, it provides a way to reconceive the relation between private and public, and it produces a counter-discourse to the historical muting or erasure of the kinds of violence that have been regarded as violating dominant cultural norms and narratives. (GILMORE, apud JOLLY, 2001, p. 827).<sup>4</sup>

---

4 “A escravidão, a colonização, o genocídio, os tipos de histeria, *shell shock*, o Holocausto, a AIDS, o abuso sexual. Como demonstra essa listagem parcial e terrível de fenômenos, uma das razões mais fortes pelas quais o trauma ganhou importância nas narrativas de vida é devido a sua própria escala e abrangência. As narrativas de vida sobre o trauma deslocam a experiência pessoal para o cenário histórico, ela fornece uma maneira de reconceber a relação entre o privado e o público e produz um contradiscurso para o silenciamento e a rasura históricos dos tipos de violência considerados como normas e narrativas culturais dominantes e violadoras.” (GILMORE, apud JOLLY, 2001, p. 827 – tradução minha).

É interessante notar na passagem que, para Gilmore, o encontro entre a teoria do trauma e as narrativas de vida tem também, como objetivo, situar o sujeito historicamente e opor-se à hegemonia. Em acréscimo à premissa de Gilmore, eu diria que o trauma impõe uma dupla dominação do sujeito que o experimenta: além de ser dominado pelo trauma, o silenciamento e a rasura históricos que resultam do primeiro momento da experiência traumática podem ser utilizados pelos governos para fins hegemônicos. A ausência de palavras pode ser conveniente para manter governos ditatoriais no poder, por exemplo.

Cathy Caruth utiliza um termo pungente para definir a maneira como o trauma pode dominar o sujeito, que é a metáfora da possessão. Ela afirma que “To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.” (CARUTH, 1995, p. iv).<sup>5</sup>

Uma vez “possuído” por um acontecimento, o sujeito não consegue assimilar o evento completamente no momento em que ele acontece, “but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it.” (CARUTH, 1995, p. v).<sup>6</sup> É interessante quando essa autora afirma a possibilidade de que o sujeito esteja possuído por uma história: “The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history, that they cannot entirely possess.” (CARUTH, 1995, p. v).<sup>7</sup> Ainda mais interessante, para os propósitos deste artigo, é pensar na escrita feminina, valendo-se das

---

5 “Estar traumatizado é precisamente estar possuído por uma imagem ou um acontecimento.” (CARUTH, 1995, p. iv – tradução minha).

6 “mas, de maneira atrasada, numa possessão repetida daquele que o experimenta.” (CARUTH, 1995, p. v – tradução minha).

7 “Os traumatizados, poderíamos dizer, carregam uma história impossível dentro de si, ou tornam-se eles mesmos o sintoma de uma história que não conseguem possuir completamente.” (CARUTH, 1995, p. v – tradução minha).

palavras de Cathy Caruth e Ruth Silviano Brandão e Lúcia Castello Branco, quando estas atestam a preferência da escrita feminina pelos “gêneros do impossível: os diários, as cartas, as memórias, as autobiografias” (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1989, p. 142).

Para concluir o pensamento de Caruth, a experiência vivenciada pelo sujeito, de estar possuído por um evento ou por uma história, desencadeará dois aspectos imprescindíveis para a compreensão do trauma: a repetição e a crise da verdade. Ela explica, primeiramente, como os sintomas traumáticos parecem estar revestidos de certa literalidade:

Indeed, modern analysts as well have remarked on the surprising literality and nonsymbolic nature of traumatic dreams and flashbacks, which resist cure to the extent that they remain, precisely, literal. It is this literality and its insistent return which thus constitutes trauma and points toward its enigmatic core: the delay or incompleteness in knowing, or even in seeing, an overwhelming occurrence that then remains, in its insistent return, absolutely true to the event. (CARUTH, 1995, p. v).<sup>8</sup>

Cumprir explicar que, por literalidade, entende-se a reconstituição literal do que realmente aconteceu. O grande desafio, para os traumatizados e para os analistas, parece ser entender a suposta “verdade” que as repetições traumáticas querem comunicar. Daí advém a “crise da verdade”, nas palavras da teórica, imposta pelo trauma.

---

8 “De fato, os analistas modernos também notaram a surpreendente literalidade e a natureza não-simbólica dos sonhos e flashbacks traumáticos, que resistem à cura na medida em que permanecem, precisamente, literais. É essa literalidade e seu retorno insistente que constituem o trauma e apontam para seu núcleo enigmático: o atraso ou incompletude em saber, ou mesmo em ver, uma ocorrência opressiva que então permanece, em seu retorno insistente, absolutamente fiel ao acontecimento.” (CARUTH, 1995 p. v – tradução minha).

Devido à crise da verdade, o trauma parece “trair” a historicidade e impor um desafio grande tanto para a psicanálise quanto para os estudiosos da teoria do trauma. Surge, aqui, mais um enigma, mais um paradoxo para a narrativas de vida do trauma: ao mesmo tempo em que ela pode ajudar a situar o sujeito traumatizado historicamente, ela sofrerá sempre de uma “crise da verdade”. Por isso, pode-se concluir que o termo mais adequado para esse tipo de escrita seja aquele proposto por Anne Whitehead, ou seja, “ficção de trauma”, assumindo a condição de que o relato biográfico é imbuído de verdades e ficções.

Por fim, tanto os estudos mais recentes de teoria do trauma (*trauma theory*) quanto os de narrativas de vida (*life-writing*) apontam, entre outras, para três características principais das narrativas femininas do trauma: o uso de mecanismos de repetição; a presença de um ouvinte compassivo e a busca de identidades. Nas três seções subsequentes situo esse paradigma teórico tridimensional, que é resultado de estudos anteriores realizados em parceria entre a PUC Minas e a Kingston University London (Inglaterra).<sup>9</sup>

### Narrativas que se repetem

Ao fazer uma análise geral das teorias mais recentes dos estudos do trauma, pode-se observar que seus principais teóricos recorreram

---

9 Para mais detalhes sobre esse paradigma teórico tridimensional, bem como sua ocorrência em diversos exemplos de textos lusófonos de autoria feminina, favor conferir: ABREU, Denise Borille. Nas tramas do trauma: As mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa. 2016. 142 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2016.

a uma única e mesma referência: a obra de Sigmund Freud. É digno de admiração constatar que os escritos de Freud, realizados na primeira metade do século passado, continuam a iluminar as questões do sujeito contemporâneo.

Ao apontar o que já foi mencionado como um dos principais aspectos para a compreensão do trauma, o da repetição, Cathy Caruth (1991) vale-se do termo cunhado por Freud como “compulsão à repetição”, para escrever seu célebre artigo intitulado “Unclaimed experience: trauma and the possibility of History”, e afirma:

The indirect referentiality of history is also, I would argue, at the core of Freud’s understanding of the political shape of Jewish culture, in its repeated confrontation with antisemitism. For the murder of Moses, as Freud argues, is in fact a repetition of an earlier murder in the history of mankind, the murder of the primal father by his rebellious sons, which occurred in primeval history; and it is the unconscious repetition and acknowledgement of this fact that explains both Judaism and its Christian antagonists. (CARUTH, 1991, p. 187).<sup>10</sup>

Nesse ensaio, a autora traça o panorama histórico da repetição, que remonta ao artigo de Freud (1976b) intitulado “Moisés e o monoteísmo” (originalmente publicado em 1939), parcialmente

---

10 “A referência indireta da história também está, eu diria, no cerne do entendimento freudiano do modelo político da cultura judaica, em sua confrontação repetida com o antissemitismo. Pois o assassinato de Moisés, como argumenta Freud, é de fato uma repetição de um assassinato antigo na história da humanidade, o assassinato do primeiro pai por seus filhos rebeldes, que ocorreu na história primitiva; a repetição e o reconhecimento desse fato é o que explica o antagonismo entre o judaísmo e o cristianismo.” (CARUTH, 1991, p. 187- tradução minha). Cumpre lembrar que o relato do assassinato do pai da horda primeva foi primeiramente mencionado por Freud em “Totem e tabu – e outros trabalhos” (1913), para, então, ser retomado à discussão em “Moisés e o monoteísmo” (1939).

autobiográfico e ficcional, uma vez que ficcionaliza o passado judeu e tenta explicar a perseguição nazista que Freud, sua família e a própria psicanálise viriam a vivenciar durante a Segunda Guerra. É possível afirmar que essa obra freudiana seja uma importante referência de autoficção de trauma. É a partir da história de Moisés, e também de sua própria história, que Freud elabora o conceito de “neurose traumática”, acrescentando um ponto de convergência entre esse tipo de neurose e o monoteísmo judeu: é o termo que ele denomina de “latência”, ou “período de incubação” entre o evento traumático (do “ato de partida” do incidente) e a manifestação dos primeiros sintomas. A partir desse ponto, terá início uma repetição dolorosa da cena do incidente, geralmente através de sonhos traumáticos, retornando sempre ao “local” onde se originou o trauma, dada a incapacidade da mente em assimilar o evento traumático de imediato. A esse aspecto reiterativo Freud (2010) dá o nome de “compulsão à repetição”, termo que ele já havia estudado e explorado com detalhes em “Além do princípio do prazer” (originalmente publicado em 1920).

Nessa obra, o que talvez seja o exemplo mais curioso de compulsão à repetição é estudado por Freud a partir da observação de seu próprio neto. Freud constatou que, após as idas e vindas frequentes de sua mãe, a criança brincava de um jogo de *fort* e *da*, com um carretel de madeira contendo um cordão amarrado em volta dele. O avô Freud prestava atenção em como o menino atirava repetidamente o carretel contra seu berço, emitindo o som “o-o-o-o” e depois o puxava de volta, pronunciando “a-a-a-a”. A interpretação que Freud fez desses sons foi que *fort* significava “ir embora” e *da* aludia a “aqui”. Em seguida ele sugere que o menino estava representando a partida e o retorno de sua mãe, com os quais ele se via forçado a confrontar constantemente.

Outro teórico que, assim como Caruth, utiliza-se da referência

freudiana é o estadunidense Dominick LaCapra. Em geral, pode-se dizer que ele tenta situar os estudos do trauma através de conceitos estruturados que, por sua vez, também remontam a Freud. Talvez a principal contribuição de LaCapra seja fornecer um alicerce teórico um pouco mais tangível, ainda que passível de argumentação, para a teoria do trauma. Ele insiste em conceituar e distinguir, por exemplo, ausência e perda, histórico (ou trauma histórico) e trans-histórico (ou trauma estrutural), luto e melancolia, encenação e elaboração, que, embora sejam noções binárias, chegam para agregar valor à compreensão do trauma, com algumas concessões e exceções.

A primeira distinção opera nos pares ausência X perda e histórico (ou trauma histórico) X trans-histórico (ou trauma estrutural). Em seu artigo “Trauma, Absence, Loss”, LaCapra (1999) esclarece:

In an obvious and restricted sense losses may entail absences, but the converse need not be the case. Moreover, I would situate the type of absence in which I am especially (but not exclusively) interested on a transhistorical level, while situating loss on a historical level. In this transhistorical sense absence is not an event and does not imply tenses (past, present, or future). By contrast, the historical past is the scene of losses that may be narrated as well as of specific possibilities that may conceivably be reactivated, reconfigured, and transformed in the present or future. The past is misperceived in terms of sheer absence or utter annihilation. Something of the past always remains, if only as a haunting presence or symptomatic revenant. Moreover, losses are specific and involve particular events, such as the death of loved ones on a personal level or, on a broader scale, the losses brought about by apartheid or by the Holocaust in its effects on Jews and other victims of the Nazi genocide, including both the lives and the cultures of affected groups. (LACAPRA, 1999, p. 700-701)<sup>11</sup>

---

11 “Num sentido óbvio e restrito, as perdas podem implicar ausências, mas o contrário pode não vir ao caso. Além disso, eu situaria o tipo de ausência que me interessa em especial (mas não de maneira exclusiva) em um nível trans-

Em linhas gerais, pode-se constatar que LaCapra situa ausência e perda em termos de historicidade: a experiência traumática da perda envolve acontecimentos e é específica, particular, podendo ser narrada em termos temporais (passado, presente e futuro). Portanto, a perda situa-se no nível histórico, que, para o autor, pode chamar-se também de trauma histórico. A ausência não se constitui como acontecimento e rompe com a temporalidade. Sendo assim, ela é trans-histórica, o que se conhece como trauma estrutural.

Em seguida, LaCapra fornece exemplos literários para clarear tal distinção: *À espera de Godot*, de Samuel Beckett, está relacionado à ausência traumática, enquanto *Paraíso perdido*, de John Milton, representa a narrativa do trauma da perda. Ele esclarece que as narrativas de ausência, “for example, those of Samuel Beckett or Maurice Blanchot, tend not to include events in any significant way and seem to be abstract, evacuated, or disembodied.” (LACAPRA, 1999, p. 701).<sup>12</sup> Esse comentário reforça que as narrativas de

---

histórico, ao passo que situaria a perda num nível histórico. No sentido trans-histórico, a ausência não é um acontecimento e não implica tempos (passado, presente ou futuro). Em contraste, o passado histórico é o cenário de perdas que podem ser narradas, bem como de possibilidades específicas que podem ser, de maneira concebível, reativadas, reconfiguradas e transformadas no presente ou no futuro. O passado é mal interpretado em termos de pura ausência ou de total aniquilação. Algo do passado sempre permanece, ainda que seja uma presença assombrada ou um retorno sintomático. Além disso, as perdas são específicas e envolvem acontecimentos particulares, como a morte de um ente querido, na esfera pessoal ou, numa escala mais ampla, as perdas causadas pelo *apartheid* ou pelo Holocausto e seus efeitos sobre os judeus e outras vítimas do genocídio nazista, incluindo tanto as vidas quanto as culturas dos grupos afetados.” (LACAPRA, 1999, p. 700-701 – tradução minha).

12 “por exemplo as de Samuel Beckett ou de Maurice Blanchot, tendem a não incluir os acontecimentos de forma significativa e parecem ser abstratas, vazias ou desconexas.” (LACAPRA, 1999, p. 701 – tradução minha).

ausência rompem o compromisso com a temporalidade, daí serem consideradas trans-históricas. E conclui que “In terms of absence, one may recognize that one cannot lose what one never had.” (LACAPRA, 1999, p. 701).<sup>13</sup>

A influência freudiana na teoria de LaCapra aparece mais nitidamente quando ele distingue luto de melancolia, recorrendo a conceitos do próprio Freud (2010c). Ele lembra:

Freud compared and contrasted melancholia with mourning. He saw melancholia as characteristic of an arrested process in which the depressed, self-berating, and traumatized self, locked in compulsive repetition, is possessed by the past, faces a future of impasses, and remains narcissistically identified with the lost object. Mourning brings the possibility of engaging trauma and achieving a reinvestment in, or recathexis of, life that allows one to begin again. (LACAPRA, 1999, p. 713).<sup>14</sup>

Vê-se aqui que os conceitos que LaCapra lança de luto e melancolia são os mesmos que Freud havia utilizado, mas a distinção é válida para discernir os tipos de narrativa de trauma e, principalmente, como as narrativas abordam (ou não) uma possibilidade de elaboração do trauma vivenciado.

Talvez o exemplo mais conhecido de narrativa de melancolia, na literatura ocidental, esteja na obra *À procura do tempo perdido*, de Proust (2004), na qual predomina o sentimento de nostalgia

---

13 “Em termos de ausência, deve-se reconhecer que não se pode perder aquilo que nunca se teve.” (LACAPRA, 1999, p. 701 – tradução minha).

14 “Freud comparou e distinguiu melancolia de luto. Ele via a melancolia como característica de um processo trancado no qual o eu deprimido, autocensurador e traumatizado, preso na compulsão repetitiva, se vê possuído pelo passado, tendo que enfrentar um futuro de impasses e permanece identificado narcisicamente com o objeto perdido. Já o luto traz a possibilidade de se lidar com o trauma e realizar uma reinvestida - ou catexia - da vida, que permite ao sujeito começar de novo.” (LACAPRA, 1999, p. 713 – tradução minha).

melancólica do menino que se encontra narcisicamente identificado com a figura da mãe e preso a lembrar-se – ou melhor dizendo, retornar à cena traumática da ausência do beijo da mãe – todas as vezes que ele come a *madeleine* e toma o chá de tília. O retorno é evocado pelos sentidos, sobretudo o olfato e o paladar. É interessante notar também, nessa mesma obra, que o fluxo de andamento da narrativa acompanha os retornos das memórias traumáticas, memórias que se repetem sem cessar e rompem com a temporalidade. Uma vez que o menino está preso ao passado, o presente se torna incerto e o futuro não é contemplado. Talvez, daí, a razão do título escolhido para a obra, o que reforça sua característica trans-histórica.

Uma vez feito esse discernimento entre luto e melancolia – e tendo em mente que não se está diante de um juízo ou escala de valores em que um conceito adquire maior ou menor importância que o outro – pode-se observar que o principal critério que os distingue esteja na maneira como essas duas manifestações lidam com o trauma. Na visão de LaCapra, “mourning might be seen as a form of working-through, and melancholia as a form of acting-out.” (LACAPRA, 1999, p. 713).<sup>15</sup> Aqui o teórico introduz um último par de conceitos que serão de grande utilidade para se entender a operacionalização do trauma. E, principalmente, se o trauma vivenciado ficará fadado a repetir-se continuamente ou se poderá se dar uma cessação da repetição. Essas possibilidades se desdobram dentro de dois caminhos, chamados de *acting-out* (“encenação”) e *working-through* (“elaboração”). O autor afirma o seguinte:

---

15 “o luto pode ser visto como uma forma de elaboração e a melancolia como uma forma de encenação.” (LACAPRA, 1999, p. 713 – tradução minha).

In acting-out, the past is performatively regenerated or relived as if it were fully present rather than represented in memory and inscription, and it hauntingly returns as the repressed. Mourning involves a different inflection of performativity: a relation to the past that involves recognizing its difference from the present-simultaneously remembering and taking leave of or actively forgetting it, thereby allowing for critical judgment and a reinvestment in life, notably social and civic life with its demands, responsibilities, and norms requiring respectful recognition and consideration for others. By contrast, to the extent someone is possessed by the past and acting out a repetition compulsion, he or she may be incapable of ethically responsible behavior. (LACAPRA, 1999, p. 716).<sup>16</sup>

Note-se que os conceitos apresentados de encenação e elaboração estão atrelados a duas outras instâncias: primeira, a possibilidade de a repetição vir a estender-se indefinidamente (encenação) ou não; segunda, a possibilidade de uma reconfiguração do quadro traumático (elaboração) ou não.

Numa perspectiva comparativista, pode-se pensar, com referência à obra clássica de Sófocles, que o clamor (a voz) de Antígona que se ergue para que seu irmão, Polinices, tenha direito a um enterro digno, é também uma reivindicação de uma mulher por

---

16 “Na encenação, o passado é regenerado de maneira performativa (ou revivido como se estivesse totalmente presente ao invés de representado pelas memórias e inscrições) e ele retorna de maneira assombrada sob a forma de repressão. O luto envolve uma inflexão diferente da performatividade: uma relação com o passado que inclui reconhecer sua diferença do presente – relembrando e, ao mesmo tempo, ausentando-se ou esquecendo-se ativamente dele – o que permite um pensamento crítico uma reinvestida na vida, sobretudo a vida social e cívica com suas exigências, responsabilidades e normas que requerem reconhecimento respeitoso e consideração pelos outros. Em contraste, à medida em que o sujeito se encontra possuído pelo passado e encenando uma compulsão repetitiva, ele ou ela podem se encontrar incapacitados de ter um comportamento eticamente responsável.” (LACAPRA, 1999, p. 716 – tradução minha).

uma tentativa de elaboração do luto pela morte do ente amado, colocando o enlutamento como um direito humano.

Dentro de uma perspectiva crítica, o maior ganho para a teoria do trauma, advindo dos estudos de LaCapra, está em situar a questão da historicidade (níveis histórico e trans-histórico) e das implicações que estes apresentam para as narrativas do trauma (presença e ausência de temporalidade, respectivamente). Porém, parece complexo delimitar, com precisão, uma distinção clara entre ausência e perda e, até mesmo,

entre luto e melancolia. O próprio autor adverte o leitor para que não entenda os conceitos dentro de uma lógica binária, dualista.

Considerada uma precursora da escrita feminina do trauma, Virginia Woolf (1985), em seu livro de memórias intitulado *A sketch of the past* (originalmente publicado em 1939), faz soar sua voz após vivenciar um evento traumático e relembra a vergonha que sentia ao se olhar no espelho da entrada da casa onde vivera quando era criança. Foi nesse lugar que Woolf havia sido molestada por seu meio-irmão. Na obra de Woolf em geral, como muitos estudiosos já notaram, predominam as metáforas do mar e do espelho. Essas figuras de discurso pungentes e repetitivas assumem um significado esquivo, fragmentado e contraditório na narrativas de vida de Woolf, que podem ser entendidas como uma tentativa de a autora confrontar seu passado traumático. O espelho, assim como o trauma, é a imagem que se repete contra a vontade do sujeito traumatizado. E, por sua vez, a escrita de Woolf sobre o trauma que ela viveu é o espelho de sua voz.

Para Anne Whitehead, a repetição é o que parece melhor definir a ficção de trauma. Ela afirma:

One of the key literary strategies in trauma fiction is the device of repetition, which can act at the levels of language, imagery or plot.

Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression. (WHITEHEAD, 2004, p. 86).<sup>17</sup>

A autora parece associar, de forma mais enfática que outros teóricos, trauma e narrativa, dentro da característica que ela vê como inerente ao trauma, que é o retorno, a repetição, a ciclicidade. Para concluir o aspecto repetitivo do trauma, Anne Whitehead alinhava o histórico da repetição dentro da teoria do trauma aqui exposta e propõe uma forma de resistência ao trauma possibilitada pela ficção literária. Ela afirma:

Repetition is inherently ambivalent, suspended between trauma and catharsis. In its negative aspect, repetition replays the past as if it was fully present and remains caught within trauma's paralysing influence. It corresponds to LaCapra's notion of acting-out and Freud's conception of melancholia, pathological responses to loss which seek to incorporate the other into the self as an act of preservation. Repetition can also work towards memory and catharsis, however. In this aspect it relates to LaCapra's concept of 'working-through' and Freud's notion of mourning. It represents the discharging of emotion cathected to loss and the subsequent reformulation of the past. LaCapra draws on the concept of 'working-through' to describe the role of literary texts in representing trauma, arguing that writing necessarily implies some distance from trauma and is an inherently curative process. LaCapra's emphasis on narrative as cure echoes Freud's claim in *Studies in Hysteria* (1895) that 'each individual hysterical symptom immediately and permanently disappeared [...] when the patient had described that event in the greatest possible detail and had put the affect into words' (Freud and Breuer, 1991, III: 57; italics in original). In the light of these expressions of caution, I argue that

---

17 "Uma das principais estratégias literárias na ficção de trauma é o instrumento da repetição, que pode atuar em níveis de linguagem, imagem ou enredo. A repetição mimetiza os efeitos do trauma, pois ela sugere o retorno insistente do acontecimento e a ruptura da cronologia ou progressão narrativa." (WHITEHEAD, 2004, p. 86 – tradução minha).

literary fiction offers the flexibility and the freedom to be able to articulate the resistance and impact of trauma.<sup>18</sup> (WHITEHEAD, 2004, p. 86-87, destaques da autora).

Apesar de ser relativamente longa, essa citação se faz necessária por encapsular os principais pressupostos teóricos sobre a repetição para a teoria do trauma, traçando o percurso de Freud<sup>19</sup> a LaCapra, num trajeto que se vem estendendo há quase um século de tentativas de entender esse aspecto traumático que incomodava o homem moderno de Freud e continua a afligir o sujeito contemporâneo de LaCapra.

---

18 “A repetição é inerentemente ambivalente, suspensa entre o trauma e a catarse. Em seu aspecto negativo, a repetição revive o passado como se ele estivesse totalmente presente e permanece presa na influência paralisante do trauma. Ela corresponde à noção de atuação de LaCapra e à concepção freudiana de melancolia, respostas patológicas à perda que buscam incorporar o outro no eu como um ato de preservação. Mas a repetição também pode trabalhar na direção da memória e da catarse. Nesse aspecto, ela está relacionada ao conceito de ‘elaboração’, de LaCapra, e à noção freudiana de luto. Ela representa a descarga emocional catexizada à perda e uma subsequente reformulação do passado. LaCapra emprega o conceito de ‘elaboração’ para descrever o papel dos textos literários na representação do trauma, afirmando que a escrita necessariamente implica um distanciamento do trauma e é um processo inerentemente curativo. A ênfase de LaCapra na narrativa como cura ecoa a afirmação de Freud em ‘Estudos sobre a histeria’, segundo a qual ‘todo sintoma histérico individual desapareceu imediata e permanentemente quando o paciente descreveu o acontecimento com o máximo possível de detalhes e colocou a emoção em palavras’ (FREUD; BREUER, 1991, III, p. 57; original em itálico). À luz dessas expressões de cautela, eu afirmo que a ficção literária oferece a flexibilidade e a liberdade para articular a resistência e o impacto do trauma.” (WHITEHEAD, 2004, p. 86-87 – tradução minha).

19 Freud expandiu o tema dessa discussão em seu estudo “Recordar, repetir, elaborar”, escrito em 1914. Ele observou como os pacientes tendem a repetir e a encenar – através de ações e sem saber que estão repetindo – as memórias que ficaram esquecidas ou reprimidas.

Em ambas as épocas, entretanto, os estudiosos reconhecem que a linguagem, as palavras, vêm em auxílio do sujeito traumatizado. Assim como a descoberta do “método catártico” fez que Freud voltasse sua atenção para a fala e para a escuta dos pacientes com histeria traumática a fim de obter resultados terapêuticos mais satisfatórios, a literatura parece apontar uma direção para a elaboração do trauma, através das múltiplas possibilidades da escrita de ficção do trauma.

### **Narrativas à procura de um ouvinte compassivo**

Em um livro intitulado *Testimony: crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, os teóricos do trauma Shoshana Felman e Dori Laub (1992) ressaltam o papel marcante do ouvinte compassivo no jogo da linguagem que pode conduzir à elaboração do trauma, atestando: “Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an other in the position of one who hears.” (FELMAN; LAUB, 1992, p. 70).<sup>20</sup>

Na introdução a seu livro *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, a estudiosa do trauma Cathy Caruth (1996) dedica a obra a escutar e entender a linguagem do trauma, bem como seus silêncios repetitivos, nos textos por ela analisados. Ela adverte o leitor:

---

<sup>20</sup> “Testemunhar um trauma é, de fato, um processo que inclui o ouvinte. Para o processo de testemunho acontecer, precisa haver uma ligação, a presença íntima e total de um outro na posição de quem ouve.” (FELMAN; LAUB, 1992, p. 70 – tradução minha).

It is this plea by an other who is asking to be seen and heard, this call by which the other commands us to awaken [...] that resonates in different ways throughout the texts this book attempts to read, and which, in this book's understanding, constitutes the new mode of reading and of listening that both the language of trauma, and the silence of its mute repetition of suffering, profoundly and imperatively demand. (CARUTH, 1996, p. ix).<sup>21</sup>

Merece destaque, nessa passagem, a maneira profunda como Caruth trata a linguagem do trauma, composta não apenas do elemento verbal, como também de pausas, silêncios e hesitações, característicos do momento em que se instaura o trauma.

Em seu livro mais recente, *Writing History, writing trauma*, Dominick LaCapra (2014) postula acerca da importância da linguagem para que o sujeito traumatizado não apenas compreenda melhor o trauma vivenciado, mas também redescubra, dentro de si, possibilidades ou capacidades de agência. Ele explica:

Traumatic *Dasein* haunts or possesses the self, is acted out or compulsively repeated, and may not be adequately symbolized or accessible in language, at least in any critically mediated, controlled, self-reflexive manner. Words may be uttered but seem to repeat what was said then and function as speech acts wherein speech itself is possessed or haunted by the past and acts as a reenactment or an acting-out. When the past becomes accessible to recall in memory, and when language functions to provide some measure of conscious control, critical distance, and perspective, one has begun the arduous process of working over and through the trauma in a fashion that may never bring full transcendence of acting-out (or being haunted by revenants and reliving the past in its shattering

---

21 “É esta súplica de um outro que está pedindo para ser visto e ouvido, este chamado pelo qual o outro nos ordena a despertar (...) que ressoa de diferentes maneiras através dos textos que este livro se destina a ler e que, no entendimento desta obra, constitui um modo novo de ler e escutar aquilo que tanto a linguagem quanto o silêncio da repetição muda do sofrer exigem de maneira profunda e imperativa.” (CARUTH, 1996, p. ix – tradução minha).

intensity) but which may enable process of judgment and at least limited liability and ethically responsible agency. These processes are crucial for laying ghosts to rest, distancing oneself from haunting revenants, renewing an interest in life, and being able to engage memory in more critically tested senses. (LACAPRA, 2014, p. 77).<sup>22</sup>

Cumprir destacar, nessa passagem, a cautela utilizada por LaCapra para entender o papel da linguagem que, num primeiro momento, carece de refinamento e pode não ser totalmente confiável, assim como a memória, por exemplo; mas, uma vez trabalhada, ela, a linguagem, pode devolver ao sujeito aquilo de mais valor que o trauma lhe roubou: seu senso de agência.

Com efeito, dentre os teóricos do trauma, LaCapra parece ser aquele que trata, de maneira mais prudente, a questão da escuta. O excesso de zelo talvez se explique pelo risco de que o falante possa ser mal-interpretado ou mesmo se sentir revitimizado ao dar seu testemunho traumático, o que é suscetível de acontecer com a comunidade de ouvintes como um todo, não só acadêmicos

---

22 “O *Dasein* traumático assombra ou possui o eu, é encenado ou repetido de maneira compulsiva e pode não ser adequadamente simbolizado ou acessível através da linguagem, pelo menos de maneira mediada, controlada e reflexiva do ponto de vista crítico. As palavras podem ser proferidas, mas parecem repetir o que foi dito antes e funcionam como atos de discurso, nos quais o discurso em si está possuído ou assombrado pelo passado e age como uma encenação ou reencenação. Quando o passado se torna acessível pela memória e quando a linguagem funciona para fornecer uma medida de controle consciente, distância e perspectiva críticas, o sujeito adentra o árduo processo de elaboração do trauma, de maneira tal que pode até não trazer transcendência completa da atuação (ou mesmo sentir-se assombrado e reviver o passado em sua intensidade devastadora), mas que pode capacitar o processo de julgamento, responsabilidade (ainda que limitada) e agência eticamente responsáveis. Esses processos são cruciais para o sujeito fazer descansar seus fantasmas, criar distância daquilo que o assombra, renovar um interesse na vida e ser capaz de usar sua memória para sentidos considerados mais críticos.” (LACAPRA, 2014, p. 77 – tradução minha).

ou historiadores, mas também terapeutas. Ele adverte: “Here it is important to recognize that a historian or other academic, however attentive and empathetic a listener he or she may be, may not assume the voice of the victim.” (LACAPRA, 2014, p. 75).<sup>23</sup> O cuidado que o ouvinte deve ter, aqui, é o de deixar que a voz do sujeito fale mais alto e, sobretudo, o cuidado de não julgá-lo. A posição de imparcialidade é a mais desejada para que um ouvinte seja considerado compassivo. E ele se faz importante à medida que deixa que a voz do falante traumatizado prevaleça. O próprio LaCapra se isenta um pouco de suas ressalvas quando vê no ouvinte compassivo a possibilidade maior de devolver à vítima um sentido de agência. Ele conclui:

It is important to note that the person being interviewed was not simply a victim in the past but that victimage may well have been an especially difficult, disempowering, and incapacitating aspect of the past which may at times be relived or acted out in the present. Testifying itself, in its dialogic relation to attentive, empathic listeners, is a way of effecting, at least in part, a passage from the position of victim compulsively reliving the past to that of survivor and agent in the present. (LACAPRA, 2014, p. 199).<sup>24</sup>

---

23 “Aqui é importante reconhecer que um historiador ou outro acadêmico, embora seja um ouvinte atento e compassivo, não pode assumir a voz da vítima.” (LACAPRA, 2014, p. 75 – tradução minha).

24 “É importante dizer que a pessoa sendo entrevistada não foi simplesmente uma vítima no passado, mas a vitimização pode vir a ter sido um aspecto especialmente difícil e incapacitante do passado, o que pode às vezes ser revivido ou encenado no presente. O testemunho em si, em sua relação dialógica com ouvintes atentos e compassivos, é uma maneira de efetivar, ao menos em parte, a passagem da posição de vítima que revive o passado compulsivamente para a de sobrevivente e agente no presente.” (LACAPRA, 2014, p. 199 – tradução minha).

Note-se que, não obstante sua prudência com o traumatizado que testemunha, LaCapra reconhece o destaque da participação do ouvinte compassivo na relação dialógica que pode, por sua vez, levar o sujeito que vivenciou um trauma a atribuir um significado para sua experiência e restituir-lhe o senso de agência (evoluir do papel de vítima para o de agente) e identidade. Sabe-se que a teoria linguística da enunciação de Benveniste (2005) pressupõe que o discurso é sempre marcado por um *eu* projetando um *tu*, para estabelecer não apenas diálogos mas identidades. Parece ser imprescindível, aqui, voltar a atenção ao ouvinte (*tu*), porque, sem o ouvinte, sem o outro, esgotam-se as possibilidades de interação através da linguagem. Que papel importante, então, vem a ser esse, exercido pelo ouvinte?

Os estudiosos de teoria do trauma reconhecem que o ouvinte ocupa um lugar de grande destaque no que diz respeito à elaboração do trauma. Não se trata, entretanto, aqui, de um ouvinte qualquer, mas do que se entende como ouvinte compassivo. É exatamente essa última palavra que Anne Whitehead utiliza para descrever esse “outro” que desempenha uma função de testemunha. Ela afirma: “The multiplicity of testimonial voices suggests that recovery is based on a community of witnesses. Through the compassionate sharing of the story, trauma revolves itself into new forms and constellations.” (WHITEHEAD, 2004, p. 88).<sup>25</sup>

Testemunhar é um comportamento que pode ser entendido como escuta compassiva e que deveria ser mais encorajado, tanto pelas autoridades públicas quanto pelas de iniciativa privada, com

---

25 “A multiplicidade de vozes testemunhais sugere que a recuperação se baseia em uma comunidade de testemunhas. Através do compartilhamento compassivo (grifo meu) da história, o trauma se decifra em novas formas e constelações.” (WHITEHEAD, 2004, p. 88 – tradução minha).

o intuito de gerar bem-estar aos traumatizados. O psicanalista húngaro Sándor

Ferenczi (2011), ao formular seu conceito de trauma social, tinha em mente a “desautorização” que advém do não-reconhecimento (partindo do outro) em relação à narrativa, ou testemunho, do sujeito traumatizado.<sup>26</sup>

A autora Leigh Gilmore defende a hipótese de se trabalhar com “projetos testemunhais”. Ela explica:

Testimonial projects that involve narrating that which breaks the frame require for some theories a listener no less than a speaking subject [...] Trauma lacks an other who will return the story without violence to the speaker by listening to it carefully [...] Experience is an insufficient category for the description of trauma: narrative, with the requirement of what I would call here a good-enough listener, is necessary. (GILMORE, 2001, p. 31)<sup>27</sup>.

---

26 Recentemente, no Brasil, outro exemplo de reconhecimento do testemunho pôde ser visto, através dos depoimentos de vítimas da ditadura militar, durante a atuação da Comissão Nacional da Verdade, instituída pelo governo de Dilma Rousseff em 2012. Os relatórios da comissão podem ser acessados livremente na página eletrônica <http://www.cnv.gov.br>. Em âmbito internacional, merece destaque o trabalho da jornalista bielorrussa Svetlana Alexievich, premiada com o Nobel de Literatura de 2015. Em seu primeiro livro, *A guerra não tem rosto de mulher* (1985), por exemplo, a escritora reuniu entrevistas com mais de duzentas mulheres soviéticas que, durante a Segunda Guerra, lutaram contra o regime nazista.

27 “Os projetos de testemunho que envolvem narrar aquilo que rompe com a conformação demanda em sua teoria, e em igual escala, um ouvinte e um sujeito falante (...) O trauma carece de um outro que irá devolver a história sem violência ao falante, ao escutá-lo com atenção (...) A experiência é uma categoria insuficiente para a descrição do trauma: a narrativa, sob a condição do que eu chamaria aqui de um bom ouvinte, se faz necessária.” (GILMORE, 2001, p. 31 – tradução minha).

O comentário de Gilmore não apenas defende a legitimidade das iniciativas de testemunho, como também situa, com propriedade, a importância e o papel pacificador do ouvinte como aquele que é capaz de “devolver ao falante a história sem violência”. Talvez se encontre, aqui, o atributo que torna a função do ouvinte compassivo ainda mais dotada de singularidade: ela é o reverso da condição de violência que o trauma necessariamente prescreve. Além dos estudos da teoria do trauma, as narrativas de vida (*life-writing*) se ocupam de entender como situar a escrita do *self* entre as realidades e ficções que habitam as diferentes formas de relato escrito do “eu” que busca um ouvinte (“tu”). Um dos estudiosos de maior prestígio dessa corrente é o inglês Max Saunders (2010), autor de *Self impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Saunders se vale de uma citação da maior biógrafa britânica da atualidade, Hermione Lee (2005), para definir as narrativas de vida. Ele diz:

Life-writing has been an area of major development in literary studies since the 1970's, and many of its key theorists are discussed here. Yet it remains a contentious term, covering a wide range of texts and forms. Indeed, its contentiousness arises at least partly because it seems, to some, to cover too many. As one leading British biographer, Hermione Lee, writes, it is sometimes used 'when different ways of telling a life-story – memoir, autobiography, biography, diary, letters, autobiographical fiction – are being discussed together.' Though, as Lee notes, another main usage is 'when the distinction between biography and autobiography is being deliberately blurred.'" (LEE, 2005, apud SAUNDERS, 2010, p. iii).<sup>28</sup>

---

28 “As narrativas de vida têm sido uma área de grande desenvolvimento nos estudos literários desde os anos setenta (...). Ainda assim, esse termo continua a ser controverso, cobrindo uma gama vasta de textos e formas. Com efeito, sua controvérsia advém parcialmente porque, para alguns, ele parece cobrir demais. Como escreve uma biógrafa britânica de destaque, Hermione Lee,

Essa citação, mesmo sendo indireta, é válida por utilizar dois autores de grande renome da linha de narrativas de vida e por apresentar uma conceituação que, talvez, consiga situar, razoavelmente, um termo tão abrangente quanto controverso.

Saunders, de uma maneira tão original quanto lúdica, funde os termos *autobiographical* (autobiográfico) e *fiction* (ficção) no que ele denomina *autobiografiction*, que pode ser traduzido, neste momento de crítica literária, como autoficção. Ele explica:

Just as ‘autobiografiction’, in its broadest signification, represents a variety of interactions between autobiography and fiction, we need a term that covers the variety of interactions between biography and fiction. I propose *biografiction* here, which at least provides symmetry if not elegance; and which has anyway been implied by the umbrella term ‘auto/biografiction’. (SAUNDERS, 2010, p. 215, destaques do autor).<sup>29</sup>

Outra contribuição elucidativa de Saunders se dá quando ele associa as narrativas de vida com a tessitura, o ato de tecer. Ele sugere que as narrativas de vida são “the perpetual weaving and unweaving of the self.” (SAUNDERS, 2010, p. 32).<sup>30</sup> À maneira de

---

ele é às vezes usado ‘quando maneiras diferentes de se contar uma história de vida – memorial, autobiografia, biografia, diário, carta, autoficção – estão sendo discutidos juntos.’ Embora, como observa Lee, outro uso importante é ‘quando a distinção entre biografia e autobiografia é propositadamente turva.’” (LEE apud SAUNDERS, 2010, p. iii – tradução minha).

29 “Assim como a autobiograficção (autoficção), em seu significado mais amplo, representa uma variedade de interações entre autobiografia e ficção, é preciso um termo que cubra a variedade de interações entre biografia e ficção. Eu proponho biograficção aqui, que ao menos provê simetria, se não elegância; o qual já estava implícito no termo guarda-chuva ‘auto/biograficção.’” (SAUNDERS, 2010, p. 215 – tradução minha).

30 “do eterno tecer e destecer de si.” (SAUNDERS, 2010, p. 32 – tradução minha).

Penélope, a rainha de Ítaca que tecia e destecia, esse tipo de escrita tenta unir e preencher silêncios, lacunas e os buracos deixados pelo trauma do real.

Por enquanto cumpre concluir que, quando se pensa na semelhança entre o ato de costurar e a escrita do trauma, é possível sugerir que esse tipo de escrita, primeiramente feito de maneira repetitiva, tem por objetivo gerar identidade, mesmo que temporária e imaginada, para uma vida que foi acometida, cindida e descaracterizada pelo trauma. E que o ato de tecer representa, além de uma metáfora do trabalho de luto, a sabedoria daquela que tece. Na parte seguinte, se tratará como se dá esse processo de restituição da identidade através da narrativas de vida.

### **Narrativas em busca de identidade(s)**

A última parte deste artigo retoma o ponto em que foi encerrada a anterior, ou seja, as contribuições do estudo de narrativas de vida de Saunders e como essa escrita possibilita restituir a identidade desfigurada pela experiência traumática.

Ao definir como se dá o processo identitário da escrita de auto/biograficção, Saunders concebe a escrita como um tipo de *performance*. Ele afirma: “writers are consciously and deliberately shifting into the shapes of other subjectivities, and thus revealing the performance involved in the achievement of any subjectivity.” (SAUNDERS, 2010, p. 528).<sup>31</sup> Aqui, Saunders parece tocar o

---

31 “Os escritores de auto/biograficção assumem, de maneira consciente e proposital, os formatos de outras subjetividades e, com isso, revelam a performance necessária para se atingir qualquer subjetividade.” (SAUNDERS, 2010, p. 528 – tradução minha).

cerne da questão que envolve a formação de identidades, que é *performance*, reconhecendo a influência de Judith Butler, que tratou desse assunto de forma mais pormenorizada. Para a autora, todo gênero é uma identidade socialmente construída e, sendo assim, pode-se pensar em gênero como um fenômeno do imaginário, como representação e como atribuição de uma identidade formada em relação dual com a imagem do semelhante.

LaCapra aborda a questão da *performance* à sua maneira, ao estabelecer os conceitos de ausência e perda e ao falar de seus correlatos: melancolia X luto e encenação X elaboração. Entretanto, como o próprio autor adverte que esses conceitos não devem ser entendidos em termos cartesianos, é possível enxergar, na encenação, o termo que mais se aproxima da noção de *performance*, uma possibilidade de elaboração do trauma.

O autor explica: “Still, with respect to traumatic losses, acting-out may well be a necessary condition of working-through, at least for victims.” (LACAPRA, 1999, p. 717).<sup>32</sup> É com base na ideia de atuação como elaboração que LaCapra concebe o “jogo *fort/da*”, descrito por Freud após observar como seu neto lidava com o trauma da ausência da mãe, como uma encenação (LACAPRA, 1999, p. 701). Embora não esteja claro se a separação da criança e da mãe vem a ser uma ausência ou perda (LACAPRA, 1999, p. 701), pode-se pensar na atividade lúdica desenvolvida pela criança, feita de modo encenado, como uma maneira de elaborar seu trauma. Por fim, LaCapra relembra que, para Lacan, a união predípica com a mãe é situada explicitamente como “imaginária” (LACAPRA, 1999, p. 703, destaque meu). Sendo assim, o jogo

---

32 “Entretanto, em respeito às perdas traumáticas, a encenação pode ser também uma condição necessária de elaboração, ao menos para as vítimas.” (LACAPRA, 1999, p. 717 – tradução minha).

que o menino encena pode ser entendido como uma forma de recuperar o “sentimento oceânico” e, dessa forma, a criança estaria elaborando a vivência traumática que a distância da mãe lhe impusera.<sup>33</sup> Aqui se pode ver, mais uma vez, a relação entre o performático e o imaginário e como essa ligação pode conduzir a uma elaboração do trauma. A partir dessa elaboração, a relação entre o menino e a mãe passa a ganhar uma nova identidade, ainda que seja transitória e imaginada.

A questão da escrita como identidade é algo que inquieta e fascina, simultaneamente, tanto os teóricos da teoria do trauma quanto os de narrativas de vida. Autora de crítica literária e ficção biográfica, Meg Jensen (2014), que co-editou com Margaretta Jolly o livro *We shall bear witness: Life Narratives and Human Rights*, parte da confrontação pessoal com a experiência do trauma para advogar, de modo enfático, em favor da escrita de autoficção como maneira de restituir a identidade aos traumatizados. Essa ideia remonta aos estudos que Freud (2010b) fez acerca da escrita criativa<sup>34</sup> e da autobiografia de um paciente paranoico, relatada no volume XIII de seu estudo intitulado “O Caso Schreber”.<sup>35</sup> Por vezes,

---

33 Note-se que, antes de LaCapra, Hélio Pellegrino (1986) aborda esse mesmo tema em seu célebre texto “Édipo e Paixão”, do livro *Os sentidos da paixão*.

34 Freud (1908) dedica-se a estudar, em seu estudo “Escritores criativos e devaneios”, a matéria da escrita criativa. Ele traça um paralelo entre os escritores criativos e as brincadeiras infantis e conclui que ambos (adultos que escrevem e crianças que brincam) associam a imaginação a objetos tangíveis do mundo. O adulto, entretanto, diferentemente da criança, parece substituir o prazer de brincar pela satisfação advinda da fantasia e do devaneio.

35 FREUD, Sigmund. “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia – O Caso Schreber.” Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. *Obras Completas*, v. 13. Trata-se do relato autobiográfico de um juiz-presidente, Daniel Paul Schreber, que vinha de uma família tradicional da Saxônia. Intitulado *Memórias de um doente dos*

ela se refere a esse tipo peculiar de escrita como “narrativas de identidade”. Em seu artigo “Why write sad stories? Post-traumatic writers and the problems of representational modes of narration in autobiographical fiction”, Jensen (2014) explica:

Metaphoric and fictive forms allow victims of trauma the chance to confront, reinvent and revise the past. By doing so, they negotiate their experiences and come to construct new, socially acceptable identity narratives necessary to survival. In these literary narratives, the victimized past is a story with a beginning, middle and an end, and the future holds a new identity they can narrate for themselves.<sup>36</sup> (JENSEN, 2014, p. 36-37)

Note-se que, em tais narrativas (as narrativas de identidade), a desconexão do passado vitimizado é amarrada, costurada, atribuindo-lhe uma sequência que não lhe é singular. Por meio dessa articulação, que é performática, uma vez que encena um passado ideal, é possível elaborar a experiência traumática e conferir ao traumatizado nova identidade.

---

*nervos*, o livro de Schreber descreve seu delírio paranoico de salvar o mundo e a condição para alcançar sua redenção: transformar-se em mulher. É importante mencionar que Freud não conheceu Schreber pessoalmente: ele interpreta o caso clínico curioso desse magistrado unicamente a partir da escrita delirante de seu autor, dotada tanto de sagacidade quanto de criatividade. Sugere-se que, além do estudo freudiano sobre o dado caso, leia-se também a reinterpretação que Gilles Deleuze e Félix Guattari propõem, sobre o mesmo tema, em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2010).

36 “Formas metafóricas e ficcionais permitem às vítimas de trauma a chance de confrontar, reinventar e revisar o passado. Ao fazerem isso, elas negociam suas experiências e vêm a construir narrativas de identidade novas e socialmente aceitáveis, necessárias à sobrevivência. Nessas narrativas literárias, o passado vitimizado é uma história com começo, meio e fim, e o futuro lhes reserva uma nova identidade que elas podem narrar para si mesmas.” (JENSEN, 2014, p. 36-37 – tradução minha).

De fato, Jensen acredita que a escrita de autoficção seja terapêutica à medida em que propicia àquele que escreve a reescrita de si mesmo: “Writers of post-traumatic autobiographical fiction, I suggest, use this form not only to confront and rewrite the incidents that inscribed their sense of difference—but to also, in effect, rewrite themselves.” (JENSEN, 2014, p. 7).<sup>37</sup>

O caráter, ao mesmo tempo imaginativo e inovador, desse tipo de escrita pode beneficiar os traumatizados mas também provocar dissidências, principalmente porque a autoficção, muitas vezes, confronta-se com a justiça e, portanto, com as narrativas ditas “fatuais” que se esperam de relatos de acontecimentos traumáticos. A autora admite essa disparidade de interesses entre o sistema público de justiça e os traumatizados e reitera que, para as vítimas de trauma, a justiça pública nem sempre é capaz de prover uma solução tão terapêutica quanto a escrita. Jensen explica:

But, while public justice cannot be served unless an atrocity is named, identified and, finally, narrated as fact-based evidence, the form of narration that is of use to victims is likely to be very different from what is of use to the state [...] This notion that only fact-based accounts of trauma are of value is linked to the need for historical accuracy in public records of atrocity in its aftermath. Such thinking nevertheless flies in the face of what many victims of trauma find useful, helpful and therapeutic. (JENSEN, 2014, p. 8-9).<sup>38</sup>

---

37 “Sugiro que os escritores de ficção pós-traumática usem essa forma não apenas para confrontar e reescrever os incidentes que lhes inscreveram um senso de diferença – mas também, com efeito, para reescreverem a si mesmos.” (JENSEN, 2014 p. 7 – tradução minha)

38 “Mas enquanto a justiça pública não pode ser exercida a menos que uma atrocidade seja nomeada, identificada e, finalmente, narrada como evidência baseada em fatos, a forma de narração que é útil às vítimas é provavelmente muito diferente daquela que é útil para o estado (...) Essa noção de que somente os relatos de trauma baseados em fatos possuem valor está ligada, por sua

A passagem destaca uma indagação pessoal a respeito da eficácia – ou não – do papel das autoridades públicas enquanto provedoras de bem-estar aos traumatizados. Parece haver um conflito de interesses em relação ao que se espera das vítimas: seus relatos devem auxiliar o estado na reconstituição das catástrofes ou na reconstrução de si mesmas?

Os relatos e testemunhos que interessam às autoridades judiciais são limitados conquanto não puderem conceber a subjetividade de quem narra e estabelecer uma aproximação dialética entre *res facta* e *res ficta*. Pode-se pensar que as autoridades públicas se beneficiariam em conhecer a fundo a teoria do trauma e, se isso fosse possível, ficaria mais fácil de entenderem, por exemplo, a “crise da verdade” que caracteriza o retorno traumático, e suas implicações para o que se espera de um relato. Jensen considera praticamente impossível que um relato traumático possa ser construído a partir de fatos e afirma:

The difficulty of linearity for post-trauma narrativization is coupled with the symptomatic silence of sufferers, making fact-based trauma narratives nearly impossible to construct. Victims have therefore often had to find other methods for telling their stories and creating those all-important alternative identities. In the cases of the writers I examine here, the use of symbolic, representational and metaphoric means to construct identity narratives expresses the felt difference of their life stories. (JENSEN, 2014, p. 12).<sup>39</sup>

---

vez, à necessidade de precisão histórica nos registros públicos das sequelas de atrocidades. Esse modo de pensar, entretanto, se insere na contramão do que muitas vítimas de trauma consideram útil, prestativo e terapêutico.” (JENSEN, 2014, p. 8-9 – tradução minha).

39 “A dificuldade de linearidade na narrativização pós-traumática é ladeada pelo silêncio sintomático dos que sofrem, fazendo que narrativas de trauma baseadas em fatos sejam praticamente impossíveis de se construir. Consequentemente, as vítimas são impelidas a encontrar outros métodos para contar suas histórias e

Cumprer notar que a autora menciona aqui a primeira característica do paradigma das narrativas de trauma (a não-linearidade, ou ciclicidade) e como essa condição leva os traumatizados a buscarem soluções que não podem ser oferecidas pelas autoridades de justiça e, em alguns casos, nem pelas autoridades médicas.

A autora insiste em pensar que o estado não oferece uma solução satisfatória para a elaboração do trauma e que essa só é possível através da instância da representação, que a autoficção, especificamente, propicia. Jensen conclui seu raciocínio ao ponderar:

For cases in which a retelling of factual details, far from being therapeutic, might merely serve to re-traumatize both reader and writer, metaphoric and representational modes of narration serve a number of essential purposes, not least of which is the establishment of a new, non-victimized self-hood. (JENSEN, 2014, p. 9-10).<sup>40</sup>

Aqui a autora reforça os elementos que ela vê como constituidores de identidade e que são característicos da autoficção: as metáforas e a representação. Uma identidade livre de trauma é aquela que se estabelece por meios representacionais, performativos e imaginativos, algo que só a escrita, ao contrário da justiça, possibilita.

---

criar identidades alternativas relevantes. No caso dos escritores que estudo aqui, o uso de meios simbólicos, representacionais e metafóricos, ao construírem narrativas de identidade, expressa uma diferença marcante em suas histórias de vida.” (JENSEN, 2014, p. 12 – tradução minha).

40 “Para os casos em que recontar os detalhes fáticos, longe de ser terapêutico, pode servir apenas para retraumatizar, tanto o leitor quanto o escritor, os modos metafóricos e representativos da narração atendem a uma série de propósitos, sem falar do estabelecimento de uma identidade nova, não vitimizada.” (JENSEN, 2014, p. 9-10 – tradução minha).

Levando-se em consideração, à luz da afirmativa de Shoshana Felman, segundo a qual a história contemporânea se divide em dois polos, o do julgamento e do trauma (FELMAN, 2002, p. 3), é possível entender a incompatibilidade entre o que a teoria do trauma e as autoridades de justiça oferecem, em termos de possibilidades de elaboração, ao traumatizado.

Isso se torna ainda mais evidente quando se estuda o trauma de guerra, por exemplo. Que tipo de reparação as autoridades legais podem prover, por exemplo, às pessoas que sofreram traumas advindos das consequências da guerra? Essa ausência de solução por parte do sistema de lei e justiça é o que leva alguns teóricos do trauma, como Anne Whitehead, a estabelecerem uma aproximação entre ficção de trauma e narrativas pós-coloniais (ficção pós-colonial), como possível resposta à falta de restauração do trauma imperialista. Ela afirma: “Trauma fiction overlaps with postcolonial fiction in its use of intertextuality to allow formerly silenced voices to tell their own story.” (WHITEHEAD, 2004, p. 85).<sup>41</sup> No comentário de Whitehead,

surge uma pista do que pode diferenciar os relatos legais dos literários, que é permitir – ou não – ao traumatizado que conte, de forma livre, a história impossível que carrega dentro de si.

O resgate do papel de agente, visto anteriormente numa afirmativa de Dominick LaCapra, é estudado com mais veemência por outros teóricos, tanto de teoria de trauma quanto de narrativas de vida. Leigh Gilmore (2001), por exemplo, trabalha mais ativamente, dentro de ambas as linhas, com a questão autobiográfica em

---

41 “O encontro entre a ficção de trauma e a ficção pós-colonial se dá ao usar a intertextualidade para permitir que as vozes outrora silenciadas contem sua própria história.” (WHITEHEAD, 2004, p. 85 – tradução minha).

*The limits of autobiography*: Trauma and Testimony e como esse gênero contribui para apoderar e revestir o sujeito traumatizado do papel de agente. Ela explica:

For many writers, autobiography's domain of first-person particularities and peculiarities offers an opportunity to describe their lives and their thoughts about it; to offer, in some cases, corrective readings; and to emerge through writing as an agent of self-representation, a figure, textual to be sure, but seemingly substantial, who can claim 'I was there' or 'I am here.'" (GILMORE, 2001, p. 9).<sup>42</sup>

Além da autobiografia, seus subgêneros – de acordo com a terminologia empregada por Saunders e adotada neste trabalho – , por serem narrados em primeira pessoa (seja ela o autor explícito, implícito ou vozes de personagens), parecem figurar como as estratégias narrativas que mais convencem o leitor de que se está diante da autenticidade de um relato pessoal. É difícil pensar que as autoridades de justiça concederiam a mesma liberdade a um indivíduo.

Em consonância com Saunders, dentro da *Encyclopedia of life writing*, editada por Margaretta Jolly (2001), Gilmore admite:

Insofar as trauma can be defined as that which breaks the frame, rebuilding a frame to contain it is as fraught with difficulty as it is necessary. Trauma is never exclusively personal; it always exists within complicated histories, both individual and collective. Placing a personal history of trauma within a collective history compels

---

42 “Para muitos escritores, o domínio autobiográfico das particularidades e peculiaridades em primeira pessoa oferece uma oportunidade de descreverem suas vidas e seus pensamentos sobre ela; oferece, em muitos casos, leituras corretivas e a condição de emergirem, através da escrita, como agentes da própria representação; uma figura, precisamente textual, porém aparente e substancial, capaz de afirmar ‘Eu estive lá’ ou ‘Eu estou aqui’” (GILMORE, 2001, p. 9 – tradução minha).

one to consider that cultural memory, like personal memory, may also possess “recovered” or “repressed” memories. In this context, the difficult articulation of trauma entails situating a personal agony within a social and cultural context, and articulating a spreading network of connections. This

implicit evocation of a sense of shared experience goes to the centre of first-person accounts, however dissident and dissonant their voices, and the value they hold for understanding and reconceiving the relations among self, trauma, and history. (GILMORE *apud* JOLLY, 2001, p. 828, destaques da autora).<sup>43</sup>

Cumprе ressaltar que Gilmore não funde a memória individual com a coletiva, nem mesmo a história individual com a coletiva, mas admite a coexistência pacífica e necessária de ambas as instâncias para propósitos de elaboração do trauma.

Com efeito, pode-se afirmar que a autobiografia acaba se tornando uma homenagem ao indivíduo que a narra e, por que não dizer, à própria liberdade de expressão. É essa ideia que Gilmore reforça ao concluir sua pesquisa sobre o gênero autobiográfico: “In autobiography, a person, solid and incontestable, testifies to having lived. An autobiography is a monument to the idea

---

43 “Uma vez que o trauma pode ser definido como aquilo que quebra o modelo, reconstruir um modelo para contê-lo é tão penoso quanto necessário. O trauma nunca é exclusivamente pessoal; ele sempre existe dentro de histórias complicadas, tanto individuais quanto coletivas. Situar uma história pessoal de trauma dentro de uma história coletiva, faz que se considere que a memória cultural, tal como a memória pessoal, pode possuir também memórias “recuperadas” ou “reprimidas”. Nesse contexto, a articulação difícil do trauma implica situar uma agonia pessoal dentro dum contexto sociocultural, bem como articular uma rede abrangente de conexões. Essa evocação explícita de um senso de experiência compartilhada ocupa o centro dos relatos de primeira pessoa, não obstante a dissidência e dissonância de suas vozes e o valor que elas possuem para o entendimento e o restabelecimento das relações entre o eu, o trauma e a história.” (GILMORE *apud* JOLLY, 2001, p. 828 – tradução minha).

of personhood, to the notion that one could leave behind a memorial to oneself.” (GILMORE, 2001, p. 12-13).<sup>44</sup> Os gêneros autobiográficos, principalmente a autoficção, a *autobiografiction* de Saunders, parecem prover uma reparação que a justiça não foi igualmente capaz de oferecer ao sujeito traumatizado. Talvez tenha sido isso que Gayatri Spivak tinha em mente ao postular que “autobiography is a wound where the blood of history does not dry.” (SPIVAK apud APPIAH, 1995, 172).<sup>45</sup>

Através da autoficção, a imaginação vem em auxílio da formação de uma nova identidade, que propicia a elaboração do trauma. É o que a teórica Celia Hunt alega em *The encyclopedia of life writing*, editada por Margaretta Jolly (2001). Ela ressalta, mais especificamente, o valor terapêutico da escrita de diários, ao afirmar:

Diary writing may also function in this way, providing the locus for an internal dialogue with an absent person, who becomes the implied reader or listener. Writing here provides a safety valve, enabling the writer to objectify uncomfortable feelings, but it may also provide a way of “holding” those feelings on one’s own or jointly with the other through imagination. (HUNT *apud* JOLLY, 2001, p. 691, destaques da autora).<sup>46</sup>

---

44 “Na autobiografia, uma pessoa sólida e incontestável testemunha ter vivido. Uma autobiografia é um monumento à ideia da individualidade, à noção de que o sujeito poderia deixar um memorial para si mesmo.” (GILMORE, 2001, p. 12-13 – tradução minha).

45 “a autobiografia é uma ferida em que o sangue da história não secou.” (SPIVAK apud APPIAH, 1995, p. 147-180 – tradução minha).

46 “A escrita de diários também pode funcionar dessa maneira, fornecendo o local para um diálogo interno com uma pessoa ausente, que se torna o leitor ou o ouvinte implícitos. A escrita, aqui, provê uma válvula de escape, permitindo ao escritor objetivar sentimentos desconfortáveis, mas também pode proporcionar uma forma de “guardar” esses sentimentos para si ou de partilhá-los com o outro através da imaginação.” (HUNT *apud* JOLLY, 2001, p.

Aqui a autora emprega os conceitos narratológicos não só de ouvinte implícito como de leitor implícito, e este figura aqui como uma espécie de ouvinte. De uma maneira ainda mais contundente, entretanto, a autora sintetiza que o diálogo com o ouvinte compassivo e o uso da imaginação permitem, além do que é mencionado como uma válvula de escape para quem escreve, conferir-lhe uma nova identidade.

Hunt também advoga, enfaticamente, o uso da escrita criativa com base autobiográfica enquanto meio de *insight* e ganho terapêutico em seu artigo “Therapeutic Effects of Writing Fictional Autobiography” (2010). A mesma ideia é defendida pelo teórico Paul John Eakin em seu livro *Living autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. O autor afirma: “the ability to deliver a coherent self-narrative is often accepted as a sign of (recovered) health and normality.” (EAKIN, 2008, p. 44).<sup>47</sup> Para Eakin, o benefício terapêutico se faz possível uma vez que a narrativa de vida confere identidade a quem a escreve. Ele explica: “when it comes to our identities, narrative is not merely about the self, but is rather in some profound way a constituent part of self.” (EAKIN, 2008, p. 25, grifos meus).<sup>48</sup>

Mais uma vez, a analogia entre o ato de tecer e a escrita do trauma se faz pertinente. Trata-se de atividades repetitivas que requerem planejamento, criatividade e imaginação. As partes fendidas,

---

691 – tradução minha).

47 “a habilidade de apresentar uma narrativa pessoal é aceita, frequentemente, como um sinal de (recuperação) de saúde e normalidade.” (EAKIN, 2008, p. 44 – tradução minha).

48 “no que se refere às identidades, a narrativa não trata simplesmente do ‘eu’ mas, de forma profunda, sobre uma parte constituinte ao ‘eu’.” (EAKIN, 2008, p. 25 – tradução minha).

uma vez unidas pelos pontos (significantes), passam a conferir um novo significado, um “novo visual”, à peça. A pessoa que narra um trauma o faz de maneira circular, cíclica, atribuindo significantes a fragmentos de vida que, agora unidos, lhe conferem uma identidade nova.

Sua tessitura veste feridas silenciosas.



## Referências

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial – Milmam Edições, 1989.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

EAKIN, Paul John. **Living Autobiographically: how we create identity in narrative**. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony: Crises of Witnessing In Literature, Psychoanalysis, and History**. London: Routledge, 1992.

FELMAN, Shoshana. **The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

FERENCZI, Sándor. **Princípio de Relaxamento e Neocatarse (1930)**. Obras Completas Psicanálise IV. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. **Obras Completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. V. 14

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Obras Completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. V. 12

FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo.” In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia – O Caso Schreber. **Obras Completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. V. 13.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. **Obras Completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GILMORE, Leigh. Just Advocacy? Women’s Human Rights, Transnational Feminisms, and the Politics of Representation. **Autobiography’s Wounds**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005. p. 99-119.

GILMORE, Leigh. Jurisdictions: I, Rigoberta Menchú, The Kiss, and Scandalous Self-Representation in the Age of Memoir and Trauma. **Signs**. Chicago: The Chicago University Press, 2003. p. 695-718.

GILMORE, Leigh. **The Limits of Autobiography**: trauma and testimony. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

HUNT, Celia. Therapeutic Effects of Writing Fictional Autobiography. **Life Writing** 7. London: Taylor and Francis, 2010. p. 231-244.

HUNT, Celia. **Transformative Learning Through Creative Life Writing**: exploring the self in the learning process. London: Routledge, 2013.

JOLLY, Margaretta. **Encyclopedia of Life Writing**: autobiographical and biographical forms. London: Fitzroy Dearborn, 2001.

JOLLY, Margaretta; JENSEN, Meg. **We Shall Bear Witness**: life Narratives and human rights. Madison: University of Wisconsin Press, 2014.

LACAPRA, Dominick. "Trauma, Absence, Loss." **Critical Inquiry** 25. Chicago: The Chicago University Press, 1999, p. 696-727.

LEE, Hermione. **Body Parts**. London: Chatto & Windus, 2005.

PELLEGRINO, Hélio. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SAUNDERS, Max. **Self Impression**: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature. Oxford: Oxford University Press, 2010.

WHITEHEAD, Anne. **Trauma Fiction**. Edimburgo: The Edinburgh University Press, 2004.

WOOLF, Virginia. **Moments of Being**: A Collection of Autobiographical Writing. London: Harvest Books, 1985

# Violência e trauma na escrita literária angolana

Terezinha Taborda Moreira\*

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pesquisadora CNPq-Nível 2. Este trabalho é parte das reflexões realizadas no Projeto de Pesquisa “Linguagem e trauma na escrita literária angolana”, cujas atividades contam com o apoio do CNPq e são desenvolvidas no Grupo de Pesquisas “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

Este estudo decorre de algumas pesquisas que tiveram como objetivo investigar como a violência e o trauma resultantes do processo colonial e das guerras pela independência e civil se configuram em alguns textos literários produzidos por escritores angolanos nas últimas décadas. A análise contemplou a reflexão sobre o processo de construção textual empreendido por escritores como Pepetela e Luandino Vieira, abordando algumas de suas produções literárias como efeito de uma problematização do ato de narrar. As obras *A gloriosa família* (1999) de Pepetela, e *O livro dos rios* - 1º volume da Trilogia De rios velhos e guerrilheiros (2006), de José Luandino Vieira, serão analisadas tendo como foco a questão do trauma e as possibilidades de se narrar o vivido. O estudo dessas obras e autores tentou colocar em diálogo propostas de criação estética distintas, por meio das quais os escritores pactuam com a recusa a modelos de representação que não incluem a realidade angolana, conforme se tentará mostrar.

Problematizar a violência da guerra pode ser uma maneira de representar as divergências ideológicas, as contradições e as injustiças presentes na realidade angolana, marcada por conflitos desde a época colonial até os anos da pós-independência. Por isso, o artigo pensa a literaturas angolana a partir da mesma relação entre literatura, história e trauma que Jaime Ginzburg (2000) propõe para a literatura brasileira quando reflete sobre o fato de que a opressão sistemática que marca nossa estrutura social, de formação autoritária, abala a noção de sujeito e, também, a concepção de representação, que se fragmenta, “exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social”. (GINZBURG, 2000, p. 43).

Compactuando com as reflexões de Ginzburg, e guardando as devidas diferenças entre a literatura brasileira e a angolana, a

reflexão apresentada aqui mostra que várias narrativas produzidas em Angola encenam a condição humana de sujeitos cuja subjetividade é atingida pela opressão sistemática de uma estrutura social marcada pelo lastro do processo colonial na cultura e na vida em geral. Essa opressão tem impactos sobre a subjetividade desses sujeitos e, também, sobre a concepção de representação que orienta as narrativas. Distanciando-se dos modelos canônicos da representação literária, a literatura angolana propõe, muitas vezes, situações que se conformam mais como experiências de dessubjetivação do que de subjetividade. A escrita literária se realiza a partir da fragmentação, evidenciando, com isso, os limites com que se deparam os escritores para constituírem sentido.

A representação da história, em várias obras dessa literatura, aproximam-se da proposta benjaminiana da História como sucessão de catástrofes, como ruína. Os escritores trazem, para sua escrita, a violência, a injustiça e a agonia que conformam suas experiências sociais, problematizando-as. Isso decorre do fato de que desde a ocupação do território angolano pelos portugueses, marcado por inúmeras guerras locais e pela recusa da língua e da cultura autóctones, até o fim do período colonial, Angola conviveu com uma política exploratória responsável pela divisão e pela dizimação de nativos, a qual contou com a participação de povos autóctones. A escravidão significou um exercício sistemático de coerção pela violência e pelo racismo. Nessa sequência, o período pós-independência representou uma nova forma de dominação do estado sobre a sociedade civil angolana. Essa série de traumas marca a experiência social de Angola. As escritas literárias dos escritores aqui analisados tratam desses traumas a partir de uma reflexão melancólica na qual a realidade é assumida como catástrofe, a história é relida como ruína.

Desde o final do século XX observamos um movimento de mudança na forma de narrar. Esse movimento é perceptível na produção de vários autores contemporâneos, cuja escrita se afasta dos modelos tradicionais para enveredar por uma representação do presente e do passado caracterizada pelo abalo da forma estética e por uma linguagem complexa e fragmentada. No compasso dessa forma de pensar a escrita, na literatura angolana a forma de narrar se afasta de modelos tradicionais por meio da utilização de recursos estéticos diversos, como a fragmentação da linguagem e a multiplicidade de vozes que ecoam no texto, os quais, voltando-se para a história de seu tempo, funcionam como registro ficcional de um contexto histórico de violência. Esses recursos distanciam-na dos padrões realistas de composição narrativa que, em geral, se ancoram no realismo formal e na verossimilhança para constituírem sentido (WATT, 1990). A literatura angolana se compromete, antes, com uma renovação de parâmetros na arte que defenda a impossibilidade de dissociar os campos, estético, ético e político, conforme defendido por Theodor Adorno (1980; 2008).

As narrativas analisadas aqui encenam um contexto social que contribui sistematicamente para a desumanização do sujeito. Embora essa desumanização ganhe forma nas narrativas ficcionais, ela não é retratada sem questionamentos. Antes, é problematizada pelas limitações que os escritores impõem às suas personagens, por meio das quais eles tentam evidenciar a perplexidade dos sujeitos diante de situações opressivas e traumáticas. Assim, na escrita literária de Pepetela e Luandino Vieira encontramos essa perspectiva de construção que se processa a partir da indissociabilidade entre os campos estético, ético e político. Suas escritas questionam a capacidade de representar o passado pelo recurso às formas convencionais de escrita. E assumem a

indissociabilidade entre os campos estético, ético e político como artifício para propor um trabalho estético-literário que tensiona a linguagem em sua condição de, falando com Roland Barthes, “objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana”. (BARTHES, 1978, p. 12).

Adorno (1988) já nos mostrou que os antagonismos encontrados na realidade assumem, na arte, o estatuto de antagonismos formais. Estes se revelam por meio de fenômenos como a ruptura com gêneros tradicionais, o hibridismo, a problematização da linguagem, a diluição de fronteiras entre tempo e espaço, a ruptura da distância entre narrador e personagens, o questionamento da relação entre realidade e ficção, dentre outros. Todos esses fenômenos indiciam a dificuldade da forma literária para expressar a realidade violenta e traumática. Atravessadas por esses fenômenos, as escritas literárias dos autores aqui destacados tensionam o limite entre realidade e imaginação, subvertem parâmetros canônicos, apontam ambivalências da linguagem, desvelam contradições, rejeitam padrões lógicos de entendimento da consciência e da linguagem, promovem a fragmentação e a descontinuidade formal, enfim, rompem com uma tradição de escrita que não inclui a realidade e a história de Angola.

A eleição dos autores e obras decorre de uma tentativa de flagrar algumas orientações que identificamos na escrita literária angolana pós-75, a saber: a do riso como estratégia para a releitura da colonização como história do sofrimento dos homens, e a da escrita como testemunho. Essas tendências revelam o compromisso que as escritas literárias de Pepetela e Luandino Vieira assumem em seu intento de dizer Angola por meio de antagonismos formais que traduzem aporias presentes em sua realidade e sua história. Esses antagonismos formais serão compreendidos, antes de mais nada, como mecanismos que problematizam o processo de

construção de identidades nos textos. Acreditamos que as relações que as escritas de Pepetela e Luandino Vieira estabelecem não são construídas a partir de uma confrontação entre identidades prontas. Não se pretende pensar a identidade, aqui, de maneira essencialista, como sendo constituída antes e fora da própria relação antagonica que a escrita encena. Ao contrário, os antagonismos formais serão pensados como condição de possibilidade para a constituição de identidades em textos que expressam realidades violentas e traumáticas.

### **O riso e a releitura da história como sofrimento dos homens**

O romance *A gloriosa família* - o tempo dos flamengos, de Pepetela, encena a cidade de Luanda durante os sete anos de ocupação holandesa estabelecida pela Companhia das Índias Ocidentais em Angola, entre os anos de 1641 a 1648. Ele se estrutura em doze capítulos, ao longo dos quais tomamos contato com o ambiente conflituoso da cidade de Luanda dividida entre portugueses, holandeses e nativos. Esse ambiente é filtrado pela perspectiva de um narrador personagem escravo e mestiço que, a partir da focalização da família do personagem Baltazar Van Dum, um holandês casado com a nobre africana D. Inocência, nos conta sobre as políticas comerciais, a teia de corrupções e os jogos de intrigas e influências caracterizadores das relações políticas e pessoais que estão na base da formação da futura nação angolana, constituída de um mosaico de diferenças de etnias, credos e culturas.

Mas o que mais chama a atenção no romance é a sua construção enunciativa. Ela dá forma a um discurso polifônico, que se articula

a partir do cruzamento de vozes distintas. A polifonia resulta da dissonância do cruzamento dessas vozes imiscíveis, do conjunto de ideias, pensamentos e palavras delas originadas, que soam na narrativa de modo a tornar visível sua diferença. Isso nos permite dizer que o objeto do romance é “a polifonia de princípio e, por assim dizer, irrevogável” (BAKHTIN, 1981, p. 235) que o caracteriza, que faz com que nele o que importe, acima de tudo, seja a própria distribuição das vozes e a sua interação pelo diálogo. O romance é totalmente dialógico.

Na abertura, o prólogo contém um trecho da obra *História Geral das Guerras Angolanas*, do cronista português António de Oliveira Cadornega, datada de 1680. Esse recurso ao discurso da história na abertura do romance inscreve a voz da história na narrativa, sugerindo que ela vai se constituir a partir de um diálogo estreito com a história. A inscrição é reiterada ao longo da obra, quando, à exceção dos capítulos primeiro e décimo, todos os demais são abertos com uma epígrafe que contém um fragmento de texto de natureza histórica. Trata-se de citações de textos que incluem compêndios de história de África e de Angola produzidos, ou não, por Portugal, documentos historiográficos, cartas de governadores das colônias a reis portugueses, e ainda, cartas de representantes da Igreja a personalidades da nobreza na época colonial, o que acrescentaria, à voz da história, também a voz do discurso religioso no romance.

O texto de António de Oliveira Cadornega conta sobre um incidente ocorrido com o holandês Baltazar Van Dum, flamengo de nação que fora acolhido pelos portugueses em Luanda. Na tentativa de retomada da cidade, Baltazar Van Dum teria recebido uma mensagem de alguns amigos portugueses solicitando informações sobre as posições defensivas dos holandeses e os efetivos de cada posto. Em função disso, quase teria sido morto

pelos holandeses, não fosse a intervenção de um amigo flamengo, o “Major que governava as Armas” (PEPETELA, 1999, p. 9), que lhe aconselhou procurar o diretor e denunciar a investida portuguesa. Na sequência da narrativa, o capítulo primeiro se inicia como se fosse uma continuação desse relato histórico. Porém, ele se elabora narrando a reação do personagem Baltazar Van Dum à entrevista com o diretor Nieulant a partir da perspectiva de seu escravo mulato. Ou seja, aqui uma voz ficcionalmente construída assume o relato. O dado inusitado da inscrição dessa voz resulta de duas particularidades que ela apresenta. A primeira refere-se ao seu lugar de origem: um escravo mulato, filho “de uma escrava lunda, é certo, mas também de missionário napolitano, louco pelo mato e pelas negras” (PEPETELA, 1999, p. 24), que se identifica como “pobre pagão apenas nascido de um pênis de padre”. (PEPETELA, 1999, p. 170) e nos informa da condição de mudo e analfabeto estabelecida para ele por seu dono, Baltazar Van Dum. A segunda refere-se à maneira como ele escolhe tratar a matéria que constitui o romance, a saber, aquilo a que a voz histórica aludira como apenas um *incidente* na narrativa das guerras travadas pelos portugueses durante o período colonial.

A condição muda e analfabeta do escravo não é declarada por ele, mas por Baltazar Van Dum. A declaração resulta de uma atitude desdenhosa do holandês, por meio da qual ele subestima as capacidades do mulato, a quem somente olhara de frente duas vezes na vida: “É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de quimbundo. Sei lá mesmo se percebe quimbundo... Umas frases se tanto! Como pode revelar segredos?”. (PEPETELA, 1999, p. 393). Atento ao insulto, o escravo mulato assume a condição muda e analfabeta na qual é inserido, mas decide desforrar-se do dono, devido ao desprezo com que fora tratado, contando sua história: “Uma desforra para

tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto.” (PEPETELA, 1999, p. 393-394).

A origem do relato como uma desforra se torna mais evidente devido ao fato de que, contrapondo-se a assertiva de Baltazar Van Dum acerca da condição muda e analfabeta do escravo mulato, a voz narrativa demonstra ser proveniente de um sujeito possuidor de uma inteligência astuta, que tem consciência de tudo o que se passa a seu redor, e que domina as línguas portuguesa, quimbunda, flamenga, castelhana e francesa, como se pode observar na passagem abaixo:

O engraçado eram as línguas da conversa. Se era para todos perceberem e participarem, utilizavam o quimbundo. Se Baltazar queria dizer alguma coisa confidencial a Nicolau, usava o flamengo. E se o Nicolau ou o meu dono se dirigiam a Diogo, para só os três se comunicarem, o português era o escolhido. Complicado para quem não dominava os três idiomas. Eu estava perfeitamente à vontade. Até podiam falar castelhano ou mesmo francês, que o sentido não me escaparia. (PEPETELA, 2009, p. 114).

Essa estratégia de construir a narrativa como um jogo de contraposições se estenderá por todo o relato, gerando o cruzamento vozes e de enredos inconclusos na narrativa. Ele permitirá à voz narrativa sustentar seu discurso em um saber e, simultaneamente, criar um discurso que se impõe pela revisão desse saber. O texto vai se estruturar, então, com fragmentos de um mosaico, variedade de elementos, ao mesmo tempo em que significará, por si só, essa variedade, na medida em que destaca o fato de seu sentido não se entender senão como combinação de unidades distintas. Por meio da contraposição de enredos e de discursos, o texto recusa a unidade e se configura como construção polifônica e plural, resultado de um diálogo que permite a inclusão

de vozes que foram silenciadas pela história, como é o caso da voz do escravo mulato que nos conta agora sobre a ocupação holandesa de Angola.

Assim, em relação à primeira particularidade da voz narrativa, vemos que, ao identificar-se como proveniente de um “pobre pagão apenas nascido de um pênis de padre”, ela desvela para o leitor não apenas o lugar de fala no qual se coloca, mas também a condição a partir da qual fala. Sua genealogia inclui uma escrava lunda, por meio da qual anuncia sua origem na terra angolana, com suas tradições, seus costumes, seu modo de ser e de conceber o mundo a partir de uma mundividência oral, mas também um missionário napolitano, o que incorpora a sua origem tradições, costumes, modo de ser e conceber o mundo a partir da mundividência escrita. Essa genealogia dá conta da condição bastarda que está na origem do escravo mulato que conta a história de Baltazar Van Dum na narrativa pepeteliana.

Como proveniente de um filho de missionário napolitano, a voz narrativa pertence a um bastardo por decreto religioso desde o nascimento. Nesse sentido, pertence a um sobrevivente do abandono, do não reconhecimento, da discrição conveniente, do silêncio imposto a sua identidade. Silêncio que, ao mesmo tempo, se projeta também sobre a relação com sua mãe, já que, tendo nascido de uma escrava lunda pertencente a uma cultura predominantemente oral, a bastardia lhe afasta da possibilidade da comunicação oral nos moldes da tradição cultural materna, outro meio possível de afirmação identitária.

A condição bastarda poderia, a princípio, nos permitir compreender a opção da voz narrativa por um modo de contar a história não pela via oral, já que ela procede de um mudo, mas pela escrita. Porém, fomos informados de que o escravo é declarado, também, analfabeto. Por isso, as considerações que trazemos nos

habilitam a pensar que, ao assumir a condição muda e analfabeta na qual foi inserida, a voz narrativa, mais do que apontar para uma impossibilidade de contar, define, antes, um modo de contar que, devido a sua condição bastarda, a afasta da erudição escrita da cultura paterna, tanto quanto a afastara da oralidade tradicional da cultura materna. Assim, o modo de contar da voz narrativa encontraria, na bastardia, uma opção para organizar o discurso. Acreditamos, por isso, ser possível associar os procedimentos adotados pela voz narrativa para contar a história à proposta de um possível narrador bastardo, conforme proposto por Telma Borges (2015), embora nossa leitura não vá se debruçar sobre as estratégias narrativas adotadas por ele a partir das características elencadas pela estudiosa.<sup>1</sup>

No romance de Pepetela a condição bastarda se projeta duplamente sobre a voz narrativa: como proveniente de um filho de escrava lunda, mas muda, ela se desviaria do modo de comunicação oral da cultura tradicional; e como proveniente de um filho de missionário napolitano, mas analfabeto, ela desviar-se-ia do modelo canônico de utilização determinado pelo próprio código escrito. A bastardia definiria a opção da voz narrativa por contar marcando os limites de sua relação tanto com a oralidade da tradição cultural angolana quanto com a canonicidade da cultura escrita. Assim, muda e analfabeta, vale dizer, bastarda de mãe e de pai, desfilhada, a voz narrativa assume a indisciplina, não aceita correção, contrapõe-se ao uso da escrita dentro de uma concepção erudita e reorganiza o contar para que ele acolha sua visão de escravo mulato sobre a ocupação holandesa de Angola no século XVII.

---

1 Para aprofundamento da noção de narrador bastardo, confira: BORGES, Telma. “Narradores bastardos – Salman Rushdie e Guimarães Rosa”. (2015).

Ao construir seu discurso a partir de citações históricas no romance, a voz narrativa promove uma ligação que reúne o discurso histórico ao ficcional. As citações históricas se integram ao contexto narrativo ocupando um lugar estratégico no enunciado, participando do jogo intertextual estabelecido pela voz narrativa, o que não nos permite considera-las isoladamente no romance. Novamente aqui encontramos o jogo de que se processa no nível da enunciação. Por meio dele, o discurso ficcional mantém, com as citações da história, uma relação de zombaria, na qual inverte o conteúdo posto pela citação histórica, de modo a fazer emergir dela um registro segundo, deslocando-a, degradando-a, desconstruindo-a através da ironia. A inversão operada transforma a enunciação em um espaço de contraposição de duas perspectivas distintas para a história de Angola: a do discurso da história oficial e a da voz narrativa do escravo mulato. Essa inversão se projeta no romance como um todo. O efeito é o do riso, mas de um riso melancólico, que transforma a narrativa numa alegoria benjaminiana da violência do processo colonial.

Essa situação pode ser exemplificada pela grande ironia que significa a transformação do cronista português António de Oliveira Cadornega em personagem da narrativa. Tal transformação confronta as duas formas pelas quais ele aparece na narrativa: como autor de documentos de história oficial e, simultaneamente, como voz que contesta a imparcialidade do discurso histórico, desvelando sua condição de construção discursiva. É o que se pode ver no fragmento abaixo, em que a voz narrativa nos conta como a personagem Cadornega sugere que os fatos históricos são escamoteados ou travestidos de glórias segundo a intenção do historiador:

- E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crônicas e até poema sobre os reis e heróis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas. (...)

- Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história. Será necessário saber interpretar a crônica. Personagem que não aparece revestida de grandes encômios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim tem feito, assim deve ser. (PEPETELA, 1999, p. 269)

A confrontação entre dois discursos, o da história oficial e o da ficção, promovido pela transformação da personagem histórica em personagem de ficção, leva o leitor a refletir sobre a fragilidade do relato histórico, sobre o fato de que, como todo discurso, ele resulta de uma construção de linguagem, de um processo de escolhas subjetivas que, no entanto, são impostas como verdades. Confrontando discursos, a enunciação cria o desvio pelo qual a voz narrativa alcança seu objetivo de retratar a experiência colonial em diferença, mostrando ao leitor, por um outro viés, a visão da colonização como uma história do sofrimento dos homens.

O jogo de afirmar e negar, desvelar e velar que estrutura a enunciação instala na narrativa o riso. Sabemos o riso compreende uma experiência com o não-saber, com o não-sentido, com o não-sério que existem apesar do conhecimento, do sentido e do sério. Saber rir implica saber colocar-se no espaço da negatividade, do impensado, indispensável para sair da finitude da existência, para apreendê-la em sua totalidade. Na narrativa de Pepetela, a voz narrativa vai registrar, pelo risível, sua percepção sobre as incongruências da realidade angolana da época da ocupação holandesa, que se conformam como as incongruências do processo colonial como um todo. Assim, o discurso se estrutura a

partir de uma ambiguidade que pode ser vista como uma estratégia irônica de enfrentamento dessa realidade. Estratégia que é crítica e reflexiva, já que, conforme Lélia Parreira Duarte, por ser uma estrutura comunicativa, a ironia somente existe se for proposta e vista como tal, o que significa dizer que

não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2006, p. 19).

Como ironista, a voz narrativa lança mão do humor para sobreviver às limitações da vida e à fragilidade do corpo num ambiente em que tudo lhe é hostil. Sua ironia revela uma percepção de que o ser humano tem motivações internas que justificam as suas reações diante da multifacetada realidade. Assim, em seu drama de ser escravo, mestiço, tornado mudo e analfabeto, e sobreviver à profunda violência de que é vítima, encontramos a malícia e a complacência com que aceita os desvios da própria vida, rindo-se deles, de maneira distanciada e cheia de humor.

### **A escrita como testemunho**

Em *O livro dos rios*, a escrita luandina fixa, nos olhos do leitor, uma imagem caleidoscópica. Nela, os gêneros canônicos se desagregam sob o influxo dos gêneros da textualidade oral angolana. Mas estes, tampouco, saem imunes da gênese literária que a escrita lhes faculta. Ambas as formas textuais passam por um crivo que revela

seu convencionalismo, parodia-as como gêneros, reinterpreta-as e dá-lhes outros tons, outras construções particulares. Na escrita luandina, o encontro, como também o confronto, de várias formas textuais apresenta-se como uma crítica dessas formas. Na crítica se manifesta a consciência dessa escrita como prática literária que se abre para a reflexão, que deseja a reflexão. Na multiplicidade de formas que entrelaça em sua tessitura, a escrita luandina se oferece ao leitor como enigma, em enigma. O enigma resulta do efeito de uma tessitura narrativa que cruza estruturas textuais que se configuram como metáforas da realidade social, histórica e cultural de Angola.

Dentre essas formas encontramos tanto gêneros e tipos textuais canônicos da cultura escrita greco-latina como repertórios textuais pelos quais Angola se faz representar. Destacam-se o poema “The negro speaks of rivers”, de Langston Hugues; um discurso de Heráclito de Héfeso, o “Obscuro”, considerado o pai da dialética; os provérbios de Salomão, notabilizado por sua grande sabedoria, prosperidade e por um longo reinado sem guerras (Bíblia, 2017); fragmentos da *História geral das guerras angolanas*, de António de Oliveira de Cadornega (1972); a Oração do Senhor proferida em língua local; ditos populares angolanos; figuras hieroglíficas que exigem a decifração do leitor; um planejamento tático de guerrilha; notas explicativas, glosas ou anotações para explicar o sentido de uma palavra, esclarecer uma passagem, fazer uma crítica, suprimir ou desaprovar um trecho de um escrito; apontamentos resumidos de informações lidas, ouvidas, observadas; esquemas de planejamento de escrita; referências a fontes de consulta reais; inserção de narrativas curtas, como que encaixadas, etc. etc. Dispostas na escrita, essas formas textuais participam da circularidade caleidoscópica instalada no texto com o objetivo de tentar dominar o momento angustiante encenado pela narrativa.

Assim, em *O livro dos rios*, a voz narrativa constrói-se expondo sua fragmentação identitária entre Kene Vua e Kapapa para contar-nos sobre seu passado a partir de seu presente como ex-guerrilheiro na guerra pela independência de Angola da dominação portuguesa. Em seu relato a voz narrativa coloca o leitor em contato com reflexões sobre sua história de vida e, também, sobre a história de seu país. A fragmentação de sua identidade em Kene Vua e Kapapa espelha a fragmentação da própria nação angolana. Essa construção enunciativa, que entrecruza o trauma pessoal do narrador-personagem e o trauma coletivo do país, se projeta sobre a forma como a obra se estrutura nos cinco capítulos em que se divide: Rios, I; Eu, o Kene Vua; Rios, II; Eu, o Kapapa; e Rios, III. Nos capítulos “Eu, o Kene Vua” e “Eu, o Kapapa” a voz narrativa banha-se duas vezes nas mesmas águas dos rios de sua vida para tentar elaborar os traumas de sua história pessoal. Enquanto elabora seu trauma pessoal, a voz narrativa vai, nos capítulos “Rios I”, “Rios II” e “Rios III”, conformando seu relato também como um testemunho de guerra que permite ao leitor associar sua experiência ao trauma coletivo da subalternização colonial que marca a história de Angola. História pessoal e história coletiva, trauma pessoal e trauma coletivo são tensionados na reflexão profunda que a voz narrativa realiza em sua negação a reduzir um ao outro. Ao mesmo tempo, essa negação estimula a voz narrativa a ir além desses traumas e dessas histórias para, por meio de um exercício que é de memória e de crítica, ir do presente ao passado para tentar conferir-lhe o sentido de um rio, de um caminho, “o caminho do homem na morte” (VIEIRA, 2006, p. 23), o qual outra coisa não é senão o caminho da busca pelo sentido da vida. No capítulo “Eu, o Kene Vua” a voz narrativa está elaborando seus traumas: a separação de Lopo Gavinho e o julgamento e a execução, por enforcamento, do sapador Batuloza. A

infância a localiza como Kapapa ao lado do pai, o piloto negro Kimôngua Paka, e de Lopo Gavinho, capitão branco português do Ndalagando, espaço intermediário onde as culturas angolana e portuguesa, a tradição oral e a cultura escrita, se encontram e se confrontam na mundividência do garoto durante as subidas e descidas pelo rio Kwanza. As duas figuras são determinantes para a formação identitária de Kapapa, juntamente com as recordações de seu avô, também negro, Kinhoka Nzaji. A morte do pai e o início da luta pela independência levam Kapapa a abandonar Lopo Gavinho para juntar-se aos guerrilheiros angolanos. A separação do português, com quem mantinha uma ligação paternal, se configura como um trauma para Kapapa, pelo fato de resultar de uma imposição do partido decorrente da rivalidade instaurada pela guerra, mas, também, da violência racial do processo colonial. No percurso que realiza pela mata em direção ao acampamento dos guerrilheiros, Kapapa é perseguido pelos portugueses – os “tugas” – e consegue sair ileso. A experiência fará com que os guerrilheiros mudem seu nome para Kene Vua, o “sem azar”. No destacamento de Ndiki Ndia, Kene Vua assume a função de redator de atas, devido a seu perfil solitário e analítico, que o faz questionar sempre os rumos da luta. Por esse motivo, o sapador Batuloza o considera como intelectual – “... o Batuloza me xingou de intelectual. Que eu pensava muito demais; sempre com mania de olhar o céu e o ar e as coisas à toa, comia à parte; ficava calado...” (VIEIRA, 2006, p. 44). Após anos convivendo com os guerrilheiros no destacamento, vê o sapador Batuloza ser acusado de traição por ter roubado alimentos, julgado e receber sentença de morte por enforcamento. Kene Vua é incumbido da execução do sapador, o que se configura, para ele, como um novo trauma, já que tratava-se de um companheiro de luta.

O capítulo se inicia com a voz narrativa dialogando com o texto bíblico “Provérbios”, 30:18-19, aprendido com o português Lopo Gavinho de Caminha: “Estas três coisas me maravilham, e quatro há que não conheço. O caminho da águia no ar; o caminho da cobra na penha; o caminho do navio no meio do mar; e o caminho do homem com uma virgem”. (BÍBLIA, 2017). O diálogo estabelecido com o texto bíblico recebe a seguinte atualização na narrativa: “Três coisas maravilham na minha vida, a quarta não lhe conheço: voo da jamanta-negra no ar de chuva; rasto da jiboia no sussurro da pedra; sombra das águas em fundo do mar – o caminho do homem na morte ...” (VIEIRA, 2006, p. 23). Nessa recuperação do texto bíblico em diferença, a voz narrativa faz corresponder o “voo da jamanta-negra no ar de chuva” à imagem da águia no ar; o “rasto da jiboia no sussurro da pedra” à da cobra na penha; a “sombra das águas em fundo de mar” ao caminho do navio no meio do mar; e o “caminho do homem com uma virgem” ao “o caminho do homem na morte”. Reiterado ao longo do romance, esse diálogo se projeta na narrativa como metáfora do embate entre as presenças do pai negro Kimôngua Paka e do português Lopo Gavinho como as matrizes da constituição identitária de Kapapa. A enunciação contraditória e ambivalente da voz narrativa aponta para o fato de que sua constituição discursiva a identifica como um “terceiro espaço” (BHABHA, 1998, p. 67-68), no qual as reivindicações hierárquicas e polarizadas entre culturas se torna insustentável. Essa condição de construção discursiva, em que os significados culturais não têm unidade ou fixidez fará com que a voz narrativa se enuncie sem estabelecer juízo de valor entre as culturas, mostrando sua impossibilidade de compactuar com a ideia de dominação total de uma cultura sobre a outra. Assim, as memórias de Kene Vua explicitam a constituição híbrida de sua identidade, a qual reclama tanto as influências do

pai e do avô angolanos quanto as do português na composição de sua ancestralidade. Por isso a separação do português, após a morte do pai, e em decorrência do fato de ele ter que assumir um lado na guerra pela independência de Angola, se constitui como uma perda emocional traumática para o narrador personagem, conforme podemos ver na seguinte passagem:

*“Fica, ‘paç!...” (...)*

Não fiquei, saí do vapor, eu tinha de dar encontro em vida minha as maravilhas que meu avô falava, o caminho que esse branco sempre queria lhe pôr em boa lei, ordem e explicação. *Fica, rapaz!... Vem comigo!...* – ainda oiço e me dói aquela palavra, rapaz, de ele lhe dizer assim, sem sentir o que ela falava por dentro e eu ouvia. E que era a distância da terra lá dele no norte da terra dele do rio dele até naquela beira-rio meu onde que rapaz, em meus ouvidos, sempre traduzo por filho, quem sabe tímida referência desse tuga meu amigo. A música que tinha por dentro dessa palavra era de outra canção: filho, eu ouvia, desafinado. Mas filho era coisa, palavra, eco, pensamento proibido em boca de branco, babando seu fio de triste solidão: *Fica, rapaz!* (VIEIRA, 2006, pp. 33-34, grifos do autor).

Observa-se, no fragmento, a súplica do português traduzida pela repetição dos sintagmas “Fica rapaz”, “rapaz” e “filho” ecoando, na memória e na organização discursiva da voz narrativa, o trauma de uma perda dolorosa. As narrativas que se elaboram sob o impacto do trauma apresentam, com frequência, a repetição e a metaforização como componentes estruturais.<sup>2</sup> Ao lidar com os acontecimentos traumáticos de sua vida através da construção de metáforas que são reiteradas ao longo do relato, a voz narrativa ilustra a maneira como elege lidar com eventos que perpassam o

---

<sup>2</sup> Para uma reflexão mais profunda sobre as narrativas de trauma, recomenda-se a leitura do capítulo intitulado “Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida”, de Denise Borille de Abreu, publicado neste livro.

limite tolerável de representação.<sup>3</sup> Além do trauma da separação do português Lopo Gavinho, essa situação se repetirá em relação ao segundo trauma que marca a vida de Kene Vua, referente ao enforcamento do sapador Batuloza.

Conforme já anunciamos, o enforcamento de Batuloza resulta do roubo de suprimentos do destacamento, pelo qual fora jugado como traidor. Sua execução decorrerá de uma determinação do código de guerrilha, uma lei que impõe o dever da execução. Ela cabe a Kene Vua, que, após concretizá-la, se tornará um sujeito eternamente assombrado por seu passado, impossibilitado de compreender a necessidade da morte do antigo companheiro. A imagem do corpo enforcado do sapador irromperá repetidas vezes ao longo do relato, cruzando, sem explicações, as cenas nas quais a voz narrativa reconstrói a hidrografia angolana tentando cartografar sua identidade em meio às ruínas que a guerra vai acumulando. A cisão que a experiência de enforcar Batuloza provoca em Kene Vua é assumida na própria organização discursiva quando, a partir do relato do julgamento do sapador, as vozes dos “guerrilheiros e partisanos, povo em geral, membros do comando da zona, responsáveis e comités” (VIEIRA, 2006, p. 30) vão aparecendo destacadas, entre parênteses, na sequência das ações descritas, presentificadas na narrativa pela voz do narrador-personagem que assim as anuncia: “E vejo bem e já estão aqui comigo...” (VIEIRA, 2006, p. 39). Essa organização discursiva alterna a voz narrativa e as vozes dos guerrilheiros, presentificando no relato os escombros do julgamento e da decisão coletiva de “enforcar o ladrão do povo” (VIEIRA, 2006, p. 39):

---

3 Para uma maior compreensão do processo de escrita da obra *O livro dos rios*, de Luandino Vieira, como uma narrativa de trauma, recomendam-se os estudos de Elisa Maria Taborda da Silva, intitulados “Estética do trauma e poética da relação: uma aproximação possível” (2015) e *O livro dos rios: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária de Luandino Vieira* (2016).

Só que no Batuloza medo dele virava: gemia, primeiro olhos fechados, algum canzumbi lhe cobrava; para se rosar todo ele, no depois de olhos abertos, fixos, diambados. Se ladrava para dentro daquela sua almazita j' asem espíritos lhe protegendo, fora do sítio onde que fora nascido, por perto só o girassonde onde que seu corpo gira, de lento, ainda hoje em vida minha. (...)

(Que morte por chicotes não, nunca! – ele já tinha sido nosso esperto sapador, sabotador de caminhos e picadas, desde muito tempo útil: se já tinha sido livre na luta de nosso povo não podia mais receber morte de escravo. ...) (VIEIRA, 2006, p. 42-43).

A presentificação dessas vozes em ruínas, no entanto, não amenizará o impacto do enforcamento do sapador na memória do narrador Kene Vua. Isso pode ser comprovado pelo fato de que, concluído o julgamento, o seu relato aparecerá de maneira sucinta, em linhas cuja objetividade contrasta com a profunda subjetividade que marca o tom da enunciação: “Fui lhe enforcar naquela manhã e a mata do Kialelu estava cheia de pássaros e flores, o mês já não lembro mais, não chovia porém, não tremi.” (VIEIRA, 2006, p. 47). A crueza do relato do enforcamento talvez decorra de uma constatação anterior a ele, feita pela voz narrativa, da consciência que adquire de sua proximidade do sapador, frutos que são do mesmo barro que os torna irmãos de história e de luta:

Hoje, aqui, ainda é tempo de calar e ser calado – ainda não ganhei minha voz de falar, gritar, procurar saber se quanto daquele barro que lhe fizeram com ele no Amba-Tuloza não saiu na cacimba e todos em nossa vida das matas, nosso caminho, nossos pambos desencruzilhados no tempo: *o njila ia diiala um'alunga...* (VIEIRA, 2006, p. 46, grifos do autor).

Daí o trauma do enforcamento do sapador, que faz com que, no presente em que rememora, elaborando sua experiência, a voz narrativa possa dizer: “Se fosse hoje ia lhe chamar de mukueto, meu irmão. E não ia lhe matar calado, ele não tinha nada que ter

medo de morrer”. (VIEIRA, 2006, p. 64). Por isso, no capítulo “Eu, o Kapapa”, a voz narrativa anuncia estar pronta para “nascido de novo, sem mistura de ontem, a cada tiro da vida” (VIEIRA, 2006, p. 25). E pede ao comandante Ndiki Ndia para trocar seu nome de guerrilheiro e voltar a ser novamente Kapapa:

Agora, diante de mim, Kapapa eu sou: esfrego meus olhos ensonarados – minhas vidas não dão me berrida, não me enxotam. Nesta, d’agora, só os fuzileiros contam os grãos de areia da pegada que a maré não quis arredondar, meu passado sempre stá no altar da frente da casa do meu corpo, meu dilombe, onde que brilham de meu avô suas catanadas, de meu pai um cigarro apagado no escorregar do quimbundo em peleja de jacob com o anjo português, rio abaixo, mar acima. Que o futuro é o que vem atrás, me persegue sempre: nossa luta – um dia, sei, vai me agarrar: morreirei. (VIEIRA, 2006, p. 124).

Reassumir a identidade de Kapapa é uma forma lidar com as perdas que a guerra trouxe para sua vida: a de Lopo Gavinho e a de Batuloza. A lógica binária da guerra, que apenas admite a oposição entre aliados e inimigos, somente concede a Kene Vua/Kapapa o direito à ausência, à melancolia que o impulsiona a narrar sua história e, ao fazê-lo, a elaborar sua experiência traumática.

*O livro dos rios* apresenta-se como uma forma de organização que recusa os formatos tradicionais da narrativa para exprimir-se enquanto experiência individual. A coesão e a coerência da narrativa tradicional é denunciada na violência com que silencia e marginaliza tudo o que não caiba na organização do seu discurso: as dúvidas e intersecções que compõem, no texto, a identidade de Kene Vua, como também as experiências dos derrotados, que a narrativa da memória coletiva negligencia, pois privilegia o olhar do vencedor.

Como um tipo de “escrita de si” (BUTLER, 2015), a voz narrativa se institui como Kene Vua-Kapapa para inaugurar um sujeito reflexivo, que conta sua história com um duplo valor ético: o de permitir-se falar sobre si mesmo e se reconstruir nesse processo e, ao mesmo tempo, o de estabelecer uma relação com seu interlocutor, buscando agir sobre ele.

Essa opção decorre do fato de que a experiência prosaica do homem moderno, marcada pela violência, em suas diversas formas de manifestação, coloca em xeque as formas tradicionais de representação. Márcio Seligmann-Silva, em suas reflexões sobre a *Shoah*, chama nossa atenção para o fato de que, na atualidade, “não há mais espaço para uma dicção puramente lírica – assim como a prosa puramente realista também é descartada”. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 73). Híbridas, as formas literárias assumem várias possibilidades de concretização, afastando-se da concepção tradicional de representação que incluía não apenas os gêneros canônicos da literatura, como também a historiografia historicista desenvolvida no século XIX.

Como salienta Seligmann-Silva, a representação envolve um momento imediato (a intuição) e outro mediato (a articulação conceitual) que traz consigo o lado universal da representação. Para o estudioso, no entanto, na percepção da realidade como catástrofe tanto a intuição imediata da realidade quanto a linguagem a ser utilizada para expressá-la são postas em questão. A catástrofe impõe a reorganização da reflexão sobre o real e sobre a possibilidade de sua representação. Isso porque a catástrofe impõe uma nova concepção de representação que permita a sua inclusão. Embora suas reflexões tomem como objeto a *Shoah*, acreditamos que elas podem nos auxiliar na abordagem da obra que estamos analisando, pois pode nos permitir compreender as maneiras pelas quais a voz narrativa escolhe grafar suas memórias para nos contar uma história que vai além da nossa capacidade de imaginar.

A narrativa de Kene Vua-Kapapa, dizendo com Shoshana Felman, nos instrui “sobre as formas pelas quais o testemunho se tornou uma modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso tempo” (FELMAN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 87). Como testemunho, essa escrita incorpora o passado dentro de uma memória voltada para o futuro, a qual possibilita uma narração que põe em perspectiva a história, a fim de permitir o encontro do sujeito consigo e com o outro.

É nesse sentido que Jeanne-Marie Gagnebin vai postular que aquele que lê a história se torna, também, testemunha, pois, ao acolher narrativas insuportáveis, constitui um elo no processo de transmissão. Isso porque “somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente”. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

### Considerações finais

Vimos que as escritas literárias de Pepetela e Luandino Vieira desarticulam a construção do texto vista como resultado de relações harmônicas entre indivíduo e história. Ambas as escritas apontam para as tensões e dissonâncias que assomam dessa relação. Para os escritores, os descompassos entre a realidade e sua representação exigem reformulações e rupturas de modelos, a fim de que a escrita possa se realizar como concretização histórica que recusa a síntese positiva, a totalidade.

Nesse sentido, as narrativas *A gloriosa família* e *O livro dos rios* podem ser pensadas como formas de escrita que se constroem a partir

daquela condição antagonônica proposta por Adorno para a obra de arte, de criticar a civilização e, ao mesmo tempo, fazer parte dela. Para Adorno, “através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência. (...) Forma e crítica convergem.” (ADORNO, 1988, p. 165). Nessa convergência indicada pelo filósofo, Jaime Ginzburg identifica “a impossibilidade – tanto no caso da forma artística, como no caso do trabalho crítico –, de estar fora da história, fora da sociedade, fora das contradições dos processos concretos da existência coletiva”. (GINZBURG, 2010, p. 184).

Constituídas de modo aberto e fragmentário, as narrativas de Pepetela e Luandino Vieira se distinguem da obra configurada como totalidade fechada e assumem uma condição melancólica. A melancolia resulta da impossibilidade de síntese que a fragmentação oferece, do fato de os elementos das narrativas se relacionarem de múltiplas maneiras entre si e com o todo, transformando a atribuição de sentido para a experiência em sensação de estranhamento e de perplexidade diante da precariedade e da incerteza da realidade.

A ideia da arte como estranhamento remete à concepção estética adorniana. Para Jaime Ginzburg, na base do pensamento de Adorno estaria o impacto da violência histórica que marca o século XX. O estudioso explica que, para Adorno, a presença de cenas de violência nas obras de arte não poderia ser lida fora de um contexto histórico. Por isso, a perspectiva adorniana da arte apontaria para a convergência entre forma e crítica: “ao mesmo tempo em que não cabe representá-la [a violência] de modo superficial e direto, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido.” (GINZBURG, 2010, p. 192). Conforme salienta Ginzburg, Adorno defende a renovação de parâmetros na arte como estratégia para que as catástrofes que marcaram o século

XX não se tornem continuidade nem regra. Em seu pensamento estaria a impossibilidade de dissociar, no debate conceitual, os campos estético, ético e político.

Como procuramos mostrar neste estudo, na escrita literária de Pepetela e Luandino Vieira encontramos essa perspectiva de construção que se processa a partir da indissociabilidade entre os campos estético, ético e político. Suas escritas questionam a capacidade de representar o passado pelo recurso às formas convencionais de escrita, rompem com as estruturas canônicas de representação, suspendem as referências de delimitação da realidade e da ficção e, justamente por isso, refletem criticamente, e melancolicamente.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273 (Coleção “Os Pensadores”)

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENVENISTE, E. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: **Problemas de Linguística Geral I**. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.

BENVENISTE, E. O aparelho formal da enunciação. In: **Problemas de Linguística Geral II**. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1989.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

**Bíblia Online**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/hb/12/7-8>. Acesso em 04 Nov. 2017.

BORGES, António Cristiano. **De Jim Crow a Langston Hughes**. “Quanto a música começou a ser outra. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglísticos. Especialização em Estudos Americanos). Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Anglísticos. 2007.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CADORNEGA, António de Olivera. **História geral das guerras angolanas**. (1680). Anotado e corrigido por José Matias Delgado. Tomos I, II e III. Agência Geral do Ultramar. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.

CHAVES & MACÊDO, Rita, Tania, (Orgs). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CORIOLOANO, Ericsson Venâncio. O absoluto enquanto processo em Heráclito e Hegel (uma leitura a partir dos fragmentos de Heráclito e do prefácio da Enciclopédia das Ciências Filosóficas de Hegel). In: **Polymatheia** – Revista de Filosofia. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, v. I, nº 1, 2005, pp. 29-40. Disponível em: [http://www.uece.br/polymatheia/dmdocuments/polymatheia\\_v1n1\\_absoluto\\_enquanto\\_processo.pdf](http://www.uece.br/polymatheia/dmdocuments/polymatheia_v1n1_absoluto_enquanto_processo.pdf). Acesso em: 11 janeiro 2018.

FRANÇA, Susani Silveira Lemos. **Os reinos dos cronistas medievais** (século XV). São Paulo: Annablume; Brasília: Capes, 2006.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **Obras Completas**. Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). Editora Imago, v. 18, 2017. pp 5-47. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-18-1920-1922.pdf>. Acesso em 22 novembro 2017.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia, 1917 [1915]. In: **A história do movimento psicanalítico**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 16, 2010. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2010/16>. Acesso em: 30 janeiro 2016.

GINSBURG, J. Autoritarismo e literatura – a história como trauma. In: Revista **Vidya**. Universidade Franciscana. V. 19, n. 33, 2000. pp. 43-52. Disponível em <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2000/33/autoritarismo.pdf>. Acesso em: 7 de janeiro de 2016.

HUGHES, Langston. “The Negro Speaks of Rivers”. In: *Collected Poems*. Copyright © 1994 by The Estate of Langston Hughes. Reprinted with the permission of Harold Ober Associates Incorporated. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44428/the-negro-speaks-of-rivers>. Acesso em 18 jan 2018.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KHOTE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978.

LAGES, Susana Kampff. Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições – o pensamento constelar de Walter Benjamin. In: **Cadernos de Letras**. Departamento de Letras Anglo-Germânicas da UFRJ. n. 23, p. 49-67, jan.-dez. 2007. Disponível em: [http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/0X2007/textos/cl23052007susana.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/0X2007/textos/cl23052007susana.pdf). Acesso em 20 dezembro 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

MATA, Inocência. Refigurando o espaço da nação. In.: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MATA, Inocência. **Ficção e história na literatura angolana** – o caso de Pepetela. Luanda: Editora Mayamba. 2010.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. In: Revista **Fragmentos**. Revista de Língua e Literatura Estrangeira da UFSCAR. N. 18, jan-jun. 2000, p. 35-47. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415/5984>. Acesso em 20 dez 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX.** 2ª ed. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante; SILVA, Renata Flávia da. **De guerras e violências: palavra, corpo, imagem.** 1ª. ed. Niterói: ED. da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 2011.

PEPETELA. **A gloriosa família.** O tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos históricos**, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. 2003. Disponível em: [http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia). Acesso em 10 junho 2017.

RUI, Manuel. “Eu e o outro – O invasor” (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). São Paulo: Centro Cultural, 1985. (Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra, em 23/05/1985).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In.: NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **Catástrofe e representação: ensaios.** São Paulo: Escuta, 2000.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In.: **Revista de Psicologia Clínica.** Rio de Janeiro. Vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext). Acesso em 21 janeiro 2016.

VIEIRA, Luandino. De rios velhos e guerrilheiros. I - **O livro dos rios**. Angola: Editorial Nzila, 2006.

TABORDA DA SILVA, Elisa Maria. Estética do trauma e poética da relação: uma aproximação possível. In: **Cadernos Cespuc de Pesquisa**. n. 27, 2015. pp. 13-35. Disponível em: file:///C:/Users/Dell/Downloads/11650-41728-1-SM.pdf. Acesso em 20 novembro 2017.

TABORDA DA SILVA, Elisa Maria. **O livro dos rios**: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária de Luandino Vieira. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

VIEIRA, José Luandino. **O livro dos rios**. Lisboa: Caminho, 2006. (Primeiro volume da trilogia De rios velhos e guerrilheiros).

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In.: **A ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48. Disponível em: <http://www.academia.edu/4043144/>. Acesso em: 2 dez 2015.

# O presente que não passa em *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira

Elisa Maria Taborda da Silva\*

---

\* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras PUC Minas. Bolsista CNPq.

Maninho morreu. Não faz diferença nenhuma as palavras que dizem, aprendo nessa hora e calo a boca. (VIEIRA, 1989, p. 34)

Walter Benjamin, no estudo intitulado “O Narrador—Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), afirmava que a arte de narrar estaria em vias de extinção. Um de seus argumentos relacionava a impossibilidade de comunicação da experiência ao mundo quando do retorno dos combatentes de guerra à sociedade civil. Em lugar de voltarem ricos em experiência comunicável, o que se veria, daí em diante, seria a publicação de inúmeros livros sobre a guerra que, a despeito de sua natureza testemunhal, nada tinham em comum com a experiência transmitida de boca em boca.

O mutismo dos combatentes de guerra retornados e a distância que o autor percebeu entre os livros lançados e a realidade dessa violenta experiência parecem apontar para uma mesma questão: naquele momento, as formas de narrar conhecidas eram incapazes de expressar as sensibilidades resultantes da exposição aos horrores da guerra. Sendo assim, a natureza do relato dessa experiência não será de ordem já conhecida, mas fruto de experimentações.

Outro argumento apresentado pelo filósofo que contribuiria para a extinção da narrativa tradicional seria a decadência da transmissão da sabedoria enquanto dimensão utilitária da narrativa. No imaginário do homem atual, a sabedoria, como “lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1994), estaria perdendo espaço para a concepção de um mundo em perspectiva, composto por discursos fragmentados que relativizariam a própria noção de verdade. Um dos reflexos dessa mudança dentro da estética literária seria a proliferação de textos que questionam a supremacia da voz do narrador frente ao seu relato, além de inúmeras experimentações relacionadas ao processo narrativo.

Outros teóricos tomarão parte nesse debate sobre as formas de narrar, e, em especial para este trabalho, sobre as formas de narrar o trauma resultante de catástrofes históricas, como a guerra. Márcio Seligmann-Silva (2008) nos dirá do paradoxo existente entre o ato de narrar e a experiência traumática: embora pareça impossível narrá-la nos moldes da narrativa tradicional, será apenas através da narrativa que o indivíduo traumatizado poderá “digerir” sua experiência, e assim estabelecer uma *ponte* que o resgate de seu lugar de sobrevivente para integrá-lo de novo à sociedade. Jaime Ginzburg (2000), por sua vez, enfatizará o modo como a Literatura comunica-se com a História na medida em que as narrativas testemunhais dão espaço para as vozes dissidentes, o que constitui uma oportunidade de deslocamento do discurso histórico oficial.

É no âmbito desse debate que o presente trabalho insere a obra *Nós, os do Makulusu* (1989), do escritor angolano José Luandino Vieira. Acredito que a obra dialoga com essa busca por novas formas de narrar na medida em que apresenta, na tessitura do texto, uma experimental *estética do trauma*, em consonância com as experiências traumáticas vividas pelo narrador Mais-Velho e, numa extensão de sentido possível, pela sociedade angolana marcada pela guerra de independência. Para além disso, parecerá possível afirmar, ao fim deste estudo, que a natureza do processo narrativo, na referida obra, é parte de um projeto literário do autor que visa, mediante o deslocamento da narrativa canônica ocidental, a constituição de uma estética literária que esteja em consonância com as sensibilidades que emergem na sociedade angolana.

## **O processo narrativo em *Nós, os do makulusu***

A obra *Nós, os do Makulusu*, do escritor angolano José Luandino Vieira, apresenta-nos à Angola que vive a luta pela independência do jugo colonial português, através das reminiscências e reflexões do narrador Mais-Velho. Branco e de família colona, ele inicia seu reflexivo e questionador relato enquanto perambula pela cidade de Luanda, em direção ao velório de seu irmão Maninho. Através de um relato imerso na dor da perda do irmão e nas memórias apresentadas de modo aparentemente caótico, o leitor não somente terá acesso às lembranças da infância, marcada por brincadeiras ao lado do irmão Maninho, do meio irmão mestiço Paizinho e do amigo negro Kibiaka, como também descobrirá o modo como os caminhos dessas personagens foram diferenciando-se, através das escolhas particulares motivadas pelo cenário de guerra. Enquanto Paizinho e Kibiaka haviam decidido atuar em favor do povo angolano, respectivamente através da militância clandestina e da guerrilha, Maninho filiara-se ao exército português, cabendo a Mais-Velho a atuação intelectual em favor da terra de Angola, através dos panfletos que redigia.

Mais-Velho é um sobrevivente da guerra de independência, e seu relato é um testemunho da história dos meninos do Makulusu, da história de sua família – dilacerada pela morte de Maninho – e da história da própria cidade de Luanda. Porém ele não é um narrador inteiro, mas fragmentado por vozes outras que se imiscuem na sua de modo quase imperceptível para um leitor desatento. Exemplo disso é um dos momentos em que Mais-Velho reflete sobre a morte do irmão e, enquanto volta sua atenção para o valor da dignidade de Maninho, vemos seu discurso ser invadido pela voz desse irmão, que associa a dignidade à sua atuação na guerra:

Mas eu queria ver a espingarda na mão de meu irmão Maninho, cassula, queria medir o buraquinho de sua espingarda. Nove milímetros, quando muito, era isso que valia a vida de um homem? A dignidade de um homem de vinte e poucos anos cujo só loiro reflexo nos seus cabelos tem a vida de uma jovem?

A dignidade, Mais-Velho, se mede no igual para igual, tu de cá e eu de lá, se tu tens arma na mão, se tu tens mão vazia, eu tenho mão vazia, eu de arma na mão, e quando o outro não tem o que eu tenho na mão, nenhum que é digno de si e do outro ou de ambos – e quem que não tem deve eliminar o outro para sua dignidade. (VIEIRA, 1989, p. 33)

A voz de Maninho aparece como uma resposta às indagações de Mais-Velho, e se insere na fala do narrador. Ela nos diz da forma como Maninho via a guerra, e não Mais-Velho. Algo semelhante acontece quando a mãe de ambos conhece aquele que supõe ser filho bastardo de seu marido. Mais-Velho narra a cena do encontro, seguida da discussão entre os pais, quando a voz da mãe invade a narração para afirmar que os olhos do menino “são os teus olhos, Paulo” (VIEIRA, 1989, p. 21). Inicia-se, então, uma digressão que ocupa um parágrafo inteiro, na qual a mãe, sem haver requerido sequer um travessão para tomar a fala ao narrador, expõe seus sentimentos em relação à suposta traição do marido.

Através dessas incursões de outras vozes na fala de Mais-Velho, podemos inferir que talvez seja mais interessante tratar da narração em *Nós, os do Makulusu* em termos de *processo narrativo*, e não exatamente em termos de *narrador*. Porém, uma vez que a maior parte das cenas que compõem a narrativa refere-se à forma como Mais-Velho as experienciou, seguiremos tratando-o como o narrador do relato, ainda que entendamos a diferença que esse narrador representa em relação ao narrador tradicional. Estamos aqui frente à primeira das inovações estéticas que este trabalho propõe-se a pensar, uma vez que a fragmentação da voz que narra

é característica das estéticas literárias na contemporaneidade. A praticidade do uso da nomenclatura *narrador* não sobrepõe-se à certeza de que estamos frente a uma narração diferenciada em vários aspectos, inclusive porque seu caráter fragmentário e dialógico é parte do que conceituaremos mais adiante como uma *estética do trauma*.

### **O trauma: perdas e culpa**

O trauma caracteriza-se como um dano emocional causado por experiências que o indivíduo não consegue assimilar ou aceitar. Dessa forma, seria o narrador Mais-Velho uma personagem realmente traumatizada, a ponto de podermos pensar o trauma como elemento fundador de seu discurso? Para responder a essa questão, observemos alguns aspectos notáveis da relação entre Mais-Velho e seu irmão Maninho, e ainda sua inserção no contexto de guerra enfrentado pelo narrador.

Constitui-se como um forte traço estilístico na obra a forma como nos aproximamos da identidade dessas personagens através do espelhamento entre elas, começando por seus nomes: Mais-Velho e Maninho. A despeito de serem formas de tratamento comuns na mundividência angolana, elas estabelecem desde o início uma profunda conexão entre os dois: ser o mais velho implica em um mais novo, o Maninho. Ainda que posicionados em lados distintos da guerra, o que se percebe entre eles é uma profunda complementaridade no que diz respeito à configuração psicológica. Ambos são apresentados como instâncias indissociáveis, como os lados de uma moeda, e entre eles prevalece um forte laço afetivo:

É isso, tu conheces-me bem, mais-novo Maninho, meu menor, conheces e já leste o que eu disse no cérebro e já me estás a responder e o que me lixa mais, meu puro irmão amigo, é como tu dizes as verdades assim misturadas nas mentiras delas mesmas e não podemos mais acertar o que falamos desde monandengues. (VIEIRA, 1989, p. 25)

O que lemos acima é parte de um diálogo mental entre Mais-Velho e seu irmão morto, no caminho em direção ao velório. O diálogo descrito aí subjaz à narrativa como um todo, e é sobre esse dialogismo que a narrativa se funda. É interessante pensar que ele aponta para uma característica comum à experiência da morte no contexto cultural de Angola: a conversa com o ente falecido é parte do ritual funerário, assim como o ato de preparar suas comidas favoritas e comê-las na companhia do falecido.

Muitas das intervenções de Maninho constituem-se como críticas ao comportamento de Mais-Velho, e vice-versa. Maninho é a força questionadora dos posicionamentos do irmão ao longo da narrativa, sendo ele quem denuncia o desconforto do lugar de intelectual que o narrador ocupa na guerra, colocando em xeque a utilidade de seus panfletos, quando para ele a guerra é feita de tiros e mortes.

(...) dizes: vai! pega numa arma e vai, leva o que dizes avante, faz como dizes não digas só. Verás! Vão-te aceitar? Vão-te aceitar? Não penses nisto Mais-Velho... Então para quê estudos, papéis, para quê reuniões e esse teu medo chapado que tens nos olhos e nessa cara bonita que eu gosto, porque o Paizinho não vem, não chega e todo o seu corpo treme e são só panfletos? (VIEIRA, 1989, p. 26)

E então, Mais-Velho? Lês Marx e comes bacalhau assado, não é? Não te deitas com negras nem mulatas – a tua cunhada é mulata, fico descansado... – por respeito. Vê bem, Mais-Velho! Como tu és um baralhado: por respeito lhe recusas a humanidade dessa coisa simples, onde que só o humano se revela, onde só se pode

## O presente que não passa em *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira

ái comunicar, saber, aprender... Rio, sabes, mas me dói muito no coração, fica pesado de amargura. Espalha os teus panfletos, que eu vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: “espalha os teus panfletos, vou matar os brancos?”. (VIEIRA, 1989, p. 28)

Os excertos acima deixam entrever o lugar de Maninho como voz dissonante em relação à voz do narrador, comportando-se de forma semelhante àquele autor implícito encontrado, por exemplo, na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Da mesma forma como aquela instância impulsiona o leitor à desconfiança sobre o relato de Bentinho, é nesse diálogo indireto (indireto porque se dá apenas no interior do discurso do narrador) que somos capazes de problematizar a identidade de ambos, tornando impossível enxergar essas personagens através de uma mera perspectiva dicotômica, como sugeriria um contexto de guerra que colocaria em lados opostos os dois irmãos, e também seus discursos.

Sendo a visão que o narrador tem de si mesmo a sua tese (defensor dos angolanos, homem objetivo, quase “matemático”, um intelectual que possui a visão distanciada dos fatos), e Maninho sua antítese (soldado português, homem passional, destemido e combativo), a morte deste configura-se, então, como a impossibilidade de uma síntese (ou nova tese) na construção da identidade de Mais-Velho. Dessa forma, podemos entender que a morte de Maninho é um trauma na medida em que interrompe a constituição da identidade através do diálogo, e que a narrativa seria a tentativa de Mais-Velho de mantê-lo, único meio através do qual seria possível recuperar sua identidade fragmentada pela violência da guerra.

Quem era Maninho? Corajoso, destemido, fanfarrão, Maninho gostava de festas e da companhia dos negros em bebedeiras, apesar de reclamar a terra como propriedade portuguesa. Falava em matar

negros sem escrúpulos, assumia seu lado na guerra e o cumpria de forma exemplar. Mais-Velho o admirava muito, e repete sempre, durante a narrativa, que “ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida” (VIEIRA, 1989, p. 11). Era Maninho quem desafiava a presença do padre fazendo caretas na infância, e o narrador, muitas vezes, ressentia-se por não ter sua coragem ou suas “palavras afiadas”. A admiração que sente Mais-Velho muitas vezes parece beirar a inveja, principalmente em se tratando da noiva de Maninho, Rute, por quem Mais-Velho revela, desde o início, nutrir um secreto desejo: “Se não fosses minha cunhada que não há-de ser nunca (...)”. (VIEIRA, 1989, p. 11). Pela natureza complexa da relação entre os irmãos, atrelada às suas divergências políticas e à inconfessa rivalidade no amor de Rute, podemos pensar que, em um nível talvez inconsciente, Mais-Velho houvesse desejado, em algum momento, a morte do irmão. As teorias psicanalíticas seguramente encontrariam no narrador um componente de culpa, associado à morte de Maninho, que fosse dessa natureza. Como nosso desejo não é o de enveredar pela análise psicanalítica, basta-nos observar, na materialidade discursiva, os rastros desse sentimento de culpa. Na cena final, por exemplo, quando Paizinho é levado pela polícia, Mais-Velho reflete: “(...) uma tristeza dolorosa porque sei que ele vai se sacrificar por mim, como não mereço. Sai um arrepio: os dois melhores me estendem suas vidas para eu passar” (VIEIRA, 1989, p. 157).

O sentimento de culpa por sobreviver é característico dos traumas causados por catástrofes como a guerra. É o que defende Márcio Seligmann-Silva, ao dizer que “o sobrevivente vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75). Segundo o teórico, essa culpa relaciona-se com o fato de que aqueles que sobrevivem para testemunhar em geral não

sofreram os maiores horrores, pois “aqueles que testemunharam foram apenas os que justamente conseguiram se manter a uma certa distância do evento, não foram totalmente levados por ele”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68). Mais-Velho, sendo essa personagem que manteve-se sempre a uma distância segura dos conflitos propriamente ditos, e tendo sido repreendido a respeito desse comportamento pelo próprio irmão – “vã! pega numa arma e vai, leva o que dizes avante” (VIEIRA, 1989, p. 25) – é vítima, então, dessa culpa inerente ao sobrevivente, o que mais uma vez parece indicar que estamos na presença de um narrador marcado pelo trauma.

Outra característica que parece tornar a morte do irmão traumática para Mais-Velho é o fato de que ela representa a chegada da guerra ao seu lar. Para alguém que antes lidava com a guerra apenas no nível do discurso, distribuindo seus panfletos, a morte provoca uma quebra, uma fissura na visão distanciada e intelectualizada que Mais-Velho tinha dos conflitos pela independência. Sua visão da guerra parece haver sido construída através do estudo, da discussão política e da análise de perspectivas e pontos de vista. Porém, nenhum conhecimento teórico o poderia ter preparado para a morte do irmão, para o silêncio e a suspensão que se instauram em sua vida e em sua família após a morte de Maninho:

A mãe dizia: “terroristas”, eu queria emendar, queria desviar o coro das vizinhas dando pêsames e o choro silencioso da mãe, e dizer: guerrilheiro – mas ninguém que me percebia, eu não falava a mesma língua que elas, elas diziam terrorista e, naquela hora, queriam dizer morte só, e eu queria fazer discriminações na morte, classificar mortes e elas não: terrorista, guerrilheiro, guerra, morte, tudo era o mesmo naquela hora, o buraquinho cu d’agulha por onde que fugou o fino óvulo chocado no útero que minha mãe já

carrega nove meses e ia parir entre gritos e dores. Mas eu queria ver a espingarda na mão de meu irmão Maninho, cassula, queria medir o buraquinho por onde ele saiu de nós para sempre, pelo buraquinho de sua espingarda. Nove milímetros, quando muito, era isso que valia a vida de um homem? (VIEIRA, 1989, p. 33)

O trecho acima denuncia a perda de perspectiva que só a morte de um ente querido pode provocar. A dor da perda em si instaura o fim do diálogo e do pensamento analítico e distanciados, pois impossibilita Mais Velho de pensar para além de sua própria dor. É agindo assim que a mãe e as vizinhas que choram com ela demonizam a figura do outro (os angolanos que participam da guerrilha, chamados por elas de “terrorista”), com quem é impossível dialogar, uma vez que ele passa a ser visto apenas como aquele que traz a desgraça, a dor. Essa dor é impedimento ao pensamento em perspectiva característico da posição do intelectual, e Mais-Velho não o ignora.

Assim sendo, a morte de Maninho implica, para Mais-Velho, na perda ou, se não perda, no profundo questionamento de seu lugar social, de sua constituição identitária enquanto intelectual. É uma rasura em suas convicções políticas, um trauma que o impede de atuar como sempre atuou. Com a morte de Maninho, Mais-Velho, de certa forma, perde seu lugar no mundo. Esse narrador, que antes usava da palavra como instrumento de convencimento e de entendimento da guerra, através de seus panfletos, relata agora sua história como uma tentativa de expurgar o sofrimento, e, perdida a possibilidade de um discurso isento e distanciados, resta-lhe uma linguagem que obedece a uma organização muito mais afetiva que lógica. É essa linguagem originária do trauma que passaremos agora a analisar.

### “O problema psicanalítico se torna um problema estético”

Está claro que a morte de Maninho não significa apenas a perda de um irmão, em si já bastante dolorosa: Mais-Velho perde o admirado rival, perde uma importante instância de sua constituição identitária e, pela materialização dos horrores da guerra que a morte de Maninho representa em sua vida, perde também o distanciamento que é caro à sua posição de intelectual no conflito:

Mas eu não perdorei – grito para dentro de mim – não vou perdoar nunca essa morte que me ofereceram assim na hora que eu dizia: “estudar, organizar; fazer propaganda, organizar; organizar” (...). Isso dói, sabes, mãe, tudo quanto durante noites e noites de insônia e de dúvida, de discussão, de meditação, se organiza, cubatazinha bem construída de seu telhado e alicerces e, de repente, vêm assim nos dizer que não serve para humanos, não serve para habitação – falta entrada, falta saída? Só deitando a baixo pode-se saber. (VIEIRA, 1989, p. 70)

Vemos no trecho acima a metáfora da “cubatazinha” como sendo a constituição psicológica e ideológica de Mais-Velho, a qual é questionada em sua integridade pela chegada da guerra ao seu lar. A distopia do período pós-independência em Angola está bem representada nesse trauma, que molda a estética narrativa do romance no que se refere à fragmentação do discurso da memória e à experiência temporal diferenciada. Essas duas características do texto vão compor o que chamaremos de *estética do trauma*, uma vez que elas mimetizam “a fala muitas vezes fragmentada e plena de reticências do testemunho do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.78), sendo o trauma em si, segundo Seligmann-Silva, aquilo que nos permite relacionar o problema da crise da representação na narrativa à violência dos processos históricos a ela vinculados.

Desde as primeiras linhas do romance de Luandino Vieira somos levados pelos caminhos das reflexões e reminiscências de Mais-Velho, que não se preocupa em dar a elas o encadeamento de uma temporalidade cronológica, saltando de uma cena a outra de sua vida por meio de significantes (pessoas, palavras ou objetos) em comum que as conectam. Essas conexões nem sempre são claras para o leitor, uma vez que seu sentido parece estar sempre muito atrelado à experiência pessoal do narrador, retomada pela memória. A memória é, pois, a base sobre a qual se erige o relato, se pensada como instância que não apenas acessa registros mentais de acontecimentos passados, mas principalmente como instância que recria e atualiza esses acontecimentos, em um movimento semelhante ao que o filósofo Gaston Bachelard descreve no capítulo III de *A poética do espaço* (2008). Para ele, a memória não estaria repleta de imagens a serem acessadas, como um armário, mas constituir-se-ia enquanto processo interior que recria essas imagens e comunica-as entre si.

É esse o processo que flagramos na leitura de *Nós, os do Makulusu*. A memória enquanto processo interior vê-se atingida por quebras espaço-temporais, entroncamento de vozes, repetições típicas da oralidade e, principalmente, pelas intrusões questionadoras e inconformadas da consciência madura de Mais-Velho – que, no presente da narração, conta 34 anos de idade – nas cenas de seu passado.

A sequência de trechos abaixo é bom exemplo dessas características do discurso. Mais-Velho está no funeral de seu irmão na Igreja do Carmo, quando inicia uma comparação entre o tempo presente e uma fotografia que observa. Na fotografia ele aparece ao lado do pai e do professor negro da infância, e é a imagem do professor que vai transportar o narrador para outra cena de sua vida, quando o racismo do pai em relação ao professor o incomodava. À

semelhança de um rolo de cenas desorganizadas de um filme, logo Mais-Velho volta à fotografia, mas para desta vez falar conosco de dentro dela, lembrando-se da cena em que foi tirada:

Que me *quereis* perpétuas lembranças, o futuro *é* já vivido dentro do caixão aqui na obscuridade da Igreja de Nossa Senhora de Qualquer Coisa e o passado a suave cama de sumaúma que nunca tive, o presente *é* isto: fotografia debotada aberta no sol, paredes nuas, um mestre negro que já não *tem* e eu a soletrar (...).

- Se eu tivesse dinheiro, não o *trazia* naquele negro!

Te *oiço* dizer “negro” como só tu *dizes*, pai, *tremem* até os pêlos tufosos de tuas orelhas no som do teu próprio insulto e depois não *posso* deixar mais de pôr a cara triste que a mãe *conhece*, porque é domingo e ele, o meu professor, que me *faz* tudo o que tu *dizes*, *está* sentado contigo na mesa (...).

Mas esta fotografia que o sol coado na árvore do quintal *está* a ver, não me *diz* nada do que *estou* a ouvir: o pai *está* ali, *é* ele, magro e elegante como me não *lembra* já, sentado, de perna trançada, o fato de brim branco (...) e, sentado nos joelhos de meu pai eu *oiço*, o carbureto *está* tremeluzir, ele me *explica* que é na ponta da Ilha, um bar que lá *tem* (...) (VIEIRA, 1989, p.71-73, os destaques em itálico são meus)

No início da sequência, Mais-Velho nos diz de sua relação com o tempo: o *futuro* jaz com seu irmão morto, pois com ele morreram ideais e certezas; o *passado* é a cama de sumaúma que ele nunca teve, visto como a expectativa de um conforto que é da ordem da imaginação; já o *presente* configura-se como uma foto ao sol, registro do passado sujeito à degradação provocada pelo tempo que passa. Interessa-nos essa descrição, já que ela diz muito da temporalidade expressa na narrativa. O que a obra encena é esse *presente*, que parece constituir-se exatamente no processo de exposição da “foto antiga”, isto é, das cenas do passado, às intempéries da subjetividade traumatizada de Mais-Velho no presente da narração.

Com seu relato, Mais-Velho parece então colocar todas as “fotografias debotadas” de seu passado “abertas no sol”. Ele revive cada uma delas como cenas de uma vida que está acontecendo novamente, cenas atualizadas o tempo todo por suas intromissões, que atropelam a cronologia e informam sobre eventos que só ocorreriam mais tarde. Ao contar-nos a cena da infância em que seu pai treme ao insultar o professor negro, o narrador já não está no velório do irmão, mas revivendo no presente da narração aquele momento. Isso acontece durante toda a narrativa, sendo abundantes os verbos em presente do indicativo (como os destaques em itálico acima indicam). Essa *presentificação* do narrador nas cenas de sua memória, aliada à sensação de irrealidade que a fragmentação do texto proporciona, dialoga com os pressupostos de Seligmann-Silva (2008) a respeito do testemunho dos sobreviventes de catástrofes. O autor afirma que a opressão sistemática originada de estruturas sociais de formação autoritária abala a noção de sujeito e, por consequência, a noção de representação, fazendo com que elas se fragmentem. Essa fragmentação implica nas “dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 44)

A dificuldade de constituição de sentido em relatos dessa natureza expressa-se, ainda segundo Seligmann-Silva, em dois momentos exemplares: no uso abundante do presente e na sensação de irrealidade das cenas narradas. Sobre esse uso do presente, ele diz:

Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente (Mais um paralelo, aliás, com a cena psicanalítica e sabemos que Freud buscou várias metáforas ao longo de sua vida, como a da câmara fotográfica, um campo geológico e o bloco mágico, para exprimir este elemento paradoxal da temporalidade psíquica concentrada em um mesmo *topos*). Mais especificamente, *o trauma é caracterizado*

## O presente que não passa em *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira

*por ser uma memória de um passado que não passa.* O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69, destaque meu)

Sendo o trauma essa memória de um passado que continua presente, que não passa nunca para a mente traumatizada, a estratégia estética de tornar o narrador presente em cada uma das cenas da memória parece bastante adequada para representá-lo. Além disso, se o uso abundante do presente é facilmente observado em *Nós, os do Makulusu*, também a sensação de irrealidade de que fala Seligmann-Silva perpassa toda a narrativa, impulsionada pela forma como o narrador leva-nos de uma cena a outra de seu passado sem deixar clara sua transição, o que o faz interpenetrar personagens e imagens de diferentes momentos. Na cena em que Mais-Velho retoma o momento em que tirou a fotografia com o pai, e está novamente em seu colo, ouvindo a história do bar da Ilha, percebemos que a fotografia foi o símbolo que motivou toda a excursão pelo tempo: iniciada no funeral do irmão, ela passou pela cena em que seu pai insulta o professor e progrediu para o momento em que a foto havia sido tirada. Deste ponto ela continua seguindo, como fazia desde o início da narrativa, levando-nos pela história de Mais-Velho ao ritmo dos símbolos que ele mesmo evoca, definindo a ordem das cenas antes em obediência à sua sensibilidade que ao tempo cronológico. É essa primazia da ordenação subjetiva do texto que torna o relato único, e por vezes hermético:

Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho

como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. Sabemos que a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, como vimos, emperra sua passagem e tradução para o simbólico. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72)

A estratégia estética de Luandino Vieira coloca-nos em contato direto com as representações simbólicas do mundo interno de um narrador em colapso, e isso torna inerente ao texto certa opacidade que será compartilhada por todos os leitores: se não sentimos como sente o narrador, nunca poderemos dar conta de todas as suas metáforas, referências, símbolos e associações. Jaime Ginzburg, ao tratar da história como trauma no contexto da literatura brasileira, postula: “Por ultrapassar nossos mecanismos de absorção e atribuição de legibilidade aos eventos, o trauma ultrapassa nossas referências de concepção de forma. O problema psicanalítico se torna, na reflexão do autor, um problema estético”. (GINZBURG, 2000, p. 47)

Mais-Velho narra como quem revive um trauma que não passa: a perda de seu irmão e de seus ideais na guerra de independência de Angola. A representação de sua psique abalada torna-se visível na materialidade discursiva através da insistência no uso do presente e na fragmentação da experiência da temporalidade. Essas estratégias acabam por compor um discurso que dialoga tão estreitamente com o mundo simbólico do narrador que o texto se torna, por vezes, impenetrável ao leitor, cumprindo assim o papel de evidenciar o caráter inaugural com que deve ser observado todo relato em que pesem a experiência individual e o trauma. Na queda de braço entre a escrita tradicional e a experiência do trauma, a segunda “fere de morte” a primeira, o que nos leva de encontro à epígrafe deste estudo: “Maninho morreu. Não faz diferença nenhuma as palavras que dizem, aprendo nessa hora e

calo a boca.” (VIEIRA, 1989, p. 34).

Para além da discussão da *estética do trauma* que parece compor a narrativa, o que se apresenta a partir do diálogo com Jaime Ginzburg é um questionamento a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura, no que diz respeito à singularidade da experiência traumática (GINZBURG, 2000, p. 50). Essa capacidade comunicativa e expressiva da literatura parece ser uma das questões mais caras ao projeto literário de Luandino Vieira, na medida em que o autor ajuda a promover, com suas obras, a inauguração e posterior consolidação do que chamaremos de identidade literária angolana, sendo o seu trabalho modelar até os dias de hoje.

### **Luandino Vieira e a representação do trauma angolano**

Seligmann-Silva e Ginzburg concordam ao afirmar que a literatura, do ponto de vista do testemunho, passa a ser indissociável da vida como tendo um compromisso com o real, o que permite que ela possa ser lida, como todo produto da cultura, em relação ao seu “teor testemunhal”. Isso significa dizer que todo texto literário, ainda que não se proponha a isso, trará dados importantes sobre seu contexto histórico e social de produção, assim como sobre as subjetividades encenadas naquele contexto. Enveredando, pois, nossa análise por esse caminho, estamos empreendendo uma “busca de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX”. (GINZBURG, 2000, p. 73).

Nessa perspectiva, a escrita literária de Luandino Vieira apresenta-nos a *Mais-Velho*, mas bem poderia estar apresentando-nos aos cidadãos angolanos do período posterior à guerra de independência.

Na escrita luandina, após libertarem-se do jugo colonial e traumatizados pelos sofrimentos da guerra, esses indivíduos veem a sociedade fragmentar-se sem a presença do inimigo comum colonial, o que caracteriza o fim da utopia da nação. O futuro parece-lhes incerto e entregue às disputas entre facções políticas que antes lutavam juntas, e é preciso reconstruir Angola a partir de um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade. Além disso, é preciso fazer ouvir histórias que estiveram sempre alijadas da chamada história oficial: a dos negros escravizados, a dos combatentes nos conflitos políticos angolanos, a da exploração contínua a que os países africanos estão sujeitos, e muitas outras mais.

Não só a história de Mais-Velho é um desafio às histórias oficiais, por trazer a perspectiva do vencido, mas também a estética adotada para conta-la é da ordem da desconstrução. Publicando uma narrativa como a que ora analisamos, Luandino Vieira também coloca em xeque as formas de narrar típicas do cânone literário ocidental, questionando-as quanto à sua capacidade de expressar sensibilidades como a de seu personagem-narrador e propondo uma outra forma de narrar, deixando entrever um posicionamento que é, ao mesmo tempo, político e literário: “O questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de renovação da expressão”. (GINZBURG, 2000, p. 47).

Ao colocar-nos frente a um processo narrativo rasurado pela experiência de guerra, como em *Nós, os do Makulusu*, José Luandino Vieira demonstra que seu projeto literário está em consonância com o necessário estranhamento que deve acompanhar relatos que insidem em temas como a violência e a guerra. Esse estranhamento é parte de uma reivindicação política, que busca, nas palavras de Ginzburg, “desfazer qualquer impressão de ‘normalidade’ que aos

**O presente que não passa em *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira**

componentes de catástrofe da História se pudesse atribuir”. Isso porque, para a catástrofe, dizendo com Ginzburg, “guardemos a perplexidade, a inquietação, jamais a linearidade ou a banalização” (GINZBURG, 2000, p. 51). E assim o faz *Nós, os do Makulusu*.

## Referências

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: **Os Pensadores XXXVIII**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. In: **Vidya** (Santa Maria), Santa Maria, v. 33, p. 43-52, 2000.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 16, p. 175-193, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). São Paulo: Papyrus, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma** – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Testemunho e a política da memória**: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*. 2005. n° 30, p.31-78.

VIEIRA, José Luandino. **Nós, os do Makulusu**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

***Também eu, sou um rio:***  
**Forma e performance**  
**narrativa na obra *O livro dos***  
***guerrilheiros***

**Karina de Almeida Calado\***

---

\* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsista CAPES.

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. (ADORNO, 2012, p. 56)

Iniciamos essa discussão a partir dessa epígrafe de Adorno porque ela nos aponta para a impossibilidade de se narrar a experiência da guerra de forma tradicional, em um relato coeso, superficial e direto. Nesse sentido, vamos focar a nossa atenção em torno da performance do narrador da obra *O livro dos guerrilheiros* (2009) porque ele procede ao seu relato a partir dos fragmentos, estilhaços e traumas da guerra de libertação de Angola (1961-1974).

Cabe pensar, nessas considerações iniciais, que a narrativa da violência assume um papel complexo, pois o processo de elaboração da experiência traumática exige, necessariamente, uma reinvenção da linguagem. Conforme adverte Jaime Ginzburg (2010), trata-se de um movimento de escrita no qual “ao mesmo tempo em que não cabe representá-la de modo superficial e direto, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido” (GINZBURG, 2010, p. 193).

Walter Benjamin (1994), ao aproximar o ato de narrar à faculdade de intercambiar experiências, aponta que a guerra fez com que os combatentes ficassem mais pobres em experiência transmissível: “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Dessa maneira, o tom melancólico e nostálgico que permeia o ensaio “O narrador”, publicado em 1936, no período entre guerras, e convergente com a ascensão do totalitarismo, sugere uma compreensão de que não haveria o que narrar na guerra.

Em uma perspectiva consonante, Theodor Adorno (2012) afirma

**Também eu, sou um rio: Forma e performance narrativa  
na obra *O livro dos guerrilheiros***

que o narrador contemporâneo se caracteriza pelo paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. A questão que se coloca perpassa a forma com que a experiência traumática é encenada. Isto é, quando o narrador é um retornado da guerra, que busca narrar a sua experiência, como esse relato é construído? Se da guerra restam escombros, estilhaços e fragmentos, como esses se constituem e ganham forma narrativa? A indagação em torno da forma se faz relevante porque a experiência traumática ultrapassa “nossos mecanismos de absorção e atribuição de legibilidade aos eventos, [extrapolando] nossas referências de concepção de forma [e rompendo] com as estruturas convencionais de representação” (GINZBURG, 2000, p. 47).

Essa perspectiva de Ginzburg corrobora com a nossa reflexão, ao propormos que, na obra *O livro dos guerrilheiros*, a narrativa, ou as narrativas, se constrói (constroem) a partir de uma busca pela elaboração, ou simbolização, da experiência da guerra.

Dessa maneira, vislumbramos que as narrativas buscam reconstituir o horror, particularizando a experiência em torno de “retratos” de guerrilheiros e de suas vivências nas guerrilhas.

Concebendo que a forma narrativa também resulta em uma representação da experiência, entendemos que *O livro dos guerrilheiros* encena a fragmentação da forma romanesca. Abalando as estruturas convencionais de representação, a obra se organiza enquanto performance do ato de narrar. Para tanto, a narrativa se constrói como encenação do movimento da memória do narrador, articulada a um acervo escrito, em gêneros diversos, como carta, roteiro de filme, poesia e entrevista. Isso nos dá uma mostra da ideia de fragmentação, pois revela o romance como forma aberta à inclusão de outras formas.

Nesse sentido, segundo propõe Ginzburg (2000), a fragmentação da forma revela-se como propícia ao processamento literário de uma realidade violenta e traumática.

Elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática. (GINZBURG, 2000, p. 50).

Nossa reflexão sobre a forma romanesca nos impele, necessariamente, a analisar a performance do narrador no romance. Como se trata de uma trilogia, devemos iniciar a nossa leitura considerando a existência do primeiro volume, uma vez que, em *De rios velhos e guerrilheiros*, o narrador também é Kene Vua, nome de guerrilha de Diamantino Kinhoca. O terceiro livro, *Ela e os velhos*, ainda não está publicado.

A ideia que se levanta neste trabalho é que a forma em que se estrutura *O livro dos guerrilheiros* sugere que o romance é tal como um rio, que, ao longo do seu curso, acolhe vários riachos. Esses “riachos” são as várias narrativas, os afluentes que compõem o rio, o qual é navegado por um narrador, o pescador, que, de tanto ir e vir em suas correntezas, acaba por transfigurar-se, também ele, em rio.

Essas metáforas se constroem a partir da reflexão acerca do processo em que o narrador Kene Vua assume o nome Kapapa, ao final do primeiro livro da trilogia. O novo nome almeja uma mudança de identidade, motivada pelo desejo de redenção. O narrador busca libertar-se da imagem traumática que o persegue: o cumprimento da tarefa de enforcar o companheiro de guerrilha, Batuloza, condenado por traição e descrito como “o ladrão do povo”.

**Também eu, sou um rio: Forma e performance narrativa  
na obra *O livro dos guerrilheiros***

Observamos, na narrativa, que há um esforço de Kene Vua para elaborar textualmente essa imagem traumática. Diante da impossibilidade de representação, uma vez que o trauma resiste à simbolização, percebemos que ele procura narrar o evento traumático por meio de metáforas e de imagens que se sobrepõem, como fica evidente no trecho: “Agora minha alma esconde funda como esses rios – já pendurei no pau de chora-sangue do Kialelu aquele, o do sangue sujo, o sapador Batuloza” (VIEIRA, 2007, p. 21).

O trauma motiva o desejo de transfiguração de Kene Vua, porque “[...] as águas do rio da sua memória, debaixo do nome de Kene Vua, trazem sempre à tona o enforcamento do companheiro; a imagem do Batuloza flutua incessantemente no seu pensamento [...]” (EDMUNDO, 2013, p. 7). O confronto com a imagem traumática transforma-se em matéria narrativa, pois é justamente na reconstrução do enforcamento de Batuloza que o narrador cumpre o duplo papel de tessitura da história e de reconstituição da guerrilha.

Numa espécie de renascimento, a escolha do nome Kapapa funciona como um retorno às origens afetivas do guerrilheiro. Sob o novo nome, o narrador se encontra com o seu passado e com a sua infância, quando fora batizado por seu avô com o apelido de Kapapinha: “Revivo então, vou sair no barro da areia da infância, o Kapapa, meu nome de sempre – eu, e meus peixes. ‘Fénix!...?’” (VIEIRA, 2007, p. 101).

Kene Vua deseja ressurgir, voltando a um tempo em que a sua consciência não lhe era um peso, mergulhando em suas memórias como quem toma o curso contrário de um rio, voltando do mar: “Eu: – Camarada Comandante, licença?! É por isso mesmo, Kapapa eu sou, desde essa areia do mar... Kapapa eu quero ser, revoltar...” (VIEIRA, 2007, p.123).

Kapapa, apelido que o narrador significa como “pescador” (VEIRA, 2007), em *O livro dos rios*, pode também ser uma possível variante do quimbundo “capopa”, palavra derivada de kupopama, que significa “nascente”, “riacho”. Nessas acepções, pode-se vislumbrar uma metáfora do papel que o narrador exerce em sua performance. Seja na imagem de um narrador que atua como pescador, seja como rio, temos uma estratégia que funciona como recolha e contação de narrativas. Essa ideia ganha reforço ao se perceber que Kene Vua se autodefine como rio: “também eu, sou um rio” (VIEIRA, 2007, p. 21).

Como é possível observar, os nomes do narrador-personagem já nos sugerem o território ambíguo construído pela narrativa. Além do narrador, percebe-se que Batuloza, a imagem traumática que vai e volta ao pensamento de Kene Vua, é um nome também evocado como Ambatuloza. Acreditamos que esse uso não seja por acaso, uma vez que o termo “ambi” é usado em Angola como forma reduzida da palavra “ambicioso”, “egoísta”. Nesse sentido, a forma “Ambatuloza” pode sugerir que o companheiro, condenado ao enforcamento por roubar mantimentos do grupo, adquira, nessa variante, o motivo de sua execução.

O livro não se estrutura em uma divisão tradicional de capítulos. É aberto em forma de prólogo, “Eu, os guerrilheiros”, seguido pelas “narrativas” acerca dos cinco companheiros de combate: Celestino Sebastião, Eme Makongo, Kibiaka, Zapata, Kizuaa Kiezabu; encerra-se com o epílogo “NÓS, a onça”. As “narrativas” são descritas na abertura do livro como

Pauta de alguns guerrilheiros que teve no grupo do comandante Ndiki Ndia, ou Andiki; E que vieram na missão que fomos no Kalongolo, naquele ano de 1971. Conforme notícias, mujimbo e mucandas e ainda as lembranças de quem lhes escreveu. (VIEIRA, 2009, p. 9).

**Também eu, sou um rio: Forma e performance narrativa  
na obra *O livro dos guerrilheiros***

Essa passagem ilustra o movimento de navegação que o narrador fará em suas fontes, o que fica evidente, especialmente, na informação “conforme notícias, mujimbos e mucandas e ainda as lembranças de quem lhes escreveu”.

Percebe-se, além disso, que na apresentação que o narrador faz de si, ele se confessa escritor. Nessa confissão, ele estabelece um pacto de ficção de seu relato junto ao leitor, salientando: “Não reivindico licença de mentir” (VIEIRA, 2009, p. 11). O pacto ficcional não exclui o diálogo com a verdade, ou com as verdades, já que o narrador traz, na polifonia do texto, vários olhares sobre a história e pleiteia o espaço do relato individual na construção da memória, muitas vezes contada somente sob o manto do coletivo: “A gente fizemos a revolução, nossas memórias têm o sangue do tempo” (VIEIRA, 2009, p. 12).

Nesse sentido, o narrador reforça o seu questionamento acerca do que há de “verdade” contida na memória oficial.

Se os verdadeiros escritores da nossa terra exigirem a certidão da história na pauta destas mortes, sempre lhes dou aviso que a verdade não dá se encontro em balcão de cartório notarial ou decreto do governo, cadavez apenas nas estórias que contamos uns nos outros, quanto esperamos nossa vez na fila de dar baixa de nossas pequeninas vidas. (VIEIRA, 2009, p. 12).

Observa-se, já na introdução do primeiro capítulo, que o narrador faz um movimento de diálogo com a epopeia: “Cantarei o herói, o que sempre exemplificou seu povo, vida e morte e luta, o dos cinco combates. Mas quero depois esquecer tudo, não vou de reinventar a verdade” (VIEIRA, 2009, p. 13). Esse diálogo, entretanto, constitui-se a partir da reivindicação de um outro lugar da história, construído sob o ponto de vista dos guerrilheiros.

As narrativas contadas no livro, mesmo que existentes no plano da ficção, encenam as vivências dos heróis anônimos da luta de libertação, que foram excluídos da História, da verdade oficial. É exemplar, nesse aspecto, o que nos diz o narrador sobre o guerrilheiro Kibiaka (o Parabelo): “Permiti-me escrever que foi um herói. Mas este meu gestemunho é avulso, nada para medalha e diploma que te dão em data nacional e te recebem na fome diária” (VIEIRA, 2009, p. 52).

Essa passagem ilustra o questionamento do narrador acerca do espaço dedicado aos heróis anônimos na história oficial. Faz-se notória, também, a crítica à situação do país, no contexto posterior à guerra de libertação.

Iniciar a história fazendo uma alusão à epopeia, no trecho “cantarei o herói”, põe em questão, explicitamente, esse gênero que se consagrou na tradição literária como padrão das narrativas dos feitos heroicos de guerra. Partindo de um diálogo por oposição, o narrador atravessa a sua história questionando a verdade estabelecida por uma narrativa oficial. Para tanto, ele adota uma estratégia de retorno ao passado, agora contado sob o olhar de vários participantes da guerra.

Ao discorrer sobre a epopeia, Bakhtin (1998) considera que o mundo épico é fechado. O passado, na epopeia, é intocável, inquestionável, “dentro dele tudo está integralmente pronto e concluído [...], não há nenhum lugar para o inacabado” (BAKHTIN, 1998, p. 408). Ainda de acordo com Bakhtin (1998), o passado épico é absoluto e se revela apenas na forma de lenda nacional. Desse modo, na epopeia, o passado se configura como verdade absoluta.

Percebe-se que o narrador d’*O livro dos guerrilheiros* questiona a essência desse mundo épico. Ao enunciar, de modo irônico, “mas quero depois esquecer tudo, não vou de reinventar a verdade”,

**Também eu, sou um rio: Forma e performance narrativa  
na obra *O livro dos guerrilheiros***

o passado, como verdade absoluta e como algo íntegro, é posto em xeque. Conforme Adorno, esse narrador “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [Gegenständlichkeit]” (ADORNO, 2012, p. 55).

Dizer que pretende esquecer o que cantou é contrário ao objetivo do canto épico, pois a epopeia canta os feitos heroicos para que não sejam esquecidos. Do mesmo modo, ao expressar que não vai reinventar a verdade, considera que há uma verdade inventada, ou escolhida, para ser narrada como verdade única. É possível identificar, então, uma consciência do narrador de que uma nação é forjada, ou imaginada, num processo de seleção de memórias, que são eleitas como oficiais. A epopeia exerce um papel fundamental nessa seleção. Diferentemente desse gênero, um dos principais traços distintivos do romance é a permanente reinterpretação e a reavaliação do passado.

Do seu posto privilegiado de “guardador de mucandas do grupo”, o narrador de *O livro dos guerrilheiros* se põe a ler e interpretar os documentos que tem consigo. O primeiro papel é uma poesia, ao que o narrador chama de fidedigno, sagrado, sendo ela “letra de absoluta verdade” (VIEIRA, 2009, p.13). Contradizendo-se, logo em seguida, o narrador afirma que se deve duvidar do nome do rio que dá título à poesia “AQUELE GRANDE RIO K”. Assim, em meio às várias questões que o narrador coloca acerca de qual seria o nome do rio iniciado pela letra K, ele acena para o leitor que, ao invés de continuar escarafunchando o nome do rio, é “melhor transcrever as mucandas” (VIEIRA, 2009, p. 15).

Envolvendo o leitor em comentários que conduzem a um diálogo com o que está sendo narrado, o narrador empreende uma performance que tem como princípio o encurtamento da distância estética “narrador-leitor”. Assim, quando ele enuncia

“Desculpem! Podem me criticar, aceito: choro verdadeiro não é de muitas lágrimas, só de muito tempo chorado...” (VIEIRA, 2009, p. 14), realiza um gesto que leva o leitor para o interior da encenação.

Essa é uma característica marcante do romance contemporâneo, uma vez que “no romance tradicional, essa distância era fixa” (ADORNO, 2012, p. 61). Segundo Adorno, essa distância estética varia no romance contemporâneo “como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2012, p. 61).

Temos dois aspectos singulares na construção desse narrador. O primeiro é que ele se confessa um escritor; o segundo é que a escrita se vale da dúvida, num jogo de oposição a qualquer certeza, trazendo a plurivocidade da verdade.

Podemos apontar, portanto, que figura, na obra, um movimento metalinguístico, indicando a encenação da escrita, no mesmo momento em que a história vai se desenhando. Isto é, a história é contada simultaneamente à sua escrita, chamando atenção tanto para a sua performance quanto para a forma romanesca. Essa estratégia narrativa confirma o que propõe José Marcos Macedo, ao dizer que o romance

é o único gênero que ao narrar uma história, diz simultaneamente também como o faz. Passo a passo, a sutura de sentido que une os fragmentos num todo coeso é ela mesma ingrediente ficcional. A marcha e o procedimento do romance põem deliberadamente a descoberta a própria dinâmica artística como centro da narrativa. (MACEDO, 2009, p.222).

Os movimentos do narrador em sua performance também integram a construção do romance. Ou seja, a escrita se constrói em

**Também eu, sou um rio: Forma e performance narrativa  
na obra *O livro dos guerrilheiros***

diálogo com a forma narrativa. Ao anunciar “melhor é transcrever mucandas”, percebe-se que o narrador se encontra nesse ponto de simultaneidade entre a encenação de sua performance e o diálogo com a forma narrativa.

A palavra “mucanda” deriva do quimbundo “mukanda” e significa pele. Em Angola, essa palavra assume o sentido mais corrente de carta, mensagem ou livro. Em sua performance, o narrador assume que está escrevendo para um leitor e reescrevendo os papéis que estão em sua posse. Começa, então, pela primeira carta que tem na mão:

Assim, a primeira: papel dobrado em quatro, sem rasgo ou rasura de humidade ou óleo de comida ou espingarda, só aperreado de tantos meses de solidão nos bolsos dum camuflado. Pelos vincos e dobras, essas rugas do tempo, se vê bem que saiu no bolso esquerdo, do lado do coração. (VIEIRA, 2009, p. 15).

Essa performance do narrador permite que ele lance mão de várias estratégias narrativas e explore o romance como forma aberta e híbrida. Conforme exposto, o primeiro papel utilizado na narrativa se trata de um poema, que é transcrito na íntegra.

Ginzburg (2010), ao refletir sobre o conceito de forma no pensamento de Adorno, considera que há uma interdependência entre forma e conteúdo. Ele aponta que, por meio da forma, o artista desenvolve a sua capacidade de crítica. Corroborando com os argumentos desse pesquisador, é válido considerar que

Adorno propõe uma interdependência dos elementos, observando inclusive que, do ponto de vista crítico, é comum ocorrer uma dificuldade de isolar a forma (ADORNO, 1988, p. 162), bem como entender que a hermenêutica consista em uma transposição de elementos formais em conteúdos (ADORNO, 1988, p. 161). [...] “Na sua relação com o seu outro, cuja estranheza atenua, e no entanto, mantém, ela [a forma] é o elemento anti-bárbaro

da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência. [...] Forma e crítica convergem.” (ADORNO, 1988, p. 165). (GINZBURG, 2010, p. 183-184).

Essa concepção de forma é muito válida para pensar a estratégia adotada pelo narrador, ao iniciar a sua performance a partir do poema intitulado “AQUELE GRANDE RIO K”.

AQUELE GRANDE RIO K.

E como se navegássemos em teu nome, ó rio,  
E vagamente acordassem nossas pupilas em  
[tuas águas de sono

Ou em teu nome, ó rossos gritos coassem a inchada água do  
[esquecimento

Também em nosso sangue, ó rio,  
Tuas águas ferozmente rugiram.

Ó rio amado, rio eterno!  
Do fundo das nossas almas clamavam as águas.

De novo lutaremos. (VIEIRA, 2009, p. 16).

O poema, cuja escrita é atribuída a um herói da luta de libertação, já em seu título evoca a grandeza de um rio angolano. A evocação do herói e do rio angolano, rio que é personificado no poema, constrói uma oposição ao épico *Os Lusíadas*. A epopeia de Camões enaltece o povo português e as conquistas marítimas, entre as quais territórios africanos, como Angola. O mar, nessa oposição, representa o jugo colonial português. O rio simboliza a luta pela independência, e a força de suas águas representa a pulsão essencial para a conquista da liberdade. Chama a atenção que o poema esteja estruturado, aparentemente, em estrofes de dois versos, considerando que, nas duas primeiras

**Também eu, sou um rio: Forma e performance narrativa  
na obra *O livro dos guerrilheiros***

estrofes, a parte que está no parêntese é uma continuidade do segundo verso. A estrofe final é composta de um único verso. Sendo assim, a própria disposição gráfica dos versos já remete ao curso do rio, que corre entre duas margens e se torna um, porque deságua no mar. A evocação do rio é também um gesto de memória, que se levanta contra o esquecimento. Assim, o poema se encerra sugerindo uma segunda luta, contra a perda dessa memória e do sentido simbólico que ela representa.

A perspectiva de leitura da obra *O livro dos guerrilheiros* como forma romanesca aberta e fragmentária legitima a inclusão dos diversos gêneros textuais ao longo da narrativa. Na análise acima, pode-se perceber que esse fragmento dialoga com o todo da obra e se constitui como mais um recurso na produção de sentido, que se abre a múltiplas visões e interpretações.

Percebe-se, então, que o caráter fragmentário do conteúdo converge com a forma fragmentária em que a narrativa se edifica. Nesse sentido, deve-se lembrar que o narrador afirma que se vale de “notícias, mujimbos e mucandas e ainda as lembranças” para conduzir o seu relato. Iniciar com o poema insere na história não apenas o fragmento, mas reitera a subjetividade da narrativa. Esse é mais um aspecto que nos mostra que a obra se opõe à forma do relato tradicional, uma vez que a objetividade é uma categoria fundamental da épica.

Nesse sentido, evidencia-se que as narrativas buscam a inclusão de falas de guerrilheiros, na perspectiva de sair do ponto de vista individual. Ou seja: trata-se de uma estratégia para lançar mão de várias versões da história. Percebe-se, então, que o autor prima pela multitemporalidade, buscando inserir o ponto de vista de cada um, e como cada um viveu a experiência da guerrilha, a experiência da luta pela liberdade de Angola.

Não é gratuito, portanto, o jogo de sentidos que estabelece entre o título do prólogo, “Eu, os guerrilheiros”, e do epílogo, “Nós, a Onça”. Temos a metáfora e a interseção entre o individual e coletivo na construção das memórias da guerra, ou do sonho de libertação: o “eu” e o “nós” da nação, representada na significativa imagem da onça ferida “perseguido teimosamente seu trilho de muitos séculos, por matas e morros demarcados a sangue e luta” (VIEIRA, 2009, p. 97).

A experiência da guerra revoluciona a forma de narrar. Não há que se esperar de um relato de guerra uma história de fácil leitura, objetiva e cujo desencadeamento estructure-se numa perspectiva que encerre uma totalidade. O conteúdo do relato de guerra modifica a forma. Ao contrário do que propõe Benjamin (1994), ao considerar a morte da narrativa, a partir do silêncio dos retornados da guerra, vemos uma narrativa que se constrói com a inclusão de gêneros e culmina numa forma híbrida.

Para concluir, acreditamos que o gênero romance acolha “perfeitamente” as “narrativas”, pois, embasados em Bakhtin (1998), consideramos que o romance é uma forma aberta às novas demandas de cada época: “o romance, enquanto gênero, se constituiu e se desenvolveu no solo de uma nova sensibilidade em relação ao tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 426-427).

Exposta a reinterpretação e a reavaliação permanentes, a forma romanesca se caracteriza pela ausência de fronteiras entre gêneros, podendo acolher em seu interior vários gêneros, desde cartas, diários, confissões, entrevistas, roteiros de filmes, até poesias e tantos outros.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. De Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

EDMUNDO, Francisco Kulikolelwa. O nacionalismo militante em o “Livro dos rios”, de José Luandino Vieira. **Buala** (online), p. 1-10, 2013. Disponível em: < <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-nacionalismo-militante-em-o-livro-dos-rios-de-jose-luandino-vieira>>. Acesso em 2 out. 2015.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. **VIDYA Revista Eletrônica**, Santa Maria – RS, v. 19, n. 33, p. 43-52, Jan./ Jun. 2000. Disponível em: < <https://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/533/523>>. Acesso em: 24 mai. 2017.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.16, p. 175-193, 2010. Disponível em: < <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/245/248>>. Acesso em: 10 out. 2015.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio do tradutor. In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos M. de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. p. 165-229.

VIEIRA, José Luandino. **O livro dos rios**. 3. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2007.

VIEIRA, José Luandino. **O livro dos guerrilheiros**. 2. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2009.

# Nesta terra sempre passaram guerras

Mateus Pedro Pimpão António\*

---

\* Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsista CNPq.

Este estudo propõe-se analisar a relação entre história, memória e literatura, com especial atenção para a forma como Pepetela, no romance *Parábola do cágado velho* (2005), recorre à História de seu país e a agência em seu texto, fazendo emergir o período traumático que o país passou durante a guerra civil. Procuramos investigar, nesta composição romanesca perpassada pela ironia e ambiguidade, como a escrita de Pepetela repensa a História de Angola e todo o seu processo violento em seus planos temporal e espacial. Para isso discutimos o modo como o narrador constrói as cenas de conflitos, em especial o conflito entre os filhos de Ulume, e como se dão as relações de poder no romance. Por essa via tentamos estabelecer a relação entre História e ficção como um modo de contar a memória angolana marcada pela violência e pela guerra. Nosso objetivo é estudar os elementos que constituem a narrativa de Pepetela, desvendar as formas de construção do texto e da escrita pepeteliana para, dessa forma, fazer emergir as formas de violência no romance.<sup>1</sup>

Discorreremos, portanto, sobre violência no sentido comum da palavra, que envolve tanto a violência física quanto todo tipo de exercício de poderes de coerção e de manipulação sobre um indivíduo ou grupo, de forma aberta ou velada, até a “violência” exercida sobre a cultura. Isso nos permitiu refletir sobre as várias formas como a violência, decorrente das constantes guerras, é encenada em *Parábola do cágado velho*. Assim, na escrita pepeteliana “a Guerra se configura, ao mesmo tempo, como uma espécie de conflito, uma espécie de violência, um fenômeno de psicologia

1 Uma análise mais aprofundada dessa perspectiva da obra pode ser encontrada em: ANTÓNIO, Mateus Pedro Pimpão. *Reflexões sobre a violência em Parábola do cágado velho, de Pepetela*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: [http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20170626124340.pdf](http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170626124340.pdf).

social, uma situação jurídica excepcional e, finalmente, um processo de coesão interna.” (BOBBIO *et al.*, 1998, p. 572).

A escrita de Pepetela procura elaborar o passado criticamente. É uma narrativa de memória, na qual o narrador olha para o passado histórico de seu país de forma reflexiva, mostrando as tensões e contradições da história. Por isso, sua narrativa mostra que não foi apenas o Outro que causou todos os problemas que acometem o povo, mas os próprios angolanos são também construtores dos males que marcam a história de seu país.

Ao refletir sobre a história de seu país por meio da literatura, a escrita de Pepetela parece contestar a separação entre o literário e o histórico. Esse tipo de contestação é marca da arte pós-moderna. Segundo Linda Hutcheon (1991), atualmente, os estudiosos não olham mais para a literatura e a história como disciplinas distintas. Pelo contrário, eles procuram se concentrar mais naquilo que há de comum entre elas, pois ambas são identificadas como construtos linguísticos. Para a autora, esses são também ensinamentos subjacentes da *metaficção historiográfica*, que ela relaciona ao *romance pós-moderno*.

Na metaficção historiográfica, a ficção permite a passagem da história e vice-versa. Com isso, o romance traz uma dupla conscientização: a de sua natureza fictícia e a de sua base no “real”. (HUTCHEON, 1991). O reconhecimento da ficção e da história como gêneros permeáveis pode ser encontrado também no escritor Fernando Catroga (2001). Segundo o autor, o percurso como projeto é organizado à luz do passado, impondo, dessa forma, que a memória seja sempre seletiva. Toda a narrativa é a construção de um passado como uma previsão ao contrário. Por conseguinte, a memória gera imagens que se fundem à história e à ficção, assim como se pode perceber a mistura do campo factual com o campo estético e ético.

Apesar da referenciação da metaficção historiográfica, o nosso trabalho como pesquisadores não é saber a que objeto empiricamente real se refere a linguagem da história, e sim, a que contexto discursivo a linguagem do romance *Parábola do cágado velho* poderia remeter. Ou ainda a que textualizações anteriores o romance se refere (HUTCHEON, 1991), com que textos ele dialoga. Ao olharmos para o romance de Pepetela à luz dessa forma de pensar, notaremos que sua linguagem poderia nos remeter à história inteira de Angola: desde os primórdios até o emergir dos tempos modernos, que se completa com uma perspectiva futura do país. Apesar de a escrita de Pepetela retratar o percurso da história de um povo que sempre esteve submetido a guerras – as guerras tribais, motivadas pelas disputas de terras e alimentos; as guerras coloniais, como as do kuata-kuata, em que escravos eram apanhados; as guerras pela libertação contra o colonialismo; e a guerra civil –, não há, na narrativa, uma referenciação direta, categórica e específica de cada um desses momentos históricos em particular. Por isso o título de nosso estudo, “Nesta terra sempre passaram guerras”, que retoma, intertextualmente e dialogicamente, uma fala do narrador para explicar o território angolano. Essa mesma perspectiva intertextual e dialógica pontuará nossa reflexão nos demais subtítulos que se seguem.

### **Agora já sabem quem é o inimigo?**

A escrita pepeteliana é estruturada de forma ambígua. Por exemplo: quando fala de um grupo de soldados que, a certa altura, chegou à aldeia, o narrador nos informa que eram muitos, mais que dez. E eram jovens que tinham armas e estavam vestidos de verde.

## Nesta terra sempre passaram guerras

De outra vez, chegaram soldados à aldeia. Eram muitos, mais que dez. Sentaram no njango, pediram comida. As mulheres foram preparar o cabrito que Ulume ofereceu, pois disseram conhecer Luzolo. Às perguntas postas pelos velhos, respeitosos perante jovens que tinham armas e estavam vestidos de verde, respondiam amavelmente. (PEPETELA, 2005, 28-29).

Aqueles que conhecem a história de Angola, mais especificamente os partidos políticos e seus símbolos, sabem que a cor verde faz parte da bandeira da União Nacional para a Independência Total de Angola – UNITA –, partido da oposição que guerreou contra o Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA – na brutal, sangrenta e destruidora guerra civil. Assim sendo, muito facilmente podem cair nessa armadilha ficcional proposta pelo autor, que pode ser irônica, e pensar que esse grupo de soldados vestidos de verde refere-se aos soldados da UNITA.

Uma das razões para não crermos nessa referência direta entre ficção e história é o fato de a própria escrita do autor fazer um jogo com expressões indeterminadas quanto aos soldados. A indeterminação exata dos grupos aparece tanto na voz narrativa quanto na voz dos personagens. O narrador se dirige sempre aos grupos usando termos indefinidos: “*Outro grupo* entrou pela aldeia aos tiros”. Em seguida, ele narra: “Em breve *um grupo* apareceu em cima à sua frente”. (PEPETELA, 2005, p. 33, destaques em itálico nosso). O substantivo masculino *grupo* é, no primeiro trecho, precedido pelo pronome indefinido *outro* e, no segundo, pelo artigo indefinido *um* para marcar essa indeterminação por parte do narrador.

O leitor atento consegue caminhar com o narrador em sua descrição sobre essa indeterminação. Diante das possíveis dificuldades de se identificar quem é o inimigo, ele procura incluir detalhes que ajudem a fazer a diferenciação dos soldados amigos e inimigos

dos camponeses. Depois de narrar a chegada de um dos grupos, o narrador continua:

Revistaram os quatro kimbos do vale, não encontraram inimigos, nem uma pistola, reuniram a população, falaram eram amigos, *os nossos*, queriam apenas comida e saber se não tinham visto movimentações de outros soldados, *o inimigo*, e as pessoas disseram que ultimamente havia indícios de que grupos armados andavam ali perto, mas talvez fossem eles que tinham chegado, *os nossos*, não sabiam distinguir. (PEPETELA, 2005, p. 98, destaques em itálico nossos).

Na tentativa de se identificar qual dos grupos agia brutalmente contra a população (se era o grupo do Kanda ou do Luzolo), agredindo-a verbal e fisicamente, roubando os seus animais, acabando com a sua comida e matando os seus parentes e amigos, os camponeses acabam ficando confusos, pois nem mesmo aqueles que conviveram um tempo com os soldados conseguiam identificar quem era o inimigo. Os personagens Mande e Ana haviam sido capturados pelos soldados e ficaram por muito tempo servindo-os. Tempos depois, conseguiram escapar das bases militares e voltaram para a aldeia. Com a chegada do casal na aldeia, a pergunta feita foi: “[...] agora já sabem quem é o inimigo?” (PEPETELA, 2005, p. 48). O narrador afirma que “Mande coçou a cabeça, meteu uma bola de funje na boca, engoliu-a para ganhar tempo”. (PEPETELA, 2005, p. 48). Logo em seguida, aparece, em discurso direto, a interessante resposta de quem conviveu com um grupo de soldados por muito tempo:

- O inimigo são *os outros*, percebem? Estes, *os nossos*, têm fardas e armas parecidas, mas não são exactamente iguais. Eles sabem distinguir. Mas eu não aprendi, porque há fardas diferentes, embora todas parecidas e são todas parecidas com as do inimigo. Uma grande confusão. Mas *os outros*, *os que não são os nossos*, são o inimigo. (PEPETELA, 2005, p. 48, destaques em itálico nossos).

Nota-se que a resposta de Mandé configura-se realmente como uma grande confusão, traduzindo, dessa forma, o estado angustiante, o verso e o reverso da situação pelo qual a população passava.

Na tentativa de identificação do inimigo por parte de Mandé e de outros personagens do romance, vemos que Pepetela encena, em sua escrita, as dúvidas e a falta de certezas experimentadas pela população da aldeia. Com isso, encontramos na escrita pepeteliana uma certa dose de ironia e humor, advinda do uso de técnicas que provocam dúvidas e esvaziam certezas para manter um vazio na mente da população da aldeia.

Segundo Lélia Parreira Duarte (2006), um enunciado irônico busca explorar dualidades ou múltiplas possibilidades de sentidos. Isso faz com que a ironia, com a “natureza intersubjetiva de sua individualidade” (DUARTE, 2006, p. 19), busque leitores ativos, que saibam lidar com as armadilhas e os jogos de engano que a linguagem apresenta. Ao prestarmos atenção no trecho acima, verificamos que ele é marcado por ambiguidades e indefinições que caracterizam a ironia humoresque. Esse tipo de ironia tem o objetivo de “manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definido”. (DUARTE, 2006, p. 18). Coloca o leitor “entre o riso e o pranto, equilíbrio entre a comédia e a tragédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações”. (DUARTE, 2006, p. 32).

Acreditamos que, ao trazer esse tom de ironia humoresque para sua escrita, Pepetela nos permite lidar, de forma menos dolorida, com a situação triste e dolorosa da população das aldeias perante a violência da guerra. O leitor pode sofrer com a angústia de não distinguir o real inimigo da população, mas flutua com prazer no jogo que a linguagem lhe propõe.

Podemos ainda observar esse jogo de palavras quando a população passa a definir os grupos como *os dele*, *dos meus nossos* e *nossos dos outros*. No primeiro caso, o leitor se depara com afirmações como “- Eu disse para dizer ao Luzolo que afinal *os dele* vieram roubar tudo o que nós tínhamos, agora estamos na miséria e nem podemos pagar a dívida” (PEPETELA, 2005, p. 67, destaques em itálico grifos nossos). Já no segundo caso temos: “Pelo menos o Kanda é dos *meus nossos*, *não sei quais são os nossos dos outros*”. (PEPETELA, 2005, p. 69, destaques em itálico nossos).

Enquanto todos continuavam nesse dilema, Ulume definiu a sua própria forma de identificar o inimigo, como afirma o narrador: “E para ele, agora, inimigo era quem tinha arma, deixara de utilizar o conceito abstracto e perfeitamente inútil de os ‘nossos’ e o ‘inimigo’ que os outros ainda usavam por rotina”. (PEPETELA, 2005, p. 84, destaques do autor).

No final das contas, a pergunta “quem é o inimigo?” continua no ar e a população das aldeias se vê fazendo parte dos dois grupos de soldados, principalmente Ulume, que tinha os seus dois filhos combatendo em lados opostos, o que evidencia, de forma alegórica, o cisma da política angolana. Parece-nos, pois, que essa indeterminação, para além de fazer parte de uma escrita enigmática que caracteriza o gênero parábola, é também uma forma que Pepetela encontrou para refletir criticamente sobre a guerra civil angolana sem julgar um ou outro partido diretamente, mas mostrando que, na realidade, a responsabilidade da guerra civil é de ambos, e ambos precisam trabalhar para a reconstrução do país. O que podemos observar é que, pela literatura, se vai (re)escrevendo também a história do país, numa lógica de complementaridade entre história e ficção. (MATA, 2009).

*Parábola do cágado velho* é uma narrativa com vários protagonistas. Mas Pepetela, tal como o faz a metaficção historiográfica,

contempla, em seu romance, os protagonistas marginalizados, fato que pode ser observado pela interpolação de planos no seguinte trecho:

O pior aconteceu quando um civil saltou com uma mina num dos carreiros que passavam pelos morros. Um grupo de soldados acusou o outro de ter posto a mina. Não se entenderam nas culpas. Os tiros voltaram. Um destacamento que afinal tinha montado quartel camuflado a sul do Vale, avançou e se estabeleceu no kimbo do Olongo. O outro grupo, que tinha uma base escondida mais para norte, desceu as encostas e tomou o kimbo novo. E começaram a disparar uns contra os outros, primeiro com espingardas, depois com morteiros e canhões. O combate durou o dia inteiro. Os habitantes fugiram para as encostas, se enrodilharam atrás dos rochedos, ou se meteram no rio, tentando chegar ao outro lado. Ulume e a Muari tomaram o caminho do Lago da Última Esperança antes mesmo de começar o fogo a sério, pois viram os primeiros soldados tomar posição no kimbo do Olongo e adivinharam as cenas seguintes. Mas só subiram as ladeiras para os morros, pararam lá em cima, a Muari não aguentava mais. Ficaram o dia todo atrás dos penhascos, a ver as explosões matar as pessoas e os animais, a destruir as casas, a cavar buracos enormes nas nacas. O Vale da Paz estava cheio de fumo, das explosões e dos incêndios, e cheirava a pólvora e a queimado. Ulume acreditou ver, por volta do meio-dia, um pássaro escuro sair lá de baixo e voar por cima deles em direção ao sol. Seria a tal pomba mágica? Se fosse, deixara de ser branca, toda chamuscada. (PEPETELA, 2005, p. 101).

O narrador fala dos grupos apenas enquanto tomavam posições para o combate e afirma brevemente que “começaram a disparar uns contra os outros, primeiro com espingardas, depois com morteiros e canhões. O combate durou o dia inteiro”. O que vemos em seguida é o olhar do narrador direcionar-se para as cenas que evidenciam as desgraças que esse confronto causou na vida dos camponeses. Não se fala de nenhuma perda entre os soldados, pois eles estão em segundo plano na sequência discursiva. Parece-nos que em toda a obra o foco é a destruição que a guerra

causa nos camponeses. Embora a narrativa nos apresente vários confrontos entre os dois grupos de soldados, o olhar do narrador focaliza a destruição da população das aldeias, fazendo com que o que aparenta estar em destaque sirva, na verdade, como pano de fundo.

Linda Hutcheon constata que “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos [uma síntese do geral e do particular] propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional.” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Assim são os camponeses de *Parábola do cágado velho*: maltratados, saqueados, deslocados de suas referências físicas e tradicionais, humilhados e desconhecidos, invisibilizados pela história oficial. Mas, por meio de sua encenação no espaço narrativo da escrita pepeteliana, são chamados para ocuparem seu espaço na história do país.

A representação da guerra é um aspecto característico da estética romanesca de Pepetela e funciona como “marcador da temporalidade”. Nas palavras de Inocência Mata, “narrar a nação angolana pressupõe a textualização de um passado de guerras e falar da guerra como força motriz das transações cíclicas”. (MATA, 2009, p. 203). A autora afirma ainda que “a presença da guerra é uma ‘forma de passagem’ a nível diegético e discursivo que aponta para novos ciclos históricos ou configurações culturais e ideológicas a nível da construção (da ideia) de nação”. (MATA, 2009, p. 203, destaques da autora). Dessa forma, a temporalidade pontuada por guerras rememoradas por Ulume no início da narrativa vai nos situando, ao mesmo tempo, diante das modificações ocorridas em Angola e do surgimento das sociedades e suas características, desde os tempos pré-coloniais até os tempos pós-coloniais. Segundo Lêda Moraes da Silva, “reconstituir esse passado de lutas é, de certa forma, um reascender do imaginário mítico de resistência

angolana. Resistência não somente à luta, mas ao que dela sobra: fome e miséria espalhadas”. (SILVA, 2007, p. 70).

Apesar de o narrador de *Parábola do cágado velho* contar uma história que vem desde a fundação da nação, ele se configura como sendo um narrador condicionado no seu conhecimento sobre o passado, pois os seus referentes já fazem parte dos discursos de sua cultura, o que estabelece o vínculo do texto com o mundo (HUTCHEON, 1991). Podemos notar ainda que ele não possui o conhecimento pleno dos acontecimentos da história. Ele não sabia explicar a causa de alguns comportamentos que os moradores da aldeia adotavam no momento de transição da história pelo qual passavam: “Aquele [pai] defendia os direitos tradicionais, a mãe reivindicava novos costumes, *trazidos não se sabia de onde nem por quem.*” (PEPETELA, 2005, p. 38, destaques nossos). Para além disso, em alguns momentos, ele também parece não entender completamente todo o processo de transição pelo qual o kimbo estava a passar.

A relação entre memória, história e ficção é uma constante nas literaturas africanas em geral e, também, na literatura angolana, que nos interessa em particular. Para Paul Ricoeur (2003), a história é o modo de contar a memória para que ela não seja apagada ao longo dos tempos. Por isso, muitos escritores africanos, como parece ser o caso do angolano Pepetela, se sentem no dever de narrar o passado de seus países para refletirem sobre ele e mirarem o futuro. Essa característica tridimensional do tempo, que faz com que o presente histórico se entrecruze com a recordação e com a esperança, possibilita o ato de alteridade. (CATROGA, 2001). Possibilita também o posicionamento ético do texto em seu diálogo com um leitor ativo, que está diante de uma narrativa paradoxal em sua forma. (ADORNO, 1980).

No romance de *Pepetela*, destaca-se, dentre outras coisas, a reconquista cultural de um povo que viveu a aventura da dominação e a imposição de uma língua e costumes outros, bem como a perda de suas referências. Por conta disso, vemos, principalmente por parte de Ulume, a busca por matrizes míticas e a (res)sacralização do que o colonizador dessacralizou. Ao proceder dessa forma, Ulume nos conduz pelos caminhos do imaginário mítico de um povo com história e cultura próprias e dignas de consideração, fato que o leva, constantemente, a dialogar com a sua tradição, simbolizada pelo *cágado velho*, com o objetivo de reorganizar o mundo que, na sua mente, estava confuso, disperso e cruel:

Ulume olhava o seu mundo, tão pacífico na aparência, com as falas das mulheres em trabalho nas nakas, um ou outro movimento dum homem entrando ou saindo da aldeia, mas que se tornara num mundo cruel, cheio de surpresas desagradáveis. Ao ver lá de cima a ordem e a tranquilidade do verde casando com o amarelo, não podia crer que de repente tudo podia se transformar em fogo e gritos. Mas era assim agora e ele não podia fazer nada. Talvez o *cágado* pudesse explicar, se algum dia rompesse o mutismo da sua couraça. (PEPETELA, 2005, p. 46).

Ulume é um personagem no qual se concentram os conflitos e contradições atravessados pelo país. Estamos diante de uma escrita que se questiona e se compromete tanto com a estética quanto com a ideologia.

Na escrita *pepeteliana*, o retorno ao passado de Angola traz, para o presente da nação, um passado dolorido, cheio de sofrimentos, mas que precisa ser revisitado de forma reflexiva para a construção do futuro dessa nação. *Pepetela* é um dos grandes construtores desse espaço caracterizado por tantos conflitos, algo notável em *Parábola do cágado velho* que, segundo Inocência Mata, “é um exercício de reflexão sobre a intolerância e a cultura de exclusão

como um dos males que minam a terra angolana e gangrenam o espírito dos homens?”. (MATA, 2009, p. 193). Exercício este que lida com a releitura do passado para adequá-lo às exigências de um presente cheio de complexidade.

### **Eles explicaram e ninguém percebeu**

A escrita pepeteliana se volta para o passado com consciência histórica. Na sua representação das memórias do país, faz com que os olhos do leitor perpassem pela inevitável via dolorosa resultante da guerra civil pela qual Angola passou por quase trinta anos. Assim, a obra de Pepetela apresenta alguns personagens capazes de atos brutais, levianos e imorais. As cenas em que os soldados estão em ação são quase sempre caracterizadas por brutalidades, ordens (termos no imperativo), desentendimentos e jogos psicológicos, embora, algumas vezes, eles cheguem calmos, considerando-se amigos dos filhos de alguns camponeses. Vejamos como a escrita pepeteliana encena esses personagens:

Apareceram soldados, quatro ao todo, pegaram no homem, empurraram-no para uma árvore, uma rajada atordoou os pássaros e as gentes. Enterrem-no, mandaram. E foram embora pelo caminho de onde vieram, sem mesmo beberem água. (PEPETELA, 2005, p. 28).

A ação dos soldados nessa cena é caracterizada por brutalidade e humilhação pública, culminando com a morte. Agem sem compaixão nem remorsos. O narrador mostra que eles são de poucas palavras e usam as armas e a linguagem como recursos de dominação. O ato de chegar e matar um homem à vista de todos,

e ordenar “enterrem-no”, estabelece a relação de poder entre os soldados e os camponeses: uns mandam (os soldados) e outros obedecem (os camponeses).

Seus atos libertinos com as meninas da aldeia preocupavam tanto os moradores, “sobretudo os pais das raparigas, pois as cenas com estas tinham sido uma vergonha”, a ponto de o personagem protagonista se sentir aliviado por não ter filha: “Ainda bem que não temos filhas, disse uma noite Ulume para a mulher, à frente da fogueira”. (PEPETELA, 2005, p. 30). Segundo o narrador, quando os soldados voltavam para as suas bases, normalmente, levavam algumas meninas consigo e deixavam outras grávidas.

O narrador afirma ainda que eles chegavam exigindo alimentação. Os camponeses tentavam pedir explicações, mas eles “explicaram e ninguém percebeu” (PEPETELA, 2005, p. 29). O verbo “perceber” pode significar “entender”. À luz do contexto do romance, este verbo pode ser compreendido de três formas: 1) ninguém entendeu porque os camponeses, limitados intelectualmente, não compreenderam a linguagem dos soldados; 2) ninguém entendeu porque a justificativa dos soldados para ordenarem que vários animais fossem mortos para alimentá-los não foi clara o suficiente; e 3) ninguém entendeu porque não perceberam os motivos para a ação violenta dos soldados de exigirem alimentação, violarem as mulheres e os kimbos e espoliarem a população. O narrador vai desvelando para o leitor o perfil violento dos soldados enquanto exercem seus jogos autoritários e psicológicos que confundem os camponeses. Por exemplo, numa de suas invasões, eles “comeram, se deitaram com umas raparigas, dormiram” e no dia de voltarem para as suas bases militares, “levaram um cabrito de Mandé como multa de qualquer falta incompreensível.” (PEPETELA, 2005, p. 32). É importante notarmos o uso de duas palavras: “qualquer” e “incompreensível”. Ambas fazem parte da

estratégia narrativa que Pepetela adota para expor a condição de subjugação, desentendimento e perplexidade dos camponeses. O uso do pronome indefinido “qualquer” significa que foi cometida uma falta entre muitas que poderiam ser cometidas. O narrador não determina o tipo de falta. Isso deixa a entender que apenas os soldados sabiam por qual falta estavam levando o cabrito de Mande, pois a falta é subjetiva, é vista do ponto de vista deles [os soldados]. Nem a população das aldeias, nem o próprio narrador sabem a qual falta se referem os soldados. Por isso, ela era incompreensível para os aldeãos, como também, principalmente, a atitude dos soldados o era.

O narrador revela também ao leitor uma outra forma de dominação dos soldados, que se dá por meio da linguagem, quando narra alguns pensamentos e lembranças de Ulume sobre o uso das palavras: “os antigos diziam as palavras eram tudo, eram força. Pode ser, no passado. Quando se usavam as palavras exactamente para se dizer o que se pensa e não como armas para confundir os outros”. (PEPETELA, 2005, p. 113). Para Amadou Ampâté Bâ (1980), falar de tradição no que se refere à história africana é fazer referência à tradição oral. E a tradição oral é de descendência divina, e sagrada no seu sentido ascendente. Portanto, para a tradição africana, a fala é um dom de Deus; ela tem um poder criador; rompe ou conserva a harmonia no homem e no mundo que o cerca, pois há uma ligação entre o homem e a palavra. Para essa tradição, há um aspecto religioso e sublime no uso da palavra, pois, como afirma Jan Vansina (1980), nas civilizações africanas, “quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas”. (VANSINA, 1980, p. 157).

No entanto, durante as argumentações de Kanda Ulume percebeu que a função das palavras havia sido modificada. Agora, elas serviam para o exercício do poder, oprimindo, assim, os que não

tinham capacidade de manuseá-la. Dessa forma, Kanda subverte a função sagrada da palavra. Ulume sente que seu filho se distancia cada vez mais das tradições de seu povo. Em vez de usar a palavra na sua função de conservar e promover a harmonia no homem e no mundo que o rodeia, ele a usa para a destruição e separação das pessoas à sua volta.

A progressão do agir violento dos opressores surge na voz de Ulume quando afirma:

– Eles primeiro vêm com boas falas, pedem pouco. Depois voltam e pedem mais. Depois voltam e de voz grossa exigem mais. E depois levam tudo o que temos. Se não se puserem a dar tiros uns aos outros e a nos acertar à toa. (PEPETELA, 2005, p. 99).

Podemos observar que os soldados configuram-se como personagens violentos, sem culpa nem preocupação com as consequências de seus atos. O ato de subjugar os civis era, segundo eles, permitido em contextos de guerra. Dessa forma, eles não precisariam prestar contas de seus atos brutais.

Quando o assunto é violência, surgem perguntas do tipo: o que leva o homem a praticar atos cruéis? Ele é determinado pelo meio social ou é algo de sua essência? São perguntas que já foram e continuam sendo muito discutidas por pensadores de várias áreas do saber. Refletindo sobre essa força agressiva do homem que atravessa épocas, Jaime Ginzburg escreve:

Essa força poderia ser explicada tanto por um fundamento biológico, por nossa condição mamífera, animal, como por um componente espiritual – o pecado original, a inclinação para o mal, por exemplo (RICOEUR, 1988); ou uma agressividade inata, se quisermos pensar em termos psicológicos. (FREUD *apud* GINZBURG, 2012, p. 26-27).

Ginzburg olha para essas posições de forma crítica, entendendo que os atos violentos devem ser refletidos situacionalmente, ou seja, cada acontecimento deve ser analisado dentro de seu contexto para ver o que motiva determinados grupos ou determinadas pessoas a cometerem atos agressivos. Por isso, o trecho que complementa a citação acima afirma que “se assim fosse, seríamos constituídos de fato por uma base comum, disposta necessariamente a agredir e destruir.” (GINZBURG, 2012, p. 27). cremos, entretanto, que o ponto de partida de Ginzburg – o de analisar cada acontecimento dentro de seu contexto histórico, ignorando a natureza decaída do homem – não resolveria completamente os problemas que suscitaram essas e outras perguntas, por ignorar algo que é inerente ao ser humano: a sua natureza inclinada para o mal ou o que ele chama de “base comum”, o pecado original. Poderíamos levar em conta o contexto histórico desses acontecimentos sem deixar de lado o contexto teológico ou psicológico da natureza humana.

Reconhecemos que alguns estudiosos preferem pensar que o homem é influenciado pela sociedade ou pelo meio em que vive. Por esse motivo, ele é levado a cometer certos atos brutais, pois a sociedade vive numa “cultura de violência”, justificariam eles. Isso pode ser parte da verdade, mas não cremos ser a verdade toda. Para além do caráter generalizador desse tipo de reflexão, pois faz com que o ator da violência se torne, de certa forma, vítima da sociedade, os que pensam dessa forma lidam com uma difícil pergunta: Se o homem é influenciado pela sociedade, então quem influenciou a sociedade? cremos, entretanto, que a causa da violência tem a ver com o mal que há no homem. As circunstâncias sociais apenas despertam isso nele. Por isso, levantam-se nações contra nações e irmãos contra irmãos, como se vê representado em *Parábola do cágado velho*.

Louis Berkhof (2009) observa que foi em Agostinho de Hipona que a doutrina do pecado original foi desenvolvida de forma

completa. Para o filósofo e teólogo africano Agostinho, a natureza física e moral do homem é totalmente corrompida pelo pecado de Adão, de tal forma que o homem não pode não pecar. Sabemos que esta é uma linha de pensamento praticamente rejeitada das academias nos dias atuais. Mas cremos ser importante reconhecermos a sua existência e aceitarmos que estamos diante de choques de cosmovisões.

Assim sendo, concordamos com pensadores como Paul Ricoeur (1988), Santo Agostinho (2015), João Calvino (2006), entre outros, que sustentam que essas atitudes cruéis devem ser fundamentadas, a priori, por uma componente espiritual (pecado original), mas sem deixarmos de considerar as circunstâncias contextuais de cada evento que envolve atos violentos. Pois, cada um desses aspectos é relevante na análise de textos que lidam com esse tema.

É interessante vermos que o romance de Pepetela começa com o mito da criação do mundo por Suku-Nzambi e dos homens que saíram da Grande Mãe Serpente. E, logo em seguida, depois de o narrador afirmar que a Terra, pela sua configuração, parecia estranha para Ulume, começa a descortinar a maldade dos homens que, por motivos egoístas, matavam-se uns aos outros. Isso nos faz lembrar do primeiro homicídio descrito na Bíblia em Gênesis 4.8-16. Depois da criação do mundo e de todos os seres vivos por Deus, descrito nos dois primeiros capítulos da *Bíblia*, Moisés, reconhecido como escritor desse livro, narra a queda do homem e, em seguida, surge a exteriorização da maldade humana no capítulo 4.8, por meio de um convite para a morte: “Disse Caim a Abel, seu irmão: Vamos ao campo. Estando eles no campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou”. (GÊNESIS, 4, 8).

Direta ou indiretamente, esse tipo de discussão pode ser vista no romance *Parábola do cágado velho*. Em sua análise sobre esta obra, Lêda Moraes da Silva (2007) ressalta o fato de os moradores da aldeia expressarem sua insatisfação pelas atrocidades da guerra,

mas que no espaço familiar verificava-se uma certa brutalidade. Ela usa o exemplo do pai de Munakazi, que resolvia as questões batendo na mulher: “Ele teve de arrumar a questão com algumas bofetadas na mulher e assim se tornou feliz.” (PEPETELA, 2005, p. 87). Fundamentada nos argumentos de Antonio Negri, que entende que o momento original da violência é o do colonizador ao dominar e explorar o colonizado, ela justifica os atos violentos dos moradores da aldeia como uma “resposta do colonizado à violência original.” (SILVA, 2007, p. 77).

Parece-nos, no entanto, que essa análise não se harmoniza com o romance, pois “nesta terra sempre passaram guerras.” (PEPETELA, 2005, p. 13). Se formos falar em violência original no sentido pretendido por Lêda Moraes, então deveríamos localizar essa violência no tribalismo, entre os próprios filhos da terra, quando o colonizador ainda não os havia dominado nem explorado. Isso mostra que a violência sempre fez parte da história do povo angolano. O colonizador não é a causa primária da brutalidade dos moradores da aldeia. Parece-nos que tanto a violência do pai de Munakazi quanto as guerras descritas no romance, evidenciam o mal que está no homem de demonstrar a sua força e de dominar o mais fraco – a imposição do poder. Este aparenta ser o maior problema de muitos países africanos: seus líderes continuam subjugando o povo e tentam justificar seus atos com os acontecimentos históricos da época colonial.

### **Quem ganhou com esta guerra?**

Apesar de muita violência, de muitas perdas, de muitas dores e da desistência de tentar compreender os motivos da guerra, algumas perguntas ainda incomodam Ulume ao longo da narrativa. São

perguntas que, aparentemente, não mudariam mais nada no curso da história do país encenado na narrativa, mas que provocam reflexões importantes que podem levar à reflexão sobre a necessidade de se evitarem mais guerras no futuro:

Mas havia uma pergunta que perfurava a cabeça e resolveu fazê-la a Kanda:

- Tu sempre foste esperto, por isso podes me explicar. Quem ganhou com esta guerra? Tu talvez tenhas ganho, pelo menos parece pelo aspecto. O teu irmão não tem nada. Quem ganhou, eu não sei. Quem perdeu, isso eu sei, fomos nós todos.

Kanda baixou pela primeira vez os olhos. O osso da garganta mexeu, como se tentasse engolir qualquer coisa. Embaraçado, sem resposta, o seu Kanda? Claro que haveria de encontrar qualquer coisa para responder, mas precisaria de tempo. (PEPETELA, 2005, p. 113).

Ulume, sendo um homem simples, poderia até não compreender o porquê da guerra, mas sabia dos prejuízos que ela causava ao seu povo. Tanto Ulume quanto Kanda e toda a população das aldeias precisarão de tempo para que as feridas possam cicatrizar, caso isso seja possível. É com esses temas que Pepetela procura lidar. Talvez por isso, na narrativa de Pepetela o retrato da história revisitada seja traumático. Nela os personagens estão constantemente em “choque”, o que faz com que estejam sempre se deslocando em busca de paz e tranquilidade, pois a guerra impera ao longo da narrativa. O autor constrói personagens que traduzem as tensões vividas nos espaços em que se encontram, decorrente da situação de guerra em que vive o país. O amor entre Munakazi e Ulume e a inimizade entre os dois filhos de Ulume, Luzolo e Kanda, alegorizam tanto uma história marcada por ódios ancestrais, quanto a guerra civil travada pela UNITA e pelo MPLA, após a independência de Angola.

## Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. Cap. 3, p. 55-63.

AGOSTINHO, Santo. Confissões. In: **Clássicos da Literatura Cristã: Pais apostólicos; Confissões; Imitações de Cristo**. São Paulo: Mundo Cristão, 2015.

BERKHOF, Louis. **Teologia sistemática**. 3 Ed. Revisada. São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. Brasília: Editora UNB, 2003.

CALVINO, João. **As institutas da religião cristã**: edição especial com notas para estudo e pesquisa. São Paulo: Cultura Cristã, 2006.

CATROGA, Fernando. Memória e História. In: Sandra Jatahy Pesavento (Org.). **Fronteiras do milênio**. Porto alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

GÊNESIS. In: **Bíblia Sagrada**: traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África**, I: Metodologia e Pré-História da África (ed. Joseph Ki-Zerbo). Brasília: UNESCO, 2010.

HUTCHEON Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MATA, Inocência. Pepetela: A releitura da História entre gestos e reconstrução. In.: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 191-207.

PEPETELA. **Parábola do cágado velho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Lêda Moraes da. **Lobo Antunes e Pepetela: A Literatura como chave de um horizonte multicultural**. Disponível em: [http://www.maxwell.vrac.pucrio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11398@1](http://www.maxwell.vrac.pucrio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11398@1). Acesso em: 16 ago. 2016.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In KI-ZERBO, J (org). **História Geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Tomo I, São Paulo, UNESCO, 1980.

# Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa

Carlos Vinícius Teixeira Palhares\*

---

\* Mestre em Literatura de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Este estudo propõe uma breve discussão sobre os temas memória e trauma a partir da análise do livro *Teoria geral do esquecimento*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, publicado em 2012. As reflexões desenvolvidas têm a violência e o trauma como formas de interpelação da memória, a partir do presente, para reverberar vozes que sucumbiram diante de formas brutais de subalternização. A abordagem direciona a leitura para a compreensão do trauma e da guerra na construção ficcional da memória da personagem central e de Angola. A forma como a história da protagonista do romance, Ludo, cruza uma Angola destruída por guerras e preconceitos acompanha um país em retalhos desde a guerra pela Independência até os dias atuais.

### ***Teoria geral do esquecimento e a imagem da guerra***

*Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, se constrói como alegoria de Angola. Uma Angola fragmentada, após anos de guerras que semearam mortes, ruínas, violências e dores. Em função disso, a proposta de tomar esse romance como objeto de estudo tem como objetivo analisar como a narrativa evidencia as marcas da violência na cultura angolana, protagonizando os abalos de traumas deixados pelas guerras.

O foco da análise se concentra em evidenciar como a narrativa é tecida pela atividade da memória, da rememoração, se opondo ao “esquecimento” trazido no título da obra. Memória e rememoração permitem vislumbrar histórias de sofrimento capazes de desnudar a fragmentação das instituições e dos valores da sociedade angolana em razão de seu processo colonial, da guerra pela independência e, posteriormente, da guerra civil.

**Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*,  
de José Eduardo Agualusa**

A reflexão crítica, então, se aproxima da memória, na medida em que questiona a dimensão política da violência, e nesse sentido, baseia-se, sobretudo, na sua estrutura biopolítica, pela qual impõe a cisão originária entre uma forma de vida qualificada, que define politicamente o grupo social, e a vida nua caracterizada pela condição natural comum a todo homem. Giorgio Agamben (2010) desenvolve essa reflexão a respeito da formação biopolítica do espaço social concebido por meio dessa zona de intersecção em que se fundamenta a existência política a partir, ao mesmo tempo, da dupla exclusão inclusiva da vida nua.

Agualusa utiliza em seu romance discursos proferidos, frações de artigos de jornais antigos, trechos de correspondências, estrofes de poemas, enfim, toda uma “documentação” minuciosamente selecionada para dialogar com a narrativa. É por meio da composição dessas passagens do documental para o simbólico que o texto não se prende à referencialidade dos fatos como um fim da criação literária, mas elabora-se a partir de um indiciário que complementa, com fragmentos, o todo da narrativa. A guerra, portanto, materializa uma epistemologia capaz de construir um olhar direcionado às ruínas, às brechas e aos buracos presentes no romance em questão.

A necessidade de uma reflexão constante e consciente sobre a história de Angola faz com que muitos autores angolanos contemporâneos escrevam romances que buscam reescrever, historicamente, a nação angolana. E ao escrever o romance em questão, Agualusa faz referências à libertação de Angola, assim como não poupa as mazelas sociais provocadas pelos crimes profundos que dilaceraram as promessas revolucionárias. Mostra a corrupção, a ganância dos dirigentes, a fome, o imoral comércio de armas que alimentaram as lutas fratricidas após a Independência e continuam, atualmente, a desmorrar o país.

Nesse sentido, entendemos que a literatura de José Eduardo Agualusa, feita no espaço angolano, pretende debater com a história e as culturas do povo, trazendo à tona uma perspectiva de denúncia e de resistência em relação a questões diversas, dentre as quais se destaca a da guerra. Esta, por sua vez, é posta, através do debate literário, no centro do processo de conscientização da sociedade sobre a necessidade de construir um lugar de enunciação capaz de focalizar as vozes de sujeitos subalternizados submetidos a processos de violência, opressão e trauma.

O silêncio do subalterno, segundo Spivak (2010), é constitutivo da sua condição social, isto é, a violência epistêmica do imperialismo impede a possibilidade de agenciamento de sua voz. Além disso, a autora feminista destaca que, nesse contexto, “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente obliterado”. (SPIVAK, 2010, p. 67). Desse modo, a enunciação do sujeito feminino se realiza mediante uma tarefa de tradução cultural. A mecânica de constituição dessa voz poderia ser pensada de forma a fazer “aparecer como mentira a verdade do outro” (FOUCAULT, 1979, p. 68), que seria caracterizado pela diferença e heterogeneidade. Por esse viés, a literatura de Agualusa procuraria dar voz a fatos decorrentes de problemas identitários de um país marcado pela guerra colonial, pela guerra civil e por conflitos entre etnias ainda hoje existentes e, ainda, pelos encontros culturais que ainda se fazem presentes no país.

### **A violência e o lugar performático na narrativa**

A violência pode ser pensada como um lugar performático de enunciação do outro, uma vez que expõe os conflitos e afiliações

**Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*,  
de José Eduardo Agualusa**

de gênero, classe e etnia não pelo ângulo da tradição totalizante, baseada num *continuum* histórico, mas pelo movimento intersticial de um hibridismo cultural cujo território do entre-lugar, segundo Bhabha (1998), permitiria novas estratégias de significação que se relacionariam com a mirada social da minoria e encenariam as diversas temporalidades dos grupos sociais não hegemônicos.

A figuração dos processos de opressão e exploração da alteridade revela a mobilização de ações violentas para a concretização do projeto nacional e instauram a emergência da experiência cultural marcada pelo dissenso. Nessa figuração, o ato enunciativo é fissurado pela mobilização da violência não apenas na construção da nacionalidade, mas, sobretudo, na definição de novas categorias sociais, revelando a performatividade fronteiriça dos sujeitos subalternos. Na narrativa de Agualusa essa figuração pode ser verificada em passagens como a que se segue, em que os personagens discutem as mudanças ideológicas no partido que assume o poder em Angola, após a independência: “O mundo evoluiu. O partido soube avançar com o mundo, modernizar-se e, por isso, ainda aqui estamos. O camarada devia refletir sobre o processo histórico. Estudar um pouco.” (AGUALUSA, 2012, p. 114).

*Teoria geral do esquecimento* narra a história da personagem Ludo, uma portuguesa que vai morar na capital angolana Luanda com a irmã e seu marido. Após o início da guerra civil angolana sua irmã e cunhado fogem para Portugal, deixando Ludo sozinha no país com a iminente revolução a se deflagrar. A história da protagonista do romance se cruza com a de uma Angola destruída pela guerra civil e pelos preconceitos e segue acompanhando um país em retalhos desde a guerra pela Independência até os dias atuais. Nesse sentido, narrar o isolamento de Ludo implica narrar o trauma do aniquilamento de uma vida presente.

A noção de destruição e barbárie se incorpora aos conflitos históricos angolanos provocando experiências de traumas coletivos. O impacto traumático da destruição sobre a sociedade implica a dupla dificuldade de esquecer e de recordar os eventos pretéritos, quebrando as referências tradicionais da realidade e estabelecendo um sentimento de perda e melancolia. No romance em questão, a história não se preocupa apenas em enumerar uma sucessão de fatos considerados como “verdadeiros”; tenta, sim, especificar diversas informações e, conseqüentemente, faz emergir uma série de reflexões, tendo noção de que as “verdades” históricas são múltiplas; são versões e interpretações, ora transparentes, ora obscuras, ora translúcidas que devem ser constantemente pensadas e repensadas, cifradas e decifradas, a fim de construir e desconstruir velhas concepções. Como na passagem a seguir, em que Ludo reflete sobre como ela habita o espaço angolano:

Às vezes vejo um macaco passeando-se pelos ramos, lá no fundo, por entre a sombra e os pássaros. Deve ter pertencido a alguém, talvez tenha fugido, ou então o dono abandonou-o. Simpatizo com ele. É, como eu, um corpo estranho à cidade. (AGUALUSA, 2012, p. 43).

No segundo capítulo da narrativa *Teoria geral do esquecimento*, o narrador onisciente diz sobre Ludo, protagonista do romance, algo que expressa seu conflito interno devido ao início da guerra civil: “O céu de África é muito maior do que o nosso, explicou à irmã (...). Ludo cerrava as vidraças para evitar que o apartamento se enchesse das gargalhadas do povo nas ruas, estalando no ar como fogo de artifício.” (AGUALUSA, 2012, p. 14).

A fala do narrador sobre a personagem demonstra sua preocupação e convoca o passado para reconstruí-lo de modo consciente, por meio de uma visão crítica do presente. Enclausurar-se numa casa,

**Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*,  
de José Eduardo Agualusa**

como faz Ludo, é um ato de colecionar as lembranças de outras vidas marcadas por resistências. A solidão da personagem, sua recusa do espaço público, sobretudo aquele dos meios intelectuais e literários que compunham sua vida no tempo colonial, materializa sua intervenção simbólica para iluminar a outra exterioridade radicalmente heterogênea que a constitui no presente. Essa intervenção se dará por sua decisão de escrever, transformando a escrita numa forma de dar visibilidade à força da alteridade que lhe habita, como ela ratifica na passagem:

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às golfadas, e dos ruídos que traz. Receio os mosquitos, a miríade de insetos aos quais não sei dar nome. Sou estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio. Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, nem sequer quando parecem falar português, porque esse português que falam já não é o meu. (AGUALUSA, 2012, p. 31).

O livro é estruturado a partir da personagem Ludo, arrebatada entre seu amor por Angola e os sentimentos de culpa pela recusa a retornar a sua pátria natal, Portugal, juntamente com sua irmã e cunhado. Dessa maneira, é recorrendo à memória que o narrador, em 3ª pessoa, conta o drama de Ludo isolada do resto do mundo. A narrativa desenvolve-se num rápido jogo de vozes que intercambiam experiências relacionadas ao sofrimento e, no caso específico da protagonista, às buscas pelas reminiscências, incluindo-as no discurso escrito, em uma forma de diário, para confrontar a atmosfera de torturas criadas pela situação histórico-política de Angola, na qual o livro se ambienta:

Lá fora, na noite convulsa, explodiam foguetes e morteiros, Carros buzonavam. Espreitando pela janela, a portuguesa viu a multidão avançando ao longo das ruas. Enchendo as praças com uma euforia

urgente e desesperada. Fechou-se no quarto. Estendeu-se na cama. Afundou o rosto na almofada. Tentou imaginar-se muito longe dali, na segurança da antiga casa, em Aveiro, assistindo a filmes antigos na televisão enquanto saboreava chá e trincava torradas. Não conseguiu. (AGUALUSA, 2012, p. 25).

O uso da violência por parte da população consiste em não aceitar o que não se entende, e tentar, por isso, eliminar de todas as formas o que deturpa a ordem fixa. Sob esse aspecto, vale enfatizar a maneira como a tentativa de violação da integridade física e moral de Ludo está diretamente relacionada à transgressão política que ela pratica ao ficar no espaço que não lhe pertence. Esse sentimento decorre da presença dos fatores sociais que permeia a sua relação com o espaço habitado, emergindo a ação da violência e da interdição, afetando negativamente a ela e ao país.

Eu sofria de muita revolta A minha alma se revoltava contra as injustiças. Medo, sim, o medo chegava a doer mais do que as pancadas, mas a revolta crescia sobre o medo e então eu enfrentava os polícias. Nunca me calava. (AGUALUSA, 2012, p. 143).

Dessa forma, os valores culturais angolanos são resgatados nesse livro que dá vida a personagens que transitam entre dois mundos: o novo e o antigo. Os personagens revelam a complexidade da construção narrativa e nos levam a perceber a persistência de um mundo de injustiças sustentado por critérios políticos, éticos, econômicos, culturais, raciais e excludentes. É a complexa realidade de um país que ainda não desenvolveu uma política cultural, social e racial que permita a interação entre as diferenças.

Serão as reminiscências encontradas após o resgate de Ludo que ajudarão o narrador a reconstruir para o leitor a história da personagem e uma parte da história de Angola. Essa reconstrução

## Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa

é fragmentária, colando os “cacos” da história, revolvida pela necessidade de “presentificação” do “impresentificável” (LYOTARD, 1987, p. 26), juntando os escombros da memória.

### A memória como artifício narrativo

Diante desse quadro de dificuldades no tratamento da memória, da história e do esquecimento, em especial no período de consolidação da independência em Angola, Agualusa, através da narrativa de *Teoria geral do esquecimento*, ressalta a importância de toda a sociedade enxergar, por meio dos registros históricos e das construções artísticas, os impactos de traumas, cicatrizes e feridas deixados pela violenta guerra enfrentada pelos angolanos: “Esses traços podem ser lidos por nós, se não nos deixarmos ofuscar pelos holofotes brilhantes de uma sociedade toda ‘fascinada’ pela mídia.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 85, destaque do autor). Compelem-nos a pensar a memória traumática e a memória visual como ocupando juntas o mesmo espaço público, em vez de vê-las como fenômenos mutuamente excludentes.

Podemos notar, na escrita de Agualusa, uma grande preocupação estética em apresentar o evento traumático a partir da autenticidade da ficção em situações em que esta permite ao escritor alcançar a credibilidade do leitor na demarcação da eficácia da memória contra o esquecimento, como na passagem a seguir:

A vergonha é que me impedia de sair de casa. O meu pai morreu sem nunca mais me dirigir a palavra. Eu entrava na sala e ele levantava-se e ia-se embora. Passaram-se anos, morreu. Meses depois a minha mãe seguiu-o. Mudei-me para a casa da minha irmã. Pouco a pouco, fui-me esquecendo. Todos os dias pensava na minha filha. Todos

os dias me exercitava para não pensar nela. (AGUALUSA, 2012, p. 167).

A presença de narrativas marcadas por vivências de dor e sofrimento decorrentes de práticas autoritárias, como é o caso do diário de Ludo, evidenciam a presença de traumas que se constituem, segundo Seligmann-Silva (2003), em uma ferida capaz de desestabilizar as condições da consciência e da memória de um sujeito, cuja enunciação sofre um processo de limitação, tornando problemática a própria representação da realidade violenta: “Tanto o sujeito é colocado diante de suas próprias insuficiências, como o objeto, a realidade observada, se desordena”. (GINZBURG, 2012, p. 178).

No fragmento acima, do diário de Ludo, o fluxo narrativo, ao seguir o curso dos desajustes da personagem, ao se organizar em torno das consequências subjetivas de cada fato vivido por ela, cria uma dinâmica do contar que acompanha o processo da personagem em esquecer-se do “acidente” a partir do qual sua vida se desvia de um rumo pré-estabelecido (AGUALUSA, 2012, p. 11) devido ao trauma sofrido (AGUALUSA, 2012a, p. 165-167). Mas a inevitabilidade do encontro com o passado se dá quando Maria da Piedade Lourenço, filha de Ludo, a conhece pessoalmente. (AGUALUSA, 2012, p. 153).

O primeiro momento do (re)encontro é de estranhamento entre elas: “Ludo não conseguia distinguir-lhe os pormenores do rosto. Todavia, deu pela crista. Parece uma galinha, pensou, e logo se arrependeu por ter pensado aquilo.” (AGUALUSA, 2012a, p. 153). Depois, há a fuga de Ludo, ou seu desvio para aportar a sobrevivência em outro espaço de pertencimento, ainda que ilusório: “Apontou para a mulemba: Tenho visto crescer aquela árvore. Ela viu-me envelhecer a mim. Conversamos muito.”

**Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*,  
de José Eduardo Agualusa**

(AGUALUSA, 2102, p. 154). E, por fim, há a projeção de uma nova história construída a partir das ruínas daquela que se apresenta esfacelada: “Minha família é esse menino [Sabalu], a mulemba, o fantasma de um cão” (AGUALUSA, 2102, p. 154).

Tal responsabilidade da memória, afirmada no projeto estético do escritor, faz dela o território conflituoso no qual os sofrimentos decorrentes das feridas do passado acenam para o trauma que a personagem busca relatar. A memória, então, preenche uma função importante nas transformações da experiência temporal da personagem. É recorrendo aos fragmentos de memória de sua vida pregressa, dos traumas que a trouxeram de Portugal, que ela sobrevive entre os escombros de Luanda sob o impacto da guerra. O livro é edificado por meio da ação da memória, que se tornaria “mais um” elemento a agir na estrutura do romance, tal qual um agente interno que se relaciona com o contexto múltiplo do qual a própria memória faz parte. Entretanto, sabe-se que o relato da memória nunca é exatamente fiel ao que se passou, uma vez que é condicionado pela subjetividade de quem conta. O livro é, nas palavras de seu autor, “uma ficção que aproveita a realidade, mesmo tendo consciência de que a realidade, aquela realidade angolana, era, e ainda é, infinitamente mais exuberante e mais criativa do que a mais louca ficção”. (AGUALUSA, 2012c).

Em *Teoria geral do esquecimento*, Agualusa retrata os conflitos da sociedade contemporânea angolana na medida em que propicia visualizar os fragmentos deixados pelas guerras, o desapontamento com a utopia da libertação, o qual foi o princípio da revolução, a falha com o progresso, uma identidade nacional ainda a ser construída e impasses outros, certamente motivados pela experiência traumática da colonização e que emergem ainda no tempo presente. Por essa reflexão, o ato da escrita do romance tem, também, a tarefa de atualizar o passado e conservar a memória.

Dessa forma, a tensão da narrativa de Agualusa produz uma constelação de imagens, tanto dos dispositivos de captura e gestão da vida quanto dos grupos subalternos e minoritários, tais como mulheres, negros, crianças, entre outros, que compõem esse território de espectros com os quais o leitor se depara. Ao restituir ao leitor essa coleção de imagens, o ato narrativo realiza um gesto de justiça, na medida em que retira do esquecimento os grupos sem voz e, ao mesmo tempo, mostra o funcionamento da batalha biopolítica encenada no romance.

Para Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo”. (BENJAMIN, 2012, p. 11, destaques do autor). Partindo dessa reflexão, podemos ver, no trabalho ficcional de *Teoria geral do esquecimento*, um grande esforço de Agualusa em potencializar a “recordação” dos sofrimentos, torturas, cicatrizes, assassinatos, crueldades nos corpos que jamais esquecerão os traumas vividos, seja na história pessoal de Ludo, na da guerra civil angolana ou no cruzamento de ambas, como exemplifica o relato de Ludo, no capítulo “Maio, 27”:

Despertei com tiros. Vi, mais tarde, através da janela da sala, o homem magérrimo a correr. Fantasma cirandou o dia inteiro, rodando sobre o próprio medo, mordendo os dedos. Escutei gritos no apartamento ao lado. Vários homens discutindo. Depois, silêncio. Não consegui dormir. Às quatro da manhã subi ao terraço. A noite, como um poço, engolia estrelas. Então vi passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres. (AGUALUSA, 2012, p. 52).

A “Recordação” não só demarca as incongruências do passado como também tenta lançar luz a um futuro politicamente mais articulado para um leitor mais consciente da memória e das

## **Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa**

realidades/ficções de seu povo. Nesse sentido, a guerra se configura como trauma histórico que origina um marco na vida dos sujeitos e, ao mesmo tempo, como uma trama de relações de poder, na qual a história de Angola aparece como espaço de divergências ideológicas, contradições e injustiças pelas quais se enunciam as violências praticadas não apenas no surgimento e na construção do estado, mas também exercidas como o motor de seu funcionamento. (cf. FOUCAULT, 2010, p. 43).

A memória das opressões e derrotas impostas aos grupos subalternizados realiza a sobrevida das injustiças efetivadas pelos sistemas de biopoder, garantindo canais de enunciação para as dores dos oprimidos, formando uma tradição histórica conflituosa e irreconciliável com os mecanismos de submissão. Nesse contexto, a literatura assume o papel de relatar visões importantes acerca da cultura, seja a europeia, seja a angolana, e dos trânsitos culturais existentes entre elas, muitas das quais operadas pela atividade da memória.

### **O olhar testemunhal de Ludo**

O gesto testemunhal de Ludo, através de seus diários, decorre de sua vivência ao lado de uma opressão sistemática marcada, primeiramente, por sua vida em Portugal e, também, pela reconstrução de Angola no período pós-colonial. Pela escrita dessa memória ela seleciona, recorda e narra, no presente da enunciação, em uma fronteira entre o real e o onírico, um contexto marcado pela opressão da história, a pregressa e a atual:

Hoje não aconteceu nada. Dormi. Dormindo sonhei que dormia.

Árvores, bicho, uma profusão de insetos partilhavam os seus sonhos comigo. Ali estávamos todos, sonhando em coro, como uma multidão, num quarto minúsculo, trocando ideias e cheiros e carícias. Lembro-me que fui uma aranha avançando contra a presa e a mosca presa na teia dessa aranha. Senti-me flores desabrochando ao sol, brisas carregando pólenes. Acordei e estava sozinha. Se, dormindo, sonhamos dormir, podemos, despertos, acordar dentro de uma realidade mais lúcida? (AGUALUSA, 2012, p. 33).

Relevante ressaltar que grande parte da narrativa é em terceira pessoa, conferindo uma posição impessoal ao texto e ressaltando a primeira pessoa utilizada nos relatos pessoais, constituídos pelo diário e pelos escritos a carvão de Ludo, como em:

Nuvens cercavam a cidade, como alforrecas [águas-vivas]. A Ludo lembravam alforrecas. As pessoas não veem nas nuvens o desenho que elas têm, que não é nenhum, ou que são todos, pois a cada momento se altera. Veem aquilo que o seu coração anseia. Não vos agrada a palavra coração? Escolham outra: alma, inconsciente, fantasia, a que acharem melhor. Nenhuma será a palavra adequada. (AGUALUSA, 2012, p. 61-62)

A testemunha é aquele sujeito que se constitui enquanto se narra. E ele se narra no *entre-lugar* entre a verdade e o engano. O que ele testemunha ganha significado como narrativa e tenta se equilibrar na difícil relação entre a “veracidade” da história e a “fidelidade” da memória, reflexões importantes assinaladas por Paul Ricoeur, que também aponta: “Para evocar o passado sob forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso poder sonhar.” (RICOEUR, 2010, p. 67).

Na construção da fala testemunhal de Ludo, Agualusa utiliza recursos estéticos diversos, como a fragmentação da linguagem e a multiplicidade de vozes que ecoam no texto, os quais funcionam como registro ficcional dos impactos da violência sobre a

**Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*,  
de José Eduardo Agualusa**

personagem e opõem-se ao esquecimento de seus traumas. Para Jeane Marie Gagnebin, “a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente.” (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

A partir do momento em que se dispõe a transformar sua trajetória de vida em um texto, a protagonista de *Teoria geral do esquecimento* traz, ficcionalmente, para junto de si, não apenas pessoas com quem partilhou experiências, mas também a visão dos lugares que, de alguma forma, foram palco de momentos marcantes em sua trajetória. É graças à possibilidade de criar um duplo de si que a personagem pode expor-se, desvelando sua escrita como um testemunho. Ao mesmo tempo, é seu testemunho que permite ao autor compor um texto ficcional “que tem de transcender a mera verossimilhança, exigindo uma reformulação artística, a fim de alcançar seu objetivo de transmissão da experiência vivida”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380).

O destino da personagem Ludo não segue uma cadeia lógica; por isso a importância da escrita para Ludo, no sentido de realizar um reordenamento das lembranças, revelando os sofrimentos oriundos desses eventos violentos e traumáticos que marcam sua experiência, como

Os dias deslizam como se fossem líquidos. Não tenho mais cadernos onde escrever. Também não tenho mais canetas. Escrevo nas paredes, com pedaços de carvão, versos sucintos. Pouco na comida, na água, no fogo e nos adjetivos. (AGUALUSA, 2012, p. 65).

Os efeitos disjuntivos do encontro entre a história de Ludo e a de Angola afetam a memória do narrador e, por conseguinte, impactam

a construção do relato. Portanto, o trabalho de recordação que ele realiza revela uma face intempestiva, porque a sua temporalidade fraturada permite a convivência de tempos disjuntos, em que a anterioridade da história de Ludo não apenas precede, mas se coloca diante do presente de Angola e, também, possibilita o por vir, um acontecimento imprevisível e não programado, mas que aponta para o cruzamento de ambos os tempos e as histórias.

## Conclusão

O romance de Agualusa trata do trauma a partir da perspectiva da realidade como catástrofe, da história como ruína, aproximando-se daquilo que Michel Pollak chamou de registro coletivo do trauma: “Existem cronologias plurais, em função de seu modo de construção, no sentido do enquadramento da memória e também em função de uma vivência diferenciada das realidades”. (POLLAK, 1992, p. 10).

A característica enlutada da rememoração de Ludo é uma guerra, no âmbito da linguagem, contra o esquecimento, porque o luto é um trabalho que consiste “em tentar ontologizar os restos, torná-los presentes” (DERRIDA, 1994, p. 24). Desse modo, o narrar de Ludo se funda na anterioridade do fantasma, ou melhor, a sua identidade de narradora rompendo com as estruturas convencionais de representação, suspendendo as referências de delimitação da realidade e da ficção. Nos diários de Ludo, os esquecimentos se impõem como condição para a rememoração e a escrita assume um papel importante para que não haja o esquecimento de sua história de resistência, ratificada na passagem:

**Trauma e guerra no romance *Teoria geral do esquecimento*,  
de José Eduardo Agualusa**

Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis, poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento. Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz. Nesta casa todas as paredes têm a minha boca. (AGUALUSA, 2012, p. 78).

Já o narrador do romance estabelece um jogo especular entre a escrita de Ludo e a narrativa da guerra angolana em que a primeira espelha a lenta e progressiva decomposição de Angola, fazendo emergir o trauma coletivo da guerra. A guerra pós-independência motivou o escritor a contar a história, a escrever um romance no qual as ambiguidades ontológica, narrativa, perceptiva e interpretativa impõem-se como estratégia discursiva.

Agualusa resgata, assim, a condição subalterna do angolano, fazendo uma nova narrativa da nação. Nação é, pela definição de Hobsbawan, um “território no qual pessoas com diferentes línguas ou outros critérios ‘objetivos’ coexistem em um mesmo país.” (HOBSBAWAN, 1993, p. 17, destaque do autor). Angola, nessa perspectiva, é encenada, na narrativa, a partir de sentimentos e questionamentos tipicamente humanos, que, concretamente, resultam da violência decorrente de entrecruzamentos culturais e temporais conflituosos. Homi Bhabha (1998) argumenta que, nas margens da modernidade e nos extremos insuperáveis do contar histórias, encontramos a questão da diferença cultural como a perplexidade de viver e escrever a nação. É o que parece fazer Agualusa em sua encenação da sociedade angolana a partir de um esforço para, simultaneamente, vivenciá-la, questioná-la e legitimá-la discursivamente.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria geral do esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). Vol. 1. Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. V. 1. In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. Brasília: Editora UNB, 2008.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectivas, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2012.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v.2, n.3, Rio de Janeiro, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/revista/article/view/2278/1417>. Acesso em: 21 nov. 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. 3. reimp. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **História, memória e literatura: o testemunho na Era das catástrofes**. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v.20, n.1, Rio de Janeiro, 2008: p. 65-82 – também disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext), acesso em 15/11/2015.

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

NESTROVSKI, Arthur. Vozes de crianças. In: NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org) **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

# Belmira e a narrativa do trauma

Helen Leonarda Abrantes\*

---

\* Mestre em Literatura de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Propomo-nos analisar, na obra *Os pretos de Pousaflores* (2011), da escritora angolana Aida Gomes, as imagens de violência e trauma a que a personagem Belmira foi constantemente exposta, não só como sobrevivente das guerras em Angola, mas também como sobrevivente de outras situações traumáticas, decorrentes de sua condição de mulher, negra, pobre e retornada a Portugal. Assim, sob o viés das inscrições de violência constitutivas de uma personagem que viveu a condição de um espaço colonial e de tudo aquilo que esse espaço evoca, utilizamos reflexões de Márcio Seligmann-Silva (2008) e de Jaime Ginzburg (2000) para pensar que se a formação identitária do sujeito é abalada em razão da história de violência na qual vive, é perturbada também a forma de representá-lo no texto ficcional.

A fim de promover a leitura da obra tão pouco conhecida e divulgada, apresentamos um resumo da narrativa de Aida Gomes. Silvério, um dos personagens protagonistas deixa a aldeia de Pousaflores, em Portugal, aos dezoito anos pela promessa de uma vida melhor em África, garantida pelos primos. Todavia, diante da palavra não cumprida, o personagem acaba entre soldados negros na campanha de pacificação de uma tribo violenta. Entre os derrotados, conseguiu sobreviver dentro das condições que lhe restaram. Torna-se pai de Justino, Belmira e Ercília, os três de mães diferentes, e cada uma recebia tratamento diferente de Silvério, sendo que a cor de pele influenciava nessa relação. A guerra civil eclode em Angola e após quarenta anos Silvério regressa a Pousaflores, onde reside uma irmã amarga, beata, doente, e a um mundo de exclusão para os retornados e pretos. Vale ressaltar que essa síntese organiza uma narrativa tecida por um leque de seis vozes distintas que, em diferentes momentos, assumem o relato, sem ordem cronológica.

Nessa perspectiva, ousou abrir o artigo com um longo trecho, retirado do romance *Os pretos de Pousaflores*, o qual, dentro dos limites deste artigo, orientará as reflexões sobre narrar o trauma a partir da perspectiva da personagem Belmira:

No Heilongo, a Ercília queria mostrar-me as caixinhas de fósforo onde reluziam pedras preciosas. (Só porque o pai encontrou diamantes e lhe ofereceu rubis e safiras encontrados nos escolhos de um rio colorido, ela virou princesa?)

Brincávamos sozinhas na sala. A Ercília embrulhava a boneca dela com restos de tecido do Congo. A Deodata na cozinha. A louça ensaboada pingava na bacia azul.

A Ercília levantou-se. Foi à cozinha. Queria leite com pão. Sumo de limão com açúcar. Uma colher de doce de goiaba. Um pedaço de bolo de mel e canela. Um chi-coração da mãe dela.

Prendi a boneca entre as pernas. Cravei a ponta da tesoura num olho. Recusava, mas fiz força. Um estalido seco retiniu nos mosaicos verdes do chão. O olho rolou sem norte, até embater no pé da mesinha da sala.

A Deodata entrou a correr. Enxugava as mãos no pano da louça e abraçou a filha que era dela. (Espera o teu pai chegar, vais levar.) O polegar em carícia vagarosa no rosto da filha. Secou-lhe o choro com o pano de quadradinhos vermelhos e ramalhetes azuis.

O pai chegou e ouviu a Deodata com atenção, mas desaconselhou bater. Castigo maior é lembrar o mal que se fez. Pegou na faca de cortar o pescoço das galinhas (sangue a espirrar na tigela) e cortou as orelhas da minha boneca.

“Pronto, agora ambas as bonecas são defeituosas.”

A Deodata não sabia, mas eu sabia, o pai era justo como o rei Salomão que, quando se deparou com duas mães a reclamarem o mesmo filho, decidiu cortar o filho ao meio e entregar uma metade a cada mãe. Uma delas concordou logo, mas a mãe verdadeira não aceitou. Achou melhor a outra ficar com o filho inteiro e, no final, foi a mãe fingida quem ficou com o filho que não era dela. Isto significa que nem sempre são as mães verdadeiras com os filhos. [...] “Em Luanda perguntei, Ercília, quando corres a abraçar a tua mãe, como é o cheiro dela? Diz lá!”

Torcia-lhe o braço com força.

Se ela chorasse, abraçava-a? Não, não queria nem saber. A mãe Geraldina vivia na sanzala, não entrava dentro de casa, diziam que

cheirava a catíngua, mas não era verdade, o cheiro da mãe era, como posso dizer? era diferente, lembro-me tão bem, não era catíngua, era cheiro...de capim quando seca, sabe como cheira? [...]

Torcia-lhe o braço com força. Queria ver a melancolia descer no rosto dela, Ercília, tu sabes, não queres é dizer, como é o cheiro da tua mãe?

Se chorasse, soltava.

Voz colada ao ouvido. Ercília, o cheiro da tua mãe é cheiro de sabonete cor de laranja de anúncio à beira da estrada? É cheiro d'água-de-colônia do Justino? Ercília, diz, é cheiro de maracujá? É cheiro de quê? [...]

Cada uma brincava com a sua boneca. Sem-Olho, Sem-Orelha, Sem-braço e Sem Perna. (Vingávamo-nos muito nas nossas bonecas.) De noite, deitadas no corredor, perguntava-lhe, porque é que não queres dizer? (GOMES, 2011, p. 83-85).

A partir do trecho, é possível depreender que, na imagem das meninas, o universo adulto está em constantes disputas e, na boneca, há uma infância, uma identidade desfigurada. É através do brincar que a criança se encontra com o mundo de corpo e alma. No entanto, ao invés do brincar entre as duas garotas ser fonte da criatividade, prazer, alegria, espontaneidade, torna-se dor e sofrimento, já que, no decorrer da narrativa, o corpo negro sente o peso da melanina em um espaço segregacionista, a aldeia de Pousaflores, em Portugal.

As partes arrancadas – olho, braço e perna – apresentam relação com a estética antes em destaque, quando as duas ganharam as bonecas: “Eram lindas, mãe! Louras, olhos azuis, braços e pernas cor-de-rosa. Túnicas azul-claro e nas costas um laço de fita branca.” (GOMES, 2011, p. 62-63). Também é através do brincar que a criança vê e constrói o mundo, sua escolha é motivada por processos e desejos íntimos, pelos seus problemas e ansiedades. Podemos cogitar que a cena em que se arranca o olho da boneca é do tamanho da compreensão de Belmira sobre um mundo em disputas, em guerras entre os pares.

Como uma criança pertence a uma comunidade, a um povo, portanto, não se isolando da sociedade, assim também é o ato de brincar, um diálogo simbólico entre a criança e o seu povo. Isso traduz a história das relações interpessoais e como se configura a alteridade. Como o brinquedo ocupa o lugar de um outro, ele espelha as fantasias, as subjetividades, o imaginário da criança, a sua ansiedade e seus traumas. Nesse sentido, ressalta-se o ciúme que Belmira sentia da caçula, devido à atenção que o pai e a Deodata davam a ela. Por exemplo, ao ganharem a boneca, Belmira, em uma carta, conta a sua mãe Geraldina: “sabes quem recebeu primeiro a boneca? Foi a Ercília. A Deodata só depois me deu a minha. Agora pergunto, quem desejou a boneca? Fui eu ou foi a outra? Mãe Geraldina, fui muito injustiçada no Heilongo.” (GOMES, 2011, p. 63). Acrescido a isso, Belmira ganha a falta de afeto por parte da madrasta, quando esta afirma “A Belmira chegou, o vestido meio rasgado e o cabelo todo emaranhado. Trouxe mau hábito da sanzala”, contrastando com a descrição de Ercília que tinha “o cabelo bom, a unha bonita, os dedos completos. O nariz bem feito, a pestana curvada parecia maquilhagem. Muito diferente da Belmira, que nasceu antes”. (GOMES, 2011, p. 88). As meninas-bonecas eram diferentes, iguais na cor negra, como diziam os colegas de classe, “Lá vêm elas as pretas da Guiné!”.

Após o longo excerto, poeticamente desconcertante, pelo grau de violência da ação da garota Belmira sobre a boneca e sobre a irmã, além de, naquele espaço e circunstância, estarem presentes os terrores advindos dos efeitos da guerra civil angolana, e as pequenas delícias e a melancolia da infância, como o cheiro e a saudade da mãe, início a reflexão recuperando algumas considerações de Jaime Ginzburg, em seu texto “Autoritarismo e literatura: a história como trauma”, no qual ele faz uma abordagem da categoria do trauma a partir de alguns escritores literários brasileiros que “estiveram

atentos ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira, e trouxeram a problematização do externo para o interno, atingindo assim a forma de suas criações.” (GINZBURG, 2000, p. 44). Nesse sentido, se a formação identitária do sujeito é abalada em razão da história de violências na qual vive, é perturbada também a forma de representá-lo no texto ficcional.

A imposição da língua portuguesa nos espaços africanos, como é o caso de Angola, foi um ato violento. Para Benjamin, no texto “Sobre o conceito da história”, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da bárbarie”. (BENJAMIN, 1994). Pela reflexão de Benjamin, vemos que a língua do colonizador se torna aterrorizante quando institui uma narrativa única sobre os povos africanos, inclusive os angolanos, extinguindo as dores do trauma e os efeitos da tirania resultantes de sua imposição. Paradoxalmente, Aída Gomes se apropria do elemento cultural português para colocar

o Real em palavras, consistindo uma tentativa de aliviar a dor do trauma, e o ato de buscar unir os estilhaços da dor, os fragmentos do trauma, parece trazer em si, senão um deleite, um grande alívio para a mulher que escreve. (ABREU, 2015, p. 102).

Não obstante, o uso da língua do vencedor é feito a contrapelo pela escrita literária de Aida Gomes. A começar pela escolha, predominante, de seis narradores para compor a obra *Os pretos de Pousaflores*. Quem narra são os vencidos, os colonos, sobre as circunstâncias decorrentes de habitarem um mundo em exclusão e da guerra civil. Silvério Prata, aos dezoito anos, fugindo do destino desejado pela mãe, parte de Pousaflores, uma pequena aldeia portuguesa, pela promessa, feita pelos primos, mas não cumprida, de uma vida melhor em Angola. Todavia, a guerra civil nesse país eclode. Com três filhos negros, que também narram suas histórias

– Justino, Belmira e Ercília, todos nascidos de mães negras diferentes –, Silvério precisa regressar à aldeia portuguesa. Em Pousaflores lhe resta uma irmã religiosa e hostil aos negros, a tia Marcolina, que também conta sua história. Dentre os narradores, Tia Marcolina não representa o discurso do subalterno, na mesma proporção dos demais. Porém, a sua voz está carregada de religiosidade, amargura e ressentimento, personagem-metonímica que é da nação portuguesa.

O enredo, portanto, se constrói não numa lógica linear causal, e sim em um conjunto de vozes e tempos que se alternam e se sobrepõem nos capítulos, a partir de uma confluência entre a memória individual da narrativa do trauma e a memória coletiva, embricando-se, portanto, a primeira e a terceira pessoa. A narrativa em primeira pessoa é subjetiva e confessional, com detalhamento e proximidade do narrador com os fatos, sensações e objetos descritos, uma memória que conduz à impressão de que a descrição foi feita no calor dos fatos, no momento dos acontecimentos. Sobre a presença da terceira pessoa, nota-se que, se antes esse distanciamento estético era fixo, no romance contemporâneo essa distância varia, ora fazendo o leitor cúmplice da violência e do autoritarismo, guiado pelos comentários do narrador, ora deixando-o do lado de fora, como a contemplar as cenas. As frases curtas, entrecruzadas pela voz do narrador, das personagens, com seus discursos diretos e indiretos livres, revelam a dificuldade, ou até mesmo a impossibilidade, de narrar um testemunho lúcido e íntegro. Narram-se as descontinuidades da subjetividade, cuja constituição foi atingida; narrar o trauma é uma condição de sobrevivência. (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 66).

Desta feita, entre os narradores-personagens, observamos como a garota Belmira usa a contação de histórias na busca da reconstrução de um espaço simbólico de vida, como uma arma para se defender

das circunstâncias que lhe foram impostas pelas guerras em Angola e pela hostilidade da tia Marcolina e dos colegas da escola, por ser uma negra e retornada em terras portuguesas. Além disso, o ato de contar representa, para Belmira, um jogo, uma distração, algo que a aproxima do lúdico, e, logo, da irmã, com quem está sempre em conflito, diferente do que acontece com seu modo de brincar com a boneca, uma atividade que se revela violenta e parece ignorar a imaginação. Para Seligmann-Silva:

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Sabe-se que a literatura é conhecida e reconhecida como um sistema, e, se particularizarmos a sua fundamentação no ocidente, veremos que essa literatura está fundamentada em um cânone, cujo caráter é coercitivo, opacizante e sacralizador. (PADILHA, 2004, p. 254). Posto isso, é imprescindível outra forma de dizer para reelaborar as ruínas, as dores internas dos personagens que passaram pelo trauma. No caso da narrativa de Aida Gomes, são necessárias, segundo Geraldina, mãe de Belmira, “as palavras do peito”, da alma, e não a dos brancos, que se sobressaem:

A mãe Geraldina dizia que os brancos escrevem nos livros e nós, os de Quelingeli, escrevemos no peito. [...]

A Ercília perguntou, tu na sanzala comias o quê?

“Gafanhotos, mosca, larva e macaco, mas comia rato, lagarto e cobra também.”

Coloquei os dedos na garganta e fingi que engolia um bicho comprido.

“Glup.”

Inventar é fácil. (Difícil é escrever com as palavras do peito.)

Esta minha irmão é muito criança. Acredita em tudo. (GOMES, 2011, p. 9-10).

A escrita do peito coaduna com “os silêncios, as lacunas, o buraco deixado pelo trauma do real, [...] furos que a escrita feminina, semelhante a um bordado, tenta unir e preencher.” (ABREU, 2015, p. 109). Por essa razão, Belmira utiliza a imaginação e inventa histórias como recurso para enfrentá-lo, misturando histórias acontecidas na escola com histórias inventadas, apropriando-se de personagens para resistir à hostilidade dos colegas; e, pela imaginação, as irmãs se unem e se fortalecem como memória coletiva do povo angolano, o que diverge do real, ou seja, da circunstância em que deixaram Angola – a guerra civil.

Lá vêm elas! Lá vêm elas! As pretas da Guiné! Foi no nosso primeiro dia de escola em Pousaflores. [...]

- Belmira, tens de vir um dia à escola e bater na Rita Sardenta.

- A filha do carteiro?

- Sim, e no Antônio Magricelas, o filho do serralheiro, e no Manuel, o aleijado. Andam sempre a dançar à minha volta, dizem que sou da Guiné.

- Abres o Atlas e mostra-lhes o Pólo Norte e o Pólo Sul, o Alasca e as estepes, a União Soviética e a Mongólia. Mostra-lhes África.

- Mmm, acho que não, melhor é tu vires, encosta a tua cara à do Antônio. Ele é o pior. Já me bateu.

- Assim sozinha não posso. Tenho de pedir ajuda ao Gengis Khan e ao Sandokan.

- Isso, fazemos como no último episódio, pegamos neles todos e atiramo-los aos piratas.

- Finjo que tenho febre, quarenta graus, estou no meio do deserto Saara e transformo-me numa águia feroz.

- E dizes-lhes que desandem.

- Voz cavernosa: sois tão feias criaturas que até as vossas mães se assustaram ao ver-vos a primeira vez! [...] (GOMES, 2011, p. 110,130-131).

Quando os colegas de sala da Ercília dizem que ela é da Guiné, o objetivo é evidenciar a cor da pele negra, essa intensa melanina que provoca também desconforto na tia Marcolina, quando esta sentenciar:

Acerco-me do muro e ajusto o olhar, tentando alargar a visão, e acabo num diferendo com a Assunção, pois, se são pretos, ao certo que vêm da Guiné, se vêm da Guiné ao que vêm eles? .

- Ó Assunção, pelo sim pelo não, não digas nada ao senhor padre que está aí a vir pretos. (GOMES, 2011, p. 36)

A invenção de estórias é uma tentativa de reorganizar “as palavras do peito”, de resistir aos atos de violência e racismo por todos os espaços.

O excerto a seguir serve para ilustrar o embricamento de gêneros textuais e de vozes na narrativa, como a presença de aula de latim, diário, prosa poética, conto de fadas.

“Menina Belmira, dê-me o papel! Isto é uma aula de Latim.”

“Abram-se os céus, *sunt pueri pueri, pueri tractant*, a menina Belmira confiou ao papel, quem lhe dera ser borboleta azul, amanheceria tal pedaço caído do céu. Dizia Cícero *trabimur omnes laudis studio*, aplausos e vaidade, não mais. Conjuguar os verbos *docere*, ensinar, *flectere*, dobrar, *vetare*, proibir e *delere*”, destruir [...] Quatro de dezembro prova oral.”

É hoje, e eu tenho uma manhã inteira na ribeira. Águas à deriva, vede o torvelinho manso que se aproxima. Traz no seu encaço ramos, peças de vestuário esburacado, folhas pegas a galhos, o par da outra bota, uma pinha e a metade de um balde. [...]

Escrevo, encolhida de frio, mas continuo aqui. Recuso todas as provas orais e escritas até à Primavera. Porque é triste o Inverno. [...] A mim dói-me o gelo dos dias desde que o pai amaldiçoou o destino, Angola, terra dos infelizes, e Portugal, uma nação equivocada. Em ambos os lados, a sorte é parca. [...] A tia diz, o vosso pai endoideceu. Só pode ser isso. Foi maldição, da qual surtiu o efeito desta tristeza atroz em mim. Subo ao sótão da tia e encontro a lâmpada de Aladino, que sorte a minha, a lâmpada depois de esfregada espalha um dourado ténue neste dia.

Saio de casa, o Génio da Lâmpada agarrado ao ombro. Vou ao pomar e no pinhal a luz desce castanha numa cama de agulhas de pinho. Olho para o céu, tinteiros de enevoados, e nos campos monótonos riscos traçados a lápis.

Escurece, e suplico ao Génio que me oferte brilhos de sol entre as folhas dos limoeiros e laranjeiras, mesmo que não seja Primavera.

Quero ir para casa. (Não vejo nada por causa das lágrimas.)

Génio maldito, saberá ele porventura o quanto me pesa carregar o

## Belmira e a narrativa do trauma

verde das telhas molhadas? A humidade azul que se me infiltra na alma? Cruel duende que me demanda durante o dia rimas e, à noite, me dá um açoite. De madrugada não me dá nada.

O Génio insiste, que tal carinho? (Rima com pinho, desalinho, mesquinho e daninho.)

“A rima, jovem menina, é o caminho.”

“O raio da cachopa! Andas a fazer o quê, a falar alto, no meio das couves?”

(Ó Céus, o desencanto, não ser filha dos astros.)

“Eu, tia? Ando a inventar contos de fadas.” (GOMES, 2011, p. 160-162).

Não se trata apenas de uma interposição de gêneros e discursos, porém uma resistência e reinvencão disso tudo, um processo de abalo das concepções tradicionais do narrar: quando ela rejeita estudar latim, uma língua que não é a sua, e talvez por isso ela destaca o ambiente tão frio, melancólico, que se assemelha à maldição que ela assume para si, ao dizer “Escrevo, encolhida de frio, mas continuo aqui. Recuso todas as provas orais e escritas até à Primavera. Porque é triste o Inverno”; quando, mesmo diante da sorte, do Génio, a ilusão é quebrada, porque em si, na personagem Belmira, reside a culpa, a maldição, logo, cai a máscara do final feliz dos contos de fadas, “caem as máscaras do realismo de fachada, caem as acomodações, e são expostas as discontinuidades da subjetividade cuja constituição foi atingida, em seu cerne, pela opressão da História.” (GINZBURG, 2000, p. 44).

Sobre esse arranjo estético, Ginzburg, dialogando com Theodor Adorno, afirma:

Elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática. (GINZBURG, 2000, p. 50).

Dessa feita, a escrita-brinquedo transforma-se, nas mãos de Aida Gomes, numa poesia em que Belmira deseja ser borboleta azul, anseia que o Gênio dê-lhe brilhos de sol entre as folhas dos limoeiros e laranjeiras, contrastando com os campos monótonos do inverno, divergindo da realidade melancólica e violenta que a personagem vivia no espaço português. Belmira deseja inventar contos de fadas para ser, quem sabe, filha dos astros, porque, para seu desencanto, de fato não é. “Ao contrário, como maldição, talvez do gênio da lâmpada, o seu destino foi trabalhar numa fábrica de brinquedos na Suíça. Quem sabe isso era uma utilidade de que Justino falara com a professora portuguesa do Liceu Diogo Cão, para quem Belmira não desenvolve aptidões úteis. Assim, afirma o irmão: “Expliquei que eu próprio sou superdotado na Geografia e não percebo os motivos de certo pessoal que perde tempo com versos”. (GOMES, 2011, p. 93). Está aí também outra forma [...]” de violência pela qual Belmira passa: o neocolonialismo ardiloso, o sujeito ser válido pela sua utilidade ao sistema, como afirma o narrador quando diz que “o inimigo tem três máscaras. O pérfido colonialismo. O imperialismo ganancioso. O neocolonialismo ardiloso. Asfixiaram o nosso povo”. (GOMES, 2011, p. 126). A resistência virá, portanto, da pena, da tessitura poética e transgressora da ordem, porque “a rima é o caminho” para falar, diante de uma asfixia provocada pelo autoritarismo e opressão, seja de qualquer dominador – o (neo)colonizador, o irmão e o próprio cânone literário que, majoritariamente, apresenta contos de fada com mulheres brancas. Contra essas formas de dominação Belmira terá as palavras do peito, que são lacunares, paradoxais, como “carinho que rima com desalinho, mesquinho e daninho”. O processo de abalo das concepções tradicionais na estética verbal funciona como uma nova narrativa para a Belmira, negra e retornada, que foi constantemente oprimida; leia-se

“nova narrativa” como a construção de uma existência, no plano ficcional, que faça sentido para ela mesma, a fim de auxiliá-la na elaboração do trauma.

O tema da narração do trauma, a partir da relação de Belmira com a boneca e com a invenção de histórias, nos levou, portanto, a perceber como a História é violenta, como o autoritarismo marcou a personagem profundamente, em sua memória individual e coletiva. Por tratar-se de uma História que pesa como trauma, ela exige uma atitude de renovação estética; abandona-se, pois, um narrador em terceira pessoa distanciado, um enredo lógico-linear, com falas bem demarcadas, e inserem-se vários narradores, todos cúmplices, porque a escrita de Aida Gomes tem um compromisso ético, na perspectiva de Adorno (2003). A forma da escrita é um aspecto importante, quando se descreve o processamento de um trauma, porque se desfaz, ou tenta-se, qualquer impressão de normalidade que subjaz no discurso oficial. Para um contexto de violência e autoritarismo, como é o caso da narrativa *Os pretos de Pousaflores*, fica a perplexidade, a inquietação, o desconcerto poético da escritora angolana Aida Gomes.

## Referências

ABREU, Denise Borille de. Alinhavando nós: considerações sobre o simbólico na escrita feminina do trauma de guerra em a casa das sete mulheres, de Letícia wierzchowski. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, nº 25 – janeiro a junho de 2015. Disponível em <file:///C:/Users/eu/Downloads/18661-97432-1-PB.pdf> Acesso em: 13 nov. 2017.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. Disponível em < <http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/ADORNO,%20Theodor%20-%20Posic%CC%A7a%CC%83o%20do%20narrador%20no%20romance%20contempor%CC%82neo%20in%20Notas%20de%20Literatura%20I.pdf> > Acesso em 01 de dez. 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GOMES, Aida. **Os pretos de Pousaflores**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura – a história como trauma. In: **Revista Vidya**, v. 33, p. 43-52, jan/jun, 2000. Disponível em: <<http://sites.unifra.br/vidya/Artigos/73>> Acesso em: 30 nov. 2016.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). **Scripta**, [S.l.], p. 253-266, jul. 2016. ISSN 2358-3428. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12584>>. Acesso em: 01 de Dez. 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Revista de Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, p.67-68, 2008.

# **Estratégias narrativas de violência e guerra: a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

Eni Alves Rodrigues\*

---

\* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

**Estratégias narrativas de violência e guerra:  
a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

“Não inventaram ainda uma pólvora suave, maneirosa, capaz de explodir os homens sem se lhes matar. Uma pólvora que, em avessos sermões, gerasse mais vida. E do homem explodido nascessem os infinitos homens que lhes estão por dentro.” (COUTO, 2007, p. 67)

Neste artigo busca-se evidenciar o comprometimento ético com que o autor de *Terra sonâmbula* encena a realidade devastadora de violência e guerra em Moçambique. Assinala-se que, ao lançar mão da forma narrativa para retratar a guerra vivenciada em seu país, o autor assume métodos não habituais para narrar esta realidade. É, pois, no ambiente de guerra que a prosa poética de Mia Couto encontrará o seu espaço. Pretende-se, ainda, demonstrar que o enredo não encaminha apenas para o trágico, uma vez que a elaboração enunciativa denota a esperança de novos dias, sobrepondo-se às consequências da guerra.

Encaminharemos a análise apresentando, primeiramente, uma paráfrase do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. Em seguida, enfatizaremos as estratégias de prosa poética adotadas pelo autor, entendendo que a prosa poética costuma recorrer a figuras típicas da poesia como a aliteração, a metáfora, a elipse, a sonoridade das frases etc. Contudo, o emprego desses elementos subordina-se ao ritmo mais alongado do discurso, voltado para ser, ao final das contas, uma boa prosa. (PAIXÃO, 2013, p. 152).

## **O enredo**

Os personagens Thuair e Muidinga são apresentados na narrativa em sua caminhada por um caminho deserto, onde encontram um ônibus velho queimado, cheio de cadáveres e, por falta de opção, resolvem se abrigar nele. É nesse veículo queimado que a história

se desenrola. O enredo gira em torno desses dois personagens e, ainda, da figura de Kindzu, que está encenada na escrita do caderno encontrado por Muidinga. Através desses dois focos narrativos, a narrativa reconstrói literariamente a história de Moçambique, ao enfatizar o período da guerra civil e relembrar fatos da época da colonização e da independência do país.

No decorrer da obra percebemos que Muidinga procura seus pais, mas, Tuahir tira as esperanças de Muidinga com a seguinte fala:

Escuta uma coisa de vez por todas: nunca houve nenhuns outros meninos, nunca houve nada. Ouviste? Fui eu que te apanhei, baboso e ranhado, faz conta tinhas sido dado parto assim mesmo. Nasceste comigo. Eu não sou teu tio: sou teu pai. (COUTO, 2007, p. 37)

Para o velho Thuair, Muidinga não deve mais procurar os pais, pois, em tempo de guerra, filhos só atrapalham. Esse conselho dado pelo velho ao menino mostra que a guerra assola o país e as relações familiares.

A narrativa é feita em uma mistura de tempo e espaço. O narrador mostra o tempo da guerra civil em Moçambique, mas nos mostra também um tempo antes disso, quando as tradições eram mantidas e as famílias viviam juntas. Notamos também o movimento de tempo/espaço no próprio título do romance, representado pela palavra *sonâmbula* pois, quem está num estado de sonambulismo encontra-se em movimento durante o sonho. Para os personagens, a representação do espaço em movimento está na mudança que a terra faz durante toda a narrativa. Podemos perceber esse argumento no seguinte trecho:

Procura nas redondezas um ramo à altura de receber um nó. Então se admira: aquela árvore, um djambalauero, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera,

**Estratégias narrativas de violência e guerra:  
a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. (COUTO, 2007, p. 36)

O personagem Muidinga mostra seu desnorteamento ao perceber que ele estava no mesmo lugar e o cenário era outro, diferente daquele visto anteriormente.

Os cadernos lidos por Muidinga contam a história de Kindzu, que sai de sua aldeia em busca dos naparamas, grupo de guerreiros indianos muito temidos. No decorrer de sua busca, Kindzu encontra Farida, que o faz prometer localizar o seu filho, entregue por ela, ainda recém-nascido, a uma missão de freiras.

O livro nos apresenta muitas imagens de violência praticada sob diversas formas, tais como imposição cultural, sexual, além das práticas diversas de violência experienciadas na guerra civil. Podemos exemplificar a violência sexual na história moçambicana no seguinte trecho:

Romão Pinto [português] se cismava: um homem em tão magra solidão não tem direito as redondas morenices? As pretas, Deus me proteja. Mas as mulatas, essa quem as concebeu? Não fomos nós, portugueses? Pois então temos direito de petiscar essas lascivas carnes. E Salima [indiana], caraças, que graça desperdiçada nas mãos desse escarumba. (COUTO, 2007, p. 147)<sup>1</sup>.

No trecho anterior, percebemos a mistura racial que existe em Moçambique, e como ela é vista pelo português colonizador, para quem as outras raças existem para seu deleite, não devendo ter personalidade ou vontade própria.

---

<sup>1</sup> Depreciativo, popular pessoa de raça negra. Escarumba. In.: **Infopédia** [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/escarumba>>. Acesso em: 19 julho 2014.

Mia Couto procura, a todo o tempo, encenar a realidade moçambicana em suas narrativas, dando especial atenção à violência em suas mais diversas formas de manifestação. A sua tessitura narrativa recorre a estratégias de linguagens diversas, que se diferenciam das canônicas.

### **A prosa poética de Mia Couto**

O romance *Terra sonâmbula*, publicado após a guerra civil moçambicana, nos permite invalidar a impressão de que na literatura posterior às guerras vemos escritores imparciais. Isto porque, aparentemente, Mia Couto não adere a essa impessoalidade. Podemos considerar que sua escrita é reveladora de seu comprometimento ético, uma postura estética que vai ao encontro da afirmação de Theodor Adorno:

O encolhimento da distância estética e a conseqüente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p. 63)

Os recursos estéticos utilizados na forma da narrativa do romance são assim explicados pelo autor moçambicano:

Num dos programas “Conversa afiada”, Maria João Avilez perguntava a Mia Couto se a reinvenção das palavras, que lhe é característica, seria uma forma de exaltar/honrar a miscigenação ou ainda de “arrumar” a língua. O escritor respondeu que o português, sozinho, não consegue transmitir a realidade africana; há que usar as potencialidades da Língua Portuguesa e trabalhá-las. “As alterações da língua portuguesa têm uma lógica que ultrapassa o domínio

**Estratégias narrativas de violência e guerra:  
a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

linguístico e que traduzem uma outra apreensão do mundo e da vida”. (BRINCRIAÇÕES, 2014).

Vemos, no romance *Terra sonâmbula*, fatos da história de Moçambique, uma terra devastada desde o período da colonização até o período da escrita do romance, que é o pós-colonial. Poderíamos supor encontrar na narrativa uma terra em pesadelos, pois tantas são as consequências danosas da colonização opressora implantada por Portugal. Porém Mia Couto nos apresenta uma Terra apenas sonâmbula. Por esse viés, é sugerido que há a possibilidade de existência do sonho, o que vai em direção contrária ao cenário esperado num espaço de guerra, que seria apenas de devastação, pesadelos.

As atitudes dos personagens são delineadas de modo a corroborarem com a perspectiva da esperança. Eles sofrem com a guerra civil, mas, apesar disto, mantêm o sonho, as possibilidades de partida para outras realidades.

No trecho a seguir, a partir da exposição do sentimento do personagem, podemos perceber diversos aspectos do período colonial, como a imposição da língua portuguesa e da religiosidade cristã:

*[...] a nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro. Culpa da missão, culpa do pastor Afonso, de Virginia, de Surdira. E Sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria ir para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. Mas uma diferença nos marcava: eu não tinha força que ela guardava. Não seria capaz de-me retirar, virar as costas. Eu tinha a doença da baleia que morre na praia, com olhos postos no mar. (COUTO, 2007, p. 92-93, grifo nosso)*

O romance nos proporciona a imersão em um país africano de língua portuguesa e oportuniza o conhecimento e a reflexão em

torno de sua cultura, língua, tradições, história, geografia, política e conflitos. Essas questões aparecem como acréscimo a um enredo de sonho e poesia que atravessa a movimentação dos personagens. Na trama, o autor nos leva de forma emotiva enquanto representa os desarranjos vários de uma terra traumatizada pelo processo colonizador.

A necessidade de se narrar o trauma é vista por Marcio Seligmann-Silva como, “em primeiro lugar, este sentido primário do desejo de renascer.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Em consonância com esse pensamento de Seligmann-Silva, vemos que, para narrar a experiência do trauma, a narrativa miacoutiana recorre aos limites da linguagem e emprega recursos literários que assinalam o caráter original e singular de sua tessitura narrativa. Assim, a imagem da violência bélica no romance não é daquelas que se apresenta como algo que mata os sonhos. Pelo contrário, verificamos nas falas da maioria dos personagens a vontade de que as coisas sejam diferentes. No trecho a seguir, inclusive, podemos perceber que esse desejo de encontrar-se é o foco de toda a nação representada no romance:

*- Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda a procurar.*

*- A procurar o quê, pai?*

*- É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda a juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos.*  
(COUTO, 2007, p. 182)

Os personagens partem ao encontro de si e do país moçambicano. Assim, vemos todos os aspectos históricos, sociais, religiosos, econômicos e culturais descritos através da história de cada um. Devemos ressaltar que esses aspectos são explorados pelo autor de forma poética.

**Estratégias narrativas de violência e guerra:  
a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

Nesse trecho podemos constatar os recursos poéticos utilizados na prosa, principalmente as metáforas. Podemos citar como exemplo dessas:

Assim escritas estas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim. (COUTO, 2007, p. 200)

De novo, protesta para que seja levado para a canoa. Por fim, Muidinga o arrasta e o deposita na barriga do barquito. (COUTO, 2007, p. 195)

Só as ondas se sucediam, em cada onda o mar se despindo sem nunca chegar à nudez. (COUTO, 2007, p. 43, grifos nossos)

Vemos também que ele se apropria de forma singular dos recursos linguísticos para fazer a sua literatura. Tal recurso é reconhecido pelos estudiosos de Mia Couto como *Brincriações*, que seria o processo de construções de expressões, palavras que representam as particularidades da cultura híbrida moçambicana, na escrita de suas obras.

Em *Terra Sonâmbula*, podemos ver como exemplo das *Brincriações* a transformação de substantivos em verbos, a personificação, invenção de palavras, transformação dos provérbios, a omissão de preposições. Exemplificaremos melhor essas *Brincriações* nos trechos seguintes:

*E me contam assim: que dona Virgínia amealha fantasias cada vez mais se infanciando.*

- *Esse lugar existe mas sofre de lonjura muita comprida.* (COUTO, 2007, p. 31)

*Não é a relva que cresceu fui eu que adimininuí.* (COUTO, 2007, p. 158)

*Hoje sou cobra com cócegas na barriga: não saio do lugar.* (COUTO, 2007, p. 157)

*Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos. p.182 Vamos fazer de conta que eu sou Kindzu e o senhor é o meu pai* (COUTO, 2007, p. 182, 153, grifo nosso).

As palavras grifadas na citação anterior mostram as diversas apropriações linguísticas para a formação de novas palavras, na tentativa de contemplar melhor o sentido desejado para as situações narradas.

No romance, o tempo narrativo é ambientado em um espaço de guerra civil, onde os personagens não compreendem quem são de fato os inimigos, apenas sofrem com a violência. Um momento tão específico da nação moçambicana, aliado a uma cultura pouco conhecida pelo Ocidente, com uma história de muita violência com o povo, não poderia ser bem representada apenas com os recursos literários reconhecidos pelo cânone literário. Por isso, acreditamos que a escrita miacoutiana se demarque como um ato transcriador, entendendo aqui a transcrição como termo adotado para dizer da

articulação discursiva de sujeitos que, a força de demarcarem sua alteridade no território da escrita, instituem um modo de narrar informado pelo cruzamento da textualidade oral africana com a textualidade escrita. Isso demarca, também, a identidade cultural de Moçambique no espaço enunciativo de uma nação em emergência. (MOREIRA, 2005, p. 82).

Assim, a transcrição feita por Mía couto consegue pontos positivos para representar a miscelânea de sentimentos que atordoam os personagens neste espaço de guerra e busca, por conseguinte, obter uma representatividade da voz desses sujeitos silenciados pela violência de uma guerra civil. De acordo com Márcio Seligmann-Silva:

É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para

**Estratégias narrativas de violência e guerra:  
a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 78)

Nesse sentido, percebemos que a literatura africana em geral, e a moçambicana em particular, é aquela que dá voz a seres humanos silenciados pelas agruras da violência bélica. Desse modo, a ficção moçambicana traz, na dor dos personagens, a imagem dos efeitos das guerras vivenciadas pelo povo.

Apesar do enredo de *Terra Sonâmbula* trazer o tema da guerra e da violência, temos insistido que o autor nos apresenta a várias outras possibilidades de tratar o assunto. Ele foge das formas previsíveis encontradas, de maneira generalizada, na literatura: narrativas que enaltecem a dor, o sofrimento, a morte, a fome, enfim, toda hecatombe. Verificamos, no romance, um espaço para o sonho e a poesia.

O modo afetuosamente miacoutiano de narrar leva-nos a uma assimilação dos sentimentos dos personagens, o que torna a obra algo inesquecível em nossas lembranças. O realismo verificado no romance não é daqueles que nos apresenta uma realidade dura, apenas, mas sim toda a riqueza e complexidade de sentimentos dos personagens que se encontram no limite das forças de sobrevivência humana. Podemos ilustrar este realismo literário contemporâneo na literatura africana quando Roland Barthes afirma que:

O realismo não pode ser [...] a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais 'realista' não será a que 'pinta', mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (este mesmo conteúdo é, aliás, alheio a sua estrutura, isto é, a seu ser), explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem. (BARTHES, 1964, *apud* PELLEGRINI, 2007, p. 140)

Podemos perceber que Mia Couto trabalha a linguagem na busca de sentido para a realidade atual de seu país. Ele busca representar, em seus personagens fragmentados, o momento em que tradição e modernidade convivem, conforme se pode verificar no trecho a seguir:

O velho desdentado se levanta e roda em volta da palavra. Está arregalado. Joelha-se, limpa em volta dos rabiscos, ficou ali por tempos, gatinhoso, sorrindo para o chão com sua boca desprovida de brancos [...]

- *Está mandar que escrevas o nome dele.*

- *Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore e ele diz:*

- *Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore.* (COUTO, 2007, p. 69)

As estratégias narrativas adotadas no romance são apropriadas para encenar a realidade moçambicana e são ferramentas utilizadas pelo autor para propor outras imagens de violência. Podemos verificar isso em uma passagem em que a fome é narrada no romance. A partir dela, observamos que, na distribuição da comida doada, não se pode pensar que a reação da população resulte de um mau comportamento dos personagens, uma vez que são posturas que poderiam ser facilmente adotadas por qualquer ser humano vivendo numa situação extrema:

*Às vezes quase desisto de vocês, massas populares. Penso: não vale a pena, é como pedir a um cajueiro para não entortar seus ramos. Mas nós cumprimos nosso destino de tapete: a História há-de limpar os pés nas nossas costas. [...] Desde então, a situação só piorou pois consoante o secretário do administrador, a população não se comporta civilmente na presença da fome.* (COUTO, 2007, p. 57)

**Estratégias narrativas de violência e guerra:  
a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

Nesse sentido, podemos ver que não lemos que o povo africano/ moçambicano se comporta de modo descivilizado perante a fome, pois o narrador nos diz, de forma generalizada, “a população”. Para ele, todas as pessoas, indiferente de raça, agem por instinto quando experienciam uma situação extrema como a fome.

Existe uma expectativa de encontrar a geografia, a história, a cultura africana e a postura dos escritores como atores sociais nos romances dos países africanos de língua portuguesa. Isto é possível sim, mas o que podemos, de fato, nos faltar de ver ao ler *Terra sonâmbula* é o alcance dos objetivos de uma literatura com comprometimento ético. Nesse romance, a estratégia narrativa nos apresenta o espaço moçambicano ficcionalizado, nos permitindo desconstruir uma série de mitos sobre a África sofredora e exótica. No excerto abaixo, a riqueza de recursos poéticos nos brinda com um pouco da beleza do país tropical, o que contrasta com os desmandos vivenciados pelos personagens dentro do contexto da guerra civil:

Quando cheguei à baía de Matimati já eu perdera contas às madrugadas. A vila se deitava no abraço da água, parecia que estava ali mesmo antes de haver mar. [...] A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. [...] E agora aqueles deslocados se campeavam por ali sem terra para produzirem a mínima comida. (COUTO, 2007, p. 55, grifo nosso)

Vemos nesse trecho que a beleza do lugar também fora contaminada pelo sangue das vítimas das guerras. É nesse espaço de mar que se dá a evasão do sofrimento dos personagens banhados pela barbárie da guerra, principalmente dos personagens Kindzu, Farida, Surendra e Tuahir. Observamos, a seguir, evidência do trabalho com a poesia narrativa, que é compreendida como uma estética

de fazer poesia em forma de prosa. No trecho, ela é empregada pelo autor para descrever um encontro de Kindzu com Farida, no navio encalhado no mar moçambicano:

O mundo esvanecia e o mar já não importava. As mãos molhadas de Farida desataram as vestes, os dedos dela *parecia eram de água*. Ela se deitou, derramada no chão de ferro. Nos colámos em *gestos de afogado*. As vagas ondeavam nossos corpos, indo e vindo. Os dois éramos já só um, emergindo como uma ilha num imenso nada. (COUTO, 2007, p. 96 grifo nosso)

Esse mar também é metáfora de renascimento, de revelação e encontro de duas histórias, pois, no final do romance, Tuahir, ao partir, vai para o mar num barco de Taimo, o pai de Kindzu. Podemos notar esse movimento de encontro das duas narrativas no seguinte trecho:

As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo. (COUTO, 2007, p. 195-196)

As duas histórias presentes no romance, a dos capítulos e a dos cadernos, fundem-se demonstrando que passado e presente é que constroem o futuro da nação, conforme veremos a seguir:

Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas

**Estratégias narrativas de violência e guerra:  
a prosa poética de Mia Couto, em *Terra sonâmbula***

se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra. (COUTO, 2007, p. 204)

Nesse trecho podemos ver uma metáfora da construção do país. Através da história narrada, o narrador nos mostra a importância da cultura de um povo, pois é através dela que é possível crescer libertar. Ele faz isso de uma forma bem diferente, pois os cadernos, em vez de se esvoaçarem ao vento, transformam-se em terra, Terra de reconstrução de um país.

### **Considerações finais**

Nesse romance de infindáveis possibilidades literárias, verificamos o espaço da poesia, mesmo em um espaço de dor, separação, violência, guerra e fome. Vimos também que as tradições, no espaço, narrativo convivem com o moderno e, ao mesmo tempo em que são respeitadas, são inovadas ou surrupiadas por aproveitadores que querem obter ganhos com elas. Podemos ilustrar a questão da inovação da tradição, ao considerar que o romance traz um menino lendo uma história para um velho. Tal circunstância convive de perto com a contação de histórias da tradição oral por velhos e também com a tradição das aldeias com temas como a morte, o nascimento de gêmeos e o lugar das mulheres.

Toda a prosa poética do romance consegue nos oferecer, ao mesmo tempo, a esperança de vida melhor, a diversidade de sentimentos e as consequências que a nação moçambicana vive, após seu longo processo opressor de colonização e as dificuldades de pacificação

quando da reconstrução do país, na pós-independência.

Vemos, no romance, uma *Terra* que não pôde descansar, é *Sonambula*, que tem sonhos, que tem que sossegar, mas vive o conflito de ter que se atualizar para conviver com o momento de globalização que o mundo atravessa. Não é à toa que o personagem principal é o miúdo Muidinga, que vislumbra o futuro como uma possibilidade de concretização dos sonhos da nação, que, embora tenha violência e guerra, é guiada pelo sonho e pela partida, seja para outro mundo (a morte no romance não significa fim) seja para outro eu.

Por fim, a estratégia narrativa inovadora de Mia Couto aproxima a forma ao contexto, pois o romance consegue mostrar a totalidade de sentimentos que a violência e a guerra trazem à realidade existencial de cada um nós.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Posição do Narrador no Romance Contemporâneo**. Trad.: Jorge de Almeida. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63. Disponível em <http://copyfight.me/Acervo/livros/ADORNO,%20Theodor%20-%20Posic%CC%A7a%CC%83o%20do%20narrador%20no%20romance%20contempor%CC%82neo%20in%20Notas%20de%20Literatura%20I.pdf>. Acesso em 19/07/2014.

BRINCRIAÇÕES: Caracterização do idioleto miacoutiano. Disponível em [http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm#A\\_CRIATIVIDADE\\_TEXTUAL\\_MODO\\_DE\\_MOÇAMBICANIDADE](http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm#A_CRIATIVIDADE_TEXTUAL_MODO_DE_MOÇAMBICANIDADE). Acesso em 05/04/2014.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje— Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa**, v. 42, n. 4, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182012000100001&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182012000100001&script=sci_arttext). Acesso em 01/07/2014.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: Problemática (in)definição. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, p.151-163, Fase VIII, Ano II, n. 75, Abril-Maio-Junho 2013. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2075%20-%20EDITORIAL.pdf>. Acesso em 27/06/ 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.4. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso 06/07/2014



# ***Terra sonambula* em sua dimensão espacial e temporal**

**Wilson Barreto Fróis\***

---

\* Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

## **Terra sonambula em sua dimensão espacial e temporal**

Uma vez que é dia, depois noite, qual será o fim deles?  
Provérbio africano)

Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade.  
(Antônio Cândido)

É doce morrer no mar,  
Nas ondas verdes do mar.  
(Dorival Caymmi)

O presente trabalho tem como objetivo discutir as configurações de tempo e espaço no romance **Terra Sonâmbula** (2007), de Mia Couto. Admite a conexão entre os dois aspectos, salientando o cenário trágico e desolador, consequência da guerra civil moçambicana. E destaca o fato de os personagens da obra, na busca de paz e de identidade, encontrarem nas narrativas um alimento para sobreviverem.

O trabalho busca uma análise dos aspectos espaço e tempo, concomitantemente, em função da correlação entre eles, conforme orienta Chevalier:

O espaço, inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis – e, nesse sentido, simboliza o caos das origens –, mas também o das realizações – nesse caos, simboliza o cosmo, o mundo organizado. O espaço é como uma extensão incomensurável, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos, simboliza o infinito onde se move o universo, (...) (CHEVALIER, 2009, p. 391)

Pode-se dizer que a obra se estrutura em duas narrativas que, no seu início, apresentam tempos distintos e lineares: na primeira temos o percurso de Tuahir e Muidinga, iniciada a partir do encontro do machimbombo queimado, com foco narrativo em terceira pessoa; na segunda encontramos a leitura dos cadernos encontrados no próprio veículo, os quais narram as (des)venturas de Kindzu, com

foco narrativo em primeira pessoa.

A imagem que abre o romance serve de preâmbulo para o quadro de horror e melancolia que se apresenta no percurso da narrativa: “Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas.” (COUTO, 2007, p. 9). Esse quadro é análogo ao dos próprios personagens: “Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. (...) Os dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados”. (COUTO, 2007, p. 10). No decurso do relato, os episódios vão refletir o cenário da estrada e a ação do deslocamento que se apresentou.

Tuahir e Muidinga, seres em diáspora no seu próprio país, em função da perversidade da guerra civil, na verdade, ao longo da narrativa, pouco se deslocam, em relação ao espaço físico, que se apresenta com reduzida possibilidade de mudança: “A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância.” (COUTO, 2007, p. 9).

Os deslocamentos identitários dos personagens, porém, são claros. A partir, pois, do instante que o menino Muidinga apropria-se dos cadernos encontrados no machimbombo, inverte-se o papel tradicional do contador de histórias, reservado aos mais velhos. Nesse caso, o garoto, via leitura, transmite a tradição que lê nos cadernos ao mais velho, Tuahir. Essa inversão de papel se manifesta, também, na segunda narrativa, em que Kindzu, jovem ou menino, escreve a sua história, posteriormente repassada por Muidinga a Tuahir.

Tais papéis, entretanto, não são estáveis. Há vários momentos em que a transmissão dos saberes e estórias são reservados aos mais velhos. Para exemplificar tais instantes, vale lembrar o momento

em que Tuahir conta para Muidinga o caso de Nipita, “um pescador que fora esfaquinhado pelos bandos armados.” (COUTO, 2007, p. 154). Nos cadernos de Kindzu, por sua vez, há o momento significativo em que a personagem Virgínia reúne a criançada para narrar suas histórias. Táimo, pai de Kindzu, ora como morto, ora como vivo, também transmite seus saberes ao filho.

Distinta da narrativa de Muidinga-Tuahir, a narrativa dos cadernos escritos por Kindzu promove percursos mais longos, por meio de viagens em que passado e presente moçambicano dialogam. Para melhor ilustrar essa variação temporal, prevalece no processo de enunciação da primeira narrativa o tempo presente; enquanto que, na outra narrativa, dos cadernos de Kindzu, predomina o passado, que se ressignifica a partir do momento que o narrador o insere no presente.

As duas histórias, embora desenvolvendo-se paralelamente, convergem em relação ao contexto histórico. Embora os cadernos de Kindzu evoquem fantasmas da colonização, da guerra pela independência, também neles a guerra civil se apresenta como pano de fundo. Ambas as narrativas, releem esse novo tempo, não o do conflito em si, mas o das sequelas da guerra irracional, fratricida, que apaga as referências comunitárias, destrói a paisagem e a cultura, desestrutura a família, nega e viola até mesmo a infância da forma mais brutal, como se pode verificar numa cena do “décimo caderno de Kindzu”, capítulo “No campo da morte”, que se caracteriza como absurda, sob o ângulo humanista: “Fiquei a saber que havia mães que roubavam a comida dos filhos e, no meio da noite, lhes tiravam a manta que os protegia do frio.” (COUTO, 2007, p. 184). Outra cena dramática similar fora narrada no terceiro capítulo da primeira narrativa:

Uma noite lhe pediram para ajudar a enterrar seis crianças recém-falecidas. Os corpos estavam numa cabana, por baixo de uma velha lona. Ninguém sabia quem eram, de onde tinham vindo, a que família pertenciam. Estavam despidas, suas roupas tinham sido roubadas mal as crianças perderam força para se defenderem. (COUTO, 2007, p. 51)

Tal visão de desumanidade reafirma-se quando a personagem Virgínia, ao encontrar o menino Gaspar, declara: “- Morre, meu menino. É melhor morrer-se, enterradinho, que ficar aqui. É que esta vida não dá acesso aos meninos.” (COUTO, 2007, p. 163). Jaime Ginsburg, fundamentado na teoria de Theodor Adorno, afirma: “A presença, em uma obra, de cenas de violência não poderia ser lida fora de um contexto histórico”. (GUINSBURG, 2012, p. 192). É esse o conjunto de circunstâncias que ocupa o espaço geográfico moçambicano encenado na narrativa de Mia Couto. Os episódios do romance, predominantemente, fazem conexão com o “interminável” conflito, ficando evidente a intencionalidade de refletir a violência do momento histórico por meio da escrita. Esse trabalho, estratégia contra o esquecimento, busca o resgate desse momento doloroso, o período da guerra civil, retirando dele o horror e a sua absurdez, mas também o poético, conforme reflete o personagem Quintino: “- Agora, em Moçambique, a guerra é como se fosse uma machamba. (...) Cada um punha as vidas dos outros a render.” (COUTO, 2007, p. 130). Assim, a literatura de Mia Couto, segundo Inocência Mata (2006), vai além da ficcionalidade. Pela sua natureza crítica, auxilia e amplia o significado da história de Moçambique, servindo de contraponto ao discurso oficial. Na narração de experiências traumáticas, oriundas do contexto de violência, a literatura é capaz de oferecer uma colaboração importante para a história e a memória do país. Márcio Seligmann-Silva, em relação a essa percepção, afirma: “O

trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração” Para o estudioso “a literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). A guerra, geradora dos traumas, apropria-se dos espaços moçambicanos, numa proporção avassaladora. Tentando significá-la, o narrador declara: “não se parecia com nenhuma outra que tinham ouvido falar”. Ao mesmo tempo, admite que desse quadro não se podia fugir: “Não havia sítio para onde escapar. A guerra se espalhara por todo o país.” (COUTO, 2007, p. 30). Esse contexto desvirtua o relacionamento humano, segundo afirmação de Siqueleto de que “Antigamente quem chegava era em bondade de intenção. Agora quem vem traz a morte na ponta dos dedos.” (COUTO, 2007, p. 67). Tal situação viola até mesmo a subjetividade mais profunda das pessoas, uma vez que é capaz de corroer os sonhos, conforme reflexão do feiticeiro nas “viagens” de Kindzu:

esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão a propriedade de estranhos. (COUTO, 2007, p. 201).

Além disso, a guerra é capaz de anular até a magia da ficção, bem que se apresenta como essencial para a humanidade. Segundo Cândido, “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação.” (CANDIDO, 2004, p. 174). Disso parece se ressentir Kindzu, que lamenta essa significativa perda quando afirma: “Nas seguintes noites, já nenhuma estória meu pai pronunciava. Ao nosso lar só chegavam novidades de balas, catanas, fogo. Ficávamos juntos, na mastigação de um frio silêncio.” (COUTO, 2007, p. 19).

Nesse espaço, pois, a crueldade reina absoluta, ilustrada pelo diálogo abaixo, entre Muidinga e Tuahir, em que o segundo confessa ao primeiro:

- Vou lhe contar uma coisa: seus pais não lhe vão querer ver nem vivo.
- Porquê?
- Em tempos de guerra filhos são um peso que trapalha maningue. (COUTO, 2007, p. 12).

Nesse universo melancólico e desesperador, a narrativa dos cadernos de Kindzu, repletos de fantasia, sonhos, mitos, advindos da tradição oral, que se inscreve no discurso literário, funciona como uma forma de preenchimento do vazio vivido por Muidinga e Tuahir. Era uma válvula de escape. Como Sheherazade, que contava estórias para garantir a vida, as estórias de Kindzu garantiam a Tuahir e Muidinga sobrevida. Cada abertura de capítulo da narrativa deles é cercada de muita expectativa. Dizia Tuahir: “Continue, filho. Não pare de ler”. (COUTO, 2007, p. 139). A primeira parte dessa narrativa, então, é precedida de uma abertura solene, romântica, construída artesanalmente pelo narrador:

A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando, pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta nos cadernos: “Quero pôr os tempos em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências.” (COUTO, 2007, p. 14).

A fluidez poética do relato, fruto do tempo do passado, recriado pela memória, “a mais épica de todas as faculdades”, segundo Walter Benjamin (1994), fecunda a imaginação de Tuahir e Muidinga. Segundo Terezinha Taborda Moreira, “Kindzu alimenta a memória de Muidinga em seu presente esvaziado pela guerra”. (MOREIRA, 2005, p. 215). Tal processo revela-se capaz

de redimensionar a noção do espaço, como afirma o narrador: “as histórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo”. (COUTO, 2007, p. 15)

Vemos que, na narrativa, a memória se apresenta como motor da história, não como um processo que reconstitui com fidelidade o passado. Sabe-se que, sobretudo após os estudos psicanalíticos, a mencionada faculdade humana não possui mais tal caracterização. Ela se apresenta, pois, como uma reminiscência criadora que retoma o passado como ficção, tornando-o muito mais significativo, não só para os leitores dos cadernos, mas também para o próprio produtor deles, além do leitor, evidentemente. Também para o próprio Mia Couto, “(...) o ato de recordar traz imerso em si a descoberta de novos caminhos.” (COUTO, 2014). Nessa visão, a memória não se restringe à reprodução do passado; ela carrega consigo também o caráter da criação, da novidade, da experimentação.

Além disso, a memória, em função do seu recorrente percurso no universo da tradição, abre o caminho para uma outra noção de tempo: o mítico, ou, como prefere Moreira, “o tempo poético da ancestralidade”. (MOREIRA, 2005, p. 211). Os cadernos de Kindzu evocam uma série de mitos, que possuem uma dimensão peculiar na configuração do tempo, uma vez que permitem evocar um passado, repercutir no presente e agenciar o futuro. Segundo Kindzu, “Taímo recebia notícias do futuro por via dos antepassados.” (COUTO, 2007, p. 16). O pai do autor dos cadernos funciona, pois, como um mediador do universo mítico, quando ele se comunica com os seus ancestrais por meio dos seus sonhos e visões. Para mencionar outro exemplo, pode-se falar no episódio em que o velho Siqueleto prendeu Muidinga e Tuahir numa rede, mas quando percebeu que o menino sabia escrever, pediu que este grafasse o nome dele numa árvore. Tal ritual, simbolicamente,

faz com que o ancião renasça e a sua aldeia perpetue: “Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria a árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si.” (COUTO, 2007, p. 69).

Dentro dessa visão mítica, não há uma noção clara do tempo futuro na narrativa. O tempo real e o tempo ideal se misturam. A mãe de Kindzu, mesmo após a morte do esposo, Taímo, continuava a deixar sua comida para ele no local habitual. Essa percepção do futuro, inclusive, como se sabe, é da própria cultura africana/moçambicana. Nela os tempos não são demarcados numa cronologia linear, como na cultura ocidental. Assim, como dois mundos superpostos, o tempo da ancestralidade e o do mundo real coexistem.

Os mitos, como os sonhos, também se afirmam como forma de deslocamento do espaço que massacra os personagens. Nos cadernos de Kindzu, narra-se a busca deste pelos guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, conhecidos como naparamas, que se apresentam, aos olhos do menino, como a única alternativa contra os promotores da barbárie. O narrador menciona a força do sonho para fazer surgir a esperança: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” (COUTO, 2007, p. 5).

Outro elemento que se apresenta na narrativa como uma forma de evasão do insuportável espaço de guerra é o mar. Este, com todo a gama de símbolos e misticismo que o cercam. Na visão de Chevalier, “o mar é, antes de mais, um importante símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo a ele regressa. Por isso, ele é lugar de nascimentos, de transformações e de renascimentos.” (CHEVALIER, 1994). Nessa perspectiva, de renascer, de fuga, espelhando a atitude de Kindzu na busca dos naparamas, Tuahir,

no desfecho da narrativa, afasta-se do ônibus queimado e entra no mar usando um barco: “Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do mundo inteiro,” (COUTO, 2007, p. 196). O curandeiro, por sua vez, reafirma o mar como espaço poético, longe da terra – palco da guerra –, quando diz a Kindzu: “Talvez ali, no meio de tão extensas securas, o mar fosse a fonte que trazia e levava todos os seus sonhos.” (COUTO, 2007, p. 107). Tal visão reitera-se no pensamento de Muidinga: “Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo.” (COUTO, 2007, p. 174), o que revela um certo espelhamento do que o adivinho dissera a Kindzu: “O mar será tua cura (...) A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador”. (COUTO, 2007, p. 32).

É nesse espaço poético também, num navio naufragado, que Farida, separada da família desde pequena, vítima de estupro, perseguida pelo administrador Estêvão Jonas, consegue algum acolhimento. Segundo o narrador “Farida fugia da pequenez daquele lugar mesmo que o fizesse pela loucura de embarcar num barco encalhado. Mas sempre era uma viagem, uma saída daquele inferno.” (COUTO, 2007, p. 173). A própria personagem admitira que, para ela, “em terra já não tinha nenhum lugar.” (COUTO, 2007, p. 89).

Nessa perspectiva de fugacidade, o próprio tempo se apresenta como abrigo, como evasão. Numa atitude que lembra a estética romântica, a personagem Virgínia, incapaz de se adequar ao presente, busca amparo no passado pueril:

E me contam assim: que Dona Virgínia amalha fantasias, cada vez mais se infanciando. Suas únicas visitas são essas crianças que, desde a mais tenra manhã, encham o som de muitas cores (...) A vida finge, a velha faz conta. No final, as duas se escapam, fugidias, ela e a vida. (COUTO, 2007, p. 158).

A princípio, registrou-se a ideia da linearidade do tempo nas narrativas do romance. Todavia, quando se avança na leitura, nela percebem-se as recorrentes idas e vindas das histórias de vida dos personagens. A própria memória, promotora desse movimento, não tem como uma de suas características o percurso linear. Assim, o leitor é levado a repensar as configurações do tempo e do espaço no texto de um modo geral. A imagem dos caminhantes, errantes, “sonâmbulos”, do menino e do velho, acolhendo-se, complementando-se, sugere a interlocução entre o presente (modernidade) e o passado (a tradição). Os recorrentes *flashbacks*, no interior de cada narrativa, reforçam também essa configuração. O próprio jogo da alternância da escrita, que apresenta ora os cadernos de Kindzu, ora a trajetória errante de Muidinga e Tuahir, permite que se pense num movimento temporal não retilíneo, mas em evoluindo de forma espiralar. Dessa forma se desfaz o caráter da linearidade.

A incongruência do tempo repercute na forma. O texto desenvolve uma poética da instabilidade. Configurações, espaços, valores estão sempre numa condição de inconsistência. O espaço do questionamento e da relativização é sempre privilegiado, promovendo, assim, um exercício dialético. A própria tradição é contestada. A absurda exigência de sacrificar uma das gêmeas, em nome da tradição, relatada nos cadernos de Kindzu pode ser exemplo disso. O contato deste com o mundo da escrita – a modernidade – fazia dele um deslocado do seu mundo. O narrador dos cadernos não compreendia a atitude de sua família em recusar os ensinamentos do Pastor Afonso e as sábias lições do indiano Surendra Valá. Assim dizia Kindzu:

Problema era eu. Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham seus motivos. Primeiro, era a escola. Ou

antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. Suas lições continuavam mesmo depois da escola. Com ele aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. (COUTO, 2007, p. 24)

Questiona-se, pois, a intolerância da convivência entre o moderno e o tradicional, situação que a própria literatura moçambicana desconstrói quando incorpora a oralidade na escrita. E dessa forma, a tradição vive por meio da modernidade.

Evidenciando o dinamismo que a obra apresenta, impõe-se a ela, no seu final, uma nova configuração do tempo, a partir do entrecruzamento das narrativas. Nos cadernos de Kindzu, descobre-se que Muidinga, o protegido de Tuahir, era na realidade Gaspar, fruto da violência sexual de Romão contra Farida, o garoto que Kindzu prometera a Farida encontrar, abandonando, inclusive, seu projeto inicial de busca pelos naparamas. Assim o emissor dos cadernos declara:

Me aproximei e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. (COUTO, 2007, p. 204).

Com essa cena, conclui-se o ciclo da narrativa, por meio da referida revelação, momento em que se pode pensar no renascimento de Muidinga, depois da recuperação da sua identidade. Dessa forma, as duas narrativas mencionadas a princípio se encontram. A partir disso, sinaliza-se a abertura de um outro ciclo da história de Gaspar-Muidinga. E, assim, reafirma-se a noção de tempo já evidenciada: o da espiralidade, que já se desenhara a partir do movimento recorrente de Tuahir e Muidinga em torno do machimbombo, confirmada pelo narrador: “Dia após dia, avançam num círculo, rodepões.” (COUTO, 2007, p. 89).

O movimento cíclico, ancorado no significativo uso do presente do indicativo na primeira narrativa, a de Tuahir-Muidinga, sugere também o valor da atemporalidade. Além disso, a própria imagem frequente do caminho em direção ao horizonte azul sugere o prosseguimento da história, portanto um presente duradouro. Seligmann-Silva lembra que a narração de experiências traumáticas, como ocorre em *Terra Sonâmbula*, caracteriza-se pela perenidade, “uma memória de um passado que não passa.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Em que pese a presença dos sinais que signifiquem a esperança, a fugacidade, como os sonhos, o mar, a circularidade metaforiza a ideia da continuidade da catástrofe. É uma situação de violência que teima em perpetuar, o que não deixa de ser uma possibilidade de leitura, em função da impossibilidade de fechar qualquer interpretação em torno da obra, em razão do seu caráter fragmentário e polissêmico. E, por conseguinte, através dessa ótica, o expressivo romance de Mía Couto, numa visão adorniana, assume sua condição melancólica.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura in: **Vários escritos**. São Paulo-Rio de Janeiro: Duas Cidades – Ouro sobre Azul, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa Silva e outros. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1988.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

COUTO, Mia. O Brasil nos enganou. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. **Época**, n. 72-74, 21-abril-2014.

DIOGO, Rosália. Configurações espaciais em Terra Sonâmbula in: **Dossiê Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Cadernos CESPUC, n. 8, 2009.

GUINSBURG, J. Autoritarismo e literatura – a história como trauma. Disponível em [HTTP://sites.unifra.br/Portais/35/Artigos/2000/33/autoritarismo.pdf](http://sites.unifra.br/Portais/35/Artigos/2000/33/autoritarismo.pdf) Acesso em: 7 de março de 2014.

GUINSBURG, J. Violência e forma em Hegel e Adorno. In.: SELIGMANN-SILVA, M.; GUINBURG, J. HARDMAN, F. F. (Org) **Escritas da violência**, v. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial. Um modismo ou uma exigência? In: **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 10, n. 1, n. 2, pág. 33-44, jan/jun, jul/dez 2006.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista de Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 67-68, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, A. (Org.) **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

# Um passado que não passa – gênero e violência na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto

Elaine Cristina Andrade Pereira\*

---

\* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

A obra *Antes de nascer o mundo* (2009), do escritor moçambicano Mia Couto, conta a história de um homem perturbado pelo seu passado recente. Seu nome de batismo é Mateus Ventura, mas adotou, após a morte da esposa, o enigmático nome Silvestre Vitalício. Ele era casado com uma mulata chamada Dordalma, e os dois eram os pais dos meninos Olindo – que mais tarde foi renomeado pelo pai como Ntunzi –, e Mwanito, o filho caçula, menino que, ainda na juventude, narra à história vivida por sua família.

O narrador-personagem, juntamente com o irmão mais velho, é levado pelo pai para o interior de Moçambique, após o suicídio da matriarca do clã, sendo que, “nessas longínquas paragens, até as almas penadas já se haviam extinto”. (COUTO, 2009, p. 11). Dessa forma, sem compreender, naquele momento, a realidade do que com eles se passava, os irmãos foram viver em um sítio militar abandonado, cheio de histórias e significâncias políticas e eruditas. Isso se deve ao fato de que tal espaço não só trazia para o presente o passado infeliz da família, através das memórias de Vitalício, como também trazia aspectos dos costumes opressores moçambicanos decorrentes da história colonial e da guerra civil, os quais, além de, aparentemente, estarem arraigados na vida cultural do país, teriam contribuído para com o fim trágico de Dordalma e para o exílio dos antigos Ventura, como se intencionará mostrar neste texto.<sup>1</sup>

---

1 Uma análise mais aprofundada dessa perspectiva da obra pode ser encontrada em: PEREIRA, Elaine Cristina Andrade. *Tempo e memória na narrativa Antes de nascer o mundo, de Mia Couto*. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: [http://www1.pucminas.br/imagdb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20170626114944.pdf](http://www1.pucminas.br/imagdb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170626114944.pdf).

**Um passado que não passa – gênero e violência  
na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**

A esse lugar de reclusão repleto de significâncias, o patriarca deu o nome de Jesusalém. Já ao filho pequeno, ao contrário do seu primogênito, o ainda Mateus Ventura não atribuiu nenhum outro nome, lhe instituindo o silêncio como primazia, conforme ele próprio anuncia na narrativa de Mia Couto:

Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros nasceram simplesmente para serem outros. Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. (COUTO, 2009, p. 13).

O patriarca do clã levou os dois únicos filhos para o interior de Moçambique, onde eles passaram a viver uma vida fora da sociedade comum, o que acabou por interferir, diretamente, em suas realidades. Isso se deve ao fato de que, em Jesusalém, as leis e os costumes eram todos ditados pelo próprio Silvestre Vitalício: “Assim que minha mãe morreu, tinha eu três anos, meu pai pegou em mim e no meu irmão mais velho e abandonou a cidade. Atravessou florestas, rios e desertos até chegar a um sítio que ele adivinhava ser o mais inacessível”. (COUTO, 2009, p. 19).

Ao longo da narrativa vemos que a escolha de Silvestre Vitalício, ainda que, em um primeiro momento, pudesse parecer incompreensível, não foi de maneira alguma involuntária, muito pelo contrário: Vitalício intencionava mesmo educar os filhos longe da sociedade moçambicana, da qual todos eles eram oriundos. Dessa forma, há na narrativa *Antes de nascer o mundo* (2009) uma inversão de caminhos: enquanto o povo moçambicano do interior fugia para a cidade em busca de se desvencilhar da “guerra rural para se abrigarem na miséria urbana” (COUTO, 2009, p. 19), Silvestre levava sua família justamente para lá: “As pessoas

estranhavam: por que motivo a nossa família se embrenhava no interior, onde a nação estava ardendo?” (COUTO, 2009, p. 19).

O fato é que, além de retirar os meninos Ntunzi e Mwanito do convívio natural em sociedade com outros cidadãos e patrícios, Silvestre Vitalício abole também de Jerusalém a figura feminina, ou seja, era como se não mais houvesse, no mundo, nenhuma mulher. Tal fato é o primeiro de todos os anunciados pelo narrador Mwanito que, logo na primeira linha dos seus escritos, afirma que “a primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas”. (COUTO, 2009, p. 11).

Certa vez, de acordo com a narrativa, ao ser inquirido pelo filho mais velho se havia alguma possibilidade de ter sobrado alguma mulher fora de Jerusalém, o pai lhe respondeu duramente: “- Não quero essa conversa. Aqui não entram mulheres, não quero ouvir falar a palavra...” (COUTO, 2009, p. 33). Sendo assim, era como se Ntunzi e Mwanito, ao habitarem Jerusalém, estivessem em uma escola na qual aprenderiam a ser homens, e o único professor seria o próprio pai dos meninos: “Diligencioso, Vitalício se ocupava em nos criar, com cuidados e esmeros. Mas evitando que o cuidado resvalasse em ternura. Ele era homem. E nós estávamos na escola de ser homens.” (COUTO, 2009, p. 21).

### **Os escritos de Mwanito e como o mundo começa a nascer para ele**

Na obra *Antes de nascer o mundo*, a personagem Silvestre Vitalício, além de não conseguir lidar com o suicídio da esposa, parece culpar Dordalma pela violência que a induzira a se matar, bem como pela sua própria decisão de isolar o grupo que liderava. Essas inferências

**Um passado que não passa – gênero e violência  
na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**

nos parecem ser confirmadas pela condição mulata da personagem Dordalma, o que lhe acarretava um tratamento peculiar por parte da sociedade moçambicana pós-independente, que submetia a mulher mestiça um duplo processo de subalternização.

A própria condição feminina da personagem a denuncia no enredo da obra miacoutiana, mostrando que a questão racial não é a única adversidade presente na sociedade moçambicana. No que se refere à relação entre gêneros, pode-se afirmar que a cultura desse país ainda está presa a valores e conceitos formulados dentro de um modelo machista e patriarcal, que pouco – ou nada – evoluiu ao longo da história do país.

Embora dentro da história de Moçambique haja vários exemplos de mulheres que lutaram em guerras, a concepção da mulher como sujeito limitado e submisso contribuiu para dificultar o posicionamento da mulher dentro da sua sociedade. Dessa forma, essa condição limitada, atrelada à sua condição mulata, parece ter colocado a personagem Dordalma em uma posição delicada. Sem encontrar apoio no marido, Dordalma se tornou refém do seu próprio meio, o que a condenou a sucumbir na realidade que a excluía.

Como o narrador Mwanito ainda era muito pequeno quando perdeu a mãe, não se recordava, durante a infância, das circunstâncias que culminaram na sua morte. Dessa forma, nos parece que, ao contar a história que vivera no passado, juntamente com sua família, além de estabelecer o tempo poético proposto por Paul Ricouer (1994), Mwanito demonstra organizar, no presente, sua memória individual, o que possibilita a sua exposição frente à memória oficial de Moçambique.

Apesar de contar a sua história e, conseqüentemente, a de sua família no presente narrativo, em um momento no qual a verdade sobre a morte de sua mãe já lhe havia sido revelada, Mwanito

mantém o mistério dessa perda até o livro três da obra *Antes de nascer o mundo*, quando relata ao leitor o que lhe revelara a personagem Marta, uma portuguesa, por meio de seus escritos, em relação a tudo aquilo que, até então, lhe estava sendo ocultado.

Até o momento dessa revelação, Mwanito se refere à mãe sempre de forma distante na narrativa, embora sua “presença” seja constante na cidade de Jerusalém. O menino, em vários momentos, tenta arrancar informações sobre a falecida com o pai, Silvestre Vitalício, mas a perda traumática da esposa fez com que Vitalício procurasse um espaço ideal onde pudesse viver com sua família e esquecer seu trauma, o que, na verdade, não consegue. Este espaço, para ele, lhe permitiria preencher o vazio e o sofrimento que a perda da esposa lhe provocara e tentar “deslembrar” todo o passado que Dordalma representava. Dessa forma, Vitalício se recusava a falar da falecida com o filho. No entanto, como o próprio Mwanito relata em seus escritos, quanto mais Vitalício tenta se afastar do passado, mais vai ao encontro dele.

De acordo com o narrador, Vitalício não permitia que nenhum dos filhos dormisse com ele por temer falar dormindo sobre “coisas inconfessáveis.” (COUTO, 2010, p. 31). Ao analisar tal fato, Mwanito conclui estar ele atrelado à perda da mãe, pois, mesmo Dordalma já tendo morrido, ela permanecia no mundo dos vivos influenciando a vida de sua família, se tornando uma espécie de passado traumático, que, além de não ter sido superado, ruminava no presente, tornando-o torturante, difícil de suportar:

De novo, era Dona 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 àquele fantasma. A sua misteriosa morte, sem causa, nem aparência, não a roubara do mundo dos vivos. (COUTO, 2010, p. 31).

**Um passado que não passa – gênero e violência  
na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**

O fato é que, ao perder Dordalma, Mwanito iniciou uma fase turbulenta em sua vida, que não se refere apenas à sua nova condição de órfão materno. Após o óbito da mãe, Mwanito passa a viver de forma isolada em um espaço geográfico limitado, que em nada contribuía para com a sua formação humana. De fato, essa perda parece representar, não somente para Mwanito, como também para seu pai Silvestre Vitalício e seu irmão Ntunzi, um acontecimento vital de transformação da vida de cada um, culminando em mudanças gerais e subjetivas nessas personagens. Na narrativa, antes de voltar para sua casa, no Porto, Marta escreve uma carta para Mwanito. Na correspondência, a portuguesa faz ao menino revelações sobre o seu próprio passado e àquilo que realmente aconteceu com sua mãe. Segundo a portuguesa, Dordalma era uma pessoa boa, dedicada mãe e esplendorosa esposa. E embora fosse também uma mulher extremamente bonita e atraente, não recebia do marido o verdadeiro valor e reconhecimento por essas suas virtudes: “em casa, Dordalma nunca era mais do que cinza apagada e fria”. (COUTO, 2010, p. 242). Durante os anos de matrimônio com Silvestre Vitalício, que nessa época ainda respondia por Mateus Ventura, o comportamento do marido em relação a ela “a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio”. (COUTO, 2010, p. 242).

Essa postura adotada pelo patriarca nos parece estar em consonância com o ideal moçambicano no que se refere à condição feminina. Vitalício era distante da esposa, não dando a ela todo o valor e a consideração que ela merecia. Dessa forma, não via a necessidade de dedicar-lhe grandes cuidados, tão pouco tornar sua existência prazerosa. Vale lembrar que, ao adotar esse comportamento, Mateus Ventura/Silvestre Vitalício apenas reproduz um comportamento masculino considerado comum

entre os homens, ou seja, ele pode ser visto como um produto de um meio social machista e patriarcal.

A maneira encontrada por Dordalma para se vingar do marido, segundo a narrativa, era investindo em sua aparência, o que a tornava mais bela do que a própria natureza já lhe fizera. De acordo com os escritos de Marta, em uma quarta-feira de um passado anterior a Jerusalém, cansada da realidade que a cercava e da condição à qual fora reduzida em seu lar, Dordalma se produziu de forma mais acentuada, saindo de casa “vestida para semear devaneios”. (COUTO, 2010, p. 243). Sua intenção parecia ser, justamente, chamar a atenção das pessoas que cruzassem o caminho por onde passasse, desafiando os olhares da sociedade: “O vestido era de cegar um mortal e o decote era de fazer um cego ver o céu. Estava tão vistosa que poucos deram conta da pequena mala que transportava com o mesmo desamparo de uma criança no primeiro dia da escola.” (COUTO, 2010, p. 242). Além disso, como a própria portuguesa já havia questionado a Silvestre Vitalício, a intenção de Dordalma, nessa ocasião, era também a de abandonar a sua casa, e conseqüentemente, a sua família:

- Diga-me apenas uma coisa. Ela se ia embora, não é verdade?
- Como?
- No autocarro, Dordalma. Ela ia fugir de casa...
- Quem lhe disse?
- Eu sei, eu sou mulher... (COUTO, 2010, p. 194).

Ao embarcar em um autocarro, Dordalma teve que dividir o espaço reduzido da condução com vários homens, que se espremiavam entre si, e, sobretudo, a espremiavam entre eles. Ao tomar essa medida ela invade um espaço masculino, impondo sua presença e, sobretudo, sua feminilidade em meio ao poder dominador masculino, o que a coloca em uma situação vulnerável. Isso se deve ao fato de que

**Um passado que não passa – gênero e violência  
na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**

Dordalma, para os passageiros do autocarro, estaria, possivelmente, os atingindo em um âmbito moral e sexual, já que, como mulata e, portanto, mestiça, ela impunha-lhes, com sua presença, o passado colonial, no qual a mulher moçambicana negra se relacionara sexualmente com os homens brancos portugueses gerando filhos mestiços. Embora o objetivo da mulher negra, ao fazê-lo, fosse escapar da escravidão, o homem negro carrega consigo o peso da traição. Assim, de maneira proposital, o motorista do coletivo conduziu o veículo até um “esconso e escuro baldio” (COUTO, 2010, p. 243), onde Dordalma sofreu um estupro coletivo, sendo violentada brutalmente por doze homens negros:

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 que o chão protegesse o seu frágil e trémulo corpo. Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular. (COUTO, 2010, p. 243).

Parece-nos que, por ter Dordalma saído de casa com um traje considerado provocativo pelos homens, e ainda por cima ter embarcado em uma condução pública na qual só havia homens, a própria Dordalma estava desafiando os costumes sociais ao invadir um espaço público que lhe era proibido. Dessa forma, para seus violadores, ela estaria se oferecendo para ser possuída por todos eles. A ofensa secular citada na passagem transcrita acima também parece remeter a esse machismo histórico, da sociedade moçambicana, mas não apenas dela, que subjuga a mulher reduzindo a sua função, dentro da sociedade, basicamente à sexual.

No relato de Marta, o estupro coletivo parece também poder ser justificado, também, pelo adultério que Dordalma cometera,

gerando como fruto o filho Ntunzi. Tais acontecimentos geram o menosprezo do qual ela é vítima, na sociedade, sendo julgada não apenas pelos homens, mas também pelas mulheres de seu meio: “nas horas seguintes, ela não fora mais que um corpo, um vulto a mercê dos corvos e dos ratos e, pior que isso, expostos aos olhares maldosos dos raros passantes”. (COUTO, 2010, p. 243).

Marta relata a Mwanito, na carta que escreveu a ele, que mesmo após ter sofrido tal ataque, Dordalma não foi socorrida por ninguém. Tal convivência popular com os homens que abusaram sexualmente da esposa de Vitalício poderia se justificar por uma posição misógina socialmente legitimada no meio em que ela vivia, à qual acrescentava-se o preconceito ético-racial do qual a personagem era vítima por ser mestiça.

Apesar disso, nos parece incômodo imaginar que outras mulheres compactuaram com tal atrocidade, uma vez que elas compartilham com Dordalma, com exceção da raça mulata, essa mesma condição marginal feminina. Dessa forma, pode-se pensar que a passividade das mulheres em relação ao estupro coletivo de Dordalma pode ser visto como uma atitude defensiva dessas mulheres, que as faria não se exporem ao gênero masculino, não correndo o risco de sofrerem essa mesma penalidade.

Embora a realidade da mulher moçambicana no período pós-independência tenha mudado de forma significativa, a voz feminina no país ainda é abafada em diversos momentos e contextos. Ao opinar sobre o assunto, a escritora moçambicana Paulina Chiziane (2010) compara a realidade feminina do período colonial com essa mesma realidade no período pós-independência, se colocando enquanto testemunha ocular desses dois momentos históricos. Segundo ela, antes da nação moçambicana ter conquistado sua independência civil, no dia 25 de setembro de 1975, a dedicação social feminina era direcionada, exclusivamente, aos afazeres

**Um passado que não passa – gênero e violência  
na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**

domésticos e às expectativas matrimoniais. Agora, décadas após conquistar um espaço social maior, segundo Chiziane, as ambições femininas extrapolam este primeiro direcionamento dado pela sociedade para a mulher: “toda mulher deseja alguma coisa na vida” (CHIZIANE, 2010, p. 173-182) além de se casar e ter filhos. Dessa maneira, podemos inferir que, ao provocar o marido e a sociedade, Dordalma não estava abrindo mão do matrimônio, ou mesmo da condição feminina de esposa; no entanto, ela parecia querer mostrar que eles não seriam suficientes para completar totalmente o sujeito feminino enquanto ser humano ativo e capaz dentro da sociedade moçambicana.

Corroboram com a fala da escritora Paulina Chiziane, citada acima, as considerações do próprio autor Mia Couto (2010), que, ao opinar acerca desse mesmo tema, afirma ser o lugar da mulher uma questão histórica silenciada e mal resolvida dentro de Moçambique. Referindo-se à situação da mulher na sociedade, o escritor afirma que “Na parte urbana da sociedade, temos vários aspectos da modernidade, mas existe uma máscara, pois tudo isso é muito frágil. Temos muito forte na sociedade preconceitos antigos e referenciais da tradição que ainda estão presentes.” (COUTO, 2010, p. 200). E explica:

No meu trabalho como biólogo atuo muito perto do lado antropológico, do lado social, sem esquecer o lado humano. Aqui em Moçambique é assim. Nesse trabalho posso verificar algumas situações bem interessantes do ponto de vista daquilo que compõe a cultura moçambicana. Na região da etnia Maconde, norte do país, região rural, uma mulher, por exemplo, não pode olhar de frente para o seu sogro, não pode falar, a não ser em voz baixa, em presença de homens. A mulher lá tem outro estatuto. O homem é quem domina em todos os pontos. (COUTO, 2010, p. 201).

Referindo-se à importância da obra da escritora Paulina Chiziane pelo fato de ela tomar, como objeto de reflexão, a questão feminina no país, Mia Couto destaca também o problema da violência contra a mulher no país quando afirma que

Paulina desafia a sociedade ao tocar nesses assuntos, nesses tabus da nossa tradição. Outro tema que ela aborda com vigor é o da violência. O que escutamos nos jornais, nos noticiários é uma pequena parte do que acontece na realidade. O homem não tem se sentido à vontade nesse território e agride a mulher no fundo porque ele tem medo de perder o domínio da ligação mais íntima das pessoas com o mundo. (COUTO, 2010, p. 201).

Essas observações de Mia Couto encontram ressonância nos conflitos que envolvem a personagem Dordalma. Após ser largada ao chão, ela ficou exposta a todos até a chegada do marido, que a tomou nos braços e a carregou até a casa: “carregando Dordalma ao colo, Silvestre atravessou a rua lentamente, sabendo que por detrás das janelas dezenas de olhares espantavam na sua lúgubre imagem”. (COUTO, 2010, p. 243). Ele socorrera a esposa, mas sabia que seria julgado socialmente pela atitude dela. Afinal, fora Dordalma quem saía de casa com a intenção de provocar e, possivelmente, afrontar as amarras moçambicanas que a colocavam em uma condição inferior à dos homens.

Tais suposições fizeram Vitalício tirar as roupas da esposa, deixando-a sozinha sobre a mesa da cozinha para queimar as vestimentas no quintal da casa. Depois, segundo o relato de Marta para Mwanito, Vitalício “sentou-se de novo junto à mesa e ficou vigiando a esposa que dormia. Nem um afago, nem um cuidado. Apenas a fria espera de um zeloso funcionário”. (COUTO, 2010, p. 244). Ao se certificar de que ela havia recobrado a consciência,

**Um passado que não passa – gênero e violência  
na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto**

Silvestre lhe ordenou: “Pois escute bem o que lhe vou dizer: nunca mais me envergonhe desta maneira. Escutou bem?” (COUTO, 2010, p. 244).

Como se pode deduzir por meio dessa passagem, o patriarca não parecia estar preocupado com a saúde e o bem estar da esposa, nem ao menos com as consequências que ela iria sofrer, oriundas dessa violência, mas sim com a vergonha que ele passara publicamente, cuja culpa ele lhe imputava. Sobretudo pelo fato de Dordalma ter passado por cima de sua autoridade masculina e patriarcal ao se portar da forma que a condenara socialmente.

Mesmo assim, Dordalma demonstra submissão ao marido ao afirmar, com um gesto positivo de cabeça, ter compreendido sua determinação. Parece-nos que, dessa forma, os papéis de vítima e opressor são invertidos por Silvestre Vitalício, tornando-se Dordalma a culpada por uma atitude que vitimou seu marido e sua família. Após repreender a esposa, Vitalício vai dormir no quarto tranquilamente, deixando-a sozinha na cozinha, espaço tradicionalmente destinado à mulher: “Ela que permanecesse na cozinha, se lavasse como deve ser. Mais logo, quando a casa dormisse, podia sair para o quarto e deixar-se por lá, quieta e muda. Que ele, Silvestre Vitalício, já sofrera vexames que bastassem.” (COUTO, 2010, p. 245).

Ao despertar no dia seguinte, de acordo com as informações contidas na carta que Marta endereçara a Mwanito, Silvestre Vitalício se dirigiu à casuarina, onde encontrou Dordalma morta:

A tua mãe lhe surgiu como fruto seco, a corda não sendo mais que um pecíolo tenso. Esbracejou contra as ramagens e, em silêncio, cortou a corda para escutar o baque surdo do corpo de encontro ao chão. E logo, se arrependeu. Aquele som já antes ele escutara: era o barulho da terra tombando sobre a tampa do caixão. Aquele ruído iria incrustar-se nos seus ouvidos como musgo na parede sombria.

Mais tarde, o teu silêncio, Mwanito, foi a sua defesa contra esse eco recriminador. (COUTO, 2010, p. 246).

Parece-nos que a história de Dordalma revela uma verdade sobre os mestiços e as mulheres que os homens negros moçambicanos não dão conta de contar, pois eles a cometem, por isso o trauma de Silvestre. Mwanito sabe dessa verdade por outra escrita da história, narrada por uma mulher, branca e portuguesa.

O que mais desesperava Vitalício, segundo os escritos de Marta, não se referia apenas à morte da esposa, mas sim ao fato de ela ter ceifado a sua própria vida. Na verdade, Dordalma somente se mata porque o próprio Mateus/Silvestre culpa-a pela violação de que ela fora vítima, ou seja, culpa-a como mestiça e como mulher, conforme demonstrara por meio do seu comportamento, descrito anteriormente, após socorrer a esposa violentada. E ao suicidar-se, Dordalma parece mostrar para Silvestre que ele também é culpado por sua tragédia, afinal, o que a motivara a sair de casa de forma provocativa fora, justamente, o comportamento machista e distante do marido, que a fazia se sentir desprezada e inferior a ele próprio.

Após encontrar o corpo de sua esposa, Silvestre Vitalício demonstra desespero, não pela perda trágica que acabara de sofrer, mas sim por se sentir fracassado enquanto marido, pelo fato da esposa ter se matado. Afinal ele era o seu “proprietário” e, dessa forma, quem deveria decidir pela vida ou pela morte de Dordalma, era o próprio Vitalício:

O teu pai chorara por despeito. Suicídio de mulher casada é o vexame maior para qualquer marido. Não era ele o legítimo proprietário da vida dela? Então, como admitir aquela humilhante desobediência? Dordalma não abdicara de viver: perdida a posse de sua própria vida, ela atirara na cara de teu pai o espetáculo da sua própria morte. (COUTO, 2010, p. 246).

Dessa forma, sentindo-se incapaz de suportar a pressão do suicídio da esposa, bem como o julgamento moral e social que passaria a sofrer dali por diante, a solução encontrada por Silvestre Vitalício foi romper relações com o mundo exterior e com tudo que pudesse lembrá-lo do seu passado trágico.

### **Considerações finais**

Há como escapar do passado quando este habita o âmago de um ser? E quando esse passado está alicerçado por condutas comungadas em nosso próprio meio? A possibilidade mais provável seria aquela acolhida pela personagem Silvestre Vitalício na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto: tentar se livrar do meio “contaminado” e carregado de lembranças assombrosas. Porém, é muito pouco provável que tal estratégia venha a alcançar êxito, conforme nos mostra a narrativa de Mwanito sobre o pai. Isso porque Silvestre se mostra incapaz de romper totalmente com a sua origem, mesmo desejando muito tal proeza ao construir Jesusalém. Dessa forma, talvez o melhor seja transformar a realidade opressora por meio da escrita, como o faz Mwanito, que retoma seu passado amargo no presente a partir dos registros que produz em Jesusalém e, também, fora de lá. Por meio de sua escrita, Mwanito retoma as feridas do passado, e as reinterpreta. Assim sendo, se para Silvestre Vitalício as recordações do passado que envolviam Dordalma ruminavam de maneira extremamente negativa e dolorosa naquele presente em que estavam em Jesusalém, para Mwanito, após ter tido contato com uma mulher e tomar conhecimento dos fatos ocorridos, as memórias acabam

por se tornar uma oportunidade para superar o trauma familiar. A possibilidade de superação do trauma lhe é apontada pela própria portuguesa Marta, que, ao fechar a carta endereçada ao menino, acende nele uma possível luz de esperança: “Há muita viagem, muita infância que podes ainda viver. Ninguém te poderá pedir que não sejas mais que um pastor de silêncios”. (COUTO, 2009, p. 250).

Como pastor de silêncios, Mwanito escreve, o que lhe possibilita estabelecer, no presente, uma conexão com o passado, por meio da criação de um “tempo poético” (RICOEUR, 1994). Essa proeza não só viabiliza a organização da sua própria memória individual, como também lhe permite confrontá-la com a memória coletiva (HALBWACHS, 2004) moçambicana, repleta de traumas resultantes de uma história que se construiu sob o signo da opressão.

## Referências

**A Bíblia Sagrada.** Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. Barueri: SP. Edição e Diagramação: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e estética** (a teoria do romance). 3. Ed. São Paulo: Ed. UNESP: HUCITEC, 1993. 439 p (Linguagem e cultura; 18).

CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção.** 9. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 121p. (debates).

CATROGA, Fernando. **Memória e história.** In: Fronteiras do milênio/ Sandra Jatahy Pesavento (org). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p. 43-69.

CHIZIANE, Paulina. Entrevista concedida a Rosália Diogo. In: **Scripta**, Belo Horizonte, vol. 14, n.27, p. 173-182, 2º sem. 2010.

COUTO, Mía. **Antes de nascer o mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mía. Entrevista concedida a Rosália Diogo. In: **Scripta**, Belo Horizonte, vol. 14, n.27, p. 195-205, 2º sem. 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. **Cadernos Cespuc de pesquisa.** Belo Horizonte, n. 16, p. 13-19. 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2004.

HAMILTON, Russell G. **Literatura Africana, literatura necessária, II: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe.** Lisboa: Edições 70, 1984.

KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento Bantu. In: **As culturas e o tempo: Estudos reunidos pela UNESCO.** Paul Ricouer (org). Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 5. ed. Campinas (SP): Ed. da UNICAMP, c2003.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 69-91.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura.** Tradução de Myriam Campello, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.

POLLACK, Michel. Memória, e identidade social. In: **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, 1992.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos,** 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (Tomo 1): tradução de Constança Marcondes César – Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridadas das catástrofes. In: PADILHA, Laura e HELENA, Lúcia. Revista **Gragoatá**. n. 24. Niterói: EDUFF, 2008.

SILVA, Ana Cláudia. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mía Couto. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

# **Violência, trauma e silenciamento na escrita literária de Paulina Chiziane**

**Elisângela de Lana Costa\***

---

\* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

O principal propósito deste estudo é analisar como o trauma proporcionado pela história colonial e pelas várias formas de exclusão cotidianas é retratado pela autora moçambicana Paulina Chiziane, na obra *O alegre canto da perdiç* (2008). Na obra em estudo, o trauma promove desagregação nos arranjos familiares e no espírito das personagens. Ela encena também a situação de subalternização do negro, principalmente da mulher negra, na sociedade, em especial, as exclusões, as tentativas de inclusão e suas consequências na vida dessas mulheres, como a dor cotidiana. Na escrita de Chiziane esse grupo constituído é encenado na perspectiva de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), ou seja, como um sujeito subalternizado.

Em relação ao enredo de *O alegre canto da perdiç*, ele é constituído de forma fragmentada e circular. A história conta a saga de quatro mulheres da mesma família: Serafina, Delfina, Maria das Dores e Maria Jacinta. Ao lado de maridos, filhos, irmãos, elas conformam um agrupamento humano que tenta constituir-se como uma família moçambicana num contexto cuja história coincide com a história da presença da administração colonial em Moçambique, num tempo que se estende do final do século XIX até a pós-independência moçambicana.

O enredo inicia-se com Maria das Dores muito perto de encontrar os filhos. Depois regride ao início da história para focalizar Delfina, a mãe de Maria das Dores, como prostituta, esposa do negro José dos Montes e do português Soares; Maria Jacinta, irmã mestiça de Maria das Dores, nascida do casamento de sua mãe com Soares; Simba, ex-amante de Delfina e marido de Maria das Dores. Ao final do enredo, as personagens se encontram numa reunião que bem pode ser definida como de pai, mãe, irmãos, filhos e netos, numa atitude que pode ser pensada como de redefinição de seu papel dentro da esfera familiar e, conseqüentemente, da esfera

social da moderna sociedade moçambicana.

A obra encena o contexto colonial, atravessa a guerra colonial e a guerra civil e alcança a pós-colonialidade moçambicana. Nesse longo período os lusitanos serviam a metrópole no embate contra os nativos que, muitas vezes, para escapar do regime de escravidão, aderiam ao regime da assimilação, aliando-se aos controladores dos nativos para lutar contra o próprio povo. Foi o caso do personagem José dos Montes, que o fez por dois motivos: amar Delfina, figura central da história, que era muito ambiciosa, e ter acesso a vários bens materiais, não suportando continuar submetido ao sistema de subjugação do negro pelo branco.

A decisão de José dos Montes de seguir a atitude subversora da esposa Delfina lhe acarreta, como punição, três consequências graves: como assimilado, ele precisa tentar apagar a sua cultura; além disso, deve matar seu povo; apesar de fazê-lo, é sabotado pelos brancos, que seduzem Delfina. O impacto dessas situações faz com que o personagem acabe entrando em conflito consigo mesmo em relação a sua identidade e perdendo a noção de pertencimento. José dos Montes chega a ficar perturbado, característica essa intensificada após assassinar Moyo, seu mentor, e ser traído por Delfina, que engravida do português Soares para melhorar a raça e a vida material, já que ele era possuidor de vários bens que lhe poderiam garantir ascensão social no contexto colonial moçambicano. José dos Montes foge daquele ambiente e se silencia por um longo tempo, até encontrar a filha, Maria das Dores, que também sofre com a ausência do pai, referência em sua infância.

A partir da personagem Delfina, a autora encena as relações de opressão ao longo da história de Moçambique, a dupla subalternização da mulher negra nesse espaço, já que ela tenta ser a dona do próprio destino, mas não consegue, sofrendo preconceito

da sociedade por tentar subverter o que lhe foi reservado como mulher e negra, e também a resistência da mulher negra a essa condição traumática que lhe é imposta.

Os traumas vividos pelos personagens afetam até mesmo a terceira geração da família, representada por Rosinha, Fernando e Benedito, já que, após o alheamento de sua mãe, Maria das Dores, provocado por repressões e perdas, eles não conseguem encontrar outros parentes para cuidar deles e são acolhidos por uma freira, sofrendo as dores da condição de órfãos vivendo nas missões.

Nesse contexto, a personagem Maria das Dores se destaca, já que, por meio do silêncio, ela resiste aos padrões culturais ditados pela colonização, pelo racismo e pelo patriarcalismo dominantes em Moçambique e que a levam a diversas perdas, como nos revela o trecho a seguir:

Mas tudo começou no dia em que o pai negro partiu para não mais voltar. Tudo começou quando o pai branco amou a sua mãe. Tudo começou quando nasceu a sua irmã mulata. Tudo começou quando a sua mãe vendeu a sua virgindade para melhorar o negócio do pão. Tudo começou com uma relação que envolvia sexo e amargura. Filhos e fuga. Torpor e ausência. Escalada de uma montanha. Soldados brancos na defesa do império de Portugal. Dinheiro e virgindade. Magia. Fortuna.

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

Maria das Dores acumula, ao longo de sua vida, a partida do pai José dos Montes devido à traição da mãe, o preconceito vindo da própria mãe e dentro do próprio lar, a venda de sua virgindade ainda aos treze anos, a fuga de casa para não conviver com o marido violento, a perda dos filhos para uma missão. Além disso,

é subjugada por ser mulher e por viver em um espaço em que há uma ambição absurda tanto de negros quanto de brancos, em decorrência do machismo e do racismo. A personagem procura meios não convencionais para se libertar da opressão a que é submetida: a fuga para os montes Namuli, a libertação das roupas e as ausências.

Suas atitudes permitem-nos pensar que Maria das Dores seja, na narrativa, um símbolo de liberdade. Ela despe-se completamente de suas vestes, comportamento que se distancia, e muito, do das demais mulheres da região, que, em multidão, julgam-na negativamente, como ela mesma afirma no trecho: “das palavras, conheço as injúrias, dos gestos as agressões. Tenho o coração quebrado. O silêncio e a solidão me habitam. Eu sou Maria das Dores, aquela que ninguém vê.” (CHIZIANE, 2008, p. 18).

Chiziane, em sua narrativa, encena situações vividas pelo povo moçambicano, em especial, a mulher negra, assumindo uma postura política, por meio da qual objetiva questionar a situação das mulheres em Moçambique, país que insiste em inferiorizá-las. Ao fazê-lo, tira alguns grupos da invisibilidade para que eles tenham mais dignidade. Segundo Inocência Mata,

Desde o primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento*, que a autora vem desvelando a responsabilidade da mulher no estado da sua condição. Neste contexto, a obra de Paulina Chiziane actualiza um discurso que inclui o questionamento e a denúncia, dando voz e criando espaço de reflexão ao sujeito que é “silenciado”, tendo como intuito apelar à mulher moçambicana para uma mudança consciencializada. (MATA, 2006, p. 437, destaques da autora).

A obra em análise possui o mesmo propósito de trazer a mulher para a visibilidade. Nela, há uma polarização entre o patriarcado e o matriarcado, e os mitos do matriarcado surgem como uma saída para a renovação cultural e a inserção da mulher na sociedade

moçambicana contemporânea.

Como a mulher é subalternizada ao longo da história e, segundo Inocência Mata, “no topo da pirâmide dos condenados da terra, está a mulher africana.” (MATA, 2006, p. 439), trazê-la para a visibilidade, numa sociedade patriarcal e poligâmica como a moçambicana, pode ser mais traumático. Assim, um dos assuntos encenados por Chiziane, na obra, é a poligamia, que tem uma configuração traumática, apesar de ser um costume ligado à tradição cultural moçambicana. A principal vítima dessa forma de arranjo familiar é Maria das Dores. O relacionamento com Simba, que possui mais três mulheres, provoca na personagem dor, estimula sua fuga e seu silenciamento. Ao final da narrativa há uma atitude positiva do marido de Maria das Dores, de deslocar-se para próximo dos filhos Rosinha, Fernando e Benedito como uma forma de reconhecimento dos filhos, o que, no entanto, não soluciona o problema da existência de um clã polígamo.

Outro aspecto que a autora discute com profundidade é o racismo. Com a colonização portuguesa, a postura de superioridade eurocêntrica foi instaurada e permanece até hoje. Segundo a autora, em entrevista, “O fato é que os portugueses que aqui ficaram no período pós-independência mantiveram os seus privilégios, e os descendentes também por conta da sua mestiçagem. São filhos de pai branco e, daí, o conceito dentro da sociedade moçambicana, mais elevado.” (CHIZIANE *apud* DIOGO, p.181).

A autora, na obra em análise, consegue mostrar essa diferenciação de tratamento e da ocupação social dentro da própria família. Quando Delfina, negra, decide se casar com José dos Montes, também negro, a mãe Serafina se revolta contra o casamento, já que, para ela, a filha precisa se casar com um branco para melhorar a raça e, portanto, a qualidade de vida de toda a família. No contexto colonial em que vivem, as oportunidades, inclusive de

emprego, serão melhores para os filhos mulatos. Mas uma outra situação mais dramática que exemplifica o racismo é a forma como a própria Delfina diferencia os filhos, dois negros e dois mulatos. Os primeiros, ela inferioriza e não se cansa de repetir que eles serão preparados para servir e para exercer trabalhos inferiores. Já os mulatos precisam estudar para ocupar cargos de renome no futuro. Assim, os filhos negros de Delfina são discriminados dentro da própria casa. Delfina ocupa, na narrativa, uma posição dupla: é vítima, pois tem a virgindade vendida pela própria mãe, se prostitui para sobreviver, mas também vitimiza, pois vende a virgindade de Maria das Dores, trai o marido negro e discrimina os filhos negros no próprio lar. É, por isso, uma metáfora da própria nação moçambicana, sustentada em preconceito e hierarquia e, por isso, sempre desintegrada.

A autora trabalha bastante com o simbólico. Nesse sentido, traz, para a cena literária, a cultura oral moçambicana, a qual é valorizada como forma de conhecimento de mundo inquestionável. Os mitos do matriarcado estão presentes e inserem na obra aquilo que era apenas contado de geração a geração. Eles conformam o substrato oral que subjaz à escrita, rasurando o modelo canônico de escrita romanesca. Em função disso, a narrativa se constrói de maneira circular, indicando a dificuldade de romper com o ciclo de exclusões proposto por uma sociedade que não inclui a mulher, principalmente a negra.

Uma característica da autora em *O alegre canto da perdiz* que chama atenção é a abordagem das personagens femininas com muita profundidade, ressaltando seus anseios, seu sofrimentos, suas dores e suas ambições, quase sempre em confronto com o masculino, como no caso das personagens Delfina e Maria das Dores. Delfina, por exemplo, na tentativa de construção da própria identidade e de rompimento com aquela vida de migalhas que a

sociedade colonial reservou à mulher negra, subverte o destino que seguem as mulheres em Moçambique antes da independência do país, mas também depois dela. Além disso, são encenadas, na obra, situações que evidenciam como se processam as relações de gênero em Moçambique; as estruturas que mantêm a ordem patriarcal vigente, como a construção burguesa da família, em que os negros, subjugados e vivendo de migalhas, não se encaixam; e a falta de apoio que as personagens encontram em instituições como a Igreja e o Estado. Dois marcos importantes, nesse sentido, são a venda de meninas virgens para homens mais velhos e a prostituição, além, é claro, da poligamia, todas situações traumáticas para as mulheres. A sociedade demonstra-se muito preconceituosa e cruel nesses casos. As freiras, por exemplo, desprezam Delfina e Maria das Dores por não serem virgens.

A família na qual todos os membros estão inseridos não chega a ser considerada como tal, mas um arranjo. A ideia de arranjo familiar utilizada aqui pretende chamar a atenção para os limites que se impõem para a mulher negra em sua tentativa de constituir a família, seja na sociedade colonial moçambicana ou na sociedade pós-independente, por ser ela uma instituição burguesa.

Ao final do livro, há uma discussão de todos os acontecimentos ocorridos tanto ao longo da história da colonização e após a independência quanto dos erros e acertos das personagens, além dos motivos pelos quais agiram de tal forma. Quanto mais falam, mais processam seus traumas, desvendando suas angústias aos seus e ao leitor:

Sou Maria das Dores, a caminhante. (...) Invejo a sorte das árvores que nunca saem do lugar e nem separam dos filhos. (...).

Sou o José dos Montes, o assimilado! Bravo guerreiro! Arrasei todos

os grevistas e silencieei todos os que se opunham à escravatura. Foi o sangue do povo que me elevou e me fez importante. Mudei de identidade e simulei a mudez durante quarenta anos, andei isolado, escondido, para me proteger de possíveis vinganças. Quando a noite cai, as vozes do passado se erguem contra mim e me torturam. Sou sonâmbulo!

Sou a Delfina. Mulher amada e odiada. (...) Fui tudo: pura e profana. Serena. Louca. Prostituta e santa. Maga, feiticeira. Verdade e mito. Deusa e demônio. Canibal. Fiz do meu lar uma frente de combate com vítimas, vitórias, aliados, inimigos, mortos, feridos, traumatizados. Como os bombardeiros, destruí o meu ninho em pleno voo, mas superei em liberdade todas as mulheres do mundo. (CHIZIANE, 2008, p. 323-4).

Cada personagem tenta fazer um balanço da caminhada ao longo da existência até então, ressaltar as partes negativas que lhe causaram trauma para que possa seguir em frente. No discurso de José dos Montes e de Delfina, por exemplo, verifica-se a confissão de pessoas nem boas nem más, mas que lutaram como puderam, a partir do que a vida lhes forneceu, em busca de uma situação financeira melhor.

Assim, *O alegre canto da perdiz* encena também a situação da sociedade moçambicana durante o final do período colonial, em que as pessoas eram submetidas à escravidão, os meninos eram retirados dos seios de sua família para tal fim, e as meninas, as adolescentes e as mulheres precisavam se prostituir para sobreviverem. Com essa atitude, Chiziane mostra a fissura de uma nação totalizadora, fragmentando, mostrando como vários elementos, como preconceito, dominação patriarcal e guerras podem fragmentar uma nação. Ao se referir a essas narrativas que rasuram a nação como um todo essencialista, Homi Bhabha afirma:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais

“comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas. (BHABHA, 2005, p. 211 – destaques do autor).

É nesse contexto de subjugação do negro, em especial a mulher negra, que Paulina Chiziane tematiza histórias de mulheres, refletindo a subjugação do gênero feminino nesse espaço machista e de exclusões diversas, que acaba apagando a mulher como sujeito na sociedade. Ela, em contraposição ao que a sociedade fez com a mulher ao longo da história, coloca em debate esse processo de inferiorização e a tentativa de romper com ele. Por isso encena, em sua narrativa, várias nuances da opressão e do silenciamento. Ao fazê-lo, deixa claros, em sua obra, a instabilidade do povo em termos sociais e econômicos, as injustiças como consequência de um racismo étnico, a subserviência perante o estrangeiro, o desrespeito, pelos brancos, dos valores tradicionais do negro e a miséria e a subordinação da mulher.

O gênero feminino, ao longo de boa parte da história da humanidade, foi relegado a uma condição inferior à do gênero masculino, que tomava boa parte das decisões políticas na sociedade, enquanto ela ficava restrita ao espaço doméstico, cuidando da casa e dos filhos. Nesse contexto de privações da liberdade, ela sempre encontrou obstáculos para participar ativamente do meio social. É como se ela fosse incapaz de fazê-lo, subjugação construída pela sociedade ao longo do tempo, como afirma Pierre Bourdieu:

O corpo e seus movimentos, matrizes de universos que estão submetidos a um trabalho de construção social, não são nem completamente determinados em sua significação, sobretudo sexual, nem totalmente indeterminados, de modo que o simbolismo que lhes é atribuído é, ao mesmo tempo, convencional e motivado, e assim percebido como quase natural. (BOURDIEU, 2002, p. 20).

Tradicionalmente, em Moçambique, a responsabilidade é das mulheres dentro do lar. Elas são obrigadas a cuidar da casa e do marido, agradar-lhe, além de ter de educar os filhos, mas a autoridade é do homem, o provedor, tanto como pai quanto como marido, já que a mulher deve ser sempre subserviente a ele e é inferiorizada pela sociedade. Na obra, a mulher sofre preconceito por dois motivos: pela cor e pelo gênero. Ela é um sujeito ciente de sua identidade e reflexivos em relação à sua história em uma sociedade que as exclui.

A personagem Delfina, por exemplo, vive em uma sociedade patriarcal, preconceituosa e traumática, que não aceita a vida que foi reservada a ela, criando os próprios meios de sobrevivência, como a assimilação, por exemplo, mas continua sendo oprimida pelo meio, situação que lhe causa dor. Por meio dessa personagem, a autora encena as relações de opressão que a mulher sofre ao longo da história, que geram a dessubjetivação do sujeito feminino e a rejeição da mulher negra a essa situação quando tenta assumir o próprio destino. Na sociedade colonial, Delfina sofre preconceito por tentar subverter o que foi reservado a ela, que, como mulher negra, não poderia ter autonomia. **Segundo Spivak,**

*Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazjo imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 210, p. 119, destaque da autora).*

Assim, por mais que Delfina tente se desgarrar da tradição e buscar a própria liberdade, é julgada tanto pelos homens quanto pelas mulheres, com base nos valores arraigados na sociedade tradicional tanto quanto na sociedade moderna.

Em relação ao processo de escrita de Paulina Chiziane, o que se

verifica nas entrevistas da autora é que a ação de escrever em uma sociedade que insiste em não reconhecê-la é muito árdua. Chiziane, nas entrevistas e na obra, demonstra uma certa melancolia por não ter reconhecimento no próprio país. Na entrevista intitulada “Não volto a escrever. Basta”, Chiziane, sobre a incompreensão da crítica, ao julgar seu trabalho, afirma:

A raça e o sexo determinam o estatuto de quem faz o que quer que seja. Sou mulher e sou preta, então tudo que faço tem que ter erros. Se não tiver, arranjam, E eu, teimosa que sou, digo-lhes que a minha escrita não tem erros nenhum. E a minha opção vingou porque consegui trazer uma reflexão sobre determinados aspectos culturais que nunca tinham sido tocadas. Os meus temas exigem coragem, trabalho e pesquisa, sem que ninguém me suporte financeiramente. (CHIZIANE *apud* REMEDIOS, 2016).

Como se vê, mesmo trabalhando sozinha, sem ajuda financeira, com temas polêmicos que oprimem e excluem uma parte da população, a autora recebe críticas negativas até mesmo no seu estilo de escrever, que está relacionado à estética e à valorização de uma cultura e de um grupo marginalizado. No entanto, ela resiste, afirmando

[...] eu faço a minha luta a partir da condição do feminino, da condição de ser negra. Tem algo que insisto em dizer depois de tanto trabalho – o fato de ser mulher e negra assume um estatuto diferenciado nessa sociedade. Se eu fosse homem, e branco, meu estatuto seria muito alto. Os problemas que eu enfrentei, para me afirmar como escritora, as mulheres mulatas não enfrentaram, os homens brancos muito menos. Daí, eu venho de um histórico de muita luta. O pouco que eu tenho em termos de reconhecimento, embora tenha muito trabalho, é pouco. (CHIZIANE *apud* DIOGO, 2010, p. 176).

Outra dificuldade que Chiziane enfrenta é escrever em Língua Portuguesa, que foi imposta pelos colonizadores, e ela confessa, em entrevista, que, muitas vezes, a palavra escrita não lhe oferece possibilidades para expressar exatamente o que ela quer dizer, deixando um vácuo na significação discursiva de seu texto. Por isso, ela sente, na sua relação com a escrita em língua portuguesa, uma certa incompletude:

A minha relação é de conflito. Não há dúvida de que eu aprendi a ler e a escrever em português, socializei-me com a literatura de língua portuguesa. Mas existem alguns aspectos culturais que a língua portuguesa não tem capacidade para cobrir. Para além de que, sendo uma língua de dominação, a língua portuguesa é também uma língua de segregação. Quando escrevo e vou pegando das palavras, de vez em quando fico chocada: os curandeiros são o centro do saber africano. Mas o que é um curandeiro na língua portuguesa? Vai ver no dicionário e a explicação que vai achar é redutora e simplista e serve simplesmente para colocar o curandeiro de lado. Para eles, é um indivíduo que deve ser banido e eliminado. (CHIZIANE apud DORIS WIESER, 2014).

Sair dessa situação de silêncio, principalmente para a escritora negra, não é fácil. Ela, ao longo da história da literatura canônica, não foi encenada como sujeito. Ademais, a mulher negra não tem voz que possa ser ouvida nas diversas esferas sociais e, na literatura, isso não é diferente. Ela enfrenta dificuldades em criar o assunto que sempre foi rejeitado, como a reflexão do negro no que diz respeito a sua visibilidade na sociedade e a mulher negra que causa um choque no leitor quando surge como protagonista. Entretanto, o grupo que a representa na sociedade se identifica com aquela história de subalternidade a partir da qual sempre foi retratado.

Segundo Gayatri Spivak, “para o ‘verdadeiro’ grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há

nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo”, porque ele se serve apenas dos instrumentos colocados à sua disposição pela cultura hegemônica com os quais não consegue romper. Ademais, para ser ouvido, é preciso que o falante tenha um ouvinte, conferindo ao discurso um caráter dialógico. Entretanto, ele não encontra esse espaço para interlocução em uma sociedade que o subjuga.

No contexto do itinerário do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito feminino subalterno está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66-7 – destaques da autora).

Outro impasse nesse contexto refere-se ao fato de que é a mulher que se torna escritora que precisa se apropriar de um universo masculino, o da literatura canônica, que repete a essência da sociedade patriarcal que designa ao homem tanto a responsabilidade de gerar a vida pelo sêmen quanto a escrita pela tinta. Isso porque, segundo José Aparecido Rossi, “A literatura é, claramente, uma área na qual as mulheres não têm voz no reino da escrita (ou não lhes foi dada tal voz ou não se quis ouvir suas vozes”. (ROSSI, 2007, p. 19). É nesse contexto desfavorável à mulher, sem voz na sociedade, é que surgem as escritoras.

Elas precisam se apropriar de um universo masculino. E “Isso gera um embate psíquico inconsciente, que muitas vezes se torna consciente, por meio da própria escrita das autoras quando estas discutem o ato de escrever em suas obras”. (ROSSI, 2007, p. 22).

Para elas, entrar nesse universo é uma experiência traumática, já que não há predecessores com quem possam dialogar e que lhes permita encontrar um novo caminho inovador, superando essa tradição falocêntrica da escrita literária.

No que se refere à mulher negra na literatura canônica, ela é representada de forma objetificada e estereotipada, como mulata sensual e estéril, empregada doméstica, ama de leite dos filhos de famílias brancas ou prostitutas, dentre outras figurações inferiorizantes. A essas formas de representação raramente é atribuída subjetividade. Não importa o que pensam, o que sofrem, aparentemente elas não refletem sobre a situação de opressão em que se encontram. Assim, se a mulher branca sofre com a falta de tradição, a negra não tem predecessoras e sofre muito mais porque ela precisa romper com a representação que tradicionalmente se faz sobre ela. Segundo Laura Cavalcante Padilha, nas literaturas africanas de Língua Portuguesa,

Encher de palavras o silêncio histórico foi para elas uma árdua e difícil conquista. Mesmo depois das independências, quando as nações se constituíram como comunidades políticas imaginadas – territorialmente limitadas e organizadas de modo soberano (ANDERSN, 989, p. 14) –, o acesso das mulheres à condição de produtoras textuais não foi facilitado. A formação canônica em tais nações submeteu-se aos mesmos aparatos ideológicos e aos mesmos mecanismos de dominação cuja meta, como se sabe, é elidir as diferenças, sobretudo no que concerne a questões como as de raça e gênero (PADILHA, 2002, p. 171).

Paulina Chiziane, como escritora negra, de forma transgressora, apõe-se ao silêncio patriarcal, ao racismo e às diferenças de classe propostos pela sociedade em que está inserida. Talvez por isso, uma abordagem frequente de Chiziane seja a beleza da raça negra, subvertendo a forma como a literatura canônica a retrata, distante de modelos e pouco valorizada:

Há uma mulher nua nas margens do rio Licungo. Do lado dos homens. (...) Há uma mulher na solidão das águas do rio. Parece que escuta o silêncio dos peixes. Uma mulher jovem. Bela e reluzente como uma escultura maconde. De olhos pregados no céu, até que aguarda algum mistério. (...) Uma mulher negra, tão negra como as esculturas de pau-preto. Negra pura, tatuada, no ventre, nas coxas, nos ombros. Nua, assim, completa. Ancas. Cintura. Umbigo. Ventre. Mamilos. Ombros. Tudo à mostra. (CHIZIANE, 2008, p. 11).

Olha para as ruas. Raparigas da sua idade, filhas dos negros assimilados, vão para a escola, aprumadas. Calçadas. Aprendem coisas que também poderia aprender se o pai aceitasse mudar de vida. Mas a porta da escola fechou-se. Porque é negra e bela. Donzela. *Lampariga*, de acordo com os linguarejos malandros dos homens, porque a rapariga brilha como uma lamparina. A mesma freira perseguia-a, acabando por expulsá-la da escola da missão. Porque era recheada, bonita e atrapalhava a concentração dos rapazes. Na igreja ficava no banco de trás. A freira expulsou-a de novo. Distraía a atenção dos fiéis e enchia os padres de desejos pecaminosos. A freira sabia de seus segredos e arrepiava-se de medo de contaminação pelo demoníaco e proibido. (CHIZIANE, 2008, p. 78).

Sou o Zezinho Filho da Delfina. Não sei que magia eu tenho, mas sou o que mata de amor todas as mulheres brancas, sou belo. Casei com uma branca por amor. No nosso lar abolimos a hierarquia das raças, preto e branco comem com a mesma colher e bebem água do mesmo cântaro. (CHIZIANE, 2008, p. 323).

Além disso, Paulina encena situações que dificilmente são tema da literatura canônica, como a guerra, o racismo, a poligamia, que deixam inúmeros traumas nas vítimas. Em entrevista, ela explique que sua opção por esses temas decorre do fato de que: “Eu vou trabalhando, lutando, tentando dar voz aos que não a têm [...] Tento desenterrar alguns pontos obscuros, aquelas realidades obscurecidas pela sociedade. (CHIZIANE *apud* DIOGO, 2010). Essa sua decisão de escrever, portanto, mesmo sendo traumática, é importante para encenar a voz daqueles que são silenciados pelos

discursos hegemônicos. Já que os subalternizados, principalmente as subalternizadas, não têm voz, a escrita de Paulina Chiziane permite que eles e elas se expressem na literatura, possibilitando a libertação de estereótipos depreciativos construídos socialmente para eles e elas ao longo da história. É através da escrita que poderá haver enfrentamento das situações que levam os sujeitos subalternizados à condições de subalternidade e exclusão. Assim, especialmente em relação às mulheres negras, a escrita literária, como a de Paulina Chiziane pode se constituir como espaço de sua retirada do conformismo, do complexo de inferioridade, da negação de si próprias e do silenciamento.

## Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. São Paulo: Caminho, 2008.

CHIZIANE, Paulina. “Não volto a escrever. Basta!” Entrevista a José dos Remédios, 2016. Disponível em: < <http://opais.sapo.mz/index.php/component/content/article/76-entrevistas/41298-nao-volto-a-escrever-basta.html?tmpl=component&print=1&page=>>. Acesso em: 21 de março de 2017.

CHIZIANE, Paulina. **Os anjos de Deus são brancos até hoje**. Entrevista a Doris Wieser, 2014. Disponível em: < <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane> >. Acesso em: 21 de março de 2017.

DIOGO, Rosália Estelita. Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 14, n.27, p. 173-182. 2º. Sem. 2010.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura – a história como trauma. In: **Revista Vidya**, v. 33, p. 43-52, jan/jun, 2000. Disponível em:

<<http://sites.unifra.br/vidya/Artigos/73>> Acesso em: 30 nov. 2016.  
HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MATA, Inocência. **Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença**. In: PADILHA, Laura Cavalcante; MATA, Inocência (Org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri: Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006, p. 421-440.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Silêncio e trauma na escrita literária de Paulina Chiziane. In: **Revista Mulheres e Literatura**. vol. 17 - 2º trimestre - 2016. Disponível em: <http://litcult.net/silencio-e-trauma-na-escrita-literaria-de-paulina-chiziane-terezinha-taborda-moreira/>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. Silêncios rompidos. In: PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas luso-afro-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCS, 2002. p.171-186.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Seria a pena a metáfora do falo?** Ou a inquietante presença da mulher na literatura. ÍCONE - Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 1, p. 20-41, dez. 2007. Disponível em: < <http://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/viewFile/3422/2143>>. Acesso em: 12 de dez de 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

# Guerra e sobrevivência: o perdão pode curar?

Josélia dos Santos Oliveira\*

---

\* Unimontes. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsista Capes.

Este artigo propõe um estudo da obra *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, tentando contemplar a percepção das personagens Delfina e Maria das Dores sobre os conflitos advindos do processo colonial e pós-colonial moçambicano. Esses conflitos implicam escolhas hediondas de traição, submissão e covardia. Por meio do entrecruzamento entre as vozes das personagens e da narradora, a narrativa tensiona, confronta histórias e também questiona a violência desse universo moçambicano marcado por uma guerra em que não há vencedores. A análise pretende evidenciar que só o perdão pode elevar os pensamentos de perda e luto e proporcionar o reconhecimento e a valorização da diversidade na reconstrução de uma nação em estilhaços.

Os laços das relações entre o Brasil e o continente africano estão confusamente atados porque são advindos de traumas, violências e de heranças culturais que acendem sensibilidades e também despertam paixões. A África lê o Brasil e o Brasil lê a África por meio das Literaturas de Língua Portuguesa, muito bem representadas por escritores como José Craveirinha, Luandino Vieira, Eduardo White, Mia Couto, Ana Paula Tavares, Paulina Chiziane e outros autores que escrevem e inscrevem a África em letras garrafais na literatura universal. E, como afirma Rita Chaves, “são muitas as vozes que nos confirmam a relevância desse diálogo”. (CHAVES, 2005, p. 3). E Inocência Mata chama nossa atenção para o fato de que

as literaturas africanas de língua portuguesa participam da tendência – quase um projecto – de investigar a apreensão e a tematização do espaço colonial e pós-colonial [...] o que as literaturas africanas intentam propor nestes tempos pós-coloniais é que as identidades (nacionais, regionais, culturais, ideológicas, sócio-econômicas, estéticas) gerar-se-ão da capacidade de aceitar as diferenças. (MATA, 2000, p. 6).

E é nessa perspectiva que lemos as obras da escritora moçambicana Paulina Chiziane, um testemunho de trajetória de mulher e de escritora que questiona desde o início as relações de gênero de seu país. Classificada como romancista, a autora prefere intitular-se uma “contadora de histórias”, o que faz com que, em sua escrita, dizendo com Terezinha Taborda Moreira, “uma letra da cultura oral moçambicana” se faça presente, fazendo com que o texto e “vibre, balbucie, murmure” (DELEUZE *apud* MOREIRA, 2005, p. 15).

A escrita de Chiziane é consistente, concentrada e, por certo, recebeu influxos de seu amplo e sólido percurso como mulher e escritora. É uma escrita considerada polêmica pela emblemática representação da mulher num mundo de produção literária estritamente masculina. Em *Eu, mulher...* por uma nova visão de mundo, Chiziane explica a causa da inferiorização da mulher em Moçambique e no mundo:

Os problemas da mulher surgem desde o princípio da vida, de acordo com as diversas mitologias sobre a criação do mundo [...] o homem surgiu primeiro, ganhando, deste modo, uma posição hierarquicamente superior, que lhe permite ser governador dos destinos da mulher. Isto significa que a difícil situação da mulher foi criada por Deus e aceite pelos homens no princípio do mundo (CHIZIANE, 2016, p. 8).

Sendo uma ativista política, tanto na obra ficcional como em sua ensaística, Chiziane denuncia a condição inferior da mulher e a constitui como eixo central das narrativas de suas obras. É o que acontece, por exemplo, em *O alegre canto da perdiz*, romance publicado pela editora portuguesa Caminho, em 2008, que é o quinto livro da autora moçambicana. O livro é dividido em oito capítulos e apresenta a saga das personagens Delfina e Maria

das Dores, mãe e filha, respectivamente. Tem como contexto histórico um mundo caotizado pela guerra no período colonial e pós-colonial moçambicano.

O romance se inicia quando Maria das Dores toma banho nua no rio Licungo, desafiando costumes da comunidade da Vila Gurué:

Há uma mulher nua nas margens do rio Lucungo. Do lado dos homens.

- Ah?

Há uma mulher na solidão das águas do rio. Parece que escuta o silêncio dos peixes. Uma mulher jovem. Bela e reluzente como uma escultura maconde. (CHIZIANE, 2008, p. 11).

É Maria das Dores, que se atreve a se banhar nua no lugar privado dos homens. Surge de lugar nenhum, mostrando que “só a nudez da mulher que quebra o silêncio dos deuses e das nuvens porque ela é a mãe do universo”. (CHIZIANE, 2016, p. 10). No romance, vista por uma multidão, a mulher nua é considerada louca e é apedrejada e amaldiçoada por mulheres e homens daquele lugarejo. A multidão enfurecida decide abandonar o rio. As mulheres procuram uma velha senhora, a mulher do régulo, para prontas explicações sobre o surgimento daquela que parecia o “anjo do mal”, “um ser do outro mundo”. Nas palavras da mulher, uma contadora de histórias, a explicação veio serena e, por fim, acalma a turba exaltada. Observadora e sensível, a senhora traduz exatamente como está toda a África neste mundo moderno: “um mundo as avessas, devasso. A humanidade é expulsa a uma velocidade assustadora, e as pessoas se tornavam selvagens, canibais”. E pede: “- Calma, criaturas [...] Coitada, não passava de um rato à procura de uma toca, ou uma mandioca. Era um ser solitário em busca de seus semelhantes. Por que a expulsaram?” (CHIZIANE, 2008, p. 19-20). Finalmente a senhora consegue

conter os enfurecidos. E a partir daí a saga de Maria das Dores se entrecruza com a de sua mãe Delfina na conturbada Zambézia, espaço onde “tudo começa e tudo termina” (CHIZIANE, 2008, p. 41). No romance de Chiziane não há referência a Moçambique. A província Zambézia pode representar, na verdade, a grande nação África. É o espaço onde tudo começou:

Mas como é que tudo começou? Começou ou terminou? Na vida nada é princípio, nada é fim. Tudo é continuidade. Mas tudo começou no dia em que o pai negro partiu para não mais voltar. Tudo começou quando o pai branco amou sua mãe. Tudo começou quando a sua mãe vendeu a sua virgindade para melhorar o negócio do pão. Tudo começou como uma relação que envolvia sexo e amargura. Filhos e fuga. Torpor e ausência. (CHIZIANE, 2008, p. 07).

A passagem supracitada resume bem as sagas das duas mulheres tendo a guerra como pano de fundo no espaço e tempo moçambicanos. Delfina, a contragosto da mãe Serafina, casou-se com um negro, José Montes. Este se ajoelha perante o poder do império e se torna um sipaio, soldado assimilado que, a serviço do colonizador, explora sua própria terra e povo. Tudo isso por uma indômita ambição disfarçada de sobrevivência.

De José Montes, Delfina teve dois filhos negros, Maria das Dores e Zezinho. Quando o pai negro parte para não mais voltar, Delfina recorre aos serviços de bruxaria de Simba, feiticeiro do cais, para realizar seu sonho de casar com Soares, um homem branco e de posses. Rica e assimilada ela passa a demonstrar intolerância para com os de sua própria raça. Depois de ter dois filhos mulatos do português Soares, Delfina discrimina os próprios filhos negros, aos quais obriga a fazer o serviço doméstico para que os dois filhos mulatos possam estudar. Ela afirma, com convicção, que pretos não precisam de escola.

Mas o seu reinado de mulher de branco não permanece. Abandonada por Soares e em sérias dificuldades financeiras, Delfina vende ao feiticeiro e amante Simba a virgindade da filha, Maria das Dores, então com treze anos de idade, reiterando, no presente, seu próprio passado, em que sua, Serafina, também vendeu sua virgindade em troca de chá e açúcar. Em pouco tempo Delfina subiu aos céus e desceu ao inferno. Foi pobre, foi rica. Vendeu a filha ao amante e montou um prostíbulo para explorar crianças. Quando perde de vista todos os filhos e cai em desgraça, começa a repensar todos os seus atos.

Delfina deixou-se contaminar pelos atos de violência, subjugação e dominação de que foi vítima na relação entre a colônia e o império. As transformações vividas pelo país com as guerras pela independência e civil a obrigam a um enfrentamento de sua condição. Inicialmente conivente com as regras ilegítimas do colonizador, ela passa de vítima da violência colonial a transgressora rebelde. Nesse cenário, ela sofre o impacto de um cotidiano marcado pela violência.

Mas é preciso observar que a resistência e o instinto de sobrevivência movimentam a narrativa. Talvez em função disso, *O alegre canto da perdiç* tem uma narrativa de construção complexa porque a narradora oscila entre as posições de primeira e terceira pessoa. Quando a narrativa acontece na primeira pessoa, a violência sofrida é evidente; quando acontece na terceira pessoa, entendemos que a narradora tem ciência crítica dos atos que media, pois tensiona, confronta estórias e também questiona a violência deste universo moçambicano, representado no romance pela província da Zambézia. Essa forma de construção da narrativa mostra como a narradora reflete sobre as situações que narra. As vozes das personagens atravessam a sua voz, frequentemente, porque, no modo que institui para contar, ela intenta dar voz a

sujeitos esquecidos, subalternizados, cujas versões da história não coincidem com a história oficial.

De acordo com Jaime Ginzburg,

A pressuposição do vínculo direto entre literatura e realidade é um campo polêmico, um debate aberto em teoria da literatura. A ideia de que o texto literário seja um registro imediato de realidade – aqui sendo cabíveis palavras como documento, reflexo, fotografia – supõe que a realidade possa ser captada sem mediação como se o escritor não elaborasse suas reflexões, como se o leitor não tivesse desenvolvendo desde o primeiro contato com o texto suas articulações próprias. (GINZBURG, 2013, p. 34).

Não é o caso do romance, objeto deste nosso estudo, pois a forma como Chiziane o alimenta é, como afirma Ginzburg, “polissêmica e aberta”, e como ainda aponta o autor, “entre forma artística e história, podem existir mediações; e o trabalho de interpretação envolve uma reflexão sobre mediações”. (GINZBURG, 2013, p. 35). O trabalho de mediação entre literatura e realidade, realizado por Paulina Chiziane em *O alegre canto da perdiz*, desconstrói a ideia do colonizado como vítima passiva do império ao retratá-lo, também, na posição de algoz, contribuindo para o processo de fragmentação da nação moçambicana, ainda que isso não possa ser visto, apenas, como uma opção do sujeito pelo modo de vida do colonizador. Antes, se existe uma opção feita pelos sujeitos na narrativa, ela é pela sobrevivência. Nesta perspectiva, citamos como exemplos as personagens Delfina e José dos Montes.

O projeto de vida da personagem Delfina é, antes de qualquer coisa, a busca por sobrevivência, mesmo que para isso ela tenha que buscar também uma nova identidade, pautada na ideia de branqueamento da raça. Ela almeja ter filhos mulatos para essa finalidade. Já José dos Montes, cujo objetivo principal na narrativa é construir sua relação de amor com Delfina, foi completamente

contaminado pelo sistema imperial, que lhe imputou o papel de mandatário para também agir de forma violenta. Dessa maneira ele se tornou um sipaio:

Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimônia diante de um oficial meio embriagado.

- Já és assimilado e serás sipaio a partir de agora. (CHIZIANE, 2008, p. 117-118).

Assim, as personagens são construídas num movimento que, apenas aparentemente, as desloca entre o bem e o mal, o certo e o errado. Antes, trata-se de personagens que reagem às vicissitudes da vida, procurando, resistindo para sobreviver. Nesse sentido, Chiziane também media outras situações de subalternização no romance, como a que envolve a relação entre brancos e brancos. Esses se sentem inferiores porque foram exilados da Europa, foram oprimidos na metrópole e vieram povoar e buscar sorte no território africano/moçambicano. Estão deslocados, primeiro geograficamente, depois culturalmente. Por isso lemos, a certa altura, a frustração confessa de Soares a Delfina:

Somos emigrantes, Delfina. Eu, da Europa para esta Zambézia. E tu saindo de dentro de ti para parte nenhuma. Nenhum de nós tem poiso seguro. Vítimas do tempo, procuramos o respiradouro do mundo. Entre superioridades e inferioridades nos amamos. (CHIZIANE, 2008, p. 228).

A autora foge, portanto, a formulações simplistas de um discurso de vitimização dos negros e, nessa confissão de Soares, desafia nossas próprias crenças, como leitores, de que o branco sente-se eternamente superior a outrem. Porém, se fosse possível elaborar uma estratificação dos sofrimentos dos colonizados da

Zambézia, a personagem Maria das Dores pertenceria à camada mais baixa da subalternização, confirmando a explicação de Gayatri Chakravorty Spivak de 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”. (SPIVAK, 2010, p. 67). A mãe, Delfina, vendeu Maria das Dores para o feiticeiro Simba e este, depois de violentá-la, a fez prisioneira:

O homem ergue-se e segura Maria das Dores pela mão. Arrasta-a com firmeza até ao interior da palhota com uma máscara de vitória no rosto. [...] Foi direto à ação sem palavras inúteis. Lança sobre ela toda a energia de um homem no auge da vida, pássaro sedento na frescura do lago. Mergulha. Era o criador amassando o barro, moldando uma escultura à medida de sua inspiração. Ser mulher é mesmo assim, não custa. Basta uma facada. Uma dor e um grito. (CHIZIANE, 2008, p. 255-256).

Como a narradora esclarece, para a personagem “morre tudo naquele instante. A infância. A inocência. Apagam-se todas as estrelas em sinal de luto”. (CHIZIANE, 2008, p. 256). E a mãe Delfina ouve tudo e se entristece. Arrepende-se, mas nada mais pode ser feito. Delira. Porém, Maria das Dores se resigna por sobrevivência na casa do feiticeiro. Lá convive com mais duas mulheres, concubinas de Simba. Por vezes as mulheres lhe assustam: “ele vai te matar, está a matar-te”. (CHIZIANE, 2008, p. 275). E Maria das Dores questiona:

Mãe, porque me deixaste aqui? [...] o Simba sai de manhã e me amarra, vem ao anoitecer e me desata. E traz-me comida pela mão. Neste lar polígamo até as crianças me lançam insultos e sorriem quando me querem morder. Lamentam o meu destino de bêbada e me entorpecem com outros venenos. (CHIZIANE, 2008, p. 275).

Um dia Maria das Dores rebelou-se. Partiu de madrugada levando os três filhos, Rosinha, Benedito e Fernando. Conseguiu chegar até a cidade de Gurué, mas ao subir um monte, desmaiou sem forças. Soldados encontram as três crianças e entregam-nas para uma freira criar. Maria das Dores, sem memória, torna-se uma errante como a sua mãe Delfina. Ambas amargam recordações e tentam reencontrar os filhos perdidos no espaço da Zambézia. O perdão poderá lhes curar as feridas? A esse respeito, Paul Ricoeur afirma:

Os fatos passados são inapagáveis: não podemos desfazer o que foi feito, nem fazer com que o que aconteceu não tenha acontecido. [...] Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações, como também se dá uma reviravolta nos nossos projetos, em função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas” [...] É exactamente deste modo que o trabalho de lembrança nos impele para a via do perdão na medida em que este abre a perspectiva de uma libertação de dívida. (RICOEUR, s/d, p. 4-5, grifos do autor).

A narradora de *O alegre canto da perdiz* nos permite que adentremos nas lembranças traumáticas e violentas de Maria das Dores e de Delfina para observar a multidimensionalidade do humano presente nos modos e atitudes de vida dessas personagens femininas. No início do romance, quando Maria das Dores aparece como uma misteriosa “escultura maconde” no rio Licungo, a mulher do régulo, conhecedora de tantas histórias do passado e do presente, é quem tenta provocar as lembranças, desvendar e desmistificar a “louca do rio” que perambula pelo vilarejo. Nessa situação imaginamos ser possível observar a perspicácia de Ricoeur quando cita o conceito de translaboração, proposto por Sigmund Freud, explicado pelo filósofo da seguinte forma: aquele em que o sujeito “parando de gemer ou de esconder a si próprio o seu

estado mórbido, encontre coragem para fixar a sua atenção sobre estas manifestações mórbidas”. (FREUD *apud* RICOEUR, s\d, p. 03).

Só assim, acentua Freud, se produzirá uma reconciliação. Os fatos terríveis acontecidos no passado não se encontram fechados por pertencerem ao passado. A memória permite acesso a eles, para novas interpretações. Ricoeur explica que “o perdão dirige-se não aos acontecimentos cujas marcas devem ser protegidas, mas à dívida cuja carga paralisa a memória”. (RICOEUR, s\d, p. 07). Na narrativa, acreditamos que Maria das Dores recupera suas memórias ao lidar com as feridas abertas pelo sofrimento e pelo trauma da perda de cada um de seus três filhos, das ausências da irmã Jacinta e da mãe, das saudades do pai.

Ao final da narrativa, o que parecia impossível acontece e toda a família de Delfina encontra-se reunida no mesmo espaço e tempo da Zambézia pós-colonial. A consciência de Delfina resume toda a dívida de culpa para com os seus entes:

Fiz do meu lar uma frente de combate com vítimas, vitórias, aliados, inimigos, mortos, feridos, traumatizados. Como os bombardeiros, destruí o meu ninho em pleno voo. [...] Aterrorizava-me a ideia de morrer antes deste encontro, porque Deus me iria perguntar: o que fizeste com a vela acesa que te dei? (CHIZIANE, 2008, p. 324).

Ainda que o literário se instaure nas falhas e no espaço vacante dos comportamentos hediondos, o final do romance é apocalíptico com o encontro e redenção de todas as personagens. Os três filhos de Maria das dores, Benedito, Fernando e Rosinha, identificam Simba, o algoz de sua mãe em dias turbulentos. Reconhecem-se no pai e “vivem-se momentos de libertação no festival dos antúrios”. (CHIZIANE, 2008, p. 325). Simba viera ao encontro disposto a um ajuste de contas com Delfina. Está

atormentado pelos vinte e cinco anos de buscas por Maria das dores e os filhos. Sente-se corroído pela revolta e, por tudo isso, desabafa a Delfina: “- Por causa da tua preguiça fizeste-te mulher dos brancos. Dividiste a família em pretos e mulatos. Tu mereces a morte!” (CHIZIANE, 2008, p. 329). Mas mesmo com tanto ódio e sede de vingança, a raiva, como afirma a narradora, “vai amaciar, a voz adocicar. O coração adormecer. [...] a morte e o luto desocupam a terra, no ar governam os alegres cantos das perdizes, gurué, gurué”. (CHIZIANE, 2008, p. 331). E Maria das Dores começará a entender Simba, a apreciá-lo como um homem que, afinal, é seu. A saga de Maria das Dores tem final feliz. Simba vai fazê-la sorrir outra vez. Delfina também se entenderá com José dos Montes. Este a perdoa como perdoa a si mesmo:

- A culpa não foi nada tua, Delfina. Fomos um homem e uma mulher na construção do mundo. Eu e tu assimilados. Voluntários servidores do regime. Lacaio. Matámos e morremos. Enquanto eu usava a força dos braços, tu entregavas o teu ventre para não faltar o pão na mesa. Traímos, sofremos e pagámos as contas da nossa existência. Queremos agora celebrar a reunificação da família. (CHIZIANE, 2008, p. 330).

Restará a esta família sofrida a sensação de sobrevivência. Quase massacrados pela história, agora sentem-se libertos. Como afirma a narradora, “a paz assume o comando, no trono de pedra e Delfina abraça todos os filhos e netos”. E este é o grande final. O conjunto de cenas mescla o passado e o presente. Respondem, portanto, o questionamento de Paul Ricoeur: sim, só o perdão pode curar.

## Referências

CHAVES, Rita. O Brasil na cena literária dos países africanos de língua portuguesa. In.: CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. pp. Disponível em < [http://biblioteca\\_virtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/chaves.rtf](http://biblioteca_virtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/chaves.rtf).> acesso em março de 2017.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher...** por uma nova visão do mundo. 2.ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias – Literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte, PUC Minas, 2003.

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

RICOEUR, Paul. **O perdão pode curar.** Tradução de José Rosa. In: **www. lusosofia.net.** Biblioteca Online de Filosofia e Cultura. Disponível em <[http://www. Google.com,br/search?q=o+perd%C3%A3o+pode+curar&ie=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=IIXDVZiVHcibwgTmlKGQCA](http://www.Google.com.br/search?q=o+perd%C3%A3o+pode+curar&ie=utf-8&gws_rd=cr&ei=IIXDVZiVHcibwgTmlKGQCA)> acesso em março.2017.

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

**Sobre os autores**

TEREZINHA TABORDA MOREIRA é Professora Adjunta III da PUC Minas. Graduiu-se em Letras na UFMG (1989), realizou mestrado em Letras na PUC Minas (1995), doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2000). Fez pós-doutorado em Literatura Angolana na UFF. É pesquisadora nível 2 do CNPq. É Editora da Área de Literatura da Revista *Scripta* e dos *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, do CesPUC. 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, estudos pós-coloniais, escrita e oralidade. 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).

DENISE BORILLE DE ABREU é pós-doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas, com bolsa da Capes. Possui graduação em Letras pela UFMG (1996), mestrado em literaturas de língua inglesa pela mesma instituição (2008) e doutorado em literaturas de língua portuguesa pela PUC Minas (2016), onde adquiriu e consolidou sua experiência profissional

## Sobre os autores

como professora de ensino superior. Foi bolsista da Capes de doutorado-sanduiche na Kingston University London (2015). Atua na área de Letras, com ênfase em línguas e literaturas inglesa, brasileira, portuguesa e moçambicana, principalmente nos seguintes temas: narrativas femininas de guerra, narrativas femininas do trauma de guerra, literatura e psicanálise, escrita criativa, ficção de trauma, teoria do trauma, literatura e direitos humanos, autoficção e demais formas de narrativas de vida (life-writing), como escrita de memórias, diários e testemunhos.

ELISA MARIA TABORDA DA SILVA é mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas (2016), tendo sido bolsista do CNPq. Graduiu-se em Letras pela UFMG (2010). Foi bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq, atuando como pesquisadora no Grupo de Estudos “Literaturas contemporâneas: espaços” (UFMG), no realizou investigações sobre exílio, diáspora, deslocamento e identidade nas literaturas africanas de língua portuguesa.

KARINA DE ALMEIDA CALADO é doutoranda em Literaturas de língua portuguesa, pela PUC Minas, com bolsa Capes. Possui mestrado (2015) em Literaturas de língua portuguesa pela PUC Minas (2015), graduação (2007) e especialização (2009) em Letras: língua portuguesa e suas Literaturas, pela UFPE. É professora da rede estadual de ensino de Pernambuco. Pesquisadora do Grupo de Estudos Comparados: Literatura e Interdisciplinaridade (UPE).

MATEUS PEDRO PIMPÃO ANTÓNIO é doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Possui mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas (2017), graduação em Letras - Português e Inglês pela Faculdade Pedro

II (2014), graduação em Teologia - Integralização pelo Instituto Metodista Izabela Hendrix (2015) e graduação em Teologia - Seminário Teológico Presbiteriano Rev. Denoel Nicodemos Eller (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente no seguinte tema: Literaturas de Língua Portuguesa. Possui experiência ainda nos estudos da língua inglesa e portuguesa, bem como nas áreas de ensino teológico-filosófico e aconselhamento. Foi professor de Língua portuguesa e inglesa no ensino fundamental e médio em escolas particulares em Angola e no Brasil. É pesquisador do Grupo de Pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais” (PUC Minas), no qual investiga as relações entre escrita literária, violência e trauma.

CARLOS VINÍCIUS TEIXEIRA PALHARES é mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas (2012). Possui graduação em Letras, com licenciatura em Inglês (2005) e Português (2006). Tem experiência na área de língua inglesa, atuando na área há mais de quinze anos em nível de ensino básico, médio e graduação. É pesquisador da Literatura Africana de Língua Portuguesa, buscando salientar as relações entre sistemas e expressões literárias que marcam as literaturas produzidas em língua portuguesa em países africano-lusófonos, em diálogo com outras áreas da linguagem.

HELEN LEONARDA ABRANTES é doutoranda Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e mestre (2015) pela mesma instituição. É bolsista da CAPES. É professora na educação básica, atuando há dez anos na rede privada de ensino, com aulas de literatura, redação e gramática. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais” (PUC Minas), no qual investiga a escrita literária africana de autoria feminina.

## Sobre os autores

ENI ALVES RODRIGUES é doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e mestre (2015) pela mesma instituição. Possui graduação em Biblioteconomia pela UFMG (2000). Atua, principalmente, com os seguintes temas: Mia Couto – obras, lei nº 10.639/03, literaturas africanas de língua portuguesa.

WILSON BARRETO FRÓIS é doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e mestre (2018) e mestre (2009) pela mesma instituição, tendo sido bolsista da Capes. É professor na educação básica, atuando na área de ensino de língua portuguesa e literatura brasileira. Atua, principalmente, com os seguintes temas: literatura brasileira, literatura fantástica, literatura e sociedade.

ELAINE CRISTINA ANDRADE PEREIRA é doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e mestre (2015) pela mesma instituição. Possui graduação em Letras – Português/ Espanhol pela PUC Minas (2010). É bolsista da Fapemig. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais” (PUC Minas), no qual investiga a encenação do feminino pela escrita literária angolana de autoria masculina.

ELISÂNGELA DE LANA COSTA é doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e mestre (2014) pela mesma instituição. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (2002). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em escrita criativa. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais” (PUC Minas), no qual investiga a escrita literária de autoria feminina do Brasil e de Moçambique.

## Sobre os autores

JOSÉLIA DOS SANTOS OLIVEIRA é doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. É professora da Unimontes. Possui mestrado em Letras – Estudos Literários, pela Unimontes (2013), especialização em Língua Inglesa pela PUC Minas (2001) e graduação em Letras Português/Inglês pela Unimontes (1999). Fez treinamento em ensino de língua inglesa em Oxford, UK (1997) e em Londres, UK (2007). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais” (PUC Minas), no qual investiga as relações entre literatura, nação e identidade na literatura brasileira do século XIX.



**CESPUC - MG**  
CENTRO DE ESTUDOS  
LUSO-AFRO BRASILEIROS  
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE MINAS GERAIS