

**RESSONÂNCIAS
E REVERBERAÇÕES**
**EM LITERATURAS DOS PAÍSES AFRICANOS
DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Terezinha Taborda Moreira
Roberta Guimarães Franco
Roberta Maria Ferreira Alves
(Organizadoras)



editora
PUC Minas

**RESSONÂNCIAS
E REVERBERAÇÕES**
EM LITERATURAS DOS PAÍSES AFRICANOS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

© 2024 Os autores. Todos os direitos reservados pela Editora PUC Minas. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem a autorização prévia da Editora.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS
GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva
Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Moraes Hanriot



EDITORA PUC MINAS

Diretora: Mariana Teixeira de Carvalho
Conselho Editorial: Alberico Alves da Silva Filho, Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Robson Figueiredo Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenadora: Terezinha Taborda Moreira
Colegiado: Terezinha Taborda Moreira, Daniella Lopes Dias
Ignácio Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.



CESPUC: Centro de Estudos Luso-Afro Brasileiros

Coordenadora: Sandra Maria Silva Cavalcante
Coordenação editorial: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes
Projeto gráfico e diagramação: Jefferson U. de A. Medeiros
Revisão: Ana Paiva

Este livro não seria publicado sem o apoio da FAPEMIG e do CNPq. A ambas as agências de fomento, o nosso agradecimento, seja pelo financiamento dos projetos de pesquisa APQ-01481-22 (“Escritas literárias africanas de língua portuguesa e textualidades orais: transcrições poéticas”), financiado pela FAPEMIG no período de 2022 a 2025, ou pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa concedida pelo CNPq ao projeto “Entre textos e contextos: escrita literária de Ana Paula Tavares”, desenvolvido entre os anos de 2021-2024.

EDITORA PUC MINAS: R. Dom José Gaspar, 500. Prédio 30 • Coração Eucarístico • CEP 30.535-901. Belo Horizonte • Minas Gerais • Tel.: (31) 3319-4792/ 3319-4791. • editora@pucminas.br • www.pucminas.br/editora.

CESPUC - PUC MINAS: R. Dom José Gaspar, 500. Prédio 20, Sala 102 • Coração Eucarístico • CEP: 30535-901. Belo Horizonte • Minas Gerais • Tel.: (31) 3319.4368 • cespuc@pucminas.br • <https://www.pucminas.br/cespuc>.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R435 Ressonâncias e reverberações em literaturas dos países africanos de língua portuguesa [recurso eletrônico] / Terezinha Taborda Moreira, Roberta Guimarães Franco, Roberta Maria Ferreira Alves, organizadoras. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2024.
E-book (268 p. : il.)

ISBN: 978-65-88547-95-3

DOI:10.5752/L.9786588547953.2024

1. Literatura africana. 2. Literatura angolana. 3. Literatura moçambicana. 4. Literatura africana - Escritoras. 5. Mulheres na literatura. 6. Escritores africanos. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Franco, Roberta Guimarães. III. Alves, Roberta Maria Ferreira. V. Título.



Ficha catalográfica elaborada por Pollyanna Iara Miranda Lima - CRB 6/3320

RESSONÂNCIAS E REVERBERAÇÕES

EM LITERATURAS DOS PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Terezinha Taborda Moreira
Roberta Guimarães Franco
Roberta Maria Ferreira Alves
(Organizadoras)



Belo Horizonte, 2024

SUMÁRIO

EM DEFESA DOS VAGA-LUMES

Diálogos, fluxos e resistências nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa

Terezinha Taborda Moreira, Roberta Guimarães Franco e Roberta Alves

9

PROVOCAÇÕES I

As literaturas africanas no âmbito das discussões da Literatura-mundo

Maria Nazareth Soares Fonseca

26

SEÇÃO I – ECOS E MEMÓRIAS NA POESIA DE ANGOLA, GUINÉ-BISSAU E MOÇAMBIQUE

Tradição e cosmovisão na escrita literária de Ana Paula Tavares

Terezinha Taborda Moreira

42

A “escrevivência” na pós-colonialidade: a luta assimétrica ou a guerra híbrida cultural dos guineenses para (re)existir

Sebastião Marques Cardoso

70

Irmandade e memória na poesia de Paulina Chiziane

Assunção de Maria Sousa e Silva

91

Uma coletividade *sui generis*: a poesia do angolano Abreu Paxe
Vanessa Riambau Pinheiro

105

SEÇÃO II – GESTOS E RUMORES NA PROSA DE CABO VERDE E MOÇAMBIQUE

“Olhar, reparar, contemplar e fazer memórias são a nossa
maneira para não morrerem” – as muitas vozes do Tarrafal em

O diabo foi meu padeiro, de Mário Lúcio Sousa

Roberta Guimarães Franco

120

O testamento do senhor Napomoceno: palavra transcrita em
imagem-movimento

Roberta Maria Ferreira Alves

142

Tensões religiosas em **O sétimo juramento**, de Paulina Chiziane

Sávio Roberto Fonsêca de Freitas

170

Identidade e subjetividade em **As visitas do Dr. Valdez**, de João

Paulo Borges Coelho

Natalino da Silva de Oliveira

182

Estética de resistência em narrativa de Orlanda Amarílis

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira

198

Personagens femininas de Lília Momplé na obra **Ninguém matou Suhura**

Patrícia Pinheiro-Menegon e Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega

222

PROVOCAÇÕES II

Mulheres escritoras

Vera Duarte (Cabo Verde)

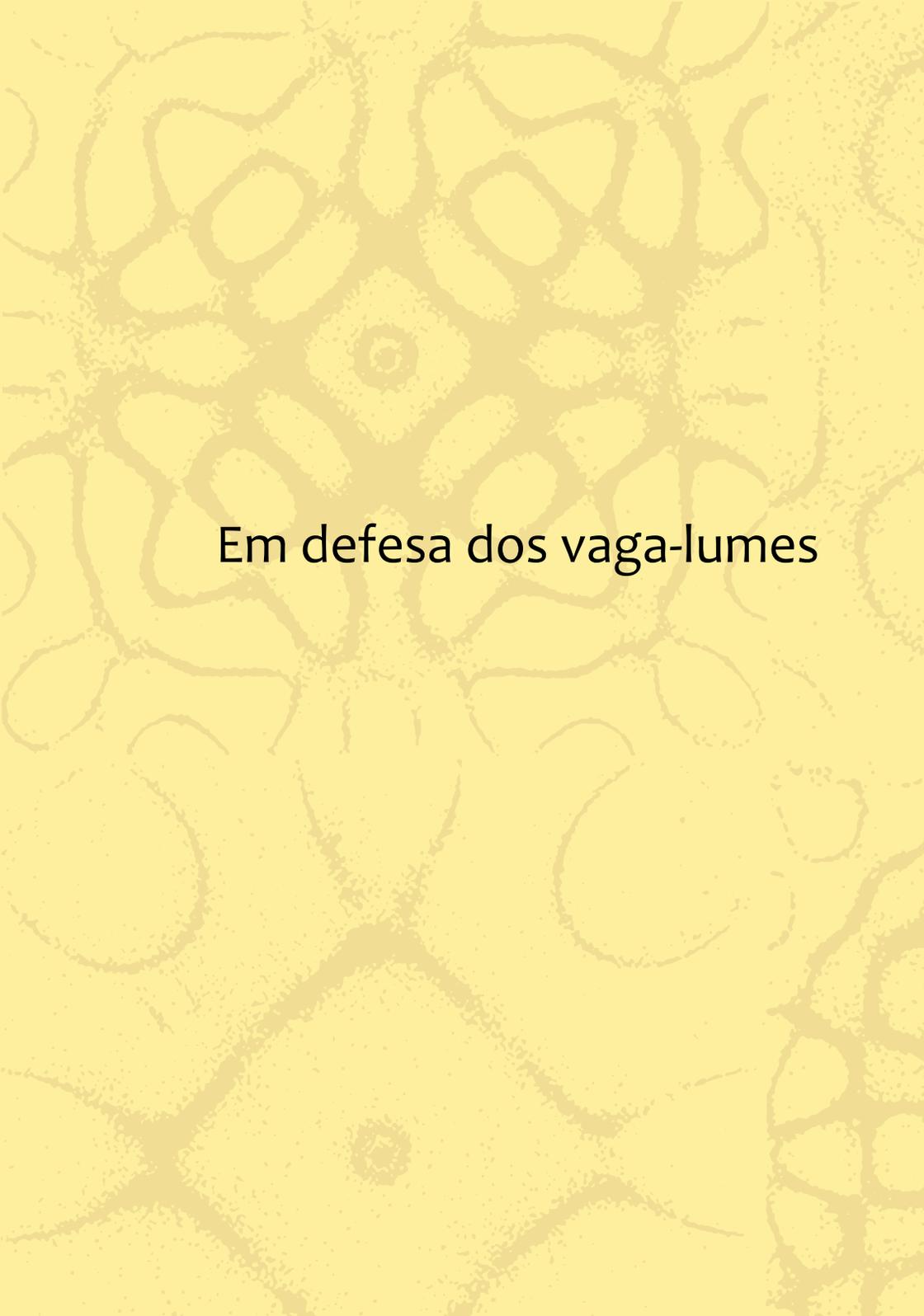
244

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

254

AS ORGANIZADORAS

265

The background of the page is a detailed, high-magnification microscopic image of plant tissue, likely a cross-section of a stem or leaf. It shows a complex network of cell walls forming various polygonal and circular shapes. The cells are stained in shades of yellow and brown, with some darker, more prominent structures that could be vascular bundles or specialized cells. The overall texture is intricate and organic.

Em defesa dos vaga-lumes

Diálogos, fluxos e resistências nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa

Terezinha Taborda Moreira

Roberta Guimarães Franco

Roberta Alves

Em seu belo ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman revisita a visão apocalíptica de Pier Paolo Pasolini sobre a morte dos vaga-lumes, publicada em artigo de 1975, no qual o cineasta, após ter vivido o sombrio período do triunfo da ditadura fascista na Europa dos anos 1940, lamenta o desaparecimento dos “sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores – do fascismo triunfante” (Didi-Huberman, 2011, p. 25, grifos do autor). Didi-Huberman explica-nos que Pasolini identificava, sobre as ruínas do fascismo dos anos iniciais do século XX, um novo terror, ainda mais profundo e devastador, que ele trataria como um “genocídio cultural” praticado sobre os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo, e explicaria como resultado da “assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (Didi-Huberman, 2011, p. 29). Esse fenômeno era entendido, pelo cineasta, como efeito do desaparecimento do humano no coração da sociedade do final do século XX, momento em que o contemporâneo teria devorado, assujeitado ou reduzido o fulgor das diferenças ao contrapô-las à ofuscante claridade dos projetores dos shows políticos, dos estádios de futebol, da agitação mortífera das telas de televisão, do olho panóptico das câmeras de vigilância, da superexposição dos corpos ao poder da ditadura industrial e consumista. Para Didi-Huberman, em sua visão apocalíptica, Pasolini se ressentia da perda daquilo que ele reconhecia como sendo o poder específico das culturas populares, a saber, a sua “verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (Didi-Huberman, 2011, p. 33, grifos do autor). A imagem dos vaga-lumes metaforizaria, para Pasolini, toda uma realidade do povo que estaria prestes a desaparecer. O desaparecimento dos vaga-lumes,

isto é, da cultura como forma de resistência, resultaria do fato de ter-se tornado, a própria cultura, um espaço de barbárie totalitária, dado o comprometimento assumido por ela com o mercado.

Menos pessimista, Didi-Huberman questiona se teriam mesmo desaparecido os vaga-lumes, se eles ainda não emitiriam suas luzes. E relembra a noção de imagem dialética de Walter Benjamin, proposta para compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro, um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera algo para nosso próprio futuro, para advogar a intermitência como o processo pelo qual os vaga-lumes reaparecem aos olhos de quem está disposto a seguir sua luz pulsante, passageira, frágil. Didi-Huberman classifica essa luz como *luz menor*, comparando-a com a noção de “literatura menor” de Gilles Deleuze e Félix Guattari e sugerindo que ela possuiria os mesmos aspectos filosóficos desta, a saber, um forte coeficiente de desterritorialização, um comprometimento político, um valor coletivo, uma expressão do povo e das condições revolucionárias imanentes à sua própria marginalização (Didi-Huberman, 2011, p. 52). Essa *luz menor* permitiria, aos olhos de quem estiver disposto a segui-la, identificar, por um jogo dialético do olhar, aquelas sobrevivências que, na própria dinâmica da imaginação ocidental, revelam-se como funções políticas de que os agenciamentos memorialísticos dos quais elas emanam se revelam portadores. Contrapondo ao apocalipse pasoliniano a visão dialética benjaminiana, Didi-Huberman nos convida a reconhecer, no mínimo vaga-lume, uma resistência, uma luz para todo o pensamento.

Este livro nasce de nosso desejo, como organizadoras, de aceitar esse convite feito por Didi-Huberman. Intentamos reconhecer, não apenas nos textos literários produzidos nos países

africanos de língua portuguesa aqui analisados, como também na reflexão de cada autor e autora que se debruçam sobre eles e os sistemas literários que os geram, uma resistência que se torne luz para o pensamento sobre a literatura. Luz que interrogue os paradigmas: sejam aqueles que recusam a convivência da literatura com outras formas de produção estética que se organizam esgarçando os limites da escrita em língua portuguesa para recorrerem a modos de construção que não se ancoram na exclusividade da escrita verbal; seja o da presença majoritariamente masculina na escrita literária não apenas dos países africanos de língua portuguesa; seja o da preferência por autores e autoras de constituição étnico-racial branca no processo de circulação dos livros; seja o do impacto da predominância desses autores e autoras no enquadramento de modos de produção e de recepção que podem, não necessariamente, corresponder a encenações estéticas da realidade que sejam representativas da diversidade que singulariza cada país africano.

Cada capítulo¹ mergulha em um aspecto particular da literatura dos países africanos de língua portuguesa. Dessa maneira, esse livro abrange uma ampla gama de abordagens críticas de obras contemporâneas desses espaços, explorando a riqueza e a diversidade de textos poéticos e narrativos produzidos ao longo do processo de formação dos sistemas literários dos Cinco – a saber, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe –, a fim de refletir sobre temas que vão desde a identidade cultural até a resistência pós-colonial. E a própria organização do livro espelha nosso desejo de tornar cada reflexão aqui apresentada uma ideia-luz que se projeta sobre a crítica que se produz sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa.

¹ Na construção do livro, optamos pelo uso das diferentes variantes da língua portuguesa adotadas por cada um dos países aqui representados.

Nas *Provocações* (capítulos: “Provocações I e II”), trazemos reflexões construídas a partir da eleição de temas sobre os quais consideramos importante nos debruçarmos com profundidade, procurando instigar o leitor a observar sua complexidade e, ao mesmo tempo, afastando-nos do automatismo das investigações apressadas e recusando alguns enquadramentos perceptivos comuns em sua abordagem.

A primeira *Provocação* (“Provocações I”), que abre o livro, é feita por Maria Nazareth Soares Fonseca ao discutir a inserção das literaturas dos países africanos, especialmente aqueles de língua portuguesa, no contexto das discussões sobre Literatura-mundo. Inicialmente, a pesquisadora aborda o debate sobre a Literatura-mundo, que transcende fronteiras nacionais e destaca termos como anglofonia, francofonia e lusofonia. A francofonia é problematizada por escritores que a consideram restritiva, levando à publicação do *Manifeste pour une littérature-monde en français*, em 2007, que rejeita a demarcação da francofonia para defender uma abordagem mais ampla da literatura francesa. Traçando um perfil cronológico, o texto delinea que o conceito de Literatura-mundo não é recente, remontando à proposta de *Weltliteratur* de Goethe, de 1827, mas é retomado por David Damrosch e outros teóricos contemporâneos. A estudiosa explicita que a Literatura-mundo enfoca a circulação de textos, traduções e leituras, mas também destaca sua vulnerabilidade a manipulações ideológicas. Por isso o conceito tem sido debatido por diferentes teóricos, como o Coletivo de Pesquisa Warwick Research Collective – WreC –, que o relaciona ao desenvolvimento combinado e desigual, destacando a importância de considerar a circulação de obras literárias no mundo contemporâneo. Especificamente no que se refere às literaturas dos países africanos de língua portuguesa, são apontados

desafios para sua abordagem dentro do contexto da Literatura-mundo. A pesquisadora santomense Inocência Mata é trazida ao texto para destacar os fluxos e conexões entre essas literaturas, bem como os diálogos intertextuais com outras literaturas, como a literatura brasileira. No entanto, Fonseca ressalta a necessidade de considerar as peculiaridades de obras produzidas em diferentes contextos culturais africanos, indo além do idioma compartilhado. A proposta é reconhecer e considerar, preferencialmente, os pontos de interseção entre as literaturas dos países africanos e as visões de mundo de outros países, como Portugal e Brasil.

Na segunda *Provocação* (Capítulo “Provocações II”), que fecha o livro, Vera Duarte mostra como, em Cabo Verde, as mulheres protagonistas do movimento de emancipação feminina recusaram-se a ficar na posição de simples espectadoras passivas e estão a traçar os seus próprios caminhos, redescobrimo e dando novo valor aos papéis tradicionais, renovando seu conteúdo e reorientando a sua maneira de estar na vida e no mundo, ainda que a custo de grandes sacrifícios e muitas lágrimas. Segundo a escritora e intelectual, contrariamente ao que se passou no período anterior à independência, em que a presença da mulher na escrita cabo-verdiana foi quase imperceptível, hoje a principal característica da moderna escrita literária cabo-verdiana talvez resida na presença triunfal das vozes femininas. Por isso, Vera Duarte destaca sua compreensão de que o grande denominador comum das escritoras cabo-verdianas é que elas são, cada vez menos, mulheres cabisbaixas, de olhos postos no chão e que aceitam tudo do companheiro, marido ou pai de filho, sem direito a amar, mas sim mulheres que partem para a luta, reunidas à volta do grande projeto de emancipação.

Entre as *Provocações*, duas seções, “Ecos e memórias na poesia de Angola, Guiné Bissau e Moçambique” e “Gestos e rumores

na prosa de Cabo Verde e Moçambique”, percorrem as trilhas abertas pelas escritas de autores e autoras, ora revisitando, sob outras abordagens, temas que lhes parecem caros, ora enveredando-se por outras experimentações estéticas propostas por eles e elas, ora, ainda, tentando flagrar nuances de sentidos que, embora possam ter estado sempre presentes em suas escritas, possam ganhar, agora, novas luzes.

A seção *Ecos e memórias na poesia de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique* ausculta, na poesia dos angolanos Ana Paula Tavares e Abreu Paxé, dos guineenses Ndongle Akudeta e Félix Sigá, e da moçambicana Paulina Chiziane, as ressonâncias de discursos e dizeres outros que se inscrevem em seus textos como gestos de rememoração a modificar as paisagens contemporâneas de suas escritas.

No capítulo “Tradição e cosmovisão na escrita literária de Ana Paula Tavares”, Terezinha Taborda Moreira analisa – como o título diz – a obra da autora angolana Ana Paula Tavares, destacando sua habilidade única de combinar elementos da tradição oral africana com sensibilidades poéticas contemporâneas. Moreira explora como Tavares incorpora mitos, rituais e símbolos da cultura bantu em suas narrativas, utilizando-os como veículos para explorar questões profundas de identidade, memória e resistência na Angola pós-colonial. Segundo a pesquisadora, ao entrelaçar a tradição com a modernidade, Tavares desafia noções preconcebidas sobre a literatura africana, oferecendo uma visão complexa e multifacetada da vida em Angola. O texto analisa obras de Ana Paula Tavares, como “O lago da lua”, “Ex-votos” e “Como veias finas da terra”, destacando sua abordagem na organização da escrita, que entrelaça diversas tradições culturais. O texto também mostra como Tavares promove deslocamentos epistêmicos para dar visibilidade a uma perspectiva

única do feminino angolano, mesclando tradições judaica, egípcia e oriental com oralidades angolanas. Essa abordagem propõe uma reelaboração do feminino angolano, revelando as limitações e imprecisões dos saberes hegemônicos sobre o feminino. A escrita de Tavares não apenas preserva e celebra as ricas tradições culturais do continente africano, mas também lança luz sobre as complexidades do presente, construindo pontes entre passado e presente, tradição e inovação. Esse entrelaçar acontece por meio de uma prosa poética e evocativa, na qual a poeta convida os leitores a mergulharem em um mundo onde os mitos ancestrais coexistem com as realidades contemporâneas e a linguagem é tanto uma expressão da história quanto uma ferramenta para a compreensão do presente. A obra de Ana Paula Tavares ressoa não apenas com os leitores angolanos, mas com todos os que buscam uma compreensão mais profunda da complexidade e da beleza da experiência humana.

No capítulo “A “escrevivência” na pós-colonialidade: a luta assimétrica ou a guerra híbrida cultural dos guineenses para (re)existir”, Sebastião Marques Cardoso apresenta ao leitor um debate interessante ao discutir essa “escrevivência” a partir de uma citação do chefe da diplomacia europeia, Josep Borrell, na qual ele sugere uma visão de superioridade ocidental sobre o restante do mundo. O estudioso relaciona esta narrativa à colonização portuguesa na Guiné, destacando como a Europa, historicamente, se viu como o Ocidente civilizado em contraste com o “resto do mundo” percebido como selvagem ou oriental. A análise aponta para a continuidade dessa mentalidade desde a Reconquista até os dias atuais. Para Cardoso, a crítica pós-colonial é uma resposta à opressão do Ocidente e uma estratégia de luta assimétrica dos povos colonizados. Em seu texto, Cardoso também aborda a interseção entre trabalho e raça na construção do eurocentrismo,

destacando como a organização industrial europeia foi possível através da emigração de mão de obra escrava, perpetuando divisões entre “Primeiro Mundo” e “Terceiro Mundo”. Ademais, destaca que a “selva” construída pelo colonialismo ainda persiste como um discurso hegemônico que justifica intervenções neocoloniais. Daí, para Cardoso, a relevância de autores como Edward Said e Anouar Abdel-Malek na crítica ao Orientalismo, já que suas obras continuam pertinentes na contemporaneidade. Diante disso o pesquisador, analisando as escritas de Ndongle Akudeta e Félix Sigá, declara que a literatura guineense é complexa, enraizada e, ao mesmo tempo, está em constante movimento, refletindo a falta de apoio do Estado e a dependência dos escritores de recursos externos. Para Cardoso, a experiência de viver em uma realidade desafiadora, semelhante à “selva” descrita por Joseph Conrad, é uma expressão da “necropolítica”. Por isso, o autor defende que a literatura guineense desafia convenções ao ser uma expressão de uma Nação sem Estado definido, local e diaspórica, simultaneamente. Segundo Cardoso, a relação entre o português e o crioulo cria uma identidade guineense, permitindo aos guineenses reivindicarem sua humanidade. Esse processo de “crioulização” estabelece uma nova fenomenologia cultural e linguística, capacitando os guineenses a moldarem seus próprios destinos na pós-colonialidade. Isso porque o olhar dos escritores guineenses contemporâneos desafia a visão ocidental e reivindica espaço para suas vozes em um mundo diversificado.

No capítulo “Irmandade e memória na poesia de Paulina Chiziane”, Assunção de Maria Sousa e Silva analisa profundamente a obra *O canto dos escravizados* (2018), da renomada autora moçambicana Paulina Chiziane. Destaca a homenagem da autora à ativista afro-colombiana Aura Dália Caicedo Valencia, que levanta questões sobre a lembrança da África para com seus

filhos vendidos como escravos. A análise se concentra na estrutura da obra, composta por sete livros que exploram temas como resistência, liberdade e transcendência. Segundo a pesquisadora, os poemas de Chiziane ressoam com os anseios, a rebeldia e a esperança dos escravizados, refletindo suas experiências de dor, saudade e luta pela liberdade. Através de uma linguagem poética poderosa, Chiziane ressignifica a história, questiona os opressores e promove a consciência emancipatória. Os cantos poéticos abordam tanto a realidade dos escravizados em Moçambique quanto na diáspora, revelando a força da irmandade e solidariedade entre os africanos e afrodescendentes. A reflexão também destaca a voz feminina negra, marcada pela autonomia, valorização e resistência contra a opressão. Os poemas celebram a memória coletiva e a espiritualidade africana, convocando para uma “revolução do amor” como caminho para a construção de uma civilização de paz. Silva mostra que, ao reconfigurar a história e empoderar as vozes subalternizadas, a poesia da contadora de histórias moçambicana se destaca como uma poderosa ferramenta de transformação e resistência.

No capítulo “Uma coletividade *sui generis*: a poesia do angolano Abreu Paxé”, Vanessa Riambau Pinheiro declara que a poética do escritor angolano referido, de cariz iconoclasta, transcende as habituais similaridades estético-temáticas de outros poetas de sua geração. Abreu Paxé, nascido em 1969 na província de Uíge, norte de Angola, escreve em suplementos literários desde 1994 e destaca-se como uma das vozes mais proeminentes da poesia angolana da contemporaneidade. Pinheiro mostra que, na lírica de Abreu Paxé, fortemente imagética, reascendem possibilidades diversas que atravessam a história de um país jovem, independente há 48 anos e há apenas duas décadas sem conflitos civis, e uma nação

de inconformismo e de resistência que observa as possibilidades de aberturas políticas recentes ansiando por mudanças. Para a estudiosa, é essa Angola de hoje, plural e heterogênea, menos cerceada de si, mas ainda em devir, que é representada pelas múltiplas facetas da poética paxeana. Isso porque a poesia de Paxe dialoga com o passado socio-histórico recente de Angola, traduzindo, na perspectiva do próprio poeta, a condição do sujeito poético de construir-se como um ser confuso, incompleto, mas sempre pronto a ser forjado, formado, moldado e transformado.

A seção *Gestos e rumores na prosa de Cabo Verde e Moçambique* investiga, em narrativas dos cabo-verdianos Mário Lúcio Souza, Germano de Almeida e Orlanda Amarílis, dos moçambicanos João Paulo Borges Coelho, Paulina Chiziane e Lília Mompole, e do cineasta português Franciso Manso, os ruídos e murmúrios que se desdobram, como luzes fugazes, mas intermitentes, dos diálogos que cada escritor, escritora e cineasta estabelece como gesto instaurador de sua construção estética.

No capítulo “Olhar, reparar, contemplar e fazer memórias são a nossa maneira para não morrermos” – As muitas vozes do Tarrafal em *O diabo foi meu padeiro*, de Mário Lúcio Sousa, Roberta Roberta Guimarães Franco explora as memórias sobre o campo de concentração do Tarrafal, também designado “Campo da Morte Lenta”, construídas pelos narradores do romance *O diabo foi meu padeiro* (2019), do escritor cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa. As memórias são aquelas construídas desde as décadas iniciais de funcionamento da prisão, destinada a presos portugueses que faziam frente ao governo fascista de António Oliveira Salazar, às décadas finais que sufocaram os africanos que lutavam pelas independências. A análise explora o processo de construção do romance como atualização das memórias sobre o espaço prisional

e, simultaneamente, trabalho de luto necessário, em que a escrita ficcional se alia a um dever de memória. O texto mostra como o autor costura histórias, vozes, temporalidades que atravessam os quase quarenta anos de atividade do Tarrafal, oferecendo um complexo panorama da vida prisional e do que significava ser um dissidente das normas e da propaganda do Estado Novo, fascista e colonialista. Segundo a estudiosa, os testemunhos, contados por vários narradores e baseados em biografias reais, vão além de uma história sobre o espaço prisional cabo-verdiano, uma vez que a narrativa é sobre pessoas, sobre vidas que resistiram ou sucumbiram diante da prisão construída para ser um inferno. Assim, ao optar por diversos narradores, de origens distintas e contemplando todo o período de funcionamento desse local de clausura, o romance oferece, na interseção entre o ficcional e o biográfico, um testemunho amplo sobre o Campo de Concentração.

No capítulo “O testamento do senhor Napomoceno: palavra transcrita em imagem-movimento”, Roberta Maria Ferreira Alves reflete sobre o processo de transposição do romance *O testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo* (1989)/[1996], de Germano Almeida, para o filme *O Testamento do Sr. Napomuceno* (1997), dirigido por Francisco Manso. Apoiando a análise dos dois textos na noção de transposição intersemiótica, de Umberto Eco, e em operadores de leitura como a adaptação e a tradução, a leitura proposta por Alves busca compreender como cada meio de expressão artística utiliza diferentes estratégias para representar e reinterpretar a história do Sr. Da Silva Araújo e elementos da sociedade cabo-verdiana. A estudiosa conclui que as obras se complementam, mas também se distinguem, evidenciando a pluralidade da expressão artística e a capacidade de cada meio de transmitir significados e emoções de maneiras singulares. Ao mesmo tempo, mostra que a interligação

entre as mídias, proporcionada pela riqueza das narrativas e pela criatividade dos artistas envolvidos na transposição, enriquece as experiências dos seus públicos, por permitir que eles mergulhem em diferentes abordagens artísticas da história e da cultura cabo-verdiana.

No capítulo “Tensões religiosas em *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane”, Sávio Roberto Fonseca de Freitas analisa como se encena a condição religiosa de Moçambique na narrativa dessa obra, lançada em 2000 pela escritora Paulina Chiziane. Destaca como as personagens, movidas pelas tensões pós-coloniais em relação às tradições moçambicanas e à modernidade vinda com a industrialização portuguesa, vivem situações que as fazem recorrer à quimbanda, culto de origem *bantu* em que rituais de magia e feitiçaria são frequentes. Segundo o estudioso, a inserção do tema da religiosidade moçambicana no romance possibilita afirmar que Paulina Chiziane se utiliza da referida temática para, através da literatura, registrar e dar visibilidade a uma tradição religiosa que, antes da colonização portuguesa, era preservada apenas pela oralidade. Assim, o romance, além de ser espaço ficcional para especulações do imaginário, torna-se também lugar para a exibição de contornos identitários que evidenciam traços da moçambicanidade contemporânea e legitimam a escritura literária dos escritores que fazem parte da fase pós-colonial da literatura moçambicana.

No capítulo “Identidade e subjetividade em *As visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges Coelho”, Natalino de Oliveira investiga nesse romance, lançado em 2004, a possibilidade da construção de subjetividades fora do campo ideológico proposto pelo ideário humanista. Focaliza, especialmente, as personagens Vicente e Dr. Valdez, explorando o espelhamento que a narrativa propõe entre

ambas para mostrar como a característica de grande simulador, associada a Vicente, vai sendo, paulatinamente, substituída, conforme seus valores identitários vão sendo conquistados, o que faz com que a personagem Vicente abandone as máscaras da colonização incorporadas na personagem Dr. Valdez. Para Oliveira, ao assumir-se e apropriar-se de sua própria narrativa, a personagem Vicente torna-se protagonista de sua existência. Porém, isso somente se torna possível na medida em que ela desenvolve estratégias de resistência que lhe permitem superar suas condições precárias de vida. A análise da personagem subsidia outras reflexões de Oliveira sobre a possibilidade de transpor as páginas literárias para que sujeitos inseridos forçosamente em vivências subalternizadas possam utilizar-se de subterfúgios semelhantes aos utilizados por Vicente para buscar a libertação e meios de domínio de suas próprias subjetividades.

No capítulo “Estética de resistência em narrativa de Orlanda Amarílis”, Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira investiga o conto “A casa dos mastros” (1983), da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, explorando o fato de, na narrativa, o silenciamento feminino apresentar uma força tão significativa que, para falar, a personagem-narradora, antes, precisou morrer. Ferreira explora como os fatos elencados são, principalmente, sobre a vida da personagem Violete, mas refletem as violências sofridas por ambas, narradora morta e personagem protagonista, seja pelos atos de violação terem acontecido no mesmo espaço, a casa dos mastros, ainda que em tempos diferentes, seja por terem sido realizadas por agressores coincidentes. A estudiosa defende ser o conto de Amarílis uma escrita resistente, considerando que a resistência está presente na temática ficcional, já que nela se revela a violência contra a mulher, temática silenciada por muito tempo, mas também na tensão interna

que questiona o senso comum por meio de indagações feitas pela própria protagonista. Nesse sentido, Amarílis elabora a resistência como um movimento interno ao foco narrativo. Por meio da ficção, Amarílis discute questões sociais, culturais, políticas e históricas as quais contribuem com a elaboração de um discurso que aloca o feminino em espaços subjugados. Ao fazê-lo, revela contextos que, vivenciados por personagens ficcionais femininas, marcam a presença de violência simbólica e violência física no cotidiano da mulher, bem como na literatura de autoria feminina.

No capítulo “Personagens femininas de Lília Momplé na obra *Ninguém matou Suhura*”, Patrícia Pinheiro-Menegon e Maria Marta Nóbrega também analisam a questão da violência tendo por objeto de estudo essa coletânea de contos, lançada em 1988 e assinada pela escritora moçambicana Lília Momplé. Nessa obra há destaque para as encenações de abuso, violência, estupro e exploração colonial em Angola e Moçambique. Os contos focalizam o período histórico compreendido entre os anos 1935 e 1974, tempo que, para as autoras, explicita o poder territorial português em oposição à resistência à exploração e, sobretudo, a luta pela independência das colônias africanas. Segundo as autoras, nas narrativas que compõem a coletânea o leitor se depara com situações de profundo sofrimento físico e psíquico vividas pelos negros moçambicanos na época colonial, com destaque especial para a mulher negra. Nesse sentido, as narrativas se caracterizam pela intensa presença do sofrimento dos protagonistas na luta pela independência das ex-colônias africanas e, sobretudo, pelo olhar vigilante dos narradores àqueles subjugados que sofreram ao longo do século XX, durante a história de lutas e conquistas moçambicanas. Por isso, Pinheiro-Menegon e Nóbrega concluem que a literatura de Momplé tem, como marca, o fato de ultrapassar o racional e o ficcional, e contrapor-se ao persistente silenciamento do negro, o que torna

a obra plurissignificativa, já que apresenta beleza proporcional à crueldade e violência do colonizador.

Como o leitor poderá perceber pelo panorama traçado aqui, as “escritas vaga-lume” que se apresentam neste livro representam as maneiras como cada estudioso compreende as diversas formas de resistência que as literaturas dos países africanos de língua portuguesa elaboram diante das luzes ofuscantes do poder da política, da mídia e da mercadoria. Cada obra analisada nesta coletânea nos faz acreditar que as luzes da arte, da beleza, dos momentos de humanidade encenados, tão frágeis quanto autênticas, brilham, discretas, fugazes, mas insistentes, incansáveis, inspirando cada estudioso aqui presente, e alhures, e dando-nos a certeza de que podemos e devemos assumir o controle das narrativas que queremos produzir.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

The background is a solid yellow color with a pattern of overlapping, irregular circles and dots in a slightly darker shade of yellow. The circles vary in size and are scattered across the page, creating a textured, organic feel.

PROVOCAÇÕES I

As literaturas africanas no âmbito das discussões da literatura-mundo

Maria Nazareth Soares Fonseca

O título proposto para encaminhar algumas posturas críticas sobre o lugar das literaturas produzidas no continente africano, no âmbito das discussões da Literatura-mundo, recorre a posições assumidas por teóricos de diferentes espaços culturais sobre questões de leitura, língua, tradução e práticas mercadológicas e ideológicas nelas envolvidas.

Para tentar explicitar alguns pontos de vista que vêm norteando as discussões sobre a Literatura-mundo, muitas vezes retomando posições defendidas por teóricos da Literatura Comparada, considera-se importante abordar, em primeiro lugar, questões inerentes à Literatura-mundo. Posteriormente, será considerado o modo como as literaturas africanas, em particular as escritas em língua portuguesa, aparecem no âmbito das discussões atuais sobre a Literatura-mundo e a Literatura Comparada, sobretudo ao se colocarem na contramão das literaturas nacionais e questionarem o uso de termos como anglofonia, francofonia e lusofonia que tanto remetem a uma história de dominação e a estabelecimento de fronteira, quanto a processos associados à identidade e à diferença.

É importante observar que a francofonia foi questionada de forma mais intensa pelos intelectuais e escritores¹ que assinaram o famoso *Manifeste pour une littérature-monde en français*, publicado no jornal *Le Monde*, em 16 de março de 2007, por iniciativa de Michel Le Bris, fundador do festival literário Étonnants Voyageurs, em 1990, em Saint Malo. A iniciativa de Le Bris permitiu que os assinantes do Manifesto expressassem sua posição contra a

¹ Conforme informação do *Le Monde* des livres, assinaram o Manifesto os seguintes escritores: Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

demarcação pretendida pelo termo francofonia, defendendo que a expressão “Literatura Francesa” abrigasse as diversas literaturas produzidas em língua francesa, na França e em países de língua oficial francesa, demonstrando a insustentabilidade de oposições como a encaminhada pelas expressões “literatura francesa” e “literatura francófona”. Os assinantes do famoso Manifesto, vários deles detentores de importantes prêmios literários franceses, se posicionaram contra as restrições impostas pelas fronteiras do nacional e consideravam a existência de um *corpus* literário transnacional escrito em língua francesa, uma vez que muitos dos escritores e escritoras eram oriundos das ex-colônias francesas e publicavam suas obras em língua francesa, algumas delas também em língua inglesa.

Ao rejeitarem ser considerados escritores da francofonia, os assinantes do *Manifesto* declararam sua insatisfação por serem colocados em lugar incômodo porque excludente, já que, como destacam Soledad Pereyra e María Julia Zaparart (2015), era destinado a autores que, ainda que produzissem literatura em francês — porque nascidos nas Antilhas, na África, na Suíça, na Bélgica, em Quebec —, não faziam parte da Literatura nacional francesa. Considere-se que, dentre os que assinaram o Manifesto, estavam escritores como Édouard Glissant, que já vinha refletindo sobre o caráter transversal do fenômeno literário, ao propor o conceito de poética da relação, discutido nos livros *Le discours antillais* (1981) e *Poétique de la relation* (1990), nos quais a diversidade e a identidade eram intensamente analisadas com o auxílio de metáforas como a do rizoma e do mangrove, o manguezal, um ecossistema de transição.

Também assinaram o *Manifeste pour une littérature-monde en français* escritores como Alain Mabanckou, de origem congoleza, autor dos romances *Verre cassé* (*Copo partido*), publicado em

2005, e *Mémoires de porc-épic* (*Memórias de porco-espinho*), obras que conquistaram prêmios importantes no meio literário francês, inclusive o Renaudot, em 2006. Maryse Condé, da Martinica, autora de *Eu, Tituba, bruxa negra* (1986), e Dany Laferrière, do Haiti, ambos com obras publicadas no Brasil, também integraram o grupo de escritores e escritoras que rejeitava ser designado como “autores da francofonia”, porque percebiam no termo um modo de designar uma variante exótica da literatura em língua francesa produzida fora da França.

O *Manifesto* impulsionou a publicação, também em 2007, da obra *Pour une littérature-monde*, organizada por Michel Le Bris e Jean Rouaud. Publicada pela Gallimard, a obra discute as esferas de legitimação de escritores e escritoras que utilizavam o francês como língua literária, ainda que nascidos, muitas vezes, em países bilíngues ou multilíngues.

Com relação ao conceito de Literatura-mundo, convém destacar que ele não foi criado pelo grupo de escritores e escritoras assinantes do famoso Manifesto de 2007. Ana Margarida Fonseca, no texto “Em português nos entendemos? Lusofonia, literatura-mundo e as derivas da escrita”, de 2013, observa que “o caráter transversal do fenômeno literário”, defendido pela Literatura-mundo, já estava delineado na proposta de *Weltliteratur*, de Goethe, em 1827, obra que anunciava, segundo Fonseca (2013, p. 112), “o início de uma nova era marcada pela diluição das fronteiras nacionais nos estudos literários” (Fonseca, 2013, p. 7). O conceito proposto por Goethe é retomado por David Damrosch, na obra *What is world literature?* (2003), quando considera que as questões suscitadas pela Literatura-mundo têm a ver com a circulação de textos, com as formas de ler, com as traduções. Damrosch observa que a Literatura-mundo engloba os textos que circulam em determinada cultura, em língua

original, em tradução, sem deixar de apontar sua vulnerabilidade a manipulações ideológicas que norteiam a circulação de obras e autores em diferentes comunidades de leitores. Essa visão também está presente nas considerações de Franco Moretti publicadas na revista *New Lewft Review*, nos anos 2000-2003, quando é destacado o modo como as literaturas periféricas (como as africanas, por exemplo) entram no circuito literário mundial, ao serem levadas a diferentes espaços geográficos através de leituras, interpretações e mesmo de recriações — como, por exemplo, a criada pelo escritor antilhano Derek Walcott com o livro *Omeros* (1992), traduzido no Brasil, em 2011, pela Companhia das Letras, ou a obra *Une tempête* (1968), de Aimé Césaire, que retoma a peça *The Tempest* (1610), de William Shakespeare.

Paulo Medeiros, no artigo “11 ½ teses sobre o conceito de Literatura mundial,” publicado no número 35 da revista *Via Atlântica*, de 2019, elabora um importante panorama das várias vertentes do conceito de Literatura-mundo, que estão sendo apresentadas (e discutidas) em ensaios, livros, manuais, coletâneas e antologias, com a intenção de ressaltar tendências expostas por ondas sucessivas de estudos que fazem com que o conceito de Literatura-mundo (para alguns Literatura Mundial) esteja no centro das discussões sobre “o futuro dos estudos literários, da disciplina Literatura Comparada, dos estudos de tradução e outros” (Medeiros, 2019, p. 309). Além de trazer para a discussão teóricos como Christopher Prendergast, autor de *Debating world literature* (2004), e o polêmico livro de Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres* (1999), traduzido no Brasil em 2002, sem alteração no título, *A República mundial das Letras*. Medeiros destaca o trabalho que vem sendo realizado pelo Warwick Research Collective (WReC), formado em 2007, com a adesão de pesquisadores de áreas diversas.

Chama a atenção para o fato de a Literatura-mundo, em vez de ser um conceito abrangente, ter sido e continuar sendo “uma ideia baseada na exclusividade e, na maior parte dos casos, em elitismo” (Medeiros, 2019, p. 313).

No caso específico das literaturas escritas em português, as discussões propostas por Helena Carvalhão Buescu sobre o conceito de “Literatura-Mundo Comparada” voltam-se a possibilidades de se trabalhar com “a intimidade e a resistência entre os textos, os sistemas literários abordados por ela, e as leituras que eles produzem” (Buescu, 2017, p. 90). O projeto “Literatura-Mundo: Perspectivas em Português”, coordenado por Buescu, pode ser visto como indicador de uma reorientação de leitura que tem como desafio considerar as obras literárias — no caso da pesquisa, as escritas em língua portuguesa —, a partir de leitura “especialmente atenta àquilo que, em determinado texto, parece produzir ruído, ser “fora da caixa”, para introduzir dessemelhanças dentro do próprio texto, ou em sua relação com outros” (Buescu, 2017, p. 91).

Como se deduz das explicações fornecidas por Buescu, o projeto “Literatura-Mundo: Perspectivas em Português” não se ajusta às intenções do *Manifesto* assinado pelos escritores e escritoras de língua francesa, porque, conforme ela afirma, seu objetivo é propor o desafio de comparar conjuntos de textos oriundos de “sistemas que não necessariamente pertencem à mesma visão de mundo ou aos mesmos contextos culturais/históricos” (Buescu, 2017, p. 91). A proposta bem focalizada na apresentação da coletânea indica que os textos são/serão analisados a partir de uma “leitura historicamente e comparativamente situada no quadro das literaturas do mundo” (Buescu, 2017, p. 25).

Do volume 1 — *Mundos em português*, coordenado por Helena Buescu e Inocência Mata, publicado em dezembro de 2017,

constam textos selecionados das literaturas escritas originalmente em português, considerando a portuguesa, desde a Idade Média, a brasileira e as cinco literaturas africanas de língua portuguesa. Como se afirma na Introdução do volume, a publicação almeja ser “um lugar de encontro” que se organiza, tendo *Os Lusíadas*, de Camões, como motivador, instigador, concretizador da transversalidade pretendida, sem deixar de ter “a sua posição fundadora numa visão das literaturas em português enquanto literatura-mundo” (Buescu; Mata, 2017, p. 32). A publicação expõe diálogos entre obras de autores oriundos de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Goa, Macau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Como estão sendo consideradas as literaturas africanas de língua portuguesa em discussões propostas pela Literatura-mundo?

No texto “Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África” (2013), Inocência Mata mostra-se atenta às propostas da Literatura-mundo, vista por ela como indicativa de uma coleção de textos que ignora fronteiras e limites de ordem geográfica, genérica e temporal, visão que, de algum modo, remete às considerações de David Damrosch (2003), para quem a Literatura-mundo seria um modo de leitura, aliás, modos de leitura, uma vez que leva em conta a recepção da obra nos diferentes espaços por onde ela circula.

Em um outro momento, Mata indica o perfilhamento com as discussões de Buescu, ao apresentar, em Recife, em 2020, o texto intitulado “A mais valia epistemológica da categoria Literatura-mundo Comparada nos estudos literários e pós-coloniais”, em que retoma e amplia muitas das considerações apresentadas no texto de 2013, para afirmar que a Literatura-mundo, embora pareça se interessar por tudo, sem levar em consideração fronteiras e limites, deixa claro que há sempre um filtro hierarquizante, pois, como afirma a autora:

[...] o espaço das “literaturas centrais” continua a ditar o ponto de partida da perspectiva, continua a ser o diálogo com as “grandes figuras” consideradas “universais” a iluminar as “figuras menores”, na medida em que continua a ser determinante a prescrição canônica e o “eco” internacional de uma obra e de um autor (Mata, 2020, p. 114-115, grifos da autora).

As afirmações de Mata, no texto de 2013 e no de 2020, remetem a processos de seleção, filtragem e hierarquias indicados pela categoria Literatura-mundo, os quais foram adotados, inclusive, pelas equipes que selecionaram os textos a serem apresentados pela antologia *Literatura-mundo comparada, perspectivas em português*, já com dois volumes publicados: *Mundos em português* (2017) e *O mundo lido* (2018). Na Introdução geral da coleção, a equipe responsável pelos volumes que compõem *Mundos em português* informa que os textos publicados explicitam o aspecto comparativo assumido pela coleção, bem como o fato de a literatura portuguesa ocupar um lugar privilegiado em decorrência “de sua mais extensa densidade histórica no quadro das literaturas em português” (Buescu, 2017, p. 25).

Desde o texto de 2013, Mata procura considerar os sólidos fluxos e conexões — muito caros à Literatura Comparada e à Literatura-mundo —, entre as literaturas de língua portuguesa, ainda na época colonial, considerando, por exemplo, publicações como o *Novo cancioneiro* (1941), que abrigou, entre publicações de poesia de autores neorrealistas portugueses, o livro *Ilha de nome santo*, de Francisco José Tenreiro, de São Tomé e Príncipe, considerado o mais importante autor negritudista das literaturas africanas de língua portuguesa. Inocência Mata faz também referência às coleções Bailundo, de Nova Lisboa, hoje Huambo, e

Imbondeiro, de Sá Bandeira, hoje Lubango, e Mensagem-Boletim da Casa dos Estudantes do Império, que reuniu intelectuais da metrópole e das colônias através da Casa dos Estudantes do Império (CEI). Refere-se, ainda, aos fecundos diálogos intertextuais entre poetas de *Claridade*, de Cabo Verde, e do Movimento dos Novos Intelectuais Angolanos, de Angola, com feições do modernismo brasileiro, particularmente com a poesia de Manuel Bandeira e com os ficcionistas do “romance nordestino” da década de 1930. Nas considerações sobre fluxos e conexões efetivas entre escritores africanos e brasileiros, Mata também destaca as relações dos escritores Luandino Vieira e Mia Couto com a obra de Guimarães Rosa, apontando uma direção em que ficam ressaltados diálogos intertextuais efetivos das literaturas africanas de língua portuguesa com a literatura brasileira.

Embora não tratada nas considerações de Mata, deve ser ressaltada a revisitação criativa que o escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho realiza no livro *Desmedida, luanda-são paulo-são francisco e volta — Crônicas do Brasil (2006)*, em que são revisitados os ficcionais sertões criados por Guimarães Rosa e Euclides da Cunha e retomado o legado deixado por viajantes europeus que estiveram no Brasil (alguns deles estiveram em Angola e no Brasil), para compor um plano de viagem realizada por um viajante que chega ao Brasil vindo de outras margens do mesmo hemisfério, buscando apreender “novas figurações de um espaço, que, entre semelhanças e assimetrias, podem favorecer o conhecimento e o reconhecimento de Angola”, como destaca Rita Chaves em texto sobre o livro (Chaves, 2006, p. 286).

A proposta de Ruy Duarte de Carvalho é deveras singular porque imprime um movimento diferente às relações intertextuais. O que lhe interessa, no livro referido, não é apenas retomar os

sertões de Guimarães Rosa e os de Euclides da Cunha, mas conhecer paisagens diversas que encostam o Brasil em Angola, Angola no Brasil, ambos com suas larguras desmedidas, “tempos comuns e tempos diversos do mesmo processo universal, global” (Carvalho, 2006, p. 202).

Desmedida é um livro instigante que toca fundo em questões que vêm sendo discutidas pela Literatura-mundo e pela Literatura Comparada através de sua proposta de desligar-se de espaços físicos, fechados, e acompanhar os fluxos, trânsitos, conexões que se delineiam a partir de uma visão que não quer ficar restrita às similitudes. Ruy Duarte de Carvalho convoca ressonâncias de experiências concretas, captadas de informações dadas por livros que o escritor e antropólogo angolano leu para melhor conhecer o Brasil e também Angola, seu país natal, e por incursões feitas por ele nesses espaços. Com essa intenção acolheu visões que lhe permitiram juntar imagens de um Brasil construídas por diferentes informações, muitas delas, como ele mesmo diz, chegando a Angola através de “seus freyres, os seus josués”, e a esbarrar em rosas, a tropeçar em Euclides” (Carvalho, 2006, p. 150), leituras e investigações que se juntaram às construídas pelo olhar de quem vasculha paisagens do Brasil para alcançar noção mais precisa de um país que sempre interessou ao escritor. Também motivou o autor de *Desmedida* contar o que foi visto nos sertões brasileiros a “hesitantes falantes da língua portuguesa perdidos no meio de um deserto, de que afinal, no mundo, quase não há quem saiba?” (Carvalho, 2006, p. 169). Um Brasil que foi se construindo nas “voltas que a vida dá, com a fala e a escrita atrás” (Carvalho, 2006, p. 169). Um Brasil que deu ao escritor motivações para ler, ouvir e aprender, “a ver e a imaginar” (Carvalho, 2006, p. 319).

Inocência Mata, no texto “A mais-valia epistemológica da categoria literatura-mundo comparada nos estudos literários e pós-coloniais”, de 2020, além de insistir nos fluxos e conexões construídos em obras de escritores e escritoras dos países africanos de língua portuguesa, aponta para um trabalho mais pontual a ser desenvolvido a partir das literaturas africanas dos Cinco, como o de pensar a diferença entre “literaturas dos países africanos de língua portuguesa” e as “literaturas africanas em português”, considerando haver um corpus literário, principalmente em Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, não escrito em português. A autora destaca a diferença de perspectiva que reside no fato de se falar de Literatura-mundo a partir de um país africano, ou a partir de Portugal ou do Brasil, levando em conta os pontos de interseção que precisam ser reconhecidos e considerados de forma preferencial, como o fez Buescu, na Nota Introdutória da coleção *Mundos em Português* (Buescu, 2017, p. 25), quando se reafirma a proposta comparatista da Literatura-mundo, que quer se afastar do perigo de se transformar em “uma monocultura literária relativamente intratável que viaja através do mundo absorvendo a diferença” (Buescu, 2017, p. 90).

Mata ainda observa que, no âmbito da Literatura-mundo, é possível “captar a transnacionalidade dos estilos e a dinâmica das interlocuções entre os vários sistemas literários africanos produzidos em português, a partir de suas “conjunções e disjunções”, tensões e distensões (Mata, 2013, p. 113). Fica claro, nessa proposta, o auxílio dado pelo conceito de “zonas de contato”, proposto por Mary Louise Pratt, em *Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação* (1992), o qual perpassa as considerações presentes tanto no texto de 2013 como no de 2020, em que está reafirmado o entendimento da Literatura-mundo como um modo de ler que pressupõe uma

leitura descentrada, produzida por diálogos intertextuais como os já referidos entre movimentos literários de Cabo Verde, Angola e Moçambique e o modernismo brasileiro e feições do neorrealismo de Portugal e do Brasil. Bem como os deslocamentos perpetrados por escritores que interconectam espaços geográficos, sociais e literários como os propostos por livros como *Nação crioula* (1998), de José Eduardo Agualusa, e *Desmedida: luanda-são paulo-são francisco e volta* (2006), de Ruy Duarte de Carvalho, publicações sempre abertas a novas incursões de leituras e a desbravamentos de paisagens literárias e naturais.

No caso específico das literaturas africanas escritas em língua portuguesa, o desafio primeiro talvez seja o de encontrar formas de diálogo que também levem em conta a peculiaridade de obras produzidas em diferentes contextos culturais dos cinco países africanos, não se restringindo ao fato de elas serem escritas em uma mesma língua. Ou de inseri-las em propostas que almejam “reativar a teoria do desenvolvimento combinado e desigual”, como propõe o Coletivo de Pesquisa Warwick (2020, p. 31), ao considerar a Literatura-mundial “como a reconstituição da literatura comparada após os debates multiculturais e da crítica disciplinar ao eurocentrismo” (WReC, 2020, p. 22).

É fundamental considerar como as literaturas africanas de língua portuguesa podem ser abordadas a partir das discussões sobre a Literatura-mundo, de forma mais intensa e específica, considerando que, na maioria das vezes, elas estão citadas, mas ausentes como objeto de reflexão, embora haja exceções importantes, como as propostas por Inocência Mata, pelo grupo de pesquisadores que integram os eventos de Literatura-mundo da Ilha do Sal, em Cabo Verde, e por estudiosos que, sem deixar de estarem atentos às especificidades do contexto de produção de obras literárias,

colocam-nas em circuitos mais amplos que ultrapassam, inclusive, o fato de serem produzidas em determinada língua, pois acolhem a tradução de obras oriundas de diferentes contextos, pondo em contato obras de diversas literaturas que permitem incursões por diferentes formas de escrita e diferentes experiências de linguagem.

De alguma maneira, o conceito de Literatura-mundo suscita retomar discussões sobre as obras literárias, vendo-as como produtos postos em circulação não apenas no seu contexto de produção, pois elas alcançam, cada vez mais, os espaços globais: feiras de livros, festivais de literatura, festas literárias que apresentam obras literárias selecionadas por motivos que nem sempre se resumem a questões do cânone.

O Coletivo de Pesquisa Warwick, ao considerar o sistema literário mundial como “uno e desigual” e “a teoria do desenvolvimento combinado e desigual”, levando em conta “a temporalidade complexa e desigual do modo de produção capitalista” (WReC, 2020, p. 31), aponta um bom caminho para abordar a circulação de obras literárias no mundo atual, ampliando as discussões encaminhadas pelos teóricos da Literatura-mundo, mas também por discussões propostas pela Literatura Comparada.

Para os que trabalham com as literaturas africanas de língua portuguesa e também com as chamadas “literaturas periféricas”, as discussões trazidas pelas propostas da Literatura-mundo apontam novos desafios a serem enfrentados, sobretudo se considerados os modos de leitura legitimados pela maioria dos cursos vigentes no Brasil.

Referências

BUESCU, Helena Carvalhão. Literatura-mundo comparada e os mundos em português. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 32, p. 89 -92, 2017.

BUESCU, Helena Carvalhão. Introdução Geral. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão; MATA, Inocência (coord.). *Literatura-mundo comparada, perspectivas em português. Mundos em português*. v. 1. Lisboa: Tinta da China, 2017. p. 25-29.

BUESCU, Helena Carvalhão. Introdução — Mundos em português. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão; MATA, Inocência (coord.). *Literatura-mundo comparada, perspectivas em português. Mundos em português*.v. 1. Lisboa: Tinta da China, 2017, p. 31-33.

COLETIVO DE PESQUISA DE WARWICK. Literatura-mundial no contexto do desenvolvimento combinado e desigual. *In*: COLETIVO DE PESQUISA DE WARWICK. *Desenvolvimento combinado e desigual: por uma nova teoria da literatura-mundial*. Tradução Gabriela Beduschi Zanfelice. Campinas (SP): Editora UNICAMP, 2020.

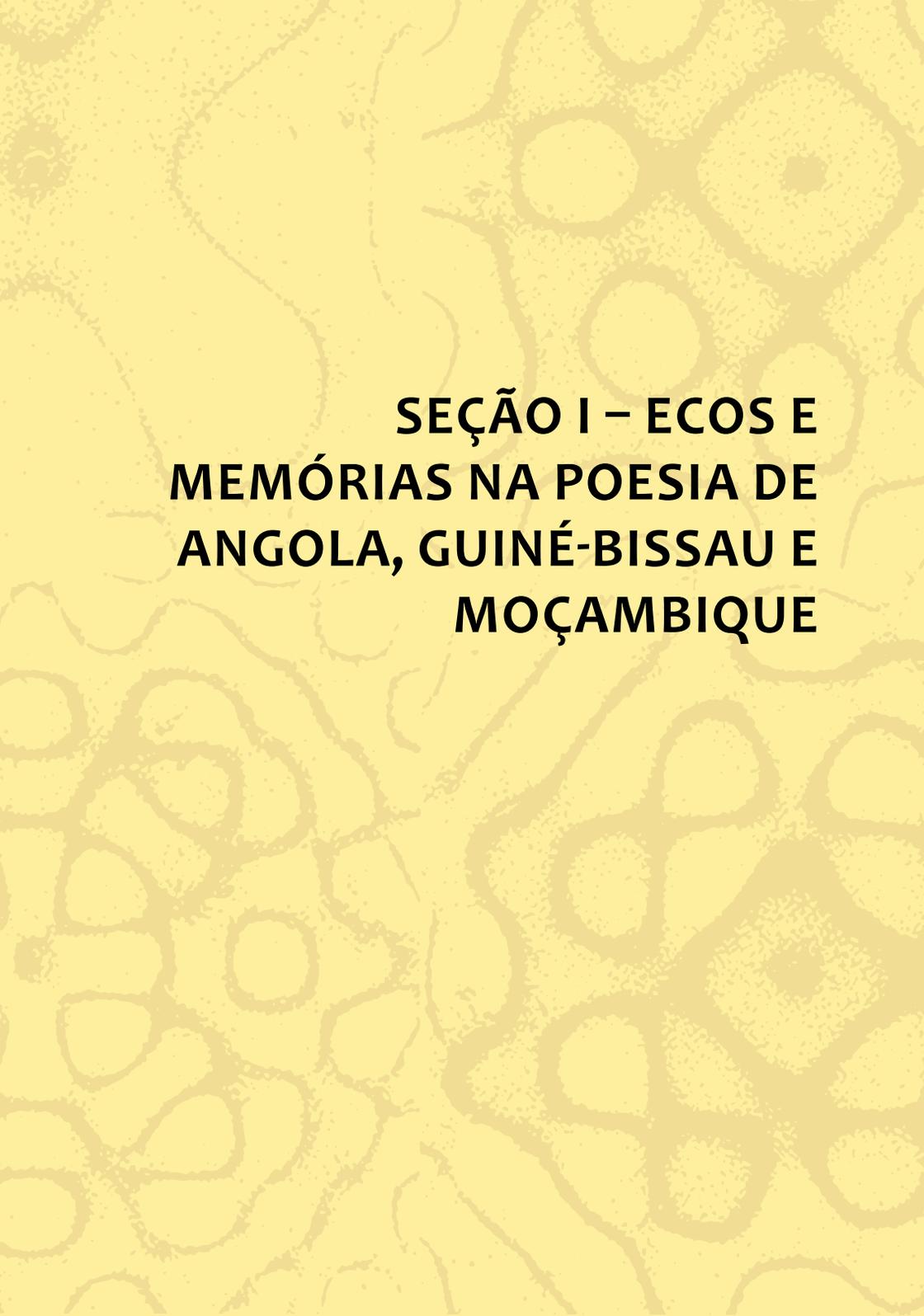
FONSECA, Ana Margarida. *Em português nos entendemos? Lusofonia, literatura-mundo e as derivas da escrita*. Configurações [Online], n. 12, 2013, posto online no dia 27 out. 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/configuracoes/2041>. Acesso em mai. 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/configuracoes.2041>

MATA, Inocência. Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África. *Anuário de literatura comparada*, III. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013. p. 107-122.

MATA, Inocência. A mais-valia epistemológica da categoria literatura-mundo comparada nos estudos literários e pós-coloniais. *Estudos de Sociologia*, Recife, v. 1, n. 26, p. 111-134, 2020.

MEDEIROS, Paulo. de. 11 ½ Teses sobre o conceito de literatura-mundial. *Via Atlântica*, v. 1, n. 35, p. 307-331, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.voi35.153796>. Acesso em: set./out. 2022.

PEREYRA, S.; ZAPARART, M. J. «Pour une Littérature-Monde en Français»: notas para una relectura del Manifiesto – Soledad Pereyra y María Julia Zaparart. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 12, p. 214-227, 2015. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/1150>. Acesso em: set./out. 2022.



**SEÇÃO I – ECOS E
MEMÓRIAS NA POESIA DE
ANGOLA, GUINÉ-BISSAU E
MOÇAMBIQUE**

Tradição e cosmovisão na escrita literária de Ana
Paula Tavares

Terezinha Taborda Moreira

O texto apresenta resultados da análise de parte da produção estética da escritora angolana Ana Paula Tavares, especialmente referente às obras *O lago da lua* – poesia (1999) –, *Ex-votos* – poesia (2003) – e *Como veias finas da terra* (2010). Concomitantemente, destaca a maneira como a escritora organiza sua escrita colocando em relação matrizes textuais de diferentes tradições culturais e promovendo deslocamentos epistêmicos que lhe permitem fissurar saberes hegemônicos para dar visibilidade a uma forma particular de pensar o feminino angolano. Entre essas matrizes textuais e tradições encontramos textos de tradições judaica, egípcia e oriental, os quais se cruzam com textualidades ancestrais das oralidades angolanas, num movimento de deslocamento de sentidos que intersecciona vários imaginários sobre o feminino que são revisitados para serem ressignificados.

A hipótese que orienta nossa reflexão é que, ao colocar em relação diferentes matrizes textuais e tradições culturais, Ana Paula Tavares propõe uma reelaboração sobre o feminino angolano a partir de uma cosmovisão estética que revela as aporias, as imprecisões e os deslocamentos teóricos sobre os quais se constroem os saberes sobre o feminino elaborados por meio de concepções homogeneizadoras, oriundas de culturas e tradições que enquadram o feminino sob um olhar que precisa ser ressignificado.

A ideia de cosmovisão é buscada nas reflexões de Wole Soyinka (1976). Ao refletir sobre o drama ritual africano e sua diferença em relação ao teatro ocidental, o dramaturgo, romancista, poeta e ensaísta nigeriano considera ambas como formas de representação da experiência humana, as quais, no entanto, apresentam visões de mundo bastante distintas:

The difference that we are seeking to define between European and African drama as one of man's formal representation of experience is not simply a difference of style or form, nor is confined to drama alone. It is representative of the essential differences between two world-views, a difference between one culture whose very artifacts are evidence of a cohesive understanding of irreducible truths and another, whose creative impulses are directed by period dialectics (Soyinka, 1976, p. 38)¹.

Para Soyinka, essa diferença resulta da tendência do pensamento europeu a compartimentalizar ideias, o que ele explica como:

[...] a recognisable Western cast of mind, a compartmentalising habit of thought which periodically selects aspects of human emotion, phenomenal observations, metaphysical intuitions and even scientific deductions and turns them into separatist myths (or 'truths') sustained by a proliferating super-structure of presentation idioms, analogies and analytical modes (Soyinka, 1976, p. 37)².

Esse modo de compartimentalizar ideias ganha uma representação possível na perspectiva historiográfica como estudamos Literatura e outras artes, a partir de escolas que se diferenciam por meio de contraposições entre novos modelos estéticos e tradições que vão sendo questionadas, esgarçadas,

¹ Tradução nossa: "A diferença que procuramos definir entre o drama europeu e africano como uma representação formal da experiência do homem não é simplesmente uma diferença de estilo ou forma, nem se limita apenas ao drama. É representativo das diferenças essenciais entre duas visões de mundo, uma diferença entre uma cultura cujos próprios artefatos são evidência de uma compreensão coesa de verdades irreduzíveis e outra, cujos impulsos criativos são dirigidos pelas relações dialéticas que apresentam em uma determinada época".

² Tradução nossa: "[...] uma mentalidade ocidental reconhecível, um hábito de pensamento compartimentalizador que seleciona periodicamente aspectos da emoção humana, observações fenomênicas, instituições metafísicas e até mesmo deduções científicas e os transforma em mitos separatistas (ou 'verdades') sustentados por uma superestrutura de apresentação em proliferação de expressões idiomáticas, analogias e modos analíticos".

pretensamente abandonas, para serem, por vezes, novamente retomadas, enfim. O drama ritual africano, por outro lado, para Soyinka:

[...] must be seen as an integral part of man's constant efforts to master the immensity of the cosmos with his minuscule self. The actual events which make up the enactment are themselves, in ritual theatre, a materialisation of this basic adventure of man's metaphysical self.

Theatre then is one arena, one of the earliest that we know of, in which man has attempted to come to terms with the spatial phenomenon of his being (Soyinka, 1976, p. 40)³.

Embora falando do drama ritual, é essa característica de modo de encenação da realidade que permite ao sujeito reelaborar sua subjetividade, sempre em relação a si mesmo, ao universo social no qual está inserido e, também, em relação à sua ancestralidade que nos interessa reter nessa reflexão. Essa característica permite que o drama ritual “encapsulates that cosmogony's coming-into-being” (Soyinka, 1976, p. 26)⁴ – ou seja, ele materializa a cosmogonia africana do devir humano, reconhecida pela metafísica dos três mundos: “the world of the ancestor, the living and the unborn” (Soyinka, 1976, p. 26)⁵. Além desses espaços, Soyinka chama a atenção para uma outra dimensão, que chama de quarto espaço:

Less understood or explored is the fourth space, the dark continuum of transition where occurs the inter-transmutation of essence-ideal and

3 Tradução nossa: “[...] deve ser visto como parte integrante dos esforços constantes do homem para dominar a imensidão do cosmos com o seu *eu* minúsculo. Os acontecimentos reais que constituem a encenação são eles próprios, no teatro ritual, uma materialização desta aventura básica do *eu* metafísico do homem. O teatro é então uma arena, uma das mais antigas que conhecemos, na qual o homem tentou chegar a um acordo com o fenômeno espacial do seu ser.”

4 Tradução nossa: “[...] encapsula o surgimento dessa cosmogonia [...]”. O sentido é o de que o drama ritual dá forma à cosmogonia africana.

5 Tradução nossa: “[...] o mundo do ancestral, o dos vivos e o dos não nascidos [...]”.

materiality. Is houses the ultimate expression of cosmic will (Soyinka, 1976, p. 26)⁶.

Tal sistema de pensamento, segundo Eliana Lourenço de Lima Reis, “baseia-se na simultaneidade dos tempos, o que faz com que os mortos, os vivos e os não nascidos habitem um tempo em que a periodicidade é ignorada” (Reis, 2011, p. 65). Percebe-se, portanto, que a cosmovisão que fundamenta o drama ritual cria uma interação imediata com o público, pois permite que ele participe de uma matriz que integra as forças culturais que informam sua própria subjetividade.

É nesse sentido que gostaríamos de trazer, para a leitura da escrita literária de Ana Paula Tavares que estamos realizando, a noção de cosmovisão proposta por Soyinka. Aqui, a cosmovisão será mobilizada como um operador de leitura para pensar a escrita de Tavares como espaço de encontros, confrontos e negociações entre diferentes saberes sobre o feminino, seja no universo social e cultural angolano, seja nos conhecimentos Norte-Sul, seja naqueles que se elaboram na relação Sul-Sul. A escritora busca, nas tradições ancestrais angolanas, estratégias para reconstruir o feminino, ora corroborando os sentidos dos saberes locais, ora esgarçando seus limites a partir do diálogo com outras culturas e tradições com as quais esses saberes entram em contato, numa confrontação que obriga a revisão do lugar da mulher nos enquadramentos perceptivos projetados pelas diversas modalidades textuais que a tomam como tema. Encenando o encontro e o confronto entre distintos saberes, a escrita de Tavares faculta ao sujeito feminino angolano um conhecimento ampliado sobre si mesmo.

⁶ Tradução nossa: “Menos compreendido ou explorado é o quarto espaço, o contínuo escuro de transição onde ocorre a intertransmutação entre a essência ideal e a materialidade. É a expressão máxima da vontade cósmica”.

Para darmos sequência à nossa reflexão, vale a pena retomar a interrogação que Honorat Aguessy faz ao conceito de tradição quando observa:

Eis uma nova interrogação que implica pôr em questão o conceito de “tradição”... O que é tradicional na concepção do mundo de um povo? Aquilo que é relegado para o passado muito antigo desse povo? Não será antes o que não deixa de manifestar a marca particular do povo considerado e que, desprezado pelo modernismo, vem sempre ao de cima? A tradição, em lugar de traduzir um período volvido da vida de um povo, em lugar de traduzir o seu “ter sido”, não traduzirá antes o seu “ser” permanente, não no sentido de definição da essência de uma cultura, mas – na medida em que uma tradução pode sempre apresentar um texto não importa em que língua – não traduzirá a tradição, não importa em que conjuntura atual, o estilo textual dessa cultura? Assim, a cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinônimo de actividade e não de passividade. Não é uma moda passageira como o modernismo. Só ela caracteriza uma cultura e a distingue de uma outra cultura. Como já dissemos, a tradição não é uma repetição das mesmas sequências em períodos diferentes, ou uma força de inércia ou de conservadorismo arrastando os mesmos gestos físicos e intelectuais para um imobilismo de espírito incapaz de se mover (Aguessy, 1977, p. 112, grifos do autor e sublinhados nossos).

Esse modo de pensar a tradição nos interessa por dois motivos: por pensar a tradição como resultado do movimento mesmo que caracteriza a cultura em sua dinâmica de permanência/sobrevivência; e pela possibilidade de incluir, nesse movimento e nessa dinâmica, tanto formas orais da tradição quanto formas escritas da literatura.

A perspectiva apresentada para tradição por Aguessy aponta uma abertura para pensarmos o exercício do escritor como um processo de tradução. E é nessa perspectiva que consideramos interessante abordar a escrita de autores africanos de língua portuguesa. Acreditamos que o exercício criativo dos escritores africanos pode ser pensado como tradução se tomarmos o termo na perspectiva que Haroldo de Campos (2004) propõe quando entente o ato de traduzir como invenção. O que nos interessa na forma de pensar a tradução na perspectiva de Haroldo de Campos é a substituição do termo “tradução” pelo termo “transcrição”. A transcrição se opõe a qualquer noção de fidelidade semântica – e diríamos, também, formal –, defendendo que aquilo de que trata a tradução é a criação de algo novo em outro ponto, num processo de diálogo poético e crítico.

Ao dialogar com suas tradições, os escritores o fazem buscando formas das textualidades orais de seus países de origem. Releem as formas da tradição, porém a partir de uma dimensão histórica na qual elas são problematizadas. Com isso, podemos pensar que a escrita, para esses escritores, seja um instrumento que lhes possibilita mergulhar nos usos, nos costumes e nas concepções de mundo grafadas pela letra de suas culturas tradicionais que serão transcritas em palavra poética.

O exercício transcriativo não elimina os conflitos e as negociações resultantes do encontro entre as culturas e as línguas portuguesa e africanas. Ao contrário, ele dá evidência para a diversidade resultante desses encontros frente aos parâmetros impostos pela cultura ocidental dos países hegemônicos. Nesse sentido, ecoa a noção de “crioulização”, proposta por Édouard Glissant (2005) para pensar os conflitos e negociações entre as línguas e as linguagens, as culturas e as identidades. O termo

crioulização explicaria o fato de que “os elementos culturais talvez mais distantes e mais heterogêneos uns aos outros possam ser colocados em relação” (Glissant, 2005, p. 27). Nessa perspectiva, a relação entre línguas e linguagens, culturas e identidades seria resultado de um movimento que Glissant nomeia de “estética da relação” (2005, p. 52) para incluir a identidade das minorias emergentes no debate sobre a Literatura, já que esta possui uma função emancipatória que pode permitir a essas culturas escaparem da dominação política-econômica e da ameaça de uniformização decorrente da globalização.

Na poética da relação a Literatura resulta de derivas e acumulações. Ao escritor caberia refletir e apresentar propostas que permitam “ouvir o outro, os outros” (Glissant, 2005, p. 54), a fim de colocar a sua língua em relação. Levando em conta essa perspectiva, Glissant aproxima o trabalho do escritor ao do tradutor. Segundo o estudioso, ao passar de uma língua para outra, o tradutor seria confrontado com a unicidade de cada uma das línguas com as quais ele opera. A tradução seria, para Glissant, uma operação de crioulização, uma prática de mestiçagem cultural. No processo de tradução o texto traduzido pode perder “algo de seu ritmo, de suas assonâncias, do acaso que, ao mesmo tempo, constitui o acidente e a permanência da escrita”. No entanto, Glissant observa que talvez seja necessário consentir nessa renúncia, pois ela “constitui, na totalidade-mundo, a parte de si mesmo que se abandona, em toda e qualquer poética, ao outro” (Glissant, 2005, p. 57).

Exemplos de criação estética construída como exercício de transcrição fundado na poética da relação e ancorado na cosmovisão africana podem ser observados nos poemas de Ana Paula Tavares que apresentamos a seguir. Observamos que os poemas a serem estudados não foram selecionados tendo em conta

a ordem cronológica da publicação, mas a partir de uma proposta de leitura que nos permite avançar na abordagem que estamos sugerindo para a escrita da poeta⁷. Dito isso, o primeiro poema que trazemos é o que se segue:

[Os antepassados usam o espelho]

Os antepassados usam o espelho

Todas as noites

Eh! Olha a aldeia dos nossos antepassados

A verdadeira aldeia sombreada de palmeiras

Que nos obrigaram a abandonar

Eh! Os antepassados

Eh! Os nossos antepassados

Mais as aldeias que nos obrigaram a abandonar

As aldeias sombreadas de palmeiras

Eh! O conjunto tão bonito das nossas aldeias

Eh! A aldeia tão bonita dos nossos antepassados

Que nos obrigaram a abandonar

Os antepassados usam o espelho todas as noites.

TAVARES, Ana Paula. *Ex-votos*. In: TAVARES, A. P. *Amargos como os frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 162.

No poema, o eu-lírico se constrói coletivamente, o que pode ser observado não apenas pela utilização do pronome “nós”, mas

⁷ Todos os poemas selecionados para este estudo foram buscados na publicação que contém a poesia reunida da autora, constituída pelos títulos *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003), *Manual para amantes desesperados* (2007) e *Como veias finas na terra* (2010). A referência da publicação que nos serve como fonte de consulta é: TAVARES, Ana Paula. *Amargos como os frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

também pela construção em diálogo sugerida pela interjeição “Eh!”, que simula no texto algo como uma conversa entre duas ou mais pessoas. Os antepassados são o tema da conversa: a maneira como eles se comunicam com o presente e, por conseguinte, o modo como o presente se conecta ao passado. O poema se referencia no presente, mas retornando ao passado a partir do ponto de conexão entre os dois tempos, facultado por um objeto que possibilita a ligação entre um e outro: o espelho. Aparentemente, o espelho é o instrumento que permite a comunicação entre os antepassados e os viventes, garantindo, por isso, noite após noite, a conexão entre passado e presente. Naturalmente, sabemos que os antepassados usam o espelho todas as noites pelo eu-lírico coletivizado que se enuncia no poema. Mas é interessante observar como esse eu-lírico coletivizado se constrói colocando-se em relação com os antepassados.

Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 393-397) chamam nossa atenção para as operações altamente intelectuais designadas pela palavra “espelho” quando nos explicam que *speculum*/espelho deu origem a especulação. A especulação geraria um conhecimento indireto, já que o espelho fornece uma imagem invertida da realidade. Em função disso, mais do que refletir, para os estudiosos o espelho promove a participação do ser que o observa no resultado observado. Eles afirmam a existência de uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla, explicando-nos que “a alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre” (Chevalier; Gheerbrant, 1988, p. 396).

Na perspectiva aberta por Chevalier e Gheerbrant, podemos pensar o espelho do poema como o elemento que configura, para o eu-lírico coletivizado que se enuncia, sua relação com a ancestralidade que ele busca recuperar. Especular, mirar na

superfície do espelho, “a aldeia tão bonita dos nossos antepassados” que lhe “obrigaram a abandonar” implica ao eu-lírico abrir-se, afetivamente e intelectivamente, para um passado que ele deseja revelado no presente de cada noite. A abertura para esse reencontro resulta do abandono forçado da aldeia e de um modo de vida pressuposto não apenas pela aldeia em si, como corpo cultural coletivo, mas também pela pluralidade de aldeias que emerge no discurso do eu-lírico, por exemplo, no verso “O conjunto tão bonito das nossas aldeias”.

A ideia de abandono forçado permite-nos inferir tratar-se o eu-lírico de um sujeito feminino, uma vez que, de maneira geral, a mulher sai de sua aldeia em situações como, por exemplo, a de matrimônio. A coletivização do eu-lírico poderia, então, apontar justamente para a condição feminina do sujeito, que o predispõe a ser aquele que abandona a aldeia, independentemente de sua vontade. Reforça essa perspectiva o fato de o espelho em que o eu-lírico se mira todas as noites constituir-se como objeto comumente associado ao feminino. Assim, ainda que o passado evocado seja reencontrado de maneira indireta, fornecendo ao eu-lírico uma imagem invertida de sua aldeia e de um modo de viver nela, nem por isso é menos surpreendente sua eficácia para colocá-lo em contato com uma “verdade” que lhe ilumina o presente, já que o espelho mostra ao eu-lírico mostra sua “verdadeira aldeia sombreada de palmeiras”, aquela cuja memória, aparentemente, lhe ilumina o presente.

Essa particularidade do espelho de facultar um conhecimento indireto, constituir-se como espaço de especulação e configuração que permite ao sujeito compreender-se e à sua realidade, e ainda promover a participação do ser na própria beleza à qual ele se abre, possibilita-nos aproximá-lo da palavra poética da

própria Ana Paula Tavares. Queremos pensar a expressão “palavra poética” desdobrando os dois elementos que a constituem a partir das reflexões de Alfredo Bosi (1993).

Para Bosi, “palavra” seria um “sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*” (Bosi, 1993, p. 21); e “poesia” seria um “espaço de coexistência das sombras da matriz e do discurso feito de temporalidade e mediação” (Bosi, 1993, p. 23). Bosi explica-nos que, na palavra poética, a construção da imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva, estabelecido por uma cadeia de frases e de eventos que urde a teia dos significados na realidade de um conceito, cuja solidez permite à memória o ato de representação. O resultado desse processo de construção é, para Bosi, o devaneio, que faculta ao pensamento engendrar espaços que estão além das palavras e que, não podendo ser alcançados, são recuperados pela analogia.

Na palavra poética de Ana Paula Tavares, a analogia engendra aproximações entre elementos de tradições culturais distantes e heterogêneas, devaneia relações possíveis entre eles e projeta a mediação discursiva necessária para que o ato de representação se opere como efeito do encontro de memórias várias, cujo cruzamento espelha a possibilidade de compreensão da realidade, especialmente a angolana, como produto da diversidade. Como espelho da realidade, a palavra poética da escritora faculta ao sujeito angolano, especialmente o feminino, um conhecimento indireto sobre si mesmo, ao mesmo tempo em que o convida a participar dessa realidade para a qual ele se abre.

Esse modo de reelaborar o feminino angolano será encontrado também em poemas como o que se segue:

A cabeça de Nefertiti

Tivesse soerguido, da solidão granular,

o perfil oblongo

Da cabeça de Nefertiti

LUÍS CARLOS PATRAQUIM

Esta cabeça é minha

por cima do muro

que a sustém

Esta cabeça está cortada de mim

há sete mil anos

e no entanto é a voz dela

que fala dentro da minha voz

o seu olho vazado que me ilumina

os olhos

Pelo seu nariz eu respiro

o barro dos antigos

e passo pelos olhos o khol preto

da distância

É Berlim com o sopro dos anjos

em cada esquina

é deserto com desenhos de areia

muito fina

percorro o labirinto

Esta cabeça é minha

é o perfil que me convém

com seu olhar vazio e limpo

do sono de tantos anos

Esta cabeça

encaixa-se-me nos ombros
com o peso dos cabelos
Esta mulher é a minha fala
O meu segredo
Minha língua de poder
E meus mistérios

Esta mulher está fechada em mim
há sete mil anos
por ela descobri o rosto
fui noiva e esposa
conheci o doce sabor do abandono

Como ela não sei quem sou
Estou diante do espelho
Com uma moldura de bronze à volta

Tavares, A. P. *Como veias finas na terra*. In: Tavares, A. P. *Amargos como os frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 228.

O diálogo com o poema “Elegia do Nilo”, do moçambicano Luís Carlos Patraquim, aparece na epígrafe desse poema de Tavares como uma espécie de elogio à presença, na obra do autor, de uma multiplicidade de caminhos abertos por uma escrita que se elabora como resultado de uma gramática plural (Rückert, 2020, p. 127), combinando elementos imagéticos inusitados, musicalidade irregular e pulsante, ao passo que alterna violência, erotismo e lirismo. Analisando o poema, Gustavo Rückert nos dirá que a escrita de Patraquim:

[...] rasga a volúvel fronteira da pele do poema, compondo uma rede de referências para além dos limites entre Ocidente e Oriente, Europa e África, modernidade e tradição – como nas águas do seu Nilo por onde correm desde lágrimas de Ogum a seus versos modernos, passando, é claro, pelas referências mitológicas do Egito Antigo (Rückert, 2020, p. 129).

É essa liberdade de dizer a partir de uma multiplicidade de espaços e culturas, assumida pelo autor moçambicano, que, a nosso ver, justifica a construção do poema de Tavares a partir de um diálogo com sua escrita, colocando-a, inclusive, como um dos referenciais que a poeta chama para sua própria construção estética. O eu-lírico de Tavares navega o Nilo plasmado no verbo patraquiniano, e em meio “às imagens do passado e do presente [...] recuperadas e deslocadas para serem colocadas lado a lado” (Rückert, 2020, p. 128), ancora sua escrita na cabeça de Nefertiti soerguida, do “leito derramado” do rio, de sua “solidão granular” (Patraquim, 2008, p. 162). Se a escrita patraquiniana devolve-nos, do Nilo, Nefertiti como grão, o eu-lírico de Tavares fecunda, com sua palavra poética, a imagem simbólica da personagem egípcia/africana ao tomá-la como espelho no qual se mira em seu tempo presente, em busca de uma identidade que não consegue definir: “Como ela não sei quem sou / Estou diante do espelho / Com uma moldura de bronze à volta”.

Encontramos, novamente, nesse poema, aquela característica do espelho de facultar um conhecimento indireto, constituir-se como espaço de especulação e configuração por meio do qual o sujeito se compreende, e promover a participação do ser na própria beleza à qual ele se abre. Tomando a “solidão granular” de Nefertiti como grão, o eu-lírico de Tavares reivindicará a personagem

histórica africana como imagem de si: “Esta cabeça é minha” / “Esta cabeça está cortada de mim” / “é o perfil que me convém” / “encaixa-se-me nos ombros” / “Esta mulher está fechada em mim”. Ao fazê-lo, realizará um movimento contrário ao processo de *damnatio memoriae* – ou seja, de apagamento de qualquer vestígio de uma personalidade – ao qual a memória da personagem egípcia foi submetida. Sua voz falará a voz de Nefertiti – “é a voz dela / que fala dentro da minha voz”; seus olhos vão mirar o mundo sob a luz dos olhos de Nefertiti – “o seu olho vazado que me ilumina os olhos”; seu nariz vai respirar o ar que lhe reconecta com a terra, a natureza e o sagrado de Nefertiti – “Pelo seu nariz eu respiro / o barro dos antigos”; suas palavras expressarão a língua de Nefertiti – “Esta mulher é minha fala” / “Minha língua de poder”. Resta-nos pensar sobre o motivo que leva o eu-lírico de Tavares a projetar, sobre sua identidade, a imagem da personagem egípcia/africana.

Em uma matéria intitulada “O mistério de Nefertiti”, da Série Grandes Reportagens, a revista *National Geographic* (2021) nos informa ser Nefertiti uma das mulheres mais famosas do Antigo Egito, seja por sua beleza exótica ou pela revolução cultural que promoveu ao lado do marido, o faraó Akhenáton, pai de Tutancâmon. Por volta de 1350-1360 a.C., ambos fundaram a primeira religião monoteísta da história ao proibirem a adoração de Amon e elevarem Aton, o deus Sol, à categoria de deus único. Aton era, na mitologia egípcia, fonte de luz, vida e calor, criador de tudo e todos. Essa mudança teria transformado tanto a vida religiosa quanto o equilíbrio de poderes no Egito Antigo: Akhenáton tornou-se o único e sumo sacerdote do culto e, ao lado de Nefertiti, promoveu o afastamento da casta sacerdotal devotada a Amon e impôs um novo programa religioso e litúrgico.

Ainda a partir das informações trazidas pela *National Geographic*, ficamos cientes do significado dessa mudança cultural que, do ponto de vista simbólico e estético, incluiu: surgimento de um conceito novo de deus, que substituiu as tradicionais representações antropomórficas ou zoomórficas pela imagem sintética de um disco solar do qual partiam raios que terminam em mãos; supressão das imagens sagradas dos templos, como também do hábito de adorná-las; substituição de ritos restritos aos sacerdotes por cultos populares à luz do dia, retirando a característica misteriosa das cerimônias; supressão de certezas sobre a vida depois da morte, com substituição do julgamento e ressurreição – associados à narrativa épica de Osiris, deus dos mortos, do julgamento e do além – por um modelo moral abstrato; mudança na forma de representação artística, passando do hieratismo monumental para um naturalismo sereno que humanizava as personagens; transformação da família real e sua vida doméstica em tema central da representação, com a consequente substituição das imagens de deuses e a redução da relevância dos ícones épicos que exaltavam a grandeza dos faraós; retratação da família real em cenas quotidianas, equiparando o rei e a rainha em tamanho e projetando a imagem de Nefertiti na mesma disposição gráfica do faraó, o que indicava que ela teria peso político nas tarefas do governo. De acordo com a *National Geographic*, “estas mudanças provocaram um vazio no sistema de crenças e na liturgia que o discurso teológico e a mística de Akhenaton e Nefertiti não conseguiram preencher”, motivo pelo qual, “o novo programa não foi assimilado na sociedade” (*National Geographic*, 2021).

As informações sobre Nefertiti nos dizem do grande poder revolucionário dessa personagem histórica africana, na medida em que ela plasma um modelo de comportamento proativo para

o feminino, distinto da condição subalternizante que caracteriza o lugar da mulher em muitas sociedades tradicionais, como a angolana, por exemplo. Podemos inferir que, ao tomar a cabeça de Nefertiti como espelho em que deseja reconhecer sua própria imagem, o eu-lírico de Tavares abre-se para a realidade representada pela personagem egípcia/africana para retirá-la do esquecimento e, ao mesmo tempo, invocá-la como elemento constitutivo do conhecimento que deseja construir sobre si mesmo no presente a partir do qual ele se enuncia. É como uma mulher que tenha voz, mire o mundo sob uma perspectiva em que o feminino e o masculino sejam representados a partir da horizontalidade das relações sociais e de gênero, e fale uma língua que seja, também, de poder, que o eu-lírico de Tavares parece desejar expressar sua subjetividade. E se esse modo de se pensar ainda se encontra no nível do desejo, é porque ele ainda não conseguiu superar os enquadramentos do feminino com os quais sua identidade é delineada: “Como ela não sei quem sou / Estou diante do espelho / Com uma moldura de bronze à volta”. Talvez por isso sua voz ainda tenha que ser proferida por entre os sulcos de tradições milenares que o eu-lírico não cessa de questionar, como se pode observar no poema a seguir:

[Tratem-me com a massa]

Amparai-me com perfumes, conforta-me

Com maçãs que estou ferida de amor...

CÂNTICO DOS CÂNTICOS

Tratem-me com a massa

de que são feitos os óleos

pr'a que descanse, oh mães.

Tragam as vossas mãos, oh mães
untadas de esquecimento.

E deixem que elas deslizem
pelo corpo, devagar.

Dói muito, oh mães.

É de mim que vem o grito.

Aspirei o cheiro da canela
e não morri, oh mães.

Escorreu-me pelos lábios o sangue do mirangolo
e não morri, oh mães,
de lábios gretados não morri.

Encostei à casca rugosa do baobabe
a fina pele do meu peito
dessas feridas fundas não morri, oh mães.

Venham, oh mães, amparar-me nesta hora
Morro porque estou ferida de amor.

Tavares, A. P. *O lago da lua*. In: Tavares, A. P. *Amargos como os frutos*.
Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 83.

O diálogo estabelecido pelo eu-lírico com o *Cântico dos cânticos* (1992) é anunciado na epígrafe. O *Cântico dos cânticos* conhecido também como *Cantares*, é o quarto livro da terceira

seção da Bíblia hebraica e um dos livros poéticos e sapienciais do Antigo Testamento da Bíblia cristã. É considerado a expressão do amor apaixonado entre dois amantes, cuja relação se desenvolve entre a união e a separação, a busca e o encontro. Admitem-se, para o *Cântico dos cânticos*, tanto uma interpretação alegórica, cujo misticismo associa os amantes a Deus e Israel, quanto uma leitura literal, que celebra o amor erótico entre o homem e a mulher. Suas origens parecem coincidir com as festas que acompanhavam a celebração do matrimônio entre os povos egípcios e mesopotâmicos, embora ele (*Cântico dos cânticos*) não seja considerado uma coleção de cantos populares (Bíblia, 1992, p. 1183). E ainda que não se possa precisar uma data histórica para sua produção, a classificação como livro sapiencial indica seu interesse pela condição humana, em especial no que se refere à aproximação entre o homem e a mulher.

Interessa-nos, na organização formal do *Cântico dos cânticos*, uma observação que colhemos nas notas introdutórias publicadas na edição da *Bíblia de Jerusalém* (1992):

O *Cântico* não segue nenhum plano definido. É uma coleção de poemas unidos somente pelo seu tema comum, que é o amor. Os cinco “poemas” nos quais a tradução é dividida não pretendem senão sugerir possíveis associações de unidades mais curtas e não se deve procurar, de uma à outra, nenhuma progressão do pensamento ou da ação. As coleções de cânticos egípcios que chegaram até nós têm a mesma disposição. São repertórios nos quais podia-se escolher segundo as circunstâncias ou o auditório, e isto explica que as peças sejam variações sobre os mesmos temas e que haja numerosas duplicatas. Não eram destinados a ser cantados ou recitados todos em seguida (Bíblia, 1992, p. 1183, grifos do autor).

Parece-nos ser essa característica formal do *Cântico dos cânticos*, de união de repertórios poéticos pelo tema do amor, cujas peças podem ser livremente associadas, conforme as circunstâncias ou o auditório, que gera o diálogo proposto pelo eu-lírico do poema de Ana Paula Tavares. O amor é o tema do poema. Porém, o conjunto de estrofes no qual ele se desenvolve mostra a liberdade associativa da poeta, que escolhe abordá-lo conforme as circunstâncias e o auditório da cultura angolana. O tema do amor é sugerido na epígrafe do poema de Tavares, momento em que o eu-lírico recupera a estrofe que fecha o primeiro poema do *Cântico dos cânticos*, no qual, participando de um dueto, a amante suplica:

— Macieira entre as árvores do bosque,
é meu amado entre os jovens;
à sua sombra eu quis assentar-me,
com seu doce fruto na boca.
Levou-me ele à adega
e contra mim desfralda
sua bandeira de amor.
Sustentai-me com bolos de passas,
dai-me forças com maçãs, oh!
Que estou doente de amor...

(Bíblia, 1992, p. 1187)

A associação entre a macieira e o amado, feita pelo eu-lírico no *Cântico dos cânticos*, justifica sua súplica por ser sustentada com maçãs para tratar sua doença de amor. A maçã possui simbologia variada. Em leitura alegórica, Orígenes relaciona a macieira à “fecundidade do Verbo divino, seu sabor e seu odor” (Chevalier; Gheerbrant, 1988):

Não te admires que o mesmo que é chamado de macieira e de árvore da vida seja também verdadeiro pão e verdadeira vida e cordeio de Deus, e de muitas outras coisas seja chamado. [...] Ele se oferece a si mesmo não só como pão para os famintos e vinho para os que estão com sede, mas ainda aos que querem provar delícias se apresenta como maçãs cheirosas. Por causa disso, a esposa [...] pede para ser fortificada com as maçãs, sabendo que para ela a Palavra não é apenas alimento, mas todas as delícias ...” (Orígenes, 2018, p. 170 apud Chevalier; Gheerbrant, 1988, p. 572).

No entanto, o simbolismo da maçã também permite que a abordemos em perspectiva erótica, associando-a a conhecimento e liberdade, uma vez que ela “contém em seu interior, formada pelos alvéolos que encerram as sementes, uma estrela de cinco pontas [pentagrama, símbolo do homem-espírito]” (Chevalier; Gheerbrant, 1988, p. 572). Comer da maçã significaria, nessa perspectiva, “abusar da própria inteligência para conhecer o mal, da sensibilidade para o desejar, da própria liberdade para praticá-lo” (Chevalier; Gheerbrant, 1988, p. 572).

O eu-lírico do poema de Tavares, ao trazer para seu discurso a súplica da Amada para ser confortada com maçãs por estar ferida de amor, inaugura um diálogo com o texto bíblico. Porém, aparentemente, subverte aquele sentido alegórico que lhe é comumente atribuído. Tal subversão, no entanto, não implica ao eu-lírico recuperar aquela perspectiva erótica que celebra o amor entre o homem e a mulher, comum na leitura do *Cântico dos cânticos*.

Talvez esse modo peculiar que o eu-lírico de Tavares elege para dialogar com o dueto dos amantes do *Cântico dos cânticos* encontre amparo na influência da cultura tradicional *bantu* na vida comunitária de Angola e em seu impacto sobre a noção de gênero, em

particular no meio rural. Afinal, é a circunstância de, como mulher angolana, falar a partir do ambiente da cultura tradicional *bantu*, tomando-a, inclusive, como auditório, que definirá as associações que a liberdade criativa da poeta poderá estabelecer com o texto bíblico ao tomá-lo como referência para essa sua escrita.

Segundo Eugénio Alves da Silva, a cultura tradicional *bantu* em Angola, especialmente nas áreas rurais, caracteriza-se por:

[...] regime de patriarcado e gerontocracia, que pressupõe a prevalência do poder dos anciãos, sendo estes considerados fonte normativa da comunidade; papel secundário da mulher, tendo influência apenas no contexto doméstico, como esposa, mãe e educadora [Altuna, 1993: 259]; os jovens de ambos os sexos são sujeitos a rituais de passagem à vida adulta, adquirindo o estatuto de membros de pleno direito; casamento precoce das raparigas, uma vez que a sua realização como pessoas depende disso, sendo que “a auréola de dignidade e prestígio brota da sua fecundidade” [Altuna 1993: 260]. (...) Tal facto impede a conclusão da escolaridade obrigatória, não valorizada socialmente porque, para ser doméstica, essa escolaridade não faz falta; endoculturação forte mediante mecanismos de coerção, visando preservar as tradições culturais, os papéis sexuais e a estabilidade da comunidade; subordinação da mulher, que deve honrar a família, aceitando o casamento, dignificando o nome do esposo e preocupando-se com a gestão do lar; prevalência da poligamia em muitas comunidades, o que dilui ainda mais o valor social da mulher (Silva, 2011).

Nesse quadro cultural, conforme Gayatri Spivak, as representações da mulher associam-na à maternidade e aos papéis de mãe e esposa, reforçando o estatuto de subalternização do

feminino que é característico das sociedades tradicionais (Spivak, 2004). Ainda de acordo com Eugénio Alves da Silva:

A mulher rural angolana, enredada na tradição, tem levado uma existência penosa na medida em que: carrega os filhos no ventre; depois, carrega-os às costas; carrega os alimentos à cabeça; carrega a responsabilidade de gerir o lar; carrega o ônus de educar as crianças; carrega a obrigação de agradar ao marido; carrega a marca da submissão; carrega o peso da ignorância; carrega o estigma da vergonha; carrega o fardo de ser mulher [...] pois num mundo configurado pelas lógicas masculinas vigora o provérbio que diz que “homem é homem, mulher é sapo” [Melo 2005] (Silva, 2011, grifos do autor).

Talvez possamos acrescentar, ao quadro traçado por Eugénio Alves da Silva, que a mulher rural angolana, enredada na tradição, carrega o fardo de não ser suficientemente livre para amar, na medida em que, ao que parece, nem sempre ela pode escolher, em suas comunidades, a quem amar, nem como fazê-lo. Por isso, esse quadro nos permite inferir o motivo pelo qual o eu-lírico do poema de Tavares não suplica pela maçã/Verbo divino, mas pelas mãos “untadas de esquecimento” das mães, pedindo-lhes que a tratem “como a massa / de que são feitos os óleos”, deslizando pelo seu corpo, “devagar”, suas mãos, para que a dor causada pela ferida de amor seja aplacada. O corpo feminino do poema de Tavares se enuncia por meio de um grito dolente de um sujeito que se constrói como desejante. Como corpo desejante, ele aceita a exposição ao sofrimento físico, a compressão, a maceração que lhe extraia o sumo de um amor que lhe fere de morte. Diferentemente da ferida de amor da Amada do *Cântico dos cânticos*, a ferida de amor que corrói esse corpo não será sanada por algo como um maná divino,

porque não é nele que estão as delícias que lhe facultariam encontrar o sabor desejado.

Consciente de sua condição de sujeito desejante, o eu-lírico se expressa como corpo que sangra, aspira o cheiro da canela, encosta “à casca rugosa do baobabe / a fina pele do [...] peito”, mas não se deixa abater, antes, resiste à morte. Por isso, rejeita qualquer promessa de satisfação que não se vincule à sua fisicalidade, isto é, àquilo em que o eu-lírico se torna em seu processo de inserção social, à sua ontologia, à maneira como conduz o seu destino “como um ato criativo de superação de si mesmo”, a fim de tornar-se “capaz de determinar a si mesmo, de ser sua própria criação” (Ibragimova, 2021, p. 163). Não é por acaso que o eu-lírico inaugura o grito como forma de expressão.

Nesse sentido, esse poema de Tavares constrói-se como espaço de partilha simbólica de uma cultura cujos códigos reproduzem representações de papéis sexuais, especialmente o das mulheres, a partir de um enquadramento que não as socializa fora das funções de esposa e mãe, por considerar a mulher como “guardiã e continuadora das essências mais puras da tradição” (Silva, 2011 *apud* Altuna, 1993, p. 259). Talvez por esse motivo o eu-lírico se apresente como um corpo feminino que suplica pelo amparo das mães. É a essas guardiãs e continuadoras das tradições que ele almeja afetar com seu grito para, do presente a partir do qual se enuncia, lembrar suas mãos, untadas de esquecimento, da dor de amor que atravessa a condição da mulher na sociedade tradicional: “Venham, oh mães, amparar-me nesta hora / Morro porque estou ferida de amor”.

A leitura dos poemas mostra-nos que, ao colocar em relação diferentes matrizes textuais e tradições culturais, Ana Paula Tavares propõe uma reelaboração sobre o feminino angolano a partir de

uma cosmovisão estética que busca dar evidência para as aporias, as imprecisões e os deslocamentos sobre os quais têm se construído os saberes sobre o feminino ao longo dos tempos. Esperamos, com as análises apresentadas, demonstrar a importância de se investigar as representações do feminino propostas por matrizes textuais, culturais e tradicionais distintas, mas atravessadas por percepções convergentes que precisam ser ressignificadas, a fim de contribuir para a compreensão das dinâmicas dos estudos e das relações de gênero no âmbito Sul-Norte e Sul-Sul, e ainda, para a visibilidade, articulação e circulação epistêmica de saberes e conhecimentos que possam auxiliar no avanço da reflexão crítica sobre gênero.

Nesse sentido, colocar em relação formas distintas de textualidades advindas de tradições também distintas, mas mostrando o ponto em que seus discursos convergem, como também as diferentes direções que tomam, implica a Ana Paula Tavares assumir a postura da intelectual que, no sentido proposto por Spivak (2014), cria possibilidades para que as vozes das mulheres sejam ouvidas. É com esse olhar crítico para culturas e tradições distintas, atenta às formas como elas se aproximam e se distanciam, mas acima de tudo se tocam, que Tavares elabora sua escrita como tradução crítica dos encontros e desencontros entre formas textuais que enquadram o feminino em molduras que precisam, ainda, ser revisitadas e reescritas.

Referências

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. *In: SOW, Alpha I et al. Introdução à cultura africana*. Tradução de Emanuel L. Godinho, Geminiano Cascais Franco e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 95-136.

BÍBLIA. A. T. Português. Cântico dos cânticos. *In: A Bíblia de Jerusalém*. Tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, edição de 1973, publicada sob a direção da École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem. Direção editorial de Tiago Giraudo. São Paulo: Edições Paulina, 1992. p. 1185-1199.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In: CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

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

IBRAGIMOVA, Z. Z. A fisicalidade como possível chave para compreender a natureza humana. *Revista EntreLínguas*, Araraquara, v. 7, n. Esp.1, p. 162-172, 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/entrelinguas/article/view/14885>. Acesso em: 26 mar. 2024. DOI: 10.29051/el.v7iEsp1.14885.

MOREIRA, Terezinha Taborda. A escrita e a oralidade em estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. *Anuário de Literatura*, v. 28, p. 1-16, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2023.e93057>. Acesso em 10 de janeiro de 2024.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Tradição e dessubjetivação feminina na cosmopercepção estética de Ana Paula Tavares. *In: Revista do NEPA/UFF Abril.*, v. 15, n. 31, p. 149-161, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v15i31.58629>. Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

O MISTÉRIO de Nefertiti. *National Geographic*, Série Grandes Reportagens, Portugal, 14 set. 2021. Disponível em: <https://www>.

nationalgeographic.pt/historia/o-misterio-nefertiti_2755. Acesso em: fev. 2024.

ORÍGENES. *Patrística – Homilias e comentário ao Cântico dos cânticos*. v. 38. São Paulo: Editora Paulus, 2018.

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

RÜCKERT, Gustavo Henrique. *A gramática plural de Patraquim*. *In: FREITAS, Sávio Roberto; PINHEIRO, Vanessa Riambau. Dos percursos pelas Áfricas: a literatura de Moçambique*. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

REIS, E. L. de L. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SILVA, Eugénio Alves. *Tradição e identidade de gênero em Angola: ser mulher no mundo rural*. *In: Revista Angolana de Sociologia*, v. 8, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/508>. Acesso em: fev. 2024.

SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1976.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

TAVARES, Ana Paula. *Amargos como os frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

A “escrevivência” na pós-colonialidade: a luta
assimétrica ou a guerra híbrida cultural dos
guineenses para (re)existir

Sebastião Marques Cardoso

À guisa de introdução

Iniciaremos a discussão a partir da citação e problematização de uma fala de Josep Borrell, chefe da diplomacia europeia. Em seguida, trataremos de vincular essa narrativa do Ocidente amplamente proclamada e bem representada por Borrell ao aspecto da colonização portuguesa no território da Guiné. E, por fim, faremos a leitura de dois poemas guineenses com a finalidade de contextualizar melhor a situação dos escritores guineenses na pós-colonialidade.

Começamos aqui com a citação do trecho do discurso do chefe da diplomacia europeia, o espanhol Josep Borrell, aos estudantes do Colégio da Europa em Bruges, em 13 de outubro de 2022: “O resto do mundo [...] não é exatamente um jardim. A maior parte do resto do mundo é uma selva, e a selva pode invadir o jardim. Os jardineiros devem cuidar disso, mas eles não vão proteger o jardim construindo muros.” (Borell, 2022).

Borrell conclui que os europeus devem estar “muito mais envolvidos” com o resto do mundo e fazer um bom uso de seu “privilégio”. Diante da fala de Borrell, o discurso *hic et nunc* do Ocidente sobre os outros parece recuperar aquela excepcionalidade do passado.

A visão de mundo do Ocidente parece não ter mudado significativamente desde a Reconquista (1492) e o Tratado de Utreque (1713). A Europa aparece como uma invenção... e, nesta invenção, criou-se, a partir dos Séculos das Luzes, a ideia de que a Europa é o Ocidente e que o seu contrário é o Oriente. Assim, estabeleceu-se uma dicotomia entre a Europa como civilização e o resto do mundo como Oriente, ou seja, como “selva” ou “orientalismo”. (Said, 2007).

Em resumo, essa nova comunidade, para preservar seus interesses no além-mar, colocava em prática essa máxima: “Praticar o *bem* em nome da Europa baseava-se em fazer o *mal* aos povos indígenas e aos povos africanos”. (Vergès, 2018, p. 25). Foi essa energia expansiva tóxica do Ocidente que, em contato com outros territórios, tornou possível o mundo colonial e, junto a ele, como processo de fricção, a inscrição de uma consciência crítica diversa. Essa consciência pode ser relacionada à manifestação, organizada ou não, de um pensamento “pós-colonial”, decorrente das assimetrias entre as dicotomias colonizador e colonizado.

Portanto, a crítica pós-colonial é anterior à própria cronologia posta pelo “pós” (Said, 2011; Bhabha, 2010; Spivak, 2010). Antes mesmo das independências e de disciplinas acadêmicas para tratar dessa questão, o pensamento “pós-colonial”, como modo de denúncia à opressão do Ocidente e como estratégia híbrida de luta assimétrica dos povos colonizados, já se manifestava em diversas partes do “Sul” global.

Ora, nesse processo de criação do eurocentrismo, Vergès também conclui que existe uma intersecção entre trabalho e raça. Para ela, o trabalho foi africanizado e racializado. A organização industrial europeia só foi possível com a emigração de mão de obra escrava. Além disso, consolidou a barreira entre “o mundo dos homens livres e brancos” e o mundo “dos homens escravizados e negros”. (Vergès, 2018, p. 27). Diferença hoje que compreendemos como “modernidade/colonialidade” (Grosfoguel, 2016), antes vista como divisão entre “Primeiro Mundo” e “Terceiro Mundo”.

A “selva”, construída pelo colonialismo à imagem do colonizador e, hoje, cultivada pelo neocolonialismo, insiste em permanecer como discurso hegemônico e como justificativa natural de intervenção. Diante dessa narrativa, Edward Said (2007) continua sendo muito atual, bem como toda a crítica africana feita

ao Ocidente. Mesmo antes de *Orientalismo* (1978 – primeira edição do livro) de Said, Anouar Abdel-Malek, um egípcio marxista, escreveu, em 1963, uma crítica ao orientalismo, que, segundo Ella Shohat e Robert Stam (Santos, Emanuelle; Schor, Patricia, 2013, p. 706), já apresentava um acento fanoniano na voz.

O orientalismo na Guiné-Portuguesa

Podemos notar de forma explícita a intersecção entre trabalho e raça no artigo 2.º do Decreto n.º 16.473, publicado pelo colonialismo português em dezembro de 1922, conforme nos informa Amado, no qual se estabelecia:

[...] o artigo 2.º do Decreto n.º 16473, de 6 de dezembro de 1922, pregava que, “para efeitos do presente estatuto são considerados indígenas os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se distinguiam do comum daquela raça; e não indígenas, os indivíduos de qualquer raça que não estejam nestas condições”. (Amado, 1990, p. 5, grifos do autor)

Desse modo, os portugueses criaram uma condição jurídica para enquadrar os sujeitos locais, que viviam na então “Guiné Portuguesa”, perante a Lei. Essa Lei marcava juridicamente como “negros” tanto os sujeitos que assim se pareciam, através da cor de pele, como aqueles que também partilhavam costumes não-brancos ou, dito de forma mais abrangente, de outras “raças”. Assim, em face dessa Lei, era possível punir os indivíduos por sua natureza “negra” e premiar aqueles pretos de cor de pele que, por sua vez, decidiram abandonar a sua condição “negra” no pensamento, na religião, na política e na cultura.

Uma das maneiras que o Estado colonial português pensou para diminuir o abismo entre os portugueses e os africanos da Guiné (notem que eles ainda não eram guineenses) foi promover a emigração cabo-verdiana para o território da Guiné. Na visão de Amado (1990), isso ajudou, em certa medida, na socialização do africano, mas, por outro lado, criou também certa desconfiança entre os africanos da Guiné e os africanos “mestiços” cabo-verdianos. Isso posto, o sujeito “protoguineense” (ou seja, o sujeito africano local de pensamento “pós-colonial” – não confundir com o “pós” cronológico –, que está se definindo como guineense) de inícios do século XX teve que se adaptar ou lidar com uma agressão sistemática e bem planejada à sua identidade, que visava tanto embranquece-lo à força, através das remessas de cabo-verdianos, quanto domesticá-lo na cultura e na subjetividade, através, sobretudo, da política de assimilação. Percebemos aí dois vetores: o consórcio da “colonialidade do Poder” (Dussel, 1995; Quijano, 2007) entre o Estado português e os quadros mais esclarecidos do local, agora marcados pela presença de cabo-verdianos, e o arrocho na “colonialidade do Ser” (Lander, 2005; Maldonado-Torres, 2007), ou seja, privando os sujeitos locais de acenderem à administração colonial em face não apenas de seu grau de instrução, mas também de seu grau de distanciamento da cultura portuguesa. Houve aí uma explícita desvalorização da cultura local e, inclusive, das línguas locais.

Diante desse cenário, podemos deduzir que os sujeitos engajados da Guiné do século XX – esses que, depois de imaginar uma guineidade como abstração nacional, vão conseguir suplantar o Império Português na década de 70, através da luta armada –, tiveram que encontrar, nas diversas formas da expressão cultural e linguística do território, um modo assimétrico de contraposição

à política colonial. Isso tudo foi favorecido tanto pelas fissuras da própria política colonial portuguesa, principalmente através da intervenção pontual de Amílcar Cabral, quando pela ab-rogação espontânea de línguas e culturas diversas que se mantiveram na localidade, sobretudo, na forma oral e coletiva.

Contudo, como um capítulo tenebroso da História do Ocidente na intervenção na política de autodeterminação dos povos do mundo, a Guiné-Portuguesa se torna uma Nação, agora a Guiné-Bissau, mas sem a figura de seu principal líder: Amílcar Cabral. Como vimos atrás, a Guiné não tinha quadros esclarecidos para a administração, eram poucas as pessoas alfabetizadas e instruídas, conta-se que, no período da luta de libertação, havia apenas 14 pessoas com nível superior, mais de 90 % da população era analfabeta. Assim, mesmo que outra indicação pudesse substituir Amílcar Cabral no PAIGC (Partido Africano de Independência da Guiné e Cabo Verde), não era possível substituir a importância e a capacidade de compreensão de Amílcar Cabral acerca dos desafios políticos que a Guiné-Bissau devia ainda enfrentar.

O que se segue, após a independência, para sintetizar de maneira rápida e explícita, é o permanente problema da escassez: a falta de uma democracia efetiva; a falta de instituições sólidas; a falta de planos econômicos eficazes; a falta de soberania em diversos setores do Estado; a falta de um sistema de saúde que atendesse a população de forma mínima; a falta de uma política de educação ampla, de qualidade, que refletisse os interesses da nação e que tivesse recursos suficientes para os profissionais da área. Ora, essa falta de Estado na nação, como problema permanente, gera suspeitas... e nos faz lembrar, inclusive, um momento da reflexão de Amílcar Cabral, em fevereiro de 1970, em que afirma:

[...] a “pequena burguesa” urbana ou campesina, assimila a mentalidade do colonizador e considera-se como culturalmente superior ao povo a que pertence e cujos valores culturais ignora ou despreza. Esta situação, característica da maioria dos intelectuais colonizados, vai cristalizando à medida que aumentam os privilégios sociais do grupo assimilado ou alienado, tendo implicações diretas no comportamento dos indivíduos desse grupo perante o movimento de libertação. (Cabral *apud* Mondaini, 2016, p. 42, grifos do autor).

Com essa citação, cremos que fica mais ou menos claro por que Amílcar Cabral devia ser “eliminado”. Ele era um “Fanon” da língua portuguesa, e, como Fanon, entendia que mesmo depois da luta anti-imperialista, era necessário travar uma outra luta: a luta contra a classe intelectual e dirigente da nação que, na medida em que recebe mais privilégios, mais insensível fica às necessidades do povo, e mais subordinada à cultura e aos interesses de fora.

Assim, a Guiné-Bissau entra na pós-colonialidade como uma nação sem um Estado de fato, ainda que juridicamente reconhecido, e, na perspectiva de muitos autores guineenses mais contemporâneos, retratada como um “Estado falhado”. É nesta angústia de espaço-tempo guineense que escrevem Filinto de Barros, Abdulai Sila e, mais recentemente, Odete Semedo. Ainda assim, a instituição literária guineense parece problemática. Na lista da escassez, temos a dificuldade de inserção da literatura da Guiné-Bissau. O problema da “ausência” da literatura de Guiné parece ter mais a ver com a deficiência da institucionalização da comunicação da literatura no país (editores, críticos, financiadores, políticas de Estado, universidades e receptores) do que com a suposta falta de autores. As deficiências do período da colonização não foram superadas, pois, como estamos vendo, estão relacionadas a um desarranjo sistêmico da nação.

Nesse espaço-tempo da pós-colonialidade guineense, percebemos que o olhar do escritor agora é um olhar de dentro, preso à sua terra, diferente da posição do narrador de Conrad, por exemplo, no período áureo da colonização inglesa, quando descrevia a paisagem do Congo no seu livro *O coração das Trevas* (1902). Feito o ajuste do olhar, ao falar de sua própria localidade, o escritor guineense contemporâneo continua a mostrar o horror a que ele e seu povo foram submetidos desde o tempo da colonização. Essa denúncia pode ocorrer, hoje, de forma sutil, e não mais de forma explícita como no tempo das lutas de libertação. Ou seja, esse escritor da pós-colonialidade, chamado à voz, é um escritor movido sobretudo pela correção ética de denunciar os rumos da nação, bem como pelo desejo de atestar a sua insegurança em relação ao Estado (ou a falta dele).

Essa liberdade de expressão, entretanto, é tributária da literatura do período da independência, do legado de muitos autores guineenses inflamados pelo nacionalismo, pelo patriotismo e pelo espírito de luta que, pela primeira vez, fizeram romper com o lusocentrismo que era a marca preponderante na literatura colonial da Guiné.

Na avaliação de Augel (1998), a literatura colonial feita na Guiné não pode ser denominada literatura guineense no sentido estrito. O que impera nela, de forma inconsciente muitas vezes, é a estrutura de um sistema de representações e de valores construídos a partir do olhar de fora, conformados à visão do estrangeiro. Augel assim resume ao falar da produção de Fausto Duarte: “Sua visão de fora não invalida a qualidade estética enquanto obra literária, mas não o habilita enfileirar as trincheiras da literatura nacional (Augel, 1999, p. 28). Fausto Duarte, cabo-verdiano que viveu muitos anos na Guiné-Bissau, é autor de vários romances, todos tendo como cenário a Guiné-Bissau.

A seguir, vamos trazer dois poetas da contemporaneidade guineense e tentar ver neles essa luta assimétrica cultural dos guineenses em (re)existir na pós-colonialidade. Iniciaremos com a leitura de um poema bilingue, posto aqui de forma alternada tanto em crioulo quanto em português, feito por Ndongle Akudeta, um autor guineense desconhecido para a maioria de leitores das literaturas africanas de língua portuguesa. Lembramos que, na publicação original, no artigo de Hildo Honório do Couto (2008), esse poema aparece primeiro numa coluna em língua guineense, ou crioulo de Bissau e, ao lado, numa segunda coluna, em português.

Depois de uma breve discussão, leremos um poema guineense feito por Félix Sigá (1996), autor reconhecido na literatura guineense e conhecido também no espaço das literaturas de língua portuguesa. Neste poema, o poeta incorpora termos do crioulo ao próprio poema, obrigando a língua portuguesa a ceder ao deslizamento de sentido e a exprimir a “alma” liberta guineense.

O espaço da leitura: poema 1

Soneto

*N MISTI NGABAU NA KRIOL SI BU NA SETA
GOSTARIA DE LOUVÁ-LA EM CRIOULO SE POSSÍVEL
LINGU MAS ROMANTIS KI N KUNSI
A LÍNGUA MAIS ROMÂNTICA QUE CONHEÇO
PAKI BRIDJU DI BU ROSTU ...SOL DAL TETA
PARA QUE O BRILHO DE SEU ROSTO APAREÇA
DJAMBURERA DI NHA NOTI KU NA NANSI
VAGALUME DA NOITE QUE ESTÁ VINDO*

PA N FALAU... N MISTIU DJA GOS KA TEN
PARA LHE DIZER ...DESEJO-A AGORA
N DJURMENTA BA DJA KUMA NUNKA MAS
POSSO JURAR EM NOME DE TUDO
MA KIL BU UDJU TA DAN GANA DI TCHEBEN
TEUS OLHOS ME ATRAEM MUITO
KU TA KEMAN NHA PITU DI MAMPATAS
CHEGA A QUEIMAR MEU PEITO

NA DJUSTU DI FIRIANTA KORSON
SÓ O FATO DE ACALMAR MEU CORAÇÃO
N GASTA SOLA DI NHA BIKERA
GASTEI A SOLA DE MINHA ALPERCATA
UAGAN DJELU NA PITU ASON
JOGOU GELO EM MEU PEITO

KU TCHERU SUABI DI BU SURIS
COM O CHEIRO SUAVE DE SEU SORRISO
PA ARNOBA FIANSA DI KA DISISPERA
PARA DESFAZER O DESESPERO
SIKIDU BAS DI PE DI SIBI KU NHA TOTIS
FIRME SOB A PALMEIRA DE MINHA NUCA

(Poema de Ndongle Akudeta, abril 2003, colhido de um *blog* por Hildo Honório do Couto *in: Revista Papia*, n. 18, 2008, p. 98)

Se, por um lado, existe um fundo de reserva na escrita guineense, o mesmo não podemos dizer quando nos referimos às produções culturais e literárias na língua guineense ou, como se denomina na maior parte das referências a essa língua: o crioulo de

Bissau, língua falada, praticamente, por toda a população. Contudo, essa língua não foi escolarizada, sendo a oralidade ainda o meio principal de difusão. Mesmo assim, muitos autores escrevem em guineense, pois é a língua de maior acesso aos próprios guineenses.

Para muitos guineenses, sobretudo do espaço urbano, o crioulo é a língua materna e não mais apenas uma língua de contato, como foi no passado colonial. Nas zonas rurais, as línguas étnicas são também muito utilizadas, o que torna o guineense uma língua que estabelece múltiplas relações. Expressar-se em guineense é, dentro dessa perspectiva, um modo de confirmação da própria guineidade.

Isso posto, muitos dos autores mais recentes, que publicam em português, trazem vocábulos em crioulo em sua escrita. Isso mostra ou atesta, em grande parte, a sua identidade linguística, bem com o seu compromisso com a guineidade ou seja, com sua cultura ligada à sua terra e às suas tradições.

Na literatura, o crioulo é reportado pela primeira vez por um cônego guineense, chamado Marcelino Marques de Barros, em 1882. Em 1900, Marcelino publica os poemas e canções em crioulo recolhidos sob o título *Literatura dos Negros*. Para o crítico guineense Leopoldo Amado (1990, p. 05), Marcelino Marques de Barros lançou “os gérmes duma identidade nacional verdadeiramente guineense”, à qual está, ainda segundo ele, “indiscernivelmente associada a sua opção de estudo do crioulo e algumas línguas nacionais.”

Logo, o atestado de que existe uma literatura guineense, e que essa literatura tem uma raiz diversa, mas sobretudo pautada numa conformação linguística vinda do crioulo ou mesmo expressa por ele, tem confundido muito crítico literário... alguns chegam

a considerar, por exemplo, que a Guiné é um “espaço vazio” de literatura entre as literaturas africanas de língua portuguesa.

Na verdade, ao contrário dessa linha de raciocínio, entendemos que a literatura guineense é bastante complexa e múltipla. O modo mais adequado para fazer referência a ela deveria ser o seu uso no plural, pois ela compreende a literatura expressa em português, em crioulo, em francês e também nas línguas étnicas. Guiné-Bissau é uma nação plurilinguística.

E no cruzamento de línguas e culturas, a própria expressão em guineense constitui um discurso composto marcado por diferenças linguísticas e culturais que se juntam e se reorganizam, amputando qualquer possibilidade de essencialismo ou imagem petrificada de cultura ou tradição. Dentre outras marcas, é isso que podemos perceber na leitura do poema de Akudeta.

O poema expresso na língua guineense, traduzido simultaneamente para o português, expõe as contradições na forma e na expressão, de modo que podemos sugerir que, ainda que uma forma apareça como espelho de uma outra, não podemos concluir que se trate de uma correspondência absolutamente mimética entre as versões crioulo/português.

Quanto à forma, o poema em guineense está muito bem posto, respeitando a cadência e o ritmo do verso, com esparsas variações, e com um esquema rítmico rigoroso: ABAB – ABAB – ABA – CBC. O poema, fiel à musicalidade interna e complementado pela forma externa, que é a de um soneto tipo petrarquiano, aproxima a espontaneidade da oralidade da língua crioula ajustada à forma fixa de literatura assimilada pela cultura literária do Ocidente.

Quanto à significação, o poema em crioulo de Bissau cria, em redes sonoras, progressivas imagens ligadas ao contraste claro/

escuro, como “djamburera/ vagalume”, as quais vão se intensificando ao personificar a paixão como brilho que “queima”, ou seja, como luz transformada em percepção tátil. Essa reconversão de luz, aspecto visual, em algo que “queima”, aspecto tátil, conduzirá ao contraste imagético final do poema através da oposição “gelo”. Vemos, nesse desenlace, a ambiguidade romântico-amorosa do poeta em relação ao meio ou mundo exterior. O poeta é aquele que, alimentado pelo brilho da paixão, sente arder o peito em desmedida. Como numa narrativa romântica tácita, o eu-lírico só consegue amainar a sua paixão através da presença do objeto amado, ou seja, de uma presença tátil contextualizada atmosféricamente como “gelo”, mas não como atmosfera tátil absoluta no meio, e sim como clima espacial e corporal da amada que aplaina ou acalma essa chama interior do poeta.

Isso posto, o poema de Akudeta guarda semelhanças e diferenças, na pós-colonialidade, com a história da literatura do Ocidente, sobretudo de feições trovadorescas portuguesas. O poema é um híbrido poético que aproxima a vitalidade da língua guineense com a tradição do amor romântico no Ocidente: “Lingu mas romantis ki n kungsi”. Contudo, notamos, diante dessa leitura que realizamos, uma antítese platônica na semântica do poema, o que o torna “diferente” da expressão *tout court* do amor romântico ocidental. Trata-se de um amor romântico que se realiza, e não de um amor-paixão irrealizável. Para finalizar, o poema totalmente expresso em crioulo traz uma intertextualidade tanto na forma, soneto, quanto na expressão. Essa intertextualidade, cremos, atesta que a literatura em crioulo opera localmente com os próprios códigos linguísticos, sem deixar de dialogar, negociar e incorporar influxos de outras culturas literárias.

O espaço da leitura: poema 2

Flema

Obstinado
procuro nos candeeiros ténues
de garrafa retalho e gasóleo
dos bairros

O *flema* que a *moransa* oculta
e a *praceta* exulta
kansarés acomodados a sono profundo
carecem de lealdade

A velhice feita *caju*, *palmo* e *cana*
antecipa o seu pensamento
refugiada em potes, bules e moringos
empunha *calmãs* e *púcaros*
para tragar desesperada os traumas

Nenhum beco tem candeeiro tão chato
com o ressuscitar de dissabores
sua ressaca é eterna

Vive na consciência dos que recordam
revolve o estômago dos que amam
respira na pujança dos inconformistas

E eu prossigo minha busca
no centro da roda das crianças
onde os abdómens fazem arco

Mesmo se o tempo que faltar
tenha a idade que ainda viverei
eu p-r-o-s-s-e-g-u-i-r-e-i

(Retirado do livro *Arqueólogo da calçada*, do poeta guineense Félix Sigá.
In: Coleção Kibur, n. 4. Bissau: INEP, 1996, p. 27)

Félix Sigá [Félix do Pelegré e António Sigá] nasceu em Bissorã, região de Oio, em 1954, e faleceu em Lisboa em 2015, mas está enterrado em Bissau. Augel (1998, p. 283) recorda que Sigá foi o “cantor do bulício e da quietude”, como ele mesmo se intitulava. O autor esteve presente em duas das antologias guineenses da pós-independência, com oito poemas ao todo. O poema acima, “Flema” está no seu livro individual, *Arqueólogo da Calçada*, saído em 1996.

Ao lermos o poema, notamos que o poeta decidiu pela língua portuguesa como código de expressão. No entanto, o léxico mais relevante do poema, que dá título ao mesmo e que, a partir dele, vai construindo uma teia de outros significados, vem da língua guineense. Para um leitor de língua portuguesa desavisado, a palavra “flema” poderá constituir num falso amigo. O significado de “flema” em português não corresponde ao mesmo significado sugerido pela cadeia de sentidos do poema. No entanto, para um leitor bilíngue (português/crioulo), a palavra é uma seta certa. Com “flema”, Sigá arregimenta o leitor que percebe as margens entre as línguas, indicando que o caminho para a leitura do poema em português parte da percepção do sujeito local, falante ou conhecedor da língua guineense.

No poema, a palavra “flema”, partindo da contribuição do crioulo, indica um estado de espírito do guineense que pode

ser traduzido como “dor”, “tristeza profunda” ou “melancolia”, certo cansaço ou apatia pela vida. A partir do olhar “de dentro”, cuja “dor” marca o estado de espírito do eu-lírico num espaço em constante transformação, Sigá poderia ser comparado, se fôssemos buscar uma analogia com a literatura europeia, ao Baudelaire de “Quadros parisienses”, sessão de poemas presente em *As flores do mal*. Assim como Baudelaire retratou como ninguém a vida de seus contemporâneos e os contrastes sociais e culturais da cidade de Paris, Sigá tece um olhar atento e sensível sobre a cidade de Bissau e seus arredores. A paisagem de Bissau aparece como construção imponente, impessoal, sobre uma multidão que contempla seus deuses, numa mistura de misticismo e fatalidade. A consciência melancólica do poeta, como um verdadeiro arqueólogo de calçada, capta poeticamente esse momento da vida social e cultural guineense.

Através de uma forma poética moderna, Sigá segue no aprofundamento desse “flema” ou dessa angústia guineense contemporânea. Nessa busca, outros termos do crioulo aparecem, tais como “moransa” (lar) e “calmã” (um tipo de concha de meia cabaça com manopla para tomar líquidos ou apanhar molhos). Há referência a produtos cultivados e bem apreciados na sociedade guineense, como caju, palmo (óleo de palma) e cana (aguardente de caju). Toda a riqueza de hábitos e costumes do cotidiano guineense aparece inscrito no poema. A vida cultural prossegue, mas tudo isso está afetado pelo olhar “flemático” do poeta. O olhar do poeta vê o contraste na cidade entre a figuração da modernidade, através de “candeeiros”, e da tradição, através de cerimônias religiosas, ligadas à fé aos Irãs (Deuses guineenses). Os “kansarés” são representações dos Irãs.

Nesse sentido, o “flema” do poeta se expande para um eu-lírico coletivo. Sigá descreve poeticamente a situação na pós-colonialidade da vida dos bissauguineenses: os “kansarés” dormem a sono profundo, ou seja, a maior dor do tempo subjetivo guineense se constitui do trágico apelo ritualístico a uma divindade que não quer mais atender a seu chamado. Uma ruptura ou uma quebra no *fatum* (destino) está sendo operada. E, para que essa quebra não se realize, o poeta, leal a sua tradição, se abre, ainda que já cansado e desgastado, para um novo tempo em que as experiências e esperanças envelhecidas sejam reconvertidas.

Conclusões parciais

A inscrição da literatura guineense é contraditoriamente rizomática e de raiz, pois tem um local como centralidade, mas flutua em espaços tanto internos à nação, identificados sobretudo à língua guineense, mas sem a cobertura do Estado – lembre-se que o crioulo não é uma língua oficial da nação ainda –, quanto em espaços de fora da nação, compartilhados sobretudo por falantes de língua portuguesa.

Isso pode ser justificado, talvez, pela impotência do Estado na Nação. Os escritores vivem essa situação caótica de depender de incentivos próprios e de instituições de fora. Daí, podemos até aceitar a ideia, talvez, de “selva” ou “trevas”, como reportou Conrad diante do rio Congo: viver na “selva” ou nas “trevas” é experimentar a “necropolítica”, na acepção de A. Mbembe (2018), o derretimento, a deficiência, a ausência cínica do Estado, quando ele não é de todo manipulado por agentes externos. Com maior ou menor grau, os povos do Sul global também vivem essa obsedante experiência.

A literatura da Guiné-Bissau é, enfim, um desafio à sociologia da literatura: é uma literatura de uma Nação *sem* Estado propriamente, ela é local e diaspórica ao mesmo tempo. E a relação entre a língua portuguesa e o crioulo cria, também, um terceiro espaço na expressão literária guineense, como vimos, com estratégias diferentes, em Akudeta e em Félix Sigá, mas isso pode também ser notado na maioria dos escritores desta nação. Dessa relação, notamos que a identidade guineense aparece renovada, como “escrevivência” (alusão aqui explícita à escritora e intelectual brasileira Conceição Evaristo), como atestado de vida do próprio artista e de sua coletividade, como uma luta cultural assimétrica, como a expressão da guineidade na pós-colonialidade no ponto mais tenso do espaço-tempo do ser.

Em síntese, notamos que o processo de “crioulização” de que fala Édouard Glissant (Cardoso, 2014) pode ser observado de maneira mais nítida nas escolhas de expressão dos autores guineenses contemporâneos. E esse processo de “crioulização” é uma resposta positiva à tentativa histórica, sistemática e ininterrupta de “cancelamento” da expressão e da “tradução”, no sentido dado por Bhabha (2010), da subjetividade do guineense e, sobretudo, do reconhecimento de sua humanidade.

A junção do crioulo e de outras formas linguísticas na língua portuguesa a partir da escrita literária guineense estabelece, enfim, uma nova fenomenologia linguística e cultural dos guineenses, o que os insere como sujeitos de seus próprios destinos na pós-colonialidade.

Por tudo isso, a afirmação do olhar do escritor contemporâneo guineense, ainda que diante de todos os percalços de uma luta travada para (re)existir desde a colonização, mostra que a “selva” de Borrell não está do lado de cá. Os povos “orientalizados”

(africanos, ciganos, indígenas, latinos e outros) se reinventam e alçam a voz por todos os cantos do mundo. E nós nos reconhecemos!

Termino aqui com a seguinte saudação guineense:
Mantanhas para quem luta!

Referências

AMADO, Leopoldo. A Literatura Colonial Guineense. *In: Revista ICALP*, Lisboa, v. 20/21, 1990.

AUGEL, Moema P. *Sol na Iardi* – perspectivas otimistas para a literatura guineense. *In: Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 03, 1999.

AUGEL, Moema P. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1998.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana L. de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.

BORRELL, Josep. *In: Brasil247*. Visão imperialista: maior parte do mundo é uma ‘selva’, diz Borrell, comparando Europa com ‘jardim’. É este o conceito que Josep Borrell ensina aos alunos de diplomacia na Europa. Matéria de 14 de outubro, 2022. <https://www.brasil247.com/mundo/visao-imperialista-maior-parte-do-mundo-e-uma-selva-diz-borrell-comparando-europa-com-jardim> Acesso 17/10/2022.

CABRAL, Amílcar. Libertação nacional e cultura. [20 de fevereiro de 1970)]. *In: MONDAINI, Marco (org.). Cultura em tempos de libertação nacional e revolução social: Amílcar Cabral, Samora Machel e Mário de Andrade*. Recife: Editora UFPE, 2016.

CARDOSO, Sebastião M. *Poéticas da Mestiçagem*. Curitiba, Editora CRV, 2014.

COUTO, Hildo Honório do. A poesia crioula bissau-guineense. *Revista Pávia*, Brasília, n. 18, 2008. Acesso <http://revistas.fflch.usp>.

br/papia/article/view/2026

DUSSEL, Enrique. **Filosofia da Libertação: crítica à ideologia da exclusão**. São Paulo: Paulus Editora, 1995.

GROSFOGUEL, Ramon. Caos sistémico, crisis civilizatoria y proyectos descoloniales: pensar más allá del proceso civilizatorio de la modernidad/colonialidad. *In: Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, n. 25, 2016.

LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In: Santiago CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *In: Santiago CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

SAID, Edward. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Nova edição. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Emanuelle; SCHOR, Patricia. Brasil, estudos pós-

coloniais e contracorrentes análogas: entrevista com Ella Shohat e Robert Stam. *In: Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 21, v. 2, 2013.

SIGÁ, Félix. Flema. *In: Arqueólogo da calçada*. Coleção Kebur, n. 4. Bissau: INEP, 1996, p. 27.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón pós-colonial*. Hacia una historia del presente evanescente. Tradução de Marta Malo de Molina. Madrid: Akal, 2010.

VERGÈS, Françoise. Césaire, Cabral, Du Bois – Novas formas de colonização. *In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). Descolonizações: reler Amílcar Cabral, Césaire e Du Bois no séc. XXI*. Lisboa: Edições 70, 2018.

Irmandade e memória na poesia de Paulina Chiziane

Assunção de Maria Sousa e Silva

Introdução

Temperar diálogo azeitado na irmandade, fortalecer laços ancestrais e empreender vínculos revividos pela memória do povo africano e da diáspora parece ser a gênese de *O canto dos escravizados* (2018), da autora moçambicana Paulina Chiziane, ganhadora do Prêmio Camões 2021.

Ao dedicar a obra à ativista afro-colombiana Aura Dalia Caicedo Valencia, a poeta moçambicana relembra um diálogo entre ambas em um evento em Brasília, quando Aura Dalia lhe pergunta: “Minha irmã, será que a África esqueceu os seus filhos vendidos ao mar? Parece que sim. Olha para mim. Invejo-te. Tu estás em casa e nós estamos perdidos no mundo” (Chiziane, 2018, p. 7). Essa indagação de Aura Dália sobre a possível condição de filhos(as) perdidos(as) e esquecidos(as) pela África estimula-nos a pensar sobre a realidade socio-histórica e cultural dos afro-diaspóricos nas Américas e suas incessantes lutas em prol de igualdade de direitos e de justiça.

Tal dedicatória, gesto de homenagem de Paulina Chiziane, a qual identifico como “filigranas dos paratextos”, funciona como procedimento estruturante dos poemas de *O canto dos escravizados* (2018), feita e resposta poética da África ou dos africanos à irmã, líder espiritual Aura Dali. Poemas constituídos de quadros diversos, delineados por uma voz poética solidária, familiar, autodefinida e autodeterminada a qual vai compor e “reavivar” cantos à memória coletiva, uma espécie de securidade matricial enunciada na resposta de Paulina Chiziane: “A Africa jamais esquecerá os seus filhos!” (Chiziane, 2018, p. 7).

Cito esse paratexto motivada pelo poder revelador da palavra poética de autoria feminina africana sobre a qual se impõe a ressignificação dos fatos da história – especialmente, da escravidão, em que a memória, para além de ser um recurso pelo qual se aciona o passado de dor da dispersão dos filhos do continente africano no mundo, adquire a chama de reconfigurar, numa dimensão interna, a dinâmica existencial dos sujeitos escravizados/colonizados.

Os cantos de Paulina Chiziane: laços de irmandade pela memória

O canto dos escravizados, lançado pela Editora Nandyala em 2018, traz, para nós brasileiros, a incursão da autora pelo gênero poema, quando já a lemos e aprendemos com seu vigor criativo e prestígio consolidado dos romances: *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1999), *Niketche: uma história de poligamia* (2002), *O sétimo juramento* (2000), entre outros.

Como já nos referimos em outro momento, o livro de poemas supracitado evoca tanto o brilho do sol de liberdade de Moçambique por uma feitura poética de “reconstrução da África” como maior missão, quanto a necessidade de manter o elo de pertencimento, que se traduz numa conduta ético-política assente na encruzilhada da diáspora negro-africana. Esse teor místico reverbera no trecho do poema “VIII – Deixo-te a maior missão: a reconstrução de África”, quando, após demarcar o seu lugar como “útero da vida e umbigo do mundo”, ressalta-o como “berço da História”, porém “continente estilhaçado pelo troar dos canhões” (Chiziane, 2018, p. 24), o eu poético clama:

Não julgues a reconstrução uma missão impossível
Porque o fogo da vida espera por ti, sob as cinzas do tempo
Semente do futuro, renasce de novo com a força do vento
(Chiziane, 2018, p. 24).

Essa voz que reivindica a força do sopro para “afasta[r] todas as cinzas e avivar a chama” é uma voz que, imbuída de uma ação responsiva, quer deixar como “testamento” a convocação para a reconstrução. O(a) escravizado(a) toma a palavra para atestar a história da escravidão, questionar os opressores e os pares oprimidos em um tom de aconselhamento, por isso alerta, reza, clama, solidariza-se e resiste, porque está imerso nas tramas da história de escravidão e colonização que se reatualiza de século a século.

Tal empreendimento basila a espessura poética constituída de sete livros: Livro I “Testamento”; Livro II – “Canto de dor e de desespero” (com segunda parte intitulada “Canto de dor e saudade” e a terceira, “Mar”); Livro III – “Canto de resistência” (composto pelas partes “Resistência”, “Invasores” e “Esclavagistas”); Livro IV – “Transcendência” (dividido em “África Reza”, “Gênesis”, “Profetismo” e “A Natureza”); Livro V – “Canto de liberdade” (constituído de “Harmonia” e “Resgate”); Livro VI – “A volta da fogueira”; Livro VII – “Canto de esperança”.

O *canto dos escravizados* aciona os dispositivos de sobrevivência da população escravizada durante o *plantation*, no trabalho escravo de produção de cana-de-açúcar e algodão na Europa e nas Américas, como também nas roças, no sistema de contrato, e nas demais formas de exploração que reatualizam as opressões desde as capturas e a vinda dos africanos para as Américas nos tumbeiros. Os cantos eram de lamentos, melancolia,

mas também de esperança, que se desdobravam, no meio do desespero, em cantos de morte a apontar para o sonho de outra vida ao encontro com os seus.

A partir dessa dimensão do sentido do canto na vida dos escravizados, espalhados nas vozes-dores das Américas, nos campos da Europa e no solo africano, os cantos-poemas de Paulina Chiziane traduzem, ou melhor, propagam os anseios, a rebeldia para abalo das versões históricas dos escravizados em Moçambique e na diáspora. Os poemas se desdobram em cantos de irmandade e solidariedade ecoados em vias discursivas traçadas pelo sentimento de herança de ruptura com o silêncio e a dor, a expressar coragem e ânsia de liberdade. Nesse sentido, eles ressoam, através do som da marimba e pela expressão da dança emancipatória, como forma de reinvenção de outra história.

Se o canto expressa a pertinência do “espectro da morte que persegue os passos” e a “nuvem maligna que te fecha os raios de sol”, metáfora das agruras da colonialidade, há então, em igual ou maior intensidade, a convocação para “enxota[r] os corvos que te sugam os sonhos / Mesmo que seja o teu último ato” (Chiziane, 2018, p. 22).

A palavra poética toma a via propositiva da ressignificação dos fatos e dos agentes históricos numa inscrição questionadora, restabelecendo os lugares usurpados dos sujeitos escravizados em prol da reafirmação da unidade africana. Ouvimos/lemos cantos de dor e acolhimento. Cantos geridos nas entranhas do sentir, de irmã para irmã, de mãe (África) para filha (afrodiaspórica).

No livro I – “Testamento de um escravizado”, o primeiro poema versifica:

Eu sou o teu passado e o teu presente
Através de ti retornei à vida, ó filho de África
Porque trazes no sangue a força de todos os escravizados
És tu quem vai hastear para sempre a bandeira da liberdade

Escuta a suavidade desse canto de esperança
Serena. Respira o ar puro do alto das montanhas
Reflete. Busca inspiração na memória da África e do mundo
Segura com braços firmes a liberdade que escapa
(Chiziane, 2018, p. 17).

A interlocução performática do eu enunciador, a partir do lugar de escravizado, remete à configuração da África-Mãe que ouve o canto de esperança do filho que ora consola e por quem ora é consolada. O tom da conversa semantiza o elo materno afetivo com os filhos dispersos. A palavra poética se firma como fundamento que, n’O *canto dos escravizados*, busca sedimentar a ação de solidariedade e de consciência emancipatória. Nesse termo, os versos expõem e rememoram as relações em tensão, sob o cariz das revoltas nos corpos escravizados, emblema de conflitos retesados pela arrogância do colonizador, como ato de reforçar o pendor de revigoração afrocentrado “na busca de uma centralidade apropriada dos africanos”, como afirma Molefi Asante (2019). E isso condiz em contar a própria história, a partir do seu lugar, para que se “leia no espelho da água a nudez do futuro que se revela” (Chiziane, 2018, p. 19).

No ondulado nascedouro esférico *sankofa*, o passado, fonte estruturante do futuro, persiste por uma tomada de resignificação da África-Mãe, evocada pela dor e sofrimento. Insurgem outras perspectivas quanto à noção de mátria, nutridora, protetora e

atenta à guarda de seus e suas filhos(as) dispersos(as) no mundo. Há também, no corpo dos poemas, a recuperação do passado em nome da irmandade ante ao estado e à condição dos negros e negras na diáspora como enfrentamento dos efeitos do eurocentrismo e do capitalismo. A África se personaliza e grita por seus “filhos perdidos no tempo” (Chiziane, 2018, p. 42), e pergunta, em outro momento poético, “Onde estão eles?”. O poema-resposta expõe esses efeitos do colonialismo e da fortificada e perdurável colonialidade nos corpos negros nas Américas.

Onde estão eles?

A vida lhe levou por mil caminhos
Pelos carreiros cheios de espinhos
Levam consigo a vontade de viver e de vencer
Arrastam o estigma colocado sobre uma raça

Continuam nus, sós, desprotegidos
Tal como desembarcam das naus de tortura
Foram enxertados em novas paisagens
Lutam por fixar raízes no novo chão

São as vítimas preferidas da polícia
São a maioria da população das prisões
Habitam as favelas mais sombrias
Nas periferias de todas as Américas

Vivem como animais nas reservas florestais do Equador
São varredores das estradas no México, Canadá
Cortadores de cana em Cuba, Venezuela, Argentina

São plantadores do ópio na Colômbia e Caraíbas

Onde está um negro é sempre um lugar de dor e sofrimento

Cidadão de último grau em todas as partes do mundo

(Chiziane, 2018, p. 43).

Os versos finais do poema sintonizam com a pergunta-provocadora da ativista Aura Dalia Caicedo Valencia, ao se identificar como semelhantes às filhas de África “perdidas no mundo”, submetidas à lógica da exclusão justaposta à lógica da colonialidade. Nesse sentido, para o eu enunciador de *O canto dos escravizados*, uma das urgentes necessidades é “reavivar a memória coletiva”, uma vez que a reconstrução do futuro subsiste da contínua desconstrução dos mecanismos de poder que cerceiam a vida, a igualdade e a liberdade. Os cantos poéticos de Paulina Chiziane, nesse sentido, são laudatórios, à medida que, no enalço da igualdade e liberdade, requerem autodefinição, autodeterminação e zelo com a espiritualidade e primam pela transcendência. Na mesma medida da luta emancipatória, há a difusão espiritual da “energia” vital, “vibração”, espírito e corpo, que “equilibram o ser humano na marcha da vida” (Chiziane, 2018, p. 103).

Do nosso lugar na diáspora negra, nordestina, brasileira, voz manifesta neste trabalho, o poder da poesia suscita múltiplas inquietações e indagações e os poemas de Paulina Chiziane nos estimulam a refletir sobre como recompor e/ou reconstruir a existência em meio ao caos, tendo em vista os mecanismos de esquecimento e “banalização do mal”. Os poemas de Chiziane, contidos em *O canto dos escravizados*, condizem com um inventário de reparação das histórias esquecidas, mas também das possibilidades de curas das entranhas da dor de pessoas negras

inseridas nas malhas potencializadas das relações colonizadoras. Pensamos que a palavra poética ritualizada na “profetização” dos discursos preserva e potencializa o teor da resistência e destrava certo movimento diário de reexistência.

Se as poetas potencializam seus cantos sob um processo de “reescrita da história”, conforme nos indica a crítica pós-colonial quanto aos escritos de Paula Tavares (Angola), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Noémia de Sousa (Moçambique) e Odete Semedo (Guiné Bissau), por exemplo, os cantos poéticos de Paulina Chiziane também se caracterizam pela grafia movente da expressão decolonizadora.

Nesse escopo, provavelmente, a poesia de Paulina Chiziane se situa como desarticuladora de padrões e estruturas hegemônicas em que a posição do eu poético ressemantiza o passado, ciente das contradições e conflitos pertinentes ao lugar do escravizado. Com isso, prevalece um gesto poético que provoca a destituição potentora do lugar do “invasor”, “conquistador”, “esclavagista”, como podemos identificar no poema “Herói?”:

I

Julgas-te um herói, invasor?
Na tua língua, herói é palavra gasta, falsa
Se queres mesmo saber o que é um herói
Olha para o mundo que te rodeia

Encontrarás nomes que não morrem nunca
De gente maravilhosa que semeou flores
E deu a vida pela humanidade inteira
Esses sim são verdadeiros heróis
E tu, conquistador?

Em que página da vida escreveste o teu nome?
A tua memória traz-nos pesadelos, pensamentos maus
Se fizeste algum bem no mundo foi só para ti

Um herói verdadeiro, senhor invasor
Dá sua vida para a salvação do mundo
Mas tu pilhaste, massacraste, destruístes
O teu nome inspira terror e maldição

II

Os supostos heróis, como tu, são grandes criminosos
Vivem na grandeza e ostentam título de glória
Os que salvam a vida de milhões são santos e profetas
Vivem na humildade e só são reconhecidos depois da morte
(Chiziane, 2018, p. 68).

O poema performa uma voz africana cujo intento é a destituição mental do poder do invasor e conquistador. O teor é de denúncia, já distanciado da noção de assujeitamento ensimesmado ou de tolhido em sua autoestima. A voz não insinua, ela incisivamente expressa uma tomada de consciência emancipatória, recusa o individualismo, porque prima pelo coletivo, pela representatividade do subalternizado na batalha contra o apagamento.

Do mesmo modo, a obra recorre à presença feminina com a qual o eu poético se identifica. No “Livro V – Canto de liberdade”, há o poema “À socapa”. Por mais que, no final, o poema opere uma alusão história ao passado e à condição de colonizada, o entusiasmo e o pertencimento ao mundo da mulher como ser vívido, forte e espontâneo, ciente do que é, quer e gosta, expressa a liberdade de

existir. A ironia final desarticula uma possível voz dominante sobre ela, que dá as cartas do que deve ser dito. O poema reverbera o domínio da mulher sobre si mesma quando se nega à assimilação.

Venho de um mundo onde as mulheres riem-se à socapa
E lavam roupa no rio com o peito nu nos calores de dezembro
Agora me obrigam a usar uma blusa de renda branca e espartilho
Porque para ser bem vista tenho que me vestir como elas

A minha fala assobia com o sibilar das sereias
Mas dizem que serei melhor quando falar como eles
A minha pele é negro ébano e os meus dentes puro marfim
Mas dizem que serei mais bela se a minha pele clarear como a delas

Os meus cabelos esponjosos parecem almofadas dos reis
Parecem também tufos das ervas mansas das savanas
Para realçar a sua beleza divido-os aos traços e entranço
Mas dizem que serei melhor quando pentear como elas

Gosto da valsa, tango, vestido de gala e sapatos altos
Mas é à volta da fogueira que me sinto bem
A dançar descalça com saias de palhas ao som do tambor
Sou sereia bela, fogo ardente da noite dos trópicos

Por que me obrigam a imitar esses seres perfeitos?
Por que preciso eu de aprovação do meu antigo dono
Para pensar, falar; estudar; comer ou morrer
Se ele mesmo me libertou e até assinou a carta de alforria?
(Chiziane, 2018, p. 119).

Sobressai, no poema, um discurso marcado pela autonomia, ciente de sua valorização enquanto mulher negra. A que tem liberdade de ser a partir de sua própria vontade e desejos antes negados.

[...]

Por que me obrigam a imitar esses seres perfeitos?

Por que preciso eu de aprovação do meu antigo dono

Para pensar, falar; estudar; comer ou morrer

[...]

(Chiziane, 2018, p. 118).

O projeto feminino passa a ser outro e não mais de subjugamento: realçar sua beleza, sentir-se livre, poder pensar, falar, estudar, ser mulher sem precisar de aprovação de um homem opressor, “antigo dono”.

Sabemos que a história da mulher negra decorre da objetualização de seu corpo, da negação de sua maternidade ou do apagamento de suas origens. Paulina Chiziane traz a voz da mulher que não desvanece mesmo com a morte. Sob o recurso da reencarnação do espírito, em “Escrava Anastácia”, presentifica o poder de autorreconhecimento da mulher escravizada:

[...]

Por inveja os meus donos tentaram eliminar a minha beleza

Colocaram-me uma máscara de ferro sobre o meu rosto

Os ferros ao sol queimaram-me a pele que gangrenou

Foi assim que desapareci do mundo dos vivos

[...]

(Chiziane, 2018, p. 118).

Na condição de escravizada e seu fim, a morte, também ressoa seu percurso de resistência como artífice de esperança para as mulheres mais novas, visão recomposta nos versos “A beleza humana transcende as fronteiras da raça!”:

Dos tempos antigos guardo amargas memórias
Para os novos tempos trago a inspiração
E a todos deixo palavras de impreciação:
A beleza humana transcende as fronteiras da raça!
(Chiziane, 2018, p. 118).

A recriação poética funda-se na memória e esta se engendra na dor. A dor semantiza perda, sofrimento, desamparo, desagregação e solidão. Mas o que fortalece o processo de resistência são os elos de irmandade urdidos na dororidade.¹

Breves (in)conclusões

Por fim, retomamos a importância da ativista Aura Dalia Caicedo, líder espiritual afro-colombiana, que defende as organizações das mulheres afrodescendentes de seu país, na busca de um movimento de mulheres que sonhe outro mundo possível. O soar poético de Paulina Chiziane, como buscamos mostrar nesta breve reflexão, enlaça-se com as aspirações da ativista Aura Dalia pela possibilidade desse sonho que projeta outro tipo de sociedade, em que as mulheres estejam de mãos dadas a decidir sobre o presente e o futuro da humanidade. A poesia de Paulina Chiziane celebra a memória e a irmandade negra em África e na diáspora. Assim o faz

¹ O termo aqui utilizado remete às ideias da pesquisadora brasileira Vilma Piedade, que circunscreve dororidade como “palavra-sofrimento” das mulheres negras. A dor do racismo, a “dor cunhada pela escravidão”. A dor que une as mulheres pretas (Piedade, 2017, p. 18 -19).

enunciando, nos versos, o legado da vida, da história, da pátria, do que dá “orgulho de existir” mesmo transpassado pelos cantos de dor desesperançosos, marcados pela saudade, porém azeitados por resistência e transcendência em busca da liberdade. São também cantos proféticos que evocam a chama do diverso e do simultâneo entre homens e mulheres, entre pessoas e a natureza. A poeta oferta cantos místicos e laudatórios e nos impulsionam para a “revolução do amor”, clamada nos versos finais do poema “Amanhã”:

As grandes civilizações humanas acabaram em decadência
Somos bilhões de almas africanas em todo o planeta
Se cada um empunhar as armas na revolução do amor
Podemos construir a primeira civilização de paz amanhã
(Chiziane, 2018, p. 145)

Referências

- ASANTE, Molefi. A ideia afrocêntrica em educação. Tradução Ricardo Matheus Benedicto. *In: Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE*, nº 31: mai.-out./2019, p. 136 – 148.
- CHIZIANE, Paulina. *O canto dos escravizados*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.
- PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- VILLEGAS Valentina. Aura Dalia Caicedo, una lideresa espiritual del Pacífico. *RevistaViveAfro.com*. Disponível em: <https://revistaviveafro.com/publicaciones-contar-lo-nuestro/aura-dalia-caicedo-una-lideresa-espiritual-del-pacifico/>. Acesso em: ago. 2022.

Uma coletividade *sui generis*: a poesia do
angolano Abreu Paxe

Vanessa Riambau Pinheiro

É, pois, como resistência que a poesia sobrevive em Angola, ora trilhando os caminhos da sátira e da paródia, ora os da metalinguagem e do erotismo, ora os dos mitos e dos sonhos (Secco, 2008, p. 294).

De cariz iconoclasta, a poética do angolano Abreu Paxe transcende as habituais similaridades estético-temáticas de outros poetas de sua geração. O autor, nascido em 1969 na província de Uíge, norte de Angola, escreve em suplementos literários desde 1994 e destaca-se por ser uma das vozes mais proeminentes da poesia angolana da contemporaneidade. Em sua lírica, fortemente imagética, reascendem possibilidades diversas que atravessam a história de um país jovem, independente há 48 anos e há apenas duas décadas sem conflitos civis; uma nação de inconformismo e de resistência, que observa as possibilidades de aberturas políticas recentes ansiando por mudanças; e é essa Angola de hoje, plural e heterogênea, menos cerceada de si, mas ainda em *devir*, que é representada pelas múltiplas facetas da poética paxeana. De acordo com o poeta, em entrevista à Revista *Zunai*, sua poesia dialoga:

[...] com estes momentos do nosso mais recente passado socio-histórico, embora de forma perversa, na qual privilegio a informação estética. Traduz a minha condição de ser, um ser confuso, incompleto, sempre pronto a ser forjado, moldado, formado e transformado. (Paxe, 2021).

A história dos países africanos, ao longo principalmente da segunda metade do século XX, esteve imiscuída na literatura produzida por estas jovens nações, ora enquanto instrumento de combate ao colonialismo, ora como crítica social e denúncia dos horrores da guerra. Em pesquisa anterior (Riambau *In*: Ruckert, 2021), destaco que, mais do que um instrumento de representação

social, estética ou ideológica, a literatura dos países africanos que sofreram processo de descolonização de Portugal teve um papel ativo na construção imagológica das novas nações. Segundo Chatterjee (2008, p. 230-231), o nacionalismo anticolonial, antes mesmo de iniciar sua batalha política contra o colonizador, cria seu próprio campo de soberania, dividindo o mundo das instituições e práticas sociais em dois domínios, o material e o espiritual. O material corresponde ao domínio do externo: economia, política, ciência e tecnologia. Ainda consoante o autor, o domínio considerado interno traz as marcas da identidade cultural. Assim, quanto mais sucesso é obtido nas aptidões tipicamente ocidentais, concernentes ao campo material, maior a necessidade de preservar a singularidade da cultura espiritual.

Para o autor supracitado, portanto, a formação da nação começa mesmo antes de sua desvinculação com o colonizador. Na verdade, dá-se mesmo na necessidade dessa diferenciação. A criação de uma identidade e cultura próprias, como fator interno significativo de uma nação, poderia servir para amenizar uma política internacionalista. Neste sentido, a literatura cumpriu um papel essencial.

Consoante estudo anterior (Pinheiro, 2018), não se pode deixar de mencionar que, imbuída deste propósito de autonomia, a década de 1950 revela-se especialmente profícua para a literatura angolana, momento em que o conto e a poesia ganham destaque. Grandes nomes literários, como Luandino Vieira, começam a publicar, no final dos anos 50; nas décadas seguintes, Viriato da Cruz, António Jacinto, Alda Lara, David Mestre, Jofre Rocha, Arlindo Barbeitos, Manuel Rui, Ruy de Carvalho, Pepetela (Artur Pestana dos Santos) e tantos outros. É mister também salientar, a propósito da tomada de consciência nacional que se vai afirmando,

a existência de uma literatura de cunho denunciatório do sistema colonial, bem como de um discurso que “[...] nasce do período da guerra e que dele se alimenta [...]” (Ferreira, 1986, p. 44).

Inocência Mata (2001, p. 63) afirma, também em relação à literatura angolana, que a construção literária da nação se fez particularmente através da poesia, que assumiu a “coletivização da voz”. Esse aspecto está presente, sobretudo, na produção poética pré-independência (ocorrida em 1975), que cantou a construção de uma África livre e exibiu ao mundo as mazelas da opressão colonialista.

Em 1948, estudantes e intelectuais angolanos lançaram, em Luanda, o brado “Vamos descobrir Angola”, que tinha como objetivos: romper com o tradicionalismo cultural imposto pelo colonialismo; debruçar-se sobre Angola e sua cultura, suas gentes e seus problemas; atentar para as aspirações populares, fortalecendo as relações entre literatura e sociedade. O brado de 1948, reiterado pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), de 1950, foi responsável pela publicação da *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950) e das revistas *Mensagem*, a *Voz dos Naturais de Angola* (1951-1952) e *Cultura* (1957-1961). A pesquisadora Elisalva Madruga (1998, p. 32) aponta que a “ansiedade de angolanização” é o que move o grupo de jovens liderado por Viriato da Cruz, que incitava os jovens a redescobrir Angola a partir da consciência de seu caráter autônomo e desagregado de Portugal.

Paxe (2021), em entrevista, relembra esse momento inaugural na literatura angolana, quando relembra a formação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) sob a bandeira “Vamos Descobrir Angola”, que foi uma frente cultural “que se criou no domínio da literatura e da guerrilha, ligadas pelo mesmo denominador, que é o sentimento nacional, para combater

o colonialismo [...]”. Conforme apregoaram os versos de Maurício de Almeida Gomes:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão,
disseram:
“É preciso criar a poesia brasileira,
de versos quentes, fortes, como o Brasil,
sem macaquear a literatura lusíada”.
Angola grita pela minha voz
pedindo a seus filhos nova poesia!

Deixemos moldes arcaicos,
ponhamos de lado,
corajosamente, suaves endeixas,
brandas queixas,
e cantemos a nossa terra
e toda a sua beleza.

Angola, grande promessa do futuro,
forte realidade do presente,
inspira novas ideias,
encerra ricos motivos.

É preciso inventar a poesia de Angola!
(Gomes, 1985, p. 21).

Nos versos transcritos acima, podemos observar a necessidade de desvinculação dos modelos europeus (“deixemos

moldes arcaicos”) e a ruptura do colonizador, tanto estética quanto ideologicamente; por outro lado, a criação de uma literatura de cariz nacional (“Angola grita pela minha voz/pedindo a seus filhos nova poesia!//É preciso inventar a poesia de Angola!”).

Ao reforçar a necessidade da criação de uma literatura que se desvinculasse de Portugal, Abreu Paxe explica que o colonialismo foi “um mal que se implantou entre nós, cuja finalidade era a de destruir o outro despojando-o de todos os seus valores culturais e não só privilegiando os do sistema colonial” (Paxe, 2021). Para subverter esse epistemicídio, a autonomia literária foi um fator de suma relevância.

Conforme o autor Abreu Paxe, apesar de se sentir influenciado por essa fase histórica correspondente ao período pré-independência angolano, ainda era muito jovem para produzir seus textos. Entretanto, pauta-se na crítica social e desencanto com os rumos do país e com as mazelas da guerra civil, como podemos ver na dicção de alguns dos seus versos, reunidos na obra *A chave no repouso da porta* (2003):

Sentidos aquartelado papel

pernoitam portas envelhecidas
superfície sobre o papel estrumados sentidos
por cima da mesa lágrimas
estendidos dísticos cujos sentidos de pó velho
renasce a cidade
dá cor caiada as galáxias bocas com zoológica consistência
sinalizada fica a cor dos ossos
outros corpos inocentes campos lavrados campos as veias

debruçadas em minúsculas incandescências mancham
a outra cidade entre partos paralelos lamas cinzentos corpos
(Paxe, 2003, p. 22).

Neste poema, a enumeração de substantivos concretos demonstra foco no signo como recurso estilístico de expressividade, a partir, por exemplo, da repetição do fonema /lh/ (envelhecidas/velho), de pronúncia contida, com mandíbulas entreabertas, coadunando-se com a retração que a velhice pode significar. Velhice das portas das casas dos angolanos cansados da guerra, do pó desse passado que precisa ser varrido, para que Angola possa renascer. O que se percebe, então, acerca da estética do poeta, é que é falacioso pensar que se trata do uso de meros recursos estilísticos sem maiores pretensões que não o artificioso labor da linguagem; existem indícios que mostram que, na verdade, trata-se de um memorial descritivo da guerra e seus efeitos, cujo reforço é dado por expressões como “aquartelados”, “envelhecidas”, “velho”, “estrumados”, “caída”, “inocente”, “cor dos ossos”, “mancham”, “lamas”, “cinzentos”, “corpos”.

Outros poemas dessa obra de Paxe apontam para o mesmo caminho de crítica estilizada, como se vê nos versos a seguir:

[...] e nem são semelhantes oh nunca dina

a face intrínseca cinza o mato porta espessa
o centro da cidade palavras sem cidade
abraço desordenado cenário o beijo exílio
aflora frio fruto feito flor flutuando fechada
corpo refaz-se barbudo estigma centrada pátria
adjetivos aos pares os advérbios sem verbos os nomes

e nem são semelhantes, oh nunca dina
os vestígios antecipadas normas habituada incineração
o povo coincide com a vidraça nasce pequena lembrança
face intrínseco deserto o mato porta espessa

(Paxe, 2003, p. 12).

Novamente, o trabalho com as palavras se destaca, a partir do jogo com os fonemas fricativos (aflora/frio/fruto/feito/flor/flutuando/fechado), como se o efeito de cerre, sugerido pelo signo “fechado”, fosse estabelecido gradualmente a partir da pronúncia desses vocábulos (cujo primeiro é “aflora” — que é pronunciado com o fricativo entre dentes, como se supõe, mas com a vogal “o” aberta — até chegar à palavra “fechado”). Há também, como no poema anterior, o elencamento de substantivos, adjetivos e advérbios que dão conta de descrever o ambiente caótico e desesperançado da guerra, como podemos constatar nos versos: “cinza/porta espessa/palavras sem cidade/abraço desordenado/beijo exílio/fechado/estigma/centrada pátria/sem verbos os nomes/vestígios/habituada incineração/vidraça/deserto”. Ainda em comum, os dois poemas possuem caráter coletivo, na medida em que não pessoalizam sentimentos, antes manifestam a dor comum de uma nação fragmentada, transparecida através de lugares/objetos/cenários comuns.

De forma circular, o poema começa e termina quase do mesmo modo: primeiro descreve o cenário devastado, “a face intrínseca cinza o mato porta espessa”; e, por fim, o trecho “face intrínseco deserto o mato porta espessa” substitui o vocábulo “cinza” por “deserto”, o que sugere um ambiente ainda mais desolador.

Consoante Secco:

[Podemos observar que] Diante do desencanto advindo do abalo das utopias revolucionárias, da despolitização dos partidos e do enfraquecimento do Estado Nacional, os poetas começaram a construir novas imagens e metáforas que se voltaram para o interior do humano [...] (Secco, 2007, p. 159).

Tais questões refletem-se na obra dos autores pós-independência, da mesma forma que também aparecem em poemas de Paxe. Poetas representativos das últimas décadas como Lopito Feijó, José Luís Mendonça, João Maimona, Paula Tavares e Maria Alexandre Dáskalos, dentre tantos outros. Entretanto, a singularidade de Paxe em relação a outros que lhe são contemporâneos dá-se pelo caráter coletivo, como já fora mencionado.

Após a fase inicial do *ethos* coletivo revolucionário da poesia pré-independência, como os já citados Maurício de Almeida Gomes e o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), “tornou-se recorrente a temática da decepção e da angústia diante da situação de uma Angola atormentada pela fome e miséria internas” (Secco, 2007, p. 160). Tal característica ainda permeia as novas gerações pois, ainda de acordo com a pesquisadora Secco:

Delineia-se, assim, uma forte tendência: a de que a noção de pátria precisa ser repensada segundo uma política de memória e da subjetividade.” (Secco, 2007, p. 169). Em estudo posterior, a autora pontua que a maioria dos poetas do século XXI reflete sobre o mal-estar “que asfixia todos num clima de desilusão e melancolia” (Secco, 2008, p. 308).

O poeta Abreu Paxe, ao falar do momento atual de seu país, afirma que existe um princípio de unidade nacional, de reconstrução nacional, findada a guerra civil.

Conjugam-se em mim estes três rostos: o primeiro, não tinha eu ainda nascido. O segundo, quando criança e adolescente vivendo o drama da guerra, da fome e da miséria [...]. O terceiro, já como adulto que é este ser em que me vou transformando (Paxe, 2021).

Reflexo dessa poesia profundamente autêntica em sua necessidade de reelaboração estética e esvaziamento do eu em sua subjetividade, o poeta, na coletânea posterior, *O vento fede de luz* (2007), traz maior desprendimento temático, a um tempo que invoca essa fragmentação que vê, em si e no país, espelhos um do outro, como a própria literatura angolana a procurar sua face. Entretanto, os signos, mais esperançados, refletem uma nova postura estética.

A poesia angolana contemporânea, penso, está à procura de seu rosto. Precisa de o ajustar, com certeza. Depois da década de setenta, as que se seguiram tornaram-se mais dinâmicas e reagem às transformações socioculturais. Ela constrói-se e vai ajustando-se na investigação antropológica (autóctone) – com sentidos estéticos virados para a inteligência, para a vontade e para a razão africana – e na experiência alienígena, propondo-nos formas novas mais adequadas ao conteúdo da nova linguagem poética, no qual a transgressão, eroticidade, a errância, os desafios, a metalinguagem, a desconstrução (Secco) constituem-se em alguns dos seus mais importantes vectores. *Estes poetas não rejeitaram os valores da literatura universal; incansáveis vão procurando em seus versos uma síntese das formas tradicionais da oralidade africana e dos valores artísticos da cultura do mundo inteiro, tecem mediante a confrontação da ansiedade, do desespero e esperança da noite e do dia que se entrechocam na sua unidade, heterogenia, de diversidade discursiva.* Esta reflete toda a poesia unida no interesse comum pelas experiências literárias, pelos problemas de criação poética (Paxe, 2021, grifos meus).

Os poemas a seguir ilustram:

versos luminosos

semelhante ao imóvel tombo, o eco
atirado ao gancho
esgota o riso na trajectória
cai sustida
perdida pálpebra
desprende-se de colina em colina
penetra calma em serenas janelas
contempla a borda do corpo contra as cores
lentamente quebrada luz
sobre a página do pasto nua celebração

(Paxe, 2007, p. 27).

Neste poema, o título “versos luminosos” nos traz uma imagem positiva, seguida pelos vocábulos “riso” (em vez de “incineração”, expressão mencionada em versos anterior), “calma” e “serenas” (e não “desordenado”), “janelas” (em contraste à “vidraça”, aparecida em poema anterior, “janela” revela possibilidades), “colina” (e não “portas fechadas”), “cores” (em vez de “cor dos ossos”, de poema anterior), “luz” (em vez de “cinza”), “nua” (em contraste ao vocábulo “deserto”), “pasto” (em contraste à negatividade advinda de “mato”), “celebração” (e não a modesta “pequena lembrança”). A reformulação dessas imagens, igualmente elencadas como nos poemas anteriores, denota possibilidades outras, mais passíveis à positividade que outrora. Entretanto, ainda são versos atravessados por conflitos que, ao tempo que “iluminam” esperanças, também

ostentam problemáticas não resolvidas, como sugere o poema “o campo dos pés”.

o campo dos pés

tranquila água esta agora do ciclo

ou por exemplo:

esta substância paralela

tem nível e superfície dum canto, tem cesuras

também imensos mares com o tempo tão leve cimento

os legumes o pão por trás do trigo

manso lago afunda-se

e bebe do líquido os braços acima da casa

esta linguagem dos textos ao lado

traça pé a pé as entoações sem dedos longos e breves

acorda no sintagma

e junta-se à pátria com barcos e bandeiras

(Paxe, 2007, p. 51, grifos meus).

À parte das imagens positivas, como “tranquila”, “ciclo”, “tão leve”, “manso lago”, temos a revelação de dicotomias pertencentes a esses mesmos vocábulos, afinal, há “cesuras” nessa água tranquila, há também “imensos mares” e o tempo, que é leve, também é “cimento”. O manso lago “afunda-se”, mas sabemos que, ao fim, a “linguagem dos textos ao lado/traça pé a pé as entoações [...]”. A água e a terra, representadas pelo mar e pelo “campo dos pés”, personificam a própria Angola e seu Atlântico, do passado e do presente; representam também seu povo e os sentimentos de sua gente, por ora acalmados, mas cientes da capacidade devastadora que possuem. Esses mesmos versos também trazem o eu poético coletivo, imiscuído na pátria e na sua gente.

Afinal, de acordo como poeta Abreu Paxe, “estamos certamente numa condição antípoda a dos que querem possuir o mundo ao invés de o transformar, sem se perder, ou seja: tendo em conta a memória e o fundamento desta colectividade da qual não nos excluiremos, nunca” (Paxe, 2007).

Referências

CHATTERJEE, Partha. Comunidade imaginada por quem? *In*: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DANIEL, Claudio. Sobre a poesia de Abreu Paxe. *Revista Zunai*, 2021. Disponível em: <https://www.revistazunai.org/post/sobre-a-poesia-de-abreu-paxe-claudio-daniel>. Acesso em: 10 fev. 2023.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986. v. 2.

GOMES, Maurício. Exortação. *In*: FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban**. Lisboa: Seara Nova; Plátano, 1985. p. 21-23.

MADRUGA, Elisalva. **Nas trilhas da descoberta: a repercussão do modernismo brasileiro na literatura angolana**. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998.

MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001.

PAXE, Abreu. **O vento fede de luz**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

PAXE, Abreu. **A chave no repouso da porta**. Luanda: INIC, 2003.

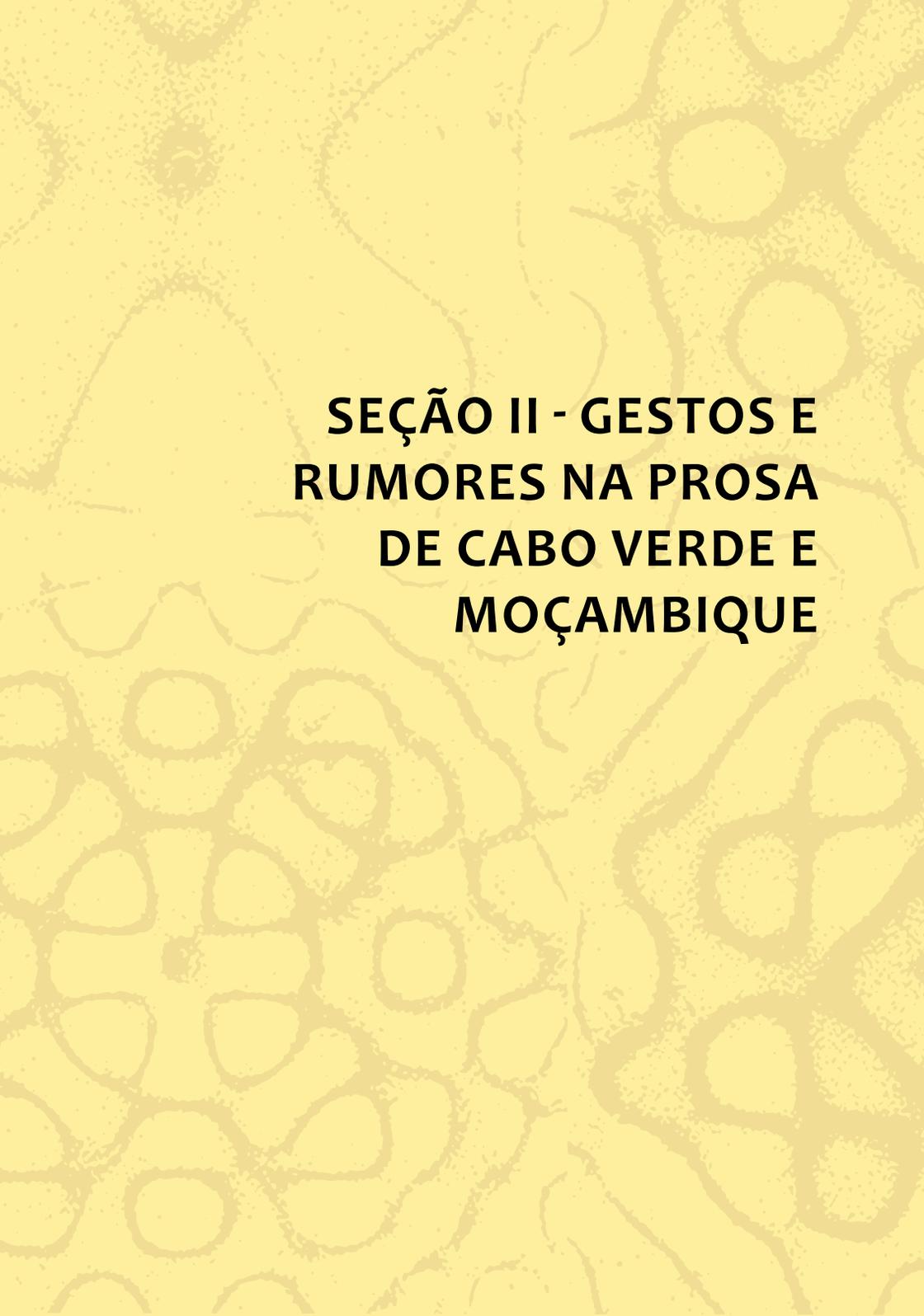
PINHEIRO, Vanessa Riambau. A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v, 40, n. 1, e35720, 2018.

RÜCKERT, Gustavo Henrique (org.). **Modernidades líricas em língua portuguesa**. 1. ed. Diamantina: UFVJM, 2021. 155 p. Disponível em: <http://acervo.ufvjm.edu.br/jspui/handle/1/2706>. Acesso em: 30 nov. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **La Globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación**. Bogotá, Colômbia: ILSA; Universidad Nacional de Colombia, 1998. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La_globalizacion_del_derecho_Los_nuevos_caminos_de_la_regulacion_y_la_emancipacion.pdf. Acesso em: 27 maio 2021.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. A poesia angolana atual e a procura de novas formas de politização. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). **A kinda e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007. p. 159-170.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

The background of the page is a light yellow color with a faint, repeating pattern of plant cells, likely from a leaf cross-section, showing cell walls and large central vacuoles.

**SEÇÃO II - GESTOS E
RUMORES NA PROSA
DE CABO VERDE E
MOÇAMBIQUE**

“Olhar, reparar, contemplar e fazer memórias são a nossa maneira para não morrermos” – as muitas vozes do Tarrafal em **O diabo foi meu padeiro**, de Mário Lúcio Sousa¹

Roberta Guimarães Franco

¹ Este texto é um desdobramento das reflexões realizadas no âmbito do projeto “A longa duração do pós-25 de abril: testemunho, pós-memória e pós-migração na narrativa portuguesa contemporânea”, financiado pelo CNPq. Ao centrar-se no romance *O diabo foi meu padeiro*, do cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa, parte das publicações portuguesas sobre o Tarrafal, de caráter testemunhal, publicadas logo após a Revolução dos Cravos.

Eles queriam que encontrássemos a morte pelos nossos próprios pés, para que servissemos de lição aos andarilhos pela liberdade (Sousa, 2019, p. 8).

Quando a obra *Papéis da prisão: apontamentos, diário, correspondência* (1962-1971), contendo o material de escrita no cárcere de Luandino Vieira, foi publicada em 2015, o vasto testemunho sobre o percurso prisional do escritor lançou nova luz sobre os horrores cometidos pelo Estado Novo português, especialmente no Campo de Concentração do Tarrafal, complexo prisional construído na Ilha de Santiago, em Cabo Verde, em 1936. Após passar pelo Pavilhão Prisional da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), pela Cadeia do Comando da PSP e pela Cadeia Comarcã, todos em Luanda, ao que corresponde a escrita inicial dos seus cadernos, Luandino foi enviado para o Campo de Trabalho de Chão Bom, no Tarrafal, onde é produzida a maior parte da sua escrita, entre 1964 e 1971, efetivamente o maior testemunho sobre a experiência prisional durante o Estado Novo português e as guerras de libertação africanas.

As atividades do Campo começaram em 1936 e por quase 20 anos, até 1954, estavam destinadas a presos políticos, opositores portugueses ao governo salazarista. A partir de 1961, com o início da guerra de independência em Angola e a existência de movimentos libertários nas outras colônias, o campo é reaberto, destinado principalmente Aos presos africanos, considerados “terroristas”. Logo após a Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, as atividades do campo foram encerradas e as crueldades ali cometidas viriam a público, de forma lenta, a partir de testemunhos organizados em livros ou obras autobiográficas. Muitos são os nomes pelos quais o Tarrafal ficou conhecido — “Colônia Penal

de Cabo Verde”, “Campo de trabalho do Chão Bom”, “Campo de Concentração do Tarrafal”, “Campo da morte lenta” —, no entanto, 50 anos depois do encerramento das atividades do Campo, o que efetivamente podemos falar em termos de História pública sobre o Tarrafal?

Não é de causar grande espanto que as memórias sobre esse episódio duradouro da política de perseguição e extermínio do Estado Novo pareçam rarefeitas em Portugal. Apesar da existência de narrativas, sobretudo memorialísticas, publicadas logo após a Revolução dos Cravos — como as de Candido de Oliveira, *Tarrafal — o pântano da morte* (1974), de Correia Pires, *Memórias de um prisioneiro do Tarrafal* (1975), e de Pedro Soares, *Tarrafal, campo da morte lenta* (1977), ou a obra coletiva *Tarrafal — testemunhos* (1978), coordenada por Franco de Sousa —, ou ainda do movimento para o traslado dos restos mortais de presos portugueses, realizado em 1978, que resultou na construção de um monumento no cemitério do Alto de São João em Lisboa, a estratégia de construção de um campo prisional em um longínquo lá ainda possui seus efeitos.

No recém-inaugurado Museu Nacional Resistência e Liberdade, na cidade de Peniche — distrito de Leiria em Portugal —, onde funcionou uma das prisões do Estado Novo, a exposição definitiva apresenta parte de um mural dedicada ao Tarrafal. No entanto, o texto explicativo menciona somente o período de funcionamento do Campo entre 1936 e 1954, ressaltando a figura de Salazar como o principal responsável pelo projeto e justificativa da necessidade de um Campo de concentração, ignorando, portanto, a sua reabertura (na década de sessenta) destinada sobretudo aos presos oriundos dos movimentos de libertação africanos. Ao mencionar os prisioneiros mortos no Tarrafal destaca, com fotografias, somente os 32 (trinta e dois) portugueses

que motivaram o monumento de 1978, ignorando igualmente os dois angolanos — António Pedro Benje e Chipoiia Majita² — e os dois guineenses – Biaba Nabué e Cutubo Cassamá – que constam nos dados conhecidos do Campo.

Em Cabo Verde, por sua vez, as instalações do Tarrafal foram transformadas, em 2009, no Museu da Resistência e, desde 2021, algumas tentativas de candidatura para o Patrimônio da Humanidade da UNESCO foram idealizadas, mas sem êxito devido à falta de financiamento. Em 2024, no âmbito das comemorações vinculadas aos 50 anos da Revolução dos Cravos e consequente encerramento das atividades do Campo de Concentração, a presidente do Instituto do Patrimônio Cultural de Cabo Verde (IPC), Samira Baessa, anunciou que até 2026 será apresentada uma candidatura, com as contribuições de Portugal, Angola e Guiné-Bissau. A transformação em Museu e o possível reconhecimento como Patrimônio da Humanidade são processos importantes para a transformação de um “local traumático” e para manutenção de uma longa história de luta pela liberdade e pela vida. Como lembra Aleida Assmann:

Locais memorativos são aqueles onde se cumpriam atos admiráveis ou em que o sofrimento assumiu caráter exemplar. Registros feitos com sangue — como perseguição, humilhação, derrota e morte — têm um valor de destaque na memória mítica, nacional e histórica. Eles são inesquecíveis, na medida em que são traduzidos por um grupo em recordações positivamente vinculadoras. Locais traumáticos diferenciam-se de locais memorativos, na medida em que se fecham a uma formação afirmativa de sentido. A memória religiosa e nacional é rica em sangue e vítimas, no entanto, essas lembranças não são

² Os nomes também encontram-se grafados como António Pedro Bengé e Chipoiia Magita.

traumáticas, porque têm conotação normativa e se prestam à fixação de sentido pessoal ou coletiva (Assmann, 2011, p. 348-349).

Assmann conclui ainda que os locais traumáticos são marcados por uma impossibilidade narrativa, pois são assinalados por um passado que não desaparece. Nesse sentido, não somente a museificação desses espaços mas também o trabalho memorialístico por meio de narrativas possuem um significativo papel. O que se conhece até hoje sobre o Tarrafal, através de testemunhos, é indispensável para que se compreenda a totalidade de funcionamento do Campo, nos seus dois momentos e sem apagamentos, especialmente em um cenário em que as disputas por memórias ainda são latentes – e mesmo os espaços com funções didáticas ainda são atravessados por uma seleção determinada por interesses políticos e sociais.

Já distanciados 50 anos desde o encerramento do Tarrafal é preciso não cometer o equívoco de, por exemplo, associar as independências africanas como um resultado quase direto da Revolução dos Cravos e, sobretudo, para que os mortos não sejam esquecidos, apesar de sabermos das dificuldades de certas contabilizações, principalmente quando falamos dos presos africanos. As narrativas de um primeiro momento após a redemocratização portuguesa ou a publicação em 2015 dos papéis de Luandino Vieira mostram dois caminhos distintos sobre o narrar dos eventos traumáticos ocorridos no Campo da Morte Lenta, mas convergem na perspectiva individual própria de relatos autobiográficos.

No entanto, as narrativas memorialísticas não se limitam ao autobiográfico, e as muitas vozes que passaram pelo Tarrafal podem também ser ouvidas de forma ficcional. É o que apresenta o romance

O diabo foi meu padeiro (2019), de Mário Lúcio Sousa, ao reunir em diversos narradores uma coletividade irmanada na desumanização da prisão, no Campo da Morte Lenta. Dando conta de todo o período de funcionamento do Tarrafal — das décadas iniciais destinadas a presos portugueses, que faziam frente ao governo fascista de António Oliveira Salazar, às décadas finais sufocando sobretudo os africanos que lutavam pelas independências, culminando na liberdade com a notícia da Revolução dos Cravos —, o romance enfrenta um trabalho de atualização das memórias sobre o espaço prisional. Nesse sentido, dialogando com as considerações que Jeane-Marie Gagnebin faz acerca da dupla significação da palavra grega “*sèma*” — túmulo e signo – para evidenciar que:

[...] todo o trabalho de pesquisa simbólica de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte (Gagnebin, 2006, p. 45).

Um romance sobre o Tarrafal, publicado em 2019 e contemplando as várias vozes e origens que passaram por aquele espaço, reinsere o trabalho de luto necessário, em que a escrita ficcional se alia a um dever de memória.

Quantos Pedros podem contar as histórias do Tarrafal? E os outros?

Em 2015, quando venceu o Prêmio Literário Miguel Torga com a obra *Biografia do Língua*, Mário Lúcio Sousa declarou que o valor da premiação, 5 mil euros, seria destinado ao projeto de reabilitação do Tarrafal, destacando que o Campo prisional “é

o único património comum entre Cabo Verde e Portugal. Nessa fortaleza, cabo-verdianos e portugueses sofreram juntos pela liberdade” (Sousa, 2015). Quatro anos depois, Mário Lúcio Sousa fez mais, entregou ao público o romance *O diabo foi meu padeiro* (2019), narrativa voltada para o período integral de funcionamento do Tarrafal, para as memórias de portugueses e africanos que conheceram o diabo nos anos de prisão.

Diferente das obras anteriormente citadas, de cunho autobiográfico, Sousa desenvolve um romance costurando histórias, vozes, temporalidades que atravessam os quase 40 anos de atividade do Tarrafal. Ao contemplar o amplo período, portanto, o momento referente à prisão dos portugueses e aos anos finais destinados aos africanos, o romance oferece um complexo panorama da vida prisional e do que significava ser um dissidente das normas e da propaganda do Estado Novo, fascista e colonialista. Os testemunhos de vários narradores — baseados em biografias reais — vão além de uma história sobre o Tarrafal, a narrativa é sobre pessoas, sobre vidas que resistiram ou sucumbiram diante da prisão construída para ser um inferno. Mas sobretudo, como afirma um dos narradores, Pedro Chimbinda, “cada história é um desenho para transformar a vida” (Sousa, 2019, p. 216).

O romance começa com uma espécie de prólogo, no qual um homem de nome Luís conversa com um interlocutor indefinido, 44 anos depois dos acontecimentos. Sem menção direta à prisão, o interlocutor pergunta o que foi mais difícil de suportar, Luís fala da saudade (sodade) e declara: “— Eu fui morrido em Outubro de 1967 e conheci o diabo às duas da tarde” (Sousa, 2019, p. 7). O sentimento de morte em vida é recorrente nos depoimentos sobre a situação prisional no Tarrafal, não por acaso Luandino Vieira diz que teve a “vida hipotecada por vários anos” (2015, p. 9).

“Fomos recolhidos à cela. Foi então que a nossa história começou. — E os outros?, perguntei a Luís” (Sousa, 2019, p. 14). A pergunta que encerra o prólogo é o mote para a estrutura do romance, dividido em quatro partes, não porque tratará dos companheiros de Luís, mas por apresentar tantas outras histórias acontecidas naquele lugar comandado pelo diabo. Narradores diferentes assumirão a função do testemunho, todos de nome Pedro. Pedro Santos Soares, Pedro José da Conceição, Pedro Benje, Pedro Chimbinda, Pedro Rolando dos Reis Martins. O que parece ser uma exceção, Preto Mancanha, é apenas uma variação. Portugueses, angolanos, cabo-verdianos, guineenses. Da primeira leva de presos, enviada para a Colônia Penal em 1936, aos últimos a deixarem o Campo, em 1974. Ao longo de 320 páginas, todo o período de atividade do Tarrafal e diversas personagens que tiveram suas vidas suspensas ou interrompidas por um sistema de morte surgem, uma mescla de vozes e fontes – biográficas, bibliográficas, documentais etc. – em um grande trabalho, indireto, de citação (Compagnon, 2017). O romance configura-se assim tal qual o *chiffonier* de Walter Benjamin (2012), recolhendo os restos do Tarrafal, seguindo os rastros deixados pelos vários Pedros.

O autor de *Tarrafal, campo da morte lenta*, Pedro Soares, é o primeiro narrador no romance de Mário Lúcio Sousa. Por fazer parte do primeiro grupo de presos, a narrativa conduzida por Soares é marcada pelo desconhecimento, não apenas sobre o destino da viagem, mas principalmente sobre a que tipo de penalidade seriam submetidos. Não sabem se permanecerão presos, na condição de degradados de Portugal, ou se serão mortos: “É cruel trazer gente de tão longe, de barco, só para a matar. Mas queiramos ou não, este lugar tem pinta de ser o melhor campo de fuzilamento do Império” (Sousa, 2019, p. 23). A precariedade do projeto de construção do

Tarrafal, abordada no início desse texto, também fica evidente, afinal o primeiro grupo é ainda responsável por terminar as obras da Colónia Penal. A urgência do Estado Novo em encarcerar, à distância, os seus dissidentes, não era compatível com os cofres públicos. Na matemática fascista, mais certo do que dois mais dois, seria usar os presos como mão de obra do seu miserável destino: “Amanhã começamos a trabalhar na construção da nossa própria prisão. As tendas são provisórias, um recurso de emergência, avisaram-nos” (Sousa, 2019, p. 26).

O episódio da frigideira é trabalhado gradativamente no romance. Desde o desconhecimento dos presos sobre uma obra dentro do Campo — “[...] uma estranha construção parecida a um sarcófago vertical está a nascer no fundo do Campo. Esse mistério, em particular, acendeu os nossos temores e activou a discussão à volta da urgência da nossa fuga” (Sousa, 2019, p. 48) —, até o momento em que são encaminhados para o que seria mais uma metáfora do inferno: “[...] nunca imaginamos um sítio dentro do inferno mais quente do que o inferno. [...] De manhã, a porta está de frente para o sol. Ao meio-dia, é um forno. Às duas da tarde, é uma frigideira” (Sousa, 2019, p. 62).

Não demora para que as mortes comecem a acontecer, sem que haja sequer tempo para o luto, dada a velocidade com a qual os corpos começam a sucumbir, não só à tortura na frigideira, mas à fome, às doenças, ao excesso de trabalho:

Hoje, dia 20 de Setembro de 1937, morreu o primeiro homem, o nosso amigo Francisco José Pereira, nosso amado marinheiro de 28 anos de idade, aquele que, mesmo doente, carregou água até cair na cama.

O estado de choque é à primeira notícia. À segunda, a incredulidade esvai-se. Não tive tempo de o chorar, não por falta de tempo, mas

porque não deu tempo:

Hoje, dia 20 de Setembro de 1937, morreu Pedro de Matos Filipe, nosso robusto descarregador de 32 anos de idade. Fazia parte do plano de fuga de Edmundo Pedro, porque podia arrumar o porão do barco e gerir os víveres. Dois amigos no mesmo dia, meu Deus, nem que eu pudesse chorar cada um com um olho lavaria a minha triste alma (Sousa, 2019, p. 84).

Nas páginas seguintes o relato sobre a sequência de mortes continua, atravessado por um desejo de luta que se adensa, mas sem vitórias. Pedro chega a passar 40 dias desacordado, após ser submetido à frigideira. E não seria a última vez, ainda ficaria 20 dias naquela parte do inferno, até ter a sua saída da prisão anunciada, não sem antes observar a fome que assola a ilha, que afeta a população, tão abandonada quanto os presos no Tarrafal. A seca, tão conhecida na literatura, como em *Os flagelados do vento leste* (1960), de Manuel Lopes, não passa despercebida, pois aproxima a população da ilha do Campo: “Sem temor nem noção, muito dessa gente rasteja até ao arame farpado para vir recolher migalhas de comida que lhes deixamos com a conivência dos guardas” (Sousa, 2019, p. 139). A perspectiva do narrador se assemelha à ideia do “humilhado que olha o humilhado” de Didi-Huberman, já trabalhada a partir do diário de Luandino Vieira (Franco, 2023). A privação de liberdade e todas as outras vivenciadas no Campo são comparadas à fome que devasta o povo da ilha: “Dentro de toda nossa miséria, a miséria dos outros ainda é maior” (Sousa, 2019, p. 157).

Com a saída de Pedro Sousa do Tarrafal, outro narrador assume a sua função: Pedro José da Conceição. As páginas seguintes apresentam uma sequência de mortes — “Ora, só depois que eu cheguei, em Março de 1941, já fomos cinco vezes à formatura

do adeus” (Sousa, 2019, p. 148) — e os presos passam a chamar o momento do enterro de “formatura do adeus”, maneira singela de se referir ao que passou a fazer parte do cotidiano no Campo. São tantas referências a mortes que a narrativa por vezes parece um diário-obituário. Diante da negligência do governo português com os mortos, os presos passam a anotar nome, profissão e data do falecimento: “— Porque não há registo dos mortos nem identificação no cemitério. Podemos ajudar a família a fazer o luto, um dia. É nosso dever contra a indigência” (Sousa, 2019, 155). O coletivo assume, assim, um compromisso com a dignidade daqueles que sucumbiram, assassinados por vários meios, consequência de torturas, doenças sem tratamento, má alimentação, excesso de trabalho etc.

Embora não seja a intenção deste texto o cotejo do romance com as biografias reais de suas personagens, é inegável o quanto a narrativa de *O diabo foi meu padeiro* se vale das memórias escritas por Pedro Soares em *Tarrafal, campo da morte lenta*. É importante lembrar que o livro de Pedro Soares foi escrito, e publicado clandestinamente, após a sua primeira prisão, momento que coincide com o início do funcionamento do Campo. Por isso, alguns temas são mais evidentes, como o trabalho na construção das instalações do Tarrafal. O romance de Mário Lúcio Sousa dedica boa parte da sua história ao mesmo período, sendo narrado pelo personagem Pedro Soares.

A menção à segunda prisão de Pedro Soares, em 1943, ocorre já na voz de Pedro Sousa da Conceição, e no momento do anúncio da anistia, em 1945, há uma mescla de vozes: “Eu, Pedro Santos Soares, sou um dos anistiados. Vou deixar o Tarrafal pela segunda vez. Eu, Pedro José da Conceição, também fui anistiado” (Sousa, 2019, p. 170). Após algumas poucas páginas que dão conta

do salto temporal até 1954, quando as atividades do Tarrafal são encerradas pela primeira vez, os dois Pedros narram dois curtos trechos, em páginas lado a lado, com o mesmo título (“Meu último testemunho”), contando sobre a insólita permanência de Chico Sapateiro (Francisco Miguel Duarte) como último preso a deixar o Campo. Esta é a imagem que fecha a primeira parte (do romance e do Tarrafal): “[...] o Chico Sapateiro, apagou o inferno e fechou a porta atrás de si” (Sousa, 2019, p. 180); encerrando os testemunhos que se concentram no trabalho forçado, na fome, na tortura, nas mortes, e nos planejamentos de fuga e sua impossibilidade de concretização. Infelizmente, a porta do inferno seria reaberta anos mais tarde.

A segunda parte do romance já apresenta o novo momento de funcionamento do Campo. O ano é 1962 e o narrador, Pedro Benje, angolano de 71 anos, contará sobre a chegada do seu grupo ao Tarrafal: “Depois de sete horas, avistamos uma linda baía, um paraíso que nos deixou desnorteados, porque sabíamos que Tarrafal é um inferno. [...] todos sabemos o que os presos portugueses aqui passaram: Pois, é a morte. Mandaram-nos para a morte” (Sousa, 2019, p. 184). O paraíso desnorteia, pois, na verdade, é o inferno. Conhecendo as histórias sobre o período inicial do Tarrafal, o medo é certo, ainda mais diante da consciência de que com eles, os colonizados, o tratamento seria pior: “Mas, afinal, mandaram para Portugal os brancos, e para cá os pretos. [...]. — Sim. Se o regime mata os legítimos filhos, nós, os bastardos, já viemos mortos[...]” (Sousa, 2019, p. 185).

A consciência é talvez o principal ponto da segunda parte do romance, especialmente a consciência da outridade. Mesmo em uma situação que parece igualar a todos, como é a prisão, Pedro Benje sabe bem quais condições esperar, afinal, para Portugal, eles

não eram cidadãos: “Cidadania?, não, porque o nosso estatuto é do Indigenato. Nós são somos cidadãos. Indígenas é o que somos” (Sousa, 2019, p. 188). Sobre a vida do colonizado outro regime imperava. Apesar do discurso de um império unido do “Minho a Timor”, esses corpos outros eram facilmente descartáveis, e este era um motivo de ter na prisão alguma esperança de sobrevivência, afinal, matar seria mais fácil: “Torturar, eles nos torturam, mas matar não acredito que vão nos matar. Para matar negros não é preciso nos trazer tão longe” (Sousa, 2019, p. 195).

A luta pela independência é também parte da consciência, no entanto, uma consciência dupla: é urgente não a negar, mas essa recusa é parte do que os mantém na prisão. Paralelamente, na outra ponta dessa história, Portugal contesta as informações de que o Tarrafal foi reaberto: “As nossas cartas estão chegando em tirinhas parecem persianas. São cortadas a lâmina. Hoje ele [Agostinho] encontrou uma frase que nos deixou macambúzios: *“Portugal nega que a Colónia Penal foi reaberta para nacionalistas africanos”* (Sousa, 2019, p. 210). Portanto, a existência do colonizado é igualmente negada, reafirmando que a condição desses presos é diferente da dos primeiros presos portugueses, eles podem simplesmente ser esquecidos no Campo de Concentração.

A narrativa de Pedro Benje é curta, tal qual a sua passagem pelo Tarrafal, abreviada não pela liberdade, mas pela morte ainda em 1962, após ser levado para um hospital em Lisboa. Pedro Chimbinda assume a narração. Há, no entanto, uma distância temporal significativa, um salto para março de 1970. A morte de Pedro Benje liga as temporalidades, pois os presos não sabiam do fato, mas o novo grupo de angolanos enviados ao Tarrafal já conhecia o desfecho de um dos seus mais velhos. Para o novo Pedro a incerteza é a mesma dos seus antecessores, afinal, a qual pena

estão condenados? “Também não sabemos se vamos ser mortos lá ou condenados a trabalhar até morrer. Vamos só” (Sousa, 2019, p. 213).

A “Terceira Parte” do romance instaura uma espécie de quebra, ao trazer uma mudança na língua, marcada pelo crioulo. O narrador, Preto Mancanha, percebe que a logística de funcionamento do Campo tem mantido os presos de origens distintas afastados: “[...] ontem foi dia de presos angolanos tomar banho n’mar. Hoje é nós, presos guineenses. [...] uns sai pa toma sol n’pátio, outros fica fechado na cela, pa não encontrar com companheiros. Não papiamos com eles, só com bilhetinhos n’buraco de parede” (Sousa, 2019, p. 241). Se na narrativa dos Pedros angolanos há uma consciência sobre o corpo colonizado, essa noção de coletividade transforma-se em um perigo, por isso é preciso separá-los, e até tratá-los de maneira distinta, uma evidente tentativa de evitar a união em prol da fuga ou da liberdade:

É me. Meu nome é Preto Mancanha.

A mim podem chamar de preto à vontade. Porque nome não é situação. A nós, guineenses, nem cama deram-nós quanto chegamos. Dormimos n’chão frio como alimárias. Não é por causa de nome que nos maltratam, mas pelavia de ser preto de Guiné. Pretos de Angola tem colchão na caserna. Na viagem de barco nós viemos n’porão, rumados como sacos e nem um prato de comida. [...]

Éramos 100 pessoas n’porão. Agora somos 98 só vivos [...]. Então restamos só 98, todos inchados, candidatos a morto (Sousa, 2019, p. 242-243).

Apesar do tratamento diferenciado, que pode ser interpretado também a partir do palco de guerra na Guiné, um

elemento permanece o mesmo: quem não nega o desejo pela independência continua preso. Além disso, as mortes continuam a acontecer e são ainda um motor para a luta: “Quanto Cutuco e Biaba morreram, nós fomos no cemitério e vimos campos de portugueses. Isso não desanimou-nós, deu-nós força pa honrar aqueles que morrem pa nós. Nós também estamos aqui pa morres pa outros” (Sousa, 2019, p. 247). O romance de Mário Lúcio Sousa frisa em diversos momentos que o espaço do Tarrafal, durante todo o seu funcionamento, congrega uma luta comum, ou pelo menos que portugueses e africanos possuíam um inimigo em comum³.

A “Parte Quarta” é finalmente narrada por um caboverdiano: Pedro Rolando dos Reis Martins, enviado “para o tristemente célebre Campo de Concentração do Tarrafal” (Sousa, 2019, p. 257) em março de 1971. Assim como Pedro Santos, Pedro Martins também é autor de uma obra autobiográfica, *Testemunho de um combatente*, publicada em 1990. O narrador Pedro Martins assume, portanto, a narrativa dos anos finais do Tarrafal. Destaca como a chegada de novos presos é sempre um momento de atualizações, uma espécie de reencontro com a vida externa. Apesar das considerações feitas por Preto Mancanha, sobre a diferença de tratamento entre os presos, Martins reafirma a ideia que entrecorta todo o romance, a de que, no fundo, são todos iguais diante daquelas condições, a desumanização os iguala:

Escrevo no meu cantinho.

Desde que este famigerado lugar foi baptizado como Colónia Penal, ao dia de hoje, sob a cosmética e caótica denominação de Campo de Trabalho, somos, na verdade, os mesmos presos, as mesmas agruras, a mesma fome, o mesmo desprezo, a mesma desesperança, e a mesma convicção (Sousa, 2019, p. 292).

³ É importante salientar que a luta antifascista não é necessariamente uma luta anticolonial.

Para os conhecedores da história factual, é evidente que a narrativa está próxima do seu desfecho. No entanto, para o romance isso não significa o anúncio de esperança e, apesar da necessidade de adensamento da luta, o sentimento de derrota toma conta dos presos a partir da notícia da morte de Amílcar Cabral: “Choramos contra a parede, contra os colchões, contra os joelhos, contra os ombros do colega e contra a impotência. Hoje é dia 21 de Janeiro de 1973. O sentimento geral é de que o inimigo venceu” (Sousa, 2019, p. 298). Por outro lado, em poucas páginas o tempo avança, e o narrador identifica uma mudança de comportamento nos dirigentes do Tarrafal. É o prenúncio da Revolução dos Cravos, sobre a qual só terão efetivamente conhecimento dias depois: “Boa noite?: não escuto esta palavra há mais de mil e uma noites, mais exactamente, há 1335 dias, seguindo aqui as minhas contas, de Agosto de 1970, quando me levaram para a Cadeia Civil da Praia, a hoje, dia 25 de Abril de 1974” (Sousa, 2019, p. 306). O que se segue, somente no dia 1 de maio, é a anistia, o rompimento dos portões e o encontro dos presos com o povo, a celebrar o que viria a ser a dupla liberdade.

O personagem Luís, do diálogo que abre o romance e que entrecorta outros momentos da narrativa, retorna ao final da quarta parte com uma espécie de retomada da conversa inicial: “— Os outros?, repetiu Luís, com os olhos no tecto, rebuscando o quanto a memória ainda guarda e sabe” (Sousa, 2019, p. 316). A referência ao seu nome completo só apareceria poucas páginas antes — Luís de Matos Monteiro da Fonseca —, quando alguns presos são chamados a fim de se preparar, sem saber ao certo o seu destino. São os dias que antecedem à Revolução dos Cravos e um grupo recebe a anistia.

O diabo foi meu padeiro termina com a revisitação de um episódio da vida de Luís que pode ser entendido como um grande diálogo com um tema recorrente nas literaturas africanas de língua portuguesa: a imagem da infância como promessa do amanhã (Franco, 2016). O interlocutor afirma que Luís vai ficar na história, como o prisioneiro que fez um filho na prisão. O episódio aconteceu na Cadeia Civil da Praia, antes de Luís ser enviado para o Tarrafal em 20 de março de 1970. Portanto, é de dentro do horror – onde ainda permaneceria por mais quatro anos – que Luís recebe a notícia do nascimento da filha:

No dia 11 de Outubro, na solidão daquele mundo matador, recebi um telegrama. A Rosa tinha brotado da matriz de Fernanda. Era um telegrama fresco, trémulo, com textura de suor e orvalho. Trazia bailarinas letras dizendo: ROSA NASCEU, DIA NOVE (Sousa, 2019, p. 320).

O nascimento da filha dá um novo corpo a Luís e uma nova noção de liberdade:

Eu me vi, naquele momento, o homem mais solitário do universo. Senti duas pernas de água a descer-me cara abaixo. Essas pernas levaram-me dali. Por horas, tive Rosa nas mãos, Fernanda no peito, sorri para as duas, e partilhei com elas a maior sensação de liberdade que jamais pude viver. Voei, voei. Nunca mais meus pés tocaram o mesmo chão. Quando descí à Terra, deixei propositadamente ali o meu corpo, para que dele os esbirros fizessem o que lhes desse na cuca, seja tortura, feridas, pó. Porque aquele corpo que eles maltratavam já não era meu. Não o queria mais. O meu espírito fora demasiado longe com a Rosa, e eu já não era aquele Mundo. A minha liberdade se tornara luz, a

luz tornara-se liberdade, ambas lindamente incorporadas numa linda criança germinada numa escura e abominável prisão (Sousa, 2019, p. 320).

Assim termina o romance, optando pela imagem de esperança, de recomeço, após tantas páginas e tantas histórias de morte em vida. O depoimento de Luís sobre o nascimento da filha remete à continuidade, permitindo inclusive que ele pudesse abandonar o próprio corpo, porque aquele corpo já teria cumprido uma função maior. A resistência estaria agora projetada na nova existência. A renovação é uma forma de resistir, amar é uma forma de resistir.

Conclusão

Testemunhos são por natureza fragmentados, não só por estarem pautados nos dispositivos da memória, mas por apresentarem um ponto de vista individual, por mais que possamos a partir da narrativa testemunhal ler processos que são coletivos. Quando adentramos o terreno do romance, com *O diabo foi meu padeiro*, estamos diante de um duplo afastamento: a distância de quase 50 anos do encerramento das atividades do Tarrafal, visto que o romance foi publicado em 2019, e aquela própria do ficcional. Ao optar por diversos narradores, de origens distintas e contemplando todo o período de funcionamento do Tarrafal, o romance oferece, na interseção entre o ficcional e o biográfico, um testemunho amplo sobre o Campo de Concentração.

Em 1975, Correia Pires, ao escrever as suas memórias como prisioneiro do Tarrafal, lamentou a inexistência de uma literatura que abordasse a vivência do que foi o Campo de Concentração do Estado Novo português:

Há muita literatura romanesca, de ficção, que se faz e vende por espírito comercial, mas também obras com um sentido humano, objectivando um ideal de justiça, de humanidade. Tal o caso de um Octávio Mirbau, com *O jardim dos suplícios*, *Os miseráveis*, de um Vítor Hugo, ou *A casa dos mortos*, de Dostoievski. É lamentável não ter aparecido uma pena que descrevesse com forte realidade e humano sentido “A Brigada Brava”, “A Frigideira”, “O Período Agudo”, e tantos outros episódios que a vida nos fez viver e penar (Pires, 1975, p. 231).

O diabo foi meu padeiro ocupa essa lacuna e, é importante que se repita, diante de um contexto em que as disputas por memórias sobre os anos do Estado Novo português e sobre as guerras de libertação africanas ainda são latentes. Cinquenta anos após o desfecho desse vexatório capítulo da história contemporânea parece significativo que silêncios outros parem, conseqüentemente, que as mortes no Tarrafal ou aquelas decorrentes daquela experiência prisional precisem de revisitação, afinal, como ressalta o narrador Pedro Benje, nas palavras utilizadas como título para este texto: “Olhar, reparar, contemplar e fazer memórias são a nossa maneira para não morrermos” (Sousa, 2019, p. 187). Fazer memórias no cárcere era uma forma de existência.

O personagem Luís, ao final do romance, diz que em abril de 2019, quando os sobreviventes do Campo de Concentração do Tarrafal visitaram o local, a sensação era a de que estavam lá para resolver uma dúvida: “se realmente chegámos a existir, a resistir e a re existir” (SOUSA, 2019, p. 318). Se a dúvida é plenamente compreensível, no plano individual e subjetivo, diante da experiência vivenciada no Campo da Morte Lenta, não pode haver dúvidas no plano socio-histórico sobre o que significou mais um dos projetos de silenciamento e extermínio iniciado pelo Estado Novo português em 1936.

No ano da comemoração dos 50 anos da Revolução dos Cravos e do encerramento das atividades do Tarrafal, é significativa a reação acalorada diante das declarações do Presidente português, Marcelo Rebelo de Sousa, sobre a necessidade de reparações históricas às ex-colônias portuguesas⁴, sendo atacadas pelo recém-empossado chefe de governo, o primeiro-ministro Luís Montenegro⁵. Ou seja, as políticas de memória não estão a salvo, especialmente diante das guinadas da extrema-direita, conseqüentemente, fazer ouvir as vozes das pedras (Pedros) do Tarrafal, das que resistiram e das que sucumbiram, é uma forma de ao menos indagar um passado ainda tão presente.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORREIA PIRES, José. *Memórias de um prisioneiro do Tarrafal*. Lisboa: Edições Dêágá, 1975.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁴ Ver, por exemplo: <https://observador.pt/2024/04/24/marcelo-rebelo-de-sousa-defende-pagamento-de-reparacoes-por-crimes-da-era-colonial/>

⁵ Ver, por exemplo: <https://expresso.pt/politica/2024-04-27-governo-reage-as-reparacoes-do-colonialismo-nao-esteve-e-nao-esta-em-causa-nenhum-processo-com-esse-proposito-a678391e>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido** (O olho da história, II). Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FRANCO DE SOUSA. **Tarrafal – testemunhos**. Lisboa: Editorial Caminho, 1978.

FRANCO, Roberta Guimarães. “A experiência do limite na e pela escrita: *Papéis da prisão*, de Luandino Vieira”. In: AGUIAR, Katrícia; TARTAGLIA, Luca (org.). **Caderno de Estudos Literários**. São Paulo: PerSe, 2017, p. 33-46.

FRANCO, Roberta Guimarães. “Calendários fabricados: a memória que substitui a vida hipotecada no cárcere em *Papeis da prisão*, de Luandino Vieira”. In: JORGE, Sílvio Renato; SILVA, Renata Flávia; LAKS, Daniel Marinho (org.). **Literaturas africanas de língua portuguesa, transições**. Rio de Janeiro: Makunaima; Niterói: EdUFF, 2023. p. 229-252.

FRANCO, Roberta Guimarães. **Descortinando a inocência: infância e violência em três obras da literatura angolana**. Niterói: EDUFF, 2016.

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

OLIVEIRA, Candido de. **Tarrafal: o pântano da morte**. Lisboa: República, 1974.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOARES, Pedro. **Tarrafal, campo da morte lenta**. Lisboa: Edições Avante, 1977.

SOUSA, Mário Lúcio. **O diabo foi meu padeiro**. Alfragide: Dom Quixote, 2019.

SOUSA, Mário Lúcio. **Ministro cabo-verdiano da cultura vence Prémio Miguel Torga**. *Jornal de Notícias*, 2015. Disponível em:

<https://www.jn.pt/artes/ministro-caboverdiano-e-o-primeiro-estrangeiro-a-vencer-premio-torga-4914872.html>. Acesso em: 20 de nov de 2023.

VIEIRA, José Luandino. **Papéis da prisão**: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971). Organização de Margarida Calafate Ribeiro, Mónica V. Silva e Roberto Vecchi. Lisboa: Caminho, 2015.

O testamento do senhor Napumoceno:
palavra transcrita em imagem-movimento

Roberta Maria Ferreira Alves

Ao refletirmos sobre o processo de transposição de uma obra literária para o cinema, é imprescindível considerar que esse empreendimento constitui desafio complexo, envolvendo a reinterpretação artística dos elementos e estratégias presentes nesses distintos suportes. Enquanto o livro, com táticas discursivas configuradas pela encenação a partir das palavras, elabora suas narrativas, o cinema narra histórias criando e articulando imagens em movimento, conduzidas pelos sons — musicais, de ruídos (sonoplastia) e de fala — e pela palavra; em alguns casos e momentos, também por silêncio. Ambos encenam, ficcionalmente, o que foi, o que poderia ter sido, o que é e/ou o que será, e/ou releem experiências vividas ou imaginadas. Para refletir sobre esses sistemas, utilizaremos a Semiótica, porque a consideramos operador de leitura essencial para compreendermos e efetuarmos análises de signos e de relações que se estabelecem entre eles.

Em diálogo com Umberto Eco, entendemos que Semiótica é a ciência que estuda os processos de elaboração de significados a partir dos produtos sógnicos. Nesse contexto, tal campo assume papel crucial como arcabouço teórico para a análise dos signos — e suas (inter)relações — e significados presentes tanto no texto escrito quanto nas imagens, sons e palavras do texto fílmico, visto que cada suporte tem peculiaridades e características próprias.

Assim, realizamos, neste texto, análise comparativa entre o livro *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo* [1989] / (1996), de Germano Almeida, e o filme *O testamento do Sr. Napumoceno* (1997), dirigido por Francisco Manso, para sopesarmos como se arquiteta essa tradução semiótica fundamentada na interpretação de signos usados em sistemas distintos. Essa abordagem se apoia na compreensão de que os suportes em questão — livro e filme — têm estruturas técnicas e expressivas essenciais para a materialização

das linguagens em signos, os quais também desempenham papéis significativos para se realizar e mapear interfaces e mediações, conforme salientado por Julio Plaza (2003). Dessa maneira, a transposição da obra literária para o cinema implica uso criativo de recursos visuais, sonoros e espaciais, permitindo que os significados do texto-fonte sejam recriados e reinterpretados no novo meio de expressão artística.

O romance *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, publicado, em Portugal, em 1989, traz história densa e intrincada, oferecendo aos seus leitores imersão singular no universo ficcional de Cabo Verde. A obra se concentra na figura enigmática de Napumoceno da Silva Araújo, homem abastado e peculiar, cujo testamento se torna objeto de mistério e intriga, após sua morte. A narrativa nos apresenta a vida de Napumoceno — solteirão de prestigiado lugar social na cidade de Mindelo, na Ilha de São Vicente, sede do concelho homônimo e segunda maior cidade de Cabo Verde —, personagem que decide utilizar seu testamento para contar sua vida que, até a leitura desse texto jurídico, todos julgavam ser livre de críticas. Assim, revela-se um novo homem; nas linhas aí traçadas, o ilustre senhor se mostra como realmente era, além de se revelar pai de uma filha, Maria das Graças¹, que reconhece e legitima com esse documento, decepcionando Carlos, seu sobrinho, que acreditava, até então, ser seu único herdeiro.

Inserido nesse contexto de produção marcado por liberdade temática, expressiva e política, advinda da herança recebida pelo autor pela sua participação — inclusive como cofundador — na *Revista Ponto & Vírgula*, o enredo permite que a história transite entre passado e presente, de ambientes rurais para o urbano, centrando-se em um Cabo Verde mais cosmopolita. Para isso, situa a trama

¹ A personagem é mencionada nas duas narrativas com os nomes Maria das Graças e Graça. Por esse motivo, manteremos a lógica: Maria das Graças para situações formais e Graça para informais.

na cidade de Mindelo, além de focalizar uma única personagem, e não o coletivo, e, ao fazer isso, aponta para as transformações das temáticas até então desenvolvidas no cenário literário cabo-verdiano. No campo estético, incorpora à sua produção humor, marcas de oralidade e palavras consideradas de “baixo calão”, mais próximas da fala popular.

Acreditamos que o humor e a ironia talvez tenham sido as grandes novidades estéticas que Germano Almeida introduziu nesse seu primeiro romance, conferindo, assim, um novo tom à literatura cabo-verdiana.

O primeiro capítulo desse livro nos situa na trama a partir da peculiar leitura do testamento dessa singular personagem. Nós, como leitores, iremos, à medida que lemos, construindo esse homem, que se desenha como uma incógnita — inclusive para seus melhores amigos —, como podemos perceber no trecho transcrito a seguir:

Porque quem na verdade alguma vez sonhou que Napumoceno da Silva Araújo poderia ser capaz de aproveitar das idas da sua mulher de limpeza ao escritório e entrar de amores com ela pelos cantos da divisão e por cima da secretária, ao ponto de chegar ao preciosismo de lhe fazer um filho, melhor dizendo uma filha, em cima do tampo de vidro! Dando uma pequena gargalhada, o Sr. Fonseca concordou com o amigo e voltou a rir-se do facto de mesmo a eles, íntimos do falecido, jamais lhes ter passado pela cabeça ele ter tido uma amante quanto mais um fruto. Claro que agora vai aparecer muita gente a apontar semelhanças, a dizer que está na cara, são os mesmos olhos aguados etc., mas a verdade é que durante 25 anos, se alguém desconfiou não se atreveu a dizer nem à boca pequena que ele tinha um filho, melhor, uma filha (Almeida, 1996, p. 5).

O narrador destaca dois aspectos importantes dessa narrativa: o ilustre defunto era considerado imprevisível e indefinível, inclusive pelos amigos mais íntimos; além de ter comportamento social que, metonimicamente, o escritor generaliza e define como bem característico da sociedade cabo-verdiana: “um povo dado a fofocas e completamente dissimulado.”

O humor que permeia esse romance trouxe certa inovação para a literatura de Cabo Verde, por lhe permitir a incorporação de novas estruturas estéticas e novas temáticas. O novo material, que as transformações e os novos processos traziam, carecia de uma nova estrutura, e é nesse sentido que o humor e o tom mais coloquial foram utilizados na reformulação da literatura cabo-verdiana. Essa estratégia permitia uma aproximação com um público mais amplo, ao materializar a crença de que o riso é o elemento mais democrático, acessível a quase todos, desde pessoas simples até personalidades públicas.

Com o fluxo da narrativa, deparamo-nos com vários trechos em *flashback*. Para maior clareza do que foi exposto no parágrafo anterior, destacamos um que nos remete à cena do enterro do ilustre cabo-verdiano. Fica claro que o comerciante, literalmente, se preparou para a morte e, conseqüentemente, para o seu funeral, determinando o que e como tudo deveria ser feito. No final de seus dias, após longo período de leitura e sem escritas, o Sr. Araújo escreve uma carta e a deixa sobre a secretária, para ser entregue ao seu sobrinho após a sua morte, com instruções para o seu enterro. Carlos fez questão de seguir todas as determinações do “amado tio”, ou quase, como evidenciam os trechos transcritos a seguir:

[...] ele poderia provar quanto já se esforçara para satisfazer o defunto mostrando aos presentes os três carregadores que transportavam um

enorme gravador e dois pesados mas potentes altifalantes. Porque o cumprimento da primeira ordem por ele deixada esbarrou com um imprevisto e quase intransponível obstáculo, pela razão simples de à primeira vista ultrapassar as possibilidades locais.

[...] Mas assim só dizer ao chefe da banda que a música da viagem era apenas a marcha fúnebre. Ora a contrariedade surgiu foi quando o chefe perguntou o que era isso de marcha fúnebre e Carlos, já elucidado, respondeu ligeiro que era qualquer coisa de um tal Beethoven. Nós não tocamos nada disso, objetou o chefe. Nos enterros estamos habituados a tocar djosa quem mandób morrê. E essa tal marcha fúnebre nunca ouvi falar. Aliás é um disparate. Se toda gente vai com djosa e nunca houve reclamações, por que o Sr. Napumoceno vem agora chatear a gente com essa outra coisa.

[...] Por razões de comodidade de transporte trocou gira-discos por um gravador e gravou mil e duzentos metros de marcha fúnebre numa bobine, repetindo-a catorze vezes (Almeida, 1996, p. 17-19).

Carlos, ao tentar realizar o último desejo do seu tio, colocase em situação embaraçosa com a banda local. Entre, porém, arrumar confusão com os músicos ou deixar o tio sem a realização do seu desejo, prefere resolver esse problema, porque ele receberia o reconhecimento da população, ao atender, incondicionalmente, as vontades do tio. A situação, que exigia certo decoro, serenidade e solenidade, pelo caráter e tratamento habitual que se costuma dedicar a enterros, é descontraída pela discussão sobre a música a ser utilizada. O morto não é tratado com esse deferimento, é, inclusive, caluniado, como se estivesse presente, e o chefe da banda considera o pedido uma ofensa por que o tal defunto se via no direito de arrumar tamanha desfeita? O tratamento humorístico conferido a essa cena delineia um impasse entre a cultura local e a cultura

clássica ocidental, configurando uma confusão que contrasta com a serenidade que requer a ocasião. Assim sendo, a presença da música, aí, se configura como mais um elemento cômico que se insere na obra, de forma a ditar a sua estrutura e o seu tom.

Essas estratégias, que provocam o riso, são responsáveis, ainda, por uma postura crítica, provocando o leitor e o convidando a reflexões sobre a realidade cabo-verdiana, e, talvez, mais amplamente, sobre configurações sociais encontradas em todas as sociedades:

[...] especialmente pelo facto de ninguém já saber quem é quem na balbúrdia do processo político. Com efeito, ele Napumoceno estava assistindo à debandada de convictos e influentes membros da União Nacional para as forças do PAIGC e ficava especialmente confuso ao ver os homens que gritavam ontem que Portugal é um todo do Minho a Timor, gritarem hoje com mais força ainda que a independência é um direito dos povos, não ao referendo, não à federação, não a outros partidos, só PAIGC é força, luz e guia do nosso povo. Não obstante ter tido como princípio de vida que nenhum homem tem o direito de se declarar neutro, sentiu dessa vez que tinha dificuldades em tomar posição, especialmente pela ausência de uma completa informação sobre o que se passava [...] (Almeida, 1996, p. 48-49).

Nessa passagem, explora-se, de maneira irônica, a tendência de algumas pessoas de não terem convicções políticas próprias, mas, em vez disso, defenderem, ativamente, a situação então configurada, em busca de benefícios e para evitar punições. Essa ideia pode ser associada a uma cena do romance *Esau e Jacó* [1904] / (1994), de Machado de Assis, que aborda disputas políticas em período imediatamente anterior à Proclamação da República (1889) no

Brasil, usando a relação conflituosa entre os irmãos como metáfora das divisões e rivalidades políticas do país.

Na história de Machado de Assis, há uma cena aparentemente trivial, envolvendo um comerciante carioca que precisa repintar a placa que identifica a sua confeitaria. Custódio, a personagem, fica em dúvida se deve manter “Confeitaria do Império” ou escrever “Confeitaria da República”, considerando as mudanças políticas que estavam acontecendo no momento narrativo. O Conselheiro Aires, então, lhe sugere um meio-termo, um título que poderia se adequar a ambas as situações: “Confeitaria do Governo”, que serviria tanto para o regime imperial quanto para o republicano.

Na passagem transcrita a seguir, o Conselheiro Aires lhe dá uma sugestão sobre o imbróglio:

Custódio recusou o charuto, não fumava. Aceitou a cadeira. Estava no gabinete de trabalho, em que algumas curiosidades lhe chamariam a atenção, se não fosse o atordoamento do espírito. Continuou a implorar o socorro do vizinho. S. Excia., com a grande inteligência que Deus lhe dera, podia salvá-lo. Aires propôs-lhe um meio-termo, um título que iria com ambas as hipóteses: “Confeitaria do Governo”. — Tanto serve para um regime como para outro (Assis, 1994, p. 77).

A citação anterior reforça a ideia de que o povo, muitas vezes, se sente perdido diante das trocas governamentais feitas e acaba aceitando a situação, para não ampliar mais o que já sofre. A personagem machadiana finaliza a situação com estas palavras:

“Confeitaria do Custódio”. Muita gente certamente lhe não conhecia a casa por outra designação. Um nome, o próprio nome do dono, não tinha significação política ou figuração história, ódio nem amor, nada

que chamasse a atenção dos dois regimes, e conseqüentemente que pusesse em perigo os seus pastéis de Santa Clara, menos ainda a vida do proprietário e dos empregados. Por que é que não adotava esse alvitre? Gastava alguma coisa com a troca de uma palavra por outra, Custódio em vez de Império, mas as revoluções trazem sempre despesas (Assis, 1994, p. 78).

A sugestão do Conselheiro Aires, da primeira citação (supracitada), reflete a sensação de desorientação que, muitas vezes, o povo enfrenta diante das mudanças políticas; porém, ao final da cena, na segunda citação, Custódio adota solução ainda mais neutra, renomeando sua confeitaria como “Confeitaria do Custódio”, nome que não tem significações políticas ou referências históricas, evitando, assim, chamar atenção dos diferentes regimes políticos e protegendo sua vida e negócio. A sutil ironia presente nesse redirecionamento de situações cotidianas permite reflexões sobre as identidades das nações retratadas pelos citados escritores (brasileiro e cabo-verdiano), assim como sobre ações e percepções de seus habitantes em relação ao mundo.

Nascido, em 1945, na cidade de Mindelo, localizada na ilha de São Vicente, Cabo Verde, Germano Almeida compartilha trajetória similar à de Custódio, no sentido de se destacar em meio às mudanças e desafios. Demonstrando, desde jovem, interesse pela literatura, desenvolveu habilidades narrativas e criatividade que se manifestam em sua escrita única. Sua formação em Direito, pela Universidade de Lisboa, combinada com sólida carreira jurídica em seu país natal, ecoa a dualidade entre literatura e profissão observada na vida de Custódio. Ambos os indivíduos, cada um à sua maneira, percorreram trajetórias que entrelaçam suas contribuições artísticas e suas vidas práticas, revelando a resiliência e a capacidade de adaptação que permeiam suas histórias.

Além de suas atividades profissionais e literárias, o advogado também se envolveu em iniciativas culturais e políticas em Cabo Verde, contribuindo para o desenvolvimento artístico e intelectual desse país. Ao longo de sua trajetória, Germano Almeida não abandonou sua paixão pela escrita; como já salientado, foi um dos fundadores e colaboradores da *Revista Ponto & Vírgula* (1983-1987) e, em 1989, lançou seu primeiro romance, que analisamos neste texto. Com essa publicação, esse ilhéu deu o primeiro passo para que, rapidamente, se tornasse um sucesso e consolidasse seu nome como importante escritor em Língua Portuguesa.

A estética literária de Almeida é marcada por prosa cuidadosamente elaborada, repleta de ironia e humor, sendo ele conhecido por retratar a sociedade cabo-verdiana e explorar temas como identidade, história, cultura e política, com olhar atento às sutilezas da vida na ilha. Ao longo de sua carreira, recebeu reconhecimento internacional por suas obras e conquistou diversos prêmios, inclusive o Prêmio Camões de 2018, consolidando-se como uma das principais vozes da literatura cabo-verdiana. Seus romances e contos vêm sendo traduzidos para várias línguas, permitindo que a sua narrativa alcance leitores em todo o mundo.

Com trajetória literária distinta, Germano Almeida continua a ser figura influente na literatura e orgulho para a cultura cabo-verdiana. Sua obra permanece como legado significativo, enriquecendo as literaturas africanas de língua portuguesa e a global, com sua voz autêntica e profundas reflexões sobre a condição humana.

Podemos perceber sua assinatura peculiar ao longo da trama de *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, na qual somos conduzidos por uma prosa cuidadosa que nos leva a uma jornada

pelas *nuances* da sociedade cabo-verdiana, explorando conflitos familiares, intrigas políticas e aspectos culturais característicos dessa comunidade insular.

A preciosidade da sua narrativa é enriquecida pela complexa construção do protagonista, Napumoceno, cuja personalidade excêntrica e intrigante cativa a atenção dos leitores. Com descrições meticulosas e diálogos bem elaborados e irônicos, o autor revela camadas profundas da psicologia do personagem, proporcionando compreensão mais íntima de suas motivações, medos e anseios. Essa caracterização multidimensional do protagonista demonstra o talento do escritor para desenvolver personagens realistas e convincentes.

Além da trama central do testamento, o livro também aborda questões mais amplas, como herança cultural, identidade e dinâmicas sociais em contexto de mudanças históricas. Com essa obra, Almeida oferece reflexão profunda sobre a vida em Cabo Verde e suas implicações para indivíduos e famílias. Essa abordagem contextualizada é apreciada por estudiosos da literatura africana, como Russell G. Hamilton (2008), que destaca a relevância da obra de Almeida como uma representação crítica e reflexiva da sociedade cabo-verdiana.

O romance de Germano Almeida, ao retratar as mazelas dos integrantes da sociedade cabo-verdiana, ilumina silêncios que foram impostos às parcelas menos privilegiadas da população. Sua escrita pode funcionar como instrumento de denúncia contra as injustiças, representando inovação na literatura de Cabo Verde, por focar a composição desse país em um contexto pós-independência, além de considerar o panorama mundial de globalização.

A presença constante, no romance, de cenas com cunho descritivo, que se assemelham a uma linguagem cinematográfica,

é aspecto relevante a ser investigado. Essa justificativa se baseia na importância de se analisar a forma como esse autor utiliza a narrativa visual para transmitir informações e emoções ao leitor, e de se compreender como esses elementos descritivos podem enriquecer a experiência da leitura de textos literários.

Observando, atentamente, essas passagens, podemos analisar como esse escritor emprega recursos linguísticos para sugerir imagens vívidas na mente do leitor, aproximando-o da experiência de assistir às cenas de um filme. Isso pode envolver o uso de metáforas visuais, descrições detalhadas de cenários e ambientes, bem como a utilização de técnicas de enquadramento e sequenciamento, típicas do cinema, para estruturar a narrativa. Na passagem a seguir, por exemplo, percebemos esse detalhamento:

O enterro do Sr. Napumoceno foi grandioso, não só pela presença de uma delegação oficial especialmente vinda da Praia para a cerimónia, mas também pela quantidade de carros particulares e táxis que acompanhavam o funeral. E acontecia que justamente o grande automóvel da Agência Funerária do Mindelo acabara de chegar de Lisboa de rigorosa reparação que o pusera praticamente como novo e podia-se dizer que o Sr. Napumoceno estava a fazer-lhe a estreia. E de facto, pintado de azul-escuro e todo renovado por dentro, com motor afinado e tubo de escape de origem, o enorme veículo imprimia à cerimónia uma dignidade silenciosa que permitia livre manifestação ao enorme gravador que Carlos optara por mandar transportar a lombo de gente, sabiamente metida logo atrás dele (Almeida, 1996, p. 16-17).

Essa passagem em tom cinematográfico nos oferece rica descrição visual dos eventos. Permitindo que o leitor, envolvido pela

trama, crie imagens mentais capturando a magnitude da cerimônia fúnebre e suas *nuances*.

A cena é pintada com detalhes, desde a presença de uma delegação oficial que veio, especialmente, da capital, Praia, para participar da cerimônia, até a quantidade de carros particulares e táxis que acompanham o funeral. A descrição do grande automóvel da Agência Funerária do Mindelo, que acabou de chegar de Lisboa após rigorosa restauração que o deixou praticamente como novo, confere sensação de importância e solenidade ao momento. A pintura azul-escuro do veículo e a renovação interna, juntamente com um motor afinado e um tubo de escape original, criam uma imagem de dignidade e respeito.

Um elemento que contribui para o cunho cinematográfico é a menção ao enorme gravador, estrategicamente instalado atrás do carro fúnebre, sugerindo a presença de música ou palavras que acompanham o cortejo. Essa imagem evoca a ideia de uma trilha sonora apropriada para a ocasião, ampliando a experiência visual e a experiência emocional daquele que lê. Vale lembrar que, visando conferir visão cosmopolita ao personagem e estabelecer diálogo com o leitor, “a trilha sonora” é mundial e não local; o féretro segue ao som da marcha fúnebre de Beethoven e não da “djosa quem mandób morre”.

A explicação detalhada e cuidadosa das características do automóvel – como a pintura, o interior renovado e o motor afinado – contribui para se configurar uma atmosfera realista e imersiva. A narrativa utiliza elementos visuais e sensoriais para envolver o leitor na atmosfera do enterro, permitindo que visualize a cena como se lhe estivesse sendo apresentada em uma tela de cinema. O uso de detalhes minuciosos e a escolha de elementos visuais e auditivos contribuem, portanto, para o cunho cinematográfico da passagem.

Todas essas estratégias nos transportam ao cenário do grandioso enterro do Sr. Napumoceno, transformando-nos, também, em partícipes daquele cortejo fúnebre.

Essa análise nos permite entender o propósito e o impacto dessas sequências no contexto do romance, como um todo, considerando como elas contribuem para o desenvolvimento da trama, para a construção dos personagens e para a configuração de atmosferas específicas. Além disso, a abordagem fílmica pode revelar o estilo e a voz do autor, possibilitando a identificação de suas influências e inovações na literatura.

Outro ponto importante a ser destacado é a relação entre a linguagem cinematográfica e a capacidade do leitor de criar imagens mentais e de se envolver, emocionalmente, com a narrativa. A análise dessas passagens pode revelar como essa dicção amplia e enriquece a experiência leitora, situando o espectador/leitor como um coautor da obra, por permitir que ele preencha lacunas deixadas em ambos os formatos.

Partindo desse princípio, percebemos que as estratégias discursivas de Almeida estabelecem diálogo com a Sétima Arte, o que nos leva a crer que seja esse, além do encantamento pelo texto, um dos pontos principais que levaram o diretor Francisco Manso a transpor esse romance para as telas do cinema.

A análise semiótica da adaptação cinematográfica de *O testamento do Sr. Napumoceno* evidencia a importância do emprego de estratégias fílmicas singulares para reinterpretar, artisticamente, a obra-fonte literária. Com o uso de recursos visuais, sonoros, atuação e montagem, cuidadosamente planejados, a produção é capaz de capturar a essência da história de Germano Almeida, proporcionando aos espectadores uma experiência audiovisual

envolvente e emocionalmente impactante. Essa abordagem criativa e artística permite que a história de Napumoceno da Silva Araújo seja apreciada por um novo público, ao mesmo tempo em que celebra as particularidades e riquezas culturais de Cabo Verde.

Francisco Manso é diretor de cinema, nascido em Lisboa, em 1946. Bacharel em Engenharia pela Universidade Técnica de Lisboa, Manso manifestou interesse pelo cinema desde cedo e, após concluir estudos, decidiu seguir sua paixão pela arte cinematográfica. Iniciou carreira como assistente de direção, tendo atuado em diversos filmes, o que lhe proporcionou sólida base na indústria cinematográfica. Com o tempo, conquistou reconhecimento e respeito no meio, sendo apontado como um dos diretores de cinema mais talentosos de Portugal. Sua habilidade em adaptar obras literárias para o cinema o tornou especialmente conhecido, destacando-se pela sensibilidade demonstrada ao traduzir as histórias para a grande tela, preservando a essência dos respectivos textos originais.

Ao longo de sua carreira, dirigiu outros filmes importantes, abordando temas diversos e apresentando cinematografia diversificada, com trabalho reconhecido não apenas em Portugal, mas também em festivais internacionais, nos quais suas produções têm sido bem recebidas e premiadas.

Com trajetória sólida no cinema, Francisco Manso continua influente no cenário cinematográfico português, com legado significativo de obras que primam pela qualidade artística e pela capacidade de emocionar e envolver seu público.

Em 1997, dirigiu o filme *O testamento do Sr. Napumoceno*, baseado na obra literária de Germano Almeida, escritor cabo-verdiano. A adaptação cinematográfica recebeu elogios da crítica

e do público, evidenciando a habilidade do diretor em trazer a história de Napumoceno da Silva Araújo para as telas de forma envolvente e impactante.

Ao analisarmos o humor e a ironia presentes nessa obra literária, já citamos anteriormente uma passagem do livro que gostaríamos de revisitar, mas, desta vez, em comparação com um trecho do filme.

Nas duas produções — do livro e do filme —, um pedido diferenciado do Sr. Araújo foi feito por meio de uma carta. No livro, a passagem é a seguinte: “Por isso, senhoras e senhores, ele teve razão em insistir que sua carta extratestamentária deveria ser acompanhada à sua última morada pelos solenes e vibrantes acordes da marcha fúnebre do grande Beethoven” (Almeida, 1996, p. 7). No filme, essa mesma passagem é encenada da seguinte maneira: com todo o cenário montado, à contraluz, encontramos o Sr. Araújo deitado sobre sua cama, com as mãos cruzadas sobre o peito, sendo velado por sua empregada e pelo seu sobrinho. Nesse cenário, ao som do choro da funcionária e sob o olhar de desdém do parente, uma carta é encontrada e lida pelo seu suposto herdeiro: “Quero ser enterrado ao som da marcha fúnebre de Beethoven” (O Testamento, 1997).

Essa cena cinematográfica é cuidadosamente construída para transmitir emoção e dramaticidade, destacando a peculiaridade do pedido do falecido. A escolha da marcha fúnebre de Beethoven como trilha sonora para o seu último adeus cria contraste intrigante entre a melancolia dessa marcha e o humor irônico da situação.

Tanto no livro quanto no filme, a carta desempenha papel importante na trama, revelando as últimas vontades e peculiaridades do protagonista. A epístola extratestamentária se torna elemento

que conferirá tom de humor e ironia ao desenrolar da história, conduzindo personagens e enredo por caminhos inesperados, permeados de humor, riso e deboche.

Nessa abordagem cinematográfica, a transição das páginas para a tela permite apreciação mais vívida e envolvente da obra, ampliando a compreensão da complexidade humana retratada na narrativa. É perceptível como as adaptações para o cinema podem agregar novas camadas de significados às histórias, mantendo a essência e a mensagem do trabalho-fonte.

Com essa mudança de formato, o filme permite experiência sensorial mais vívida, reforçando a atmosfera cômica e a crítica social sutilmente inserida na narrativa. A utilização do cenário real das ilhas de Cabo Verde também acrescenta uma dimensão aos contextos cultural e geográfico da história, enriquecendo ainda mais a apreciação da obra como um todo.

Vale dizer que no livro a narrativa tem início a partir da leitura do testamento e se encerra com a conversa entre Graça, a filha, e Dona Eduarda. Nesse diálogo, a empregada de anos conta como foram os últimos momentos do seu patrão:

[...] e um dia eu entrei e ele estava a sorrir, mas depois vi que ele estava a dormir e a sorrir, se calhar estava a sonhar, ele ouviu-me entrar e disse ponha aquele disco que já sabe e enquanto eu assim fazia disse-lhe pensei que o senhor estivesse a dormir, mas ele continuou a sorrir e começou a dizer umas palavras que eu não entendi bem mas era como se estivesse a falar com uma pessoa, como se estivesse a dizer está quieta!, deixe-te de brincadeiras!, mas numa hora qualquer ele disse cuidado com a porta, Adélia!, mas naquele momento ele acordou e disse parece que sonhei mas continuou naquela sonolência e na manhã seguinte entrei no quarto para lhe abrir a janela e ele não me deu bom dia como era de

costume e eu pensei que ele estivesse ainda a dormir e só quando abri a janela é que vi que ele dormia o sono dos anjos (Almeida, 1996, p. 120).

Durante boa parte do romance, Graça tenta conhecer o pai, aquele homem que, enquanto vivo, seguia-a pelas ruas do Mindelo. A partir das histórias contadas, por ele, em seu testamento, ou por pessoas do seu convívio, ela cria e completa, com a imaginação, essa tessitura fragmentada que foi a vida do seu genitor.

No filme, a narrativa começa com um *travelling* entrando em Cabo Verde e se encerra apresentando os passos da filha, com um livro nas mãos, em busca de Adélia, o outro grande amor da vida do comerciante. Ela se desloca, em vão, de casa em casa, em busca dessa mulher. Não fica claro se ela continuará a buscar por essa personagem tão enigmática quanto seu pai. Ela se senta em uma praça, termina de ler um poema e ouve o último conselho do seu pai gravado em uma fita k7: “Sê tenaz em tudo e ama. Nunca me esqueças. Eu nunca te esquecerei” (O Testamento, 1997). A moça se levanta, sai da praça e, nesse caminhar, Edgar Moura, o diretor de fotografia, em uma última visão panorâmica, se despede de Cabo Verde.

Ao explorarmos a transição das páginas para as telas, podemos, portanto, apreciar as estruturas das obras literárias e cinematográficas em conjunto, percebendo como ambas as formas de Arte têm o poder de nos transportar a universos e nos fazer refletir sobre a complexidade da condição humana.

Em diálogo com Linda Hutcheon (2006), percebemos a adaptação como a constante transformação de uma obra prévia para uma nova forma de expressão artística. Dessa forma, o filme, como adaptação do livro, assume identidade própria ao reinterpretar elementos da obra-fonte — texto de partida — para o ambiente e

o público cinematográfico. É importante destacar que cada meio de expressão artística tem suas particularidades e limitações, e a adaptação para o cinema requer escolhas estéticas e narrativas para se transmitir a essência da história.

Além da estratégia mencionada no parágrafo anterior, a transposição do livro para o filme envolve tradução intersemiótica, na qual a linguagem escrita é convertida em imagens e sons. Teórico da tradução, André Lefevere (1992) explora as implicações culturais, sociais e políticas desse processo e sua relação com a cultura de origem e a cultura de chegada, e destaca a tradução como ato de reescrita, no qual a intervenção do tradutor e forças culturais podem modificar a obra traduzida, tornando-a uma criação literária. Propondo a teoria do “*ethos* do tradutor”, esse pesquisador enfatiza como a posição e o papel do tradutor na sociedade podem determinar tanto o método quanto sua recepção. Ele argumenta que o *ethos* desse profissional pode ser influenciado por aspectos como gênero, ideologia, política, crenças pessoais e outras características individuais.

Além disso, um outro conceito relevante de Lefevere (1992) é a “manipulação da literatura estrangeira”. Ele discute como as obras literárias estrangeiras são, muitas vezes, selecionadas e traduzidas para atender às necessidades e expectativas do público-alvo e do mercado editorial da (mencionada) cultura de chegada. Isso pode envolver adaptações, cortes, acréscimos ou outras modificações, visando tornar a obra mais acessível ou atraente para o seu novo público.

Acreditamos que esses dois pontos da teoria de tradução se encaixam perfeitamente na reflexão que desenvolvemos agora, visto que o romance é uma espécie de encenação da nação caboverdiana, percebida pelo olhar de um ilhéu. Germano Almeida, por

meio da ironia, traça, em seu texto, não só as histórias narradas por seu protagonista em fitas k7, mas, também, simultaneamente, a história do seu país insular. Quando esse texto em especial vai às telas sob o olhar de um diretor português, encenado por um brasileiro, o Sr. Napumoceno, toma uma dimensão diferente; não é mais um ilhéu denso, criado por um conterrâneo, mas um personagem representante de sua nacionalidade, interpretado por um brasileiro e dirigido por um português.

Essas são apenas algumas das reflexões principais registradas por André Lefevere em seus trabalhos sobre tradução. Sua abordagem teórica e suas contribuições têm sido significativas nesse campo de estudos e merecem ser consideradas em qualquer análise ou pesquisa acadêmica nessa área.

Assim, o filme incorpora elementos visuais, sonoros e espaciais para recriar a atmosfera e a ambientação do universo ficcional de Germano Almeida. A paisagem de Cabo Verde, a direção de arte, os figurinos e a trilha sonora são elementos que desempenham função significativa na transmissão dos significados da obra original.

A tradução, a adaptação e a transposição semiótica são três conceitos intimamente relacionados. Assim, entendemos tradução como a transposição de um texto de uma língua para outra, mantendo o significado inicial. A adaptação é a transposição de um texto para outro meio, como o filme ou a televisão, mantendo-se a essência da história-fonte. No entanto, quando falamos sobre transposição semiótica, referimo-nos à transposição de um texto de um sistema semiótico para outro, como do texto escrito para imagens- movimento ou som.

Nessa reflexão, recorreremos à teoria de Umberto Eco (1980) sobre transposição intersemiótica como operador de leitura, dada a sua relevância para se investigar relações que se estabelecem entre distintos sistemas semióticos, como a Linguagem, a Música, a Pintura e o Cinema. Segundo Eco, a transposição intersemiótica é um processo criativo que acarreta a transformação de um signo de um sistema semiótico em outro. Analisadas as relações que se estabelecem entre o filme e o livro em estudo, percebemos que, embora, em alguns momentos, a transposição possa parecer quase literal, o texto fílmico é uma criação própria, dadas a sua interpretação e representação única do texto escrito.

Dessa forma, ao considerarmos as diferentes abordagens teóricas, as relações estabelecidas entre as imagens em movimento e a narrativa escrita constituem diálogo rico e dinâmico, permitindo compreensão mais ampla das escolhas artísticas e criativas envolvidas no processo de adaptação cinematográfica de uma obra literária.

A teoria de Eco sobre a transposição intersemiótica é fundamental para a compreensão da relação entre os sistemas elencados. Ele argumenta que essa transposição não enseja tradução literal, mas processo criativo que envolve a transformação do significado original em um novo, adequado a um novo sistema.

Aplicada essa teoria às possíveis relações estabelecidas entre filmes e livros, percebemos que o conjunto das imagens em movimento não constitui mera reprodução exata da obra-fonte, mas uma criação autônoma, com sua interpretação singular da obra literária. Diversos exemplos de transposição intersemiótica podem ser observados nessas relações, como a adaptação de um romance para um texto fílmico, a tradução de uma música para outra língua ou a representação de uma cena em uma pintura. Essas demonstrações

evidenciam como o processo de transposição é significativo na cultura humana, possibilitando o compartilhamento, a difusão e a articulação de significados entre diferentes sistemas.

A análise comparativa entre a narrativa do livro *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo* e sua adaptação cinematográfica revela *nuances* estéticas e interpretativas que emergem dessa transposição de mídias. Nesse contexto, um aspecto relevante a ser considerado são as capas das edições do livro, que desempenham papel crucial para sedução, motivação para compra e percepção do público receptor de uma obra literária. A seguir, apresentaremos algumas delas e refletiremos sobre um panorama das escolhas estilísticas, de cores e imagens, representando a realidade visual associada a cada uma.

Observando-se as diversas capas, percebe-se como a estética visual se molda conforme as perspectivas do público e o contexto cultural no qual a obra é recebida. A riqueza simbólica e interpretativa subjacente a cada projeto gráfico pode ampliar ou modificar a compreensão da história narrada e a paleta de cores escolhida pode refletir a atmosfera emocional que o público-alvo é convidado a vivenciar ao se aproximar do universo ficcional configurado pelo autor.

As diversas capas do romance, por sua vez, atuam como portas para o universo do enredo, influenciando a expectativa e o engajamento dos leitores com a narrativa funcionando como dispositivos estéticos, comunicacionais e culturais que contribuem, significativamente, para a construção da experiência literária.

Isso ocorre porque, conforme afirma Alan Male em *Illustration: A Theoretical and Conceptual Perspective*, “[a]lthough not immediately assumed as packing, contextually the work of

the cover is no different to that provided by the physical ‘box’ and associated visual identity given to any other product” (Male, 2007, p. 278). Ao analisarmos as relações entre as capas de um livro e a percepção do público receptor, somos levados a refletir sobre a interdependência entre o material impresso e a visualidade como formas complementares de expressão artística. Para aprofundar essa reflexão, apresentamos, a seguir, uma seleção de capas retirada do *Google Imagens*.

Figura 1 - As diferentes capas de edições do romance de Germano Almeida.



Fonte: *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*: (a) edição portuguesa, de 2022; (b) edição em e-book alemã, de 2014; (c) edição portuguesa, de 1991; (d) edição brasileira, de 2009; (e) edição colombiana, de 2020; (f) edição sueca, de 1999; (g) edição em e-book portuguesa, de 2019; (h) edição brasileira, de 1996; (i) edição norte-americana, de 2004; (j) edição alemã, de 1997; (k) edição portuguesa, de 1999, com fotograma do filme homônimo (de 1997) de Francisco Manso

As capas das diferentes versões de um romance são consideradas paratextos, conforme definido por Gérard Genette (1997), estabelecendo, assim, interlocução com o enredo da narrativa e particularidades culturais dos públicos que se apropriam da obra, em seus respectivos contextos.

À luz das teorias de Genette (1997), identificamos elementos concretos que ilustram essa relação. Nas capas “a”, “c” e “g” (Figura 1) da Editorial Caminho (Portugal) há duas representações intrigantes extraídas da narrativa. A primeira delas evoca a passagem do erro cometido na encomenda dos guarda-chuvas, que por sua vez transforma um comerciante comum em um próspero negociante. É relevante ressaltar que esse evento catalisador é recorrente em várias editoras, como a edição “h” da Companhia das Letras e a “d” da editora Leya (Brasil), sendo também replicado na capa “b” do *e-book* alemão da editora Unionsverlag. Não obstante, em outra edição da Editorial Caminho opta-se pela representação de uma passagem mais cômica e risível do enredo. Nesse caso, estampa-se, na capa, a cena na qual somos apresentados ao autoritarismo e à inabilidade do personagem Sr. Araújo ao conduzir seu próprio veículo.

O uso do lêmure na edição “e”, evoca a ideia de “assombração” presente na Roma Antiga, onde lêmures eram espíritos inquietos de mortos, sugerindo a persistência de um legado perturbador e a influência duradoura do testamento, refletindo temas de memória, herança e conflitos não resolvidos. Já na versão “f”, em sueco, da editora Bokförlaget Tranan, e a “i”, em inglês, da editora New Directions Publishing Corporation, colocam-nos diante de cenários cotidianos de Cabo Verde e de suas gentes. Enquanto a sueca mostra o casario de um ponto do Mindelo, a inglesa mostra crianças a beira de um cais. Situações e paisagens corriqueiras e

comuns nas vidas dos ilhéus, pessoas que, auxiliadas pelo filtro estético do autor, ajudam a conformar o enredo do romance.

A última capa da seleção (Figura 1) apresenta um fotograma do filme de Francisco Manso. Essa ilustração, escolhida pela editora Círculo de Leitores, faz alusão à passagem já citada nesse capítulo: uma conversa entre Carlos e o chefe da banda do Mindelo, responsável por conduzir o féretro durante a cerimônia. Essa pequena escolha nos coloca diante dos fatos sobre os quais mais refletimos nesse texto: a transposição e o diálogo entre sistemas semióticos distintos.

Essa meticulosa seleção de imagens para as capas — que abrange desde momentos-chave da trama até aspectos humorísticos — revela uma estratégia editorial que busca estabelecer conexão emotiva com os potenciais leitores em distintos cenários culturais, como proposto por Wolfgang Iser (1996) em sua teoria da recepção estética. Dessa forma, as capas se configuram como elementos intertextuais, conforme a perspectiva de Julia Kristeva (1974), por estabelecerem diálogo com a obra principal e com o contexto sociocultural do público-alvo, tecendo, assim, uma complexa teia de significados que potencializa a experiência do leitor com a obra literária.

Essa perspectiva permite compreender a complexidade dos diálogos estabelecidos entre filmes e livros, destacando-se como a transposição intersemiótica desempenha papel crucial na criação de significados e na comunicação entre diferentes sistemas. Graças a esse processo criativo, as obras literárias são reinterpretadas e transformadas em imagens e em imagens-movimento, proporcionando ao público experiências únicas e enriquecedoras.

Considerações finais

A análise comparativa entre o livro *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, de Germano Almeida, e o filme *O testamento do Sr. Napumoceno*, de Francisco Manso, apoiada na Semiótica, em operadores de leitura como adaptação e tradução, proporciona compreensão aprofundada sobre como cada meio de expressão artística utiliza diferentes estratégias para representar e reinterpretar a história do Sr. da Silva Araújo e elementos culturais de Cabo Verde.

Ao considerarmos a teoria de Umberto Eco sobre a transposição intersemiótica, entendemos que ela não implica tradução literal, mas processo criativo que envolve a transformação do significado primevo em um novo significado, adequando-se ao novo sistema semiótico do cinema. Essa abordagem permite compreender a riqueza e a complexidade da relação entre as duas obras, evidenciando como o filme, por utilizar recursos visuais e auditivos, oferece uma experiência estética distinta daquela proporcionada pelo livro, que se vale da linguagem escrita para sugerir a construção de imagens mentais pelo leitor.

Ambas as obras se complementam, por apresentarem perspectivas únicas sobre a história e cultura de Cabo Verde. Enquanto o romance, por meio de prosa cuidadosamente elaborada e descrições detalhadas, mergulha nas *nuances* da sociedade cabo-verdiana e explora conflitos familiares e dinâmicas sociais em um contexto de mudanças históricas, a película, por sua vez, se utiliza de recursos cinematográficos, como a direção de arte, a fotografia e a trilha sonora, para transmitir, visualmente, e com palavras e sons, as mesmas temáticas e sentimentos.

Essa interligação entre as mídias, proporcionada pela riqueza das narrativas e pela criatividade dos artistas envolvidos na transposição, enriquece as experiências dos seus públicos, por permitir que eles mergulhem em diferentes abordagens artísticas da mesma história. As obras se complementam, mas também se distinguem, evidenciando a pluralidade de expressão artística e a capacidade de cada meio de transmitir significados e emoções de maneiras singulares.

Nesse sentido, a análise que aqui realizamos nos convida a apreciar as múltiplas dimensões que uma mesma história pode assumir e as interpretações que se pode fazer dela, quando expressa por diferentes linguagens artísticas. É um convite para se explorar e valorizar a diversidade de abordagens criativas e para se compreender como a transposição intersemiótica enriquece e amplia a apreciação e a compreensão da obra de Germano Almeida, contribuindo para o estabelecimento de diálogo enriquecedor entre Cinema e Literatura, Cultura e Arte.

Referências

ALMEIDA, Germano. *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/12_ab2c739d2e8293712078e7b6b0c12abb. Acesso em: 24 jul. 2023.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi e Gilson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HAMILTON, Russell G. **Literatura africana, literatura necessária:** Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, S o Tomé e Príncipe. Coimbra: Edições 70, 2008.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation.** Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.** Abingdon: Routledge, 1992.

MALE, Alan. **Illustration: a Theoretical & Conceptual Perspective.** Lausanne: AVA, 2007.

O TESTAMENTO do Sr. Napumoceno. Direção: Francisco Manso. Roteiro: Mario Prata. Rio de Janeiro: Cineluz Produções, 1997. Filme (117 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rq_mX3FZFy4. Acesso em: 20 out. 2022.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

Tensões religiosas em **O sétimo juramento**, de
Paulina Chiziane

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Considerações iniciais

O objetivo de nosso estudo é analisar a narrativa *O sétimo juramento* (2000), terceiro romance da escritora moçambicana Paulina Chiziane, numa perspectiva de interpretação que privilegia a discussão sobre a condição religiosa em Moçambique. O personagem do referido romance, David, movido pelas tensões pós-coloniais em relação às tradições moçambicanas e em relação à modernidade vinda com a industrialização portuguesa, vive situações que o fazem recorrer à quimbanda, culto de origem *bantu* em que rituais de magia negra e feitiçaria são frequentes.

Nesse sentido, a inserção do tema da religiosidade moçambicana no romance de Paulina Chiziane torna-se um fato que possibilita afirmar que a escritora se utiliza da referida temática para, através da literatura, registrar e dar visibilidade a uma tradição religiosa que, antes da colonização portuguesa, era preservada apenas pela oralidade. Assim, o romance moçambicano, além de ser espaço ficcional para especulações do imaginário, também se torna lugar para a exibição de contornos identitários que evidenciam traços da moçambicanidade contemporânea e legitimam a escritura literária dos escritores que fazem parte da fase pós-colonial da literatura moçambicana.

Paulina Chiziane é uma escritora que faz parte de fase pós-independência da literatura moçambicana. Foi a primeira escritora africana a ser agraciada com o Prêmio Camões¹, uma das maiores conquistas para a literatura moçambicana de autoria feminina. O discurso narrativo de Paulina Chiziane é embalado pelas

¹ Para maiores informações sobre o prêmio recomendo a leitura da matéria por meio do seguinte link: <https://www.cfmea.org.br/index.php/pt/?view=article&id=6705;primeira-mulher-africana-a-receber-o-premio-camoes-paulina-chiziane-disse-que-lingua-portuguesa-precisa-ser-descolonizada&catid=596>

performances das contadoras de histórias moçambicanas e possui um lirismo romântico que funciona com um bom atrativo para os seus leitores.

A produção literária de Paulina Chiziane coteja a mulher e sua relação com vários temas que se voltam para a questão do entendimento do processo identitário moçambicano: guerra, fome, religião, casamento, amor, sexo, entre outros temas que servem de contorno para a discussão sobre a moçambicanidade no país africano. Logo, em suas narrativas, Paulina Chiziane dá visibilidade ao universo feminino moçambicano no intuito de divulgar os costumes, as lendas e as perspectivas de comunidades de mulheres que, durante muito tempo, foram e ainda são reprimidas nas sociedades tradicionais de seu país de origem.

Em entrevista a Manuela de Sousa², Paulina Chiziane é arguida sobre a questão da repressão das mulheres moçambicanas e um fato interessante é observado na resposta da escritora:

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

² Entrevista disponível em: <www.ccpm.pt/paulina.htm>. Acesso em: 11 mar. 2023.

quando lá chegavam é que se punham de pé. O professor foi criticado e prometeu mudar, mas para a comunidade, ele estava a agir corretamente (Souza, 2006).

O mapeamento que Chiziane faz de Moçambique, de acordo com os valores sociais vigentes no norte, centro e sul do país, faz-nos entender que a escritora, em suas obras, ao mesmo tempo que mostra as idiossincrasias e as particularidades de uma tradição na qual as mulheres são menos privilegiadas, também critica o público feminino que ainda alimenta o sistema patriarcal, levando-as a entender que, mesmo a sociedade punindo-as por conta de suas lutas por mudança, elas são seres humanos que trazem sequelas de uma longa história de sofrimento por conta da sujeição feminina ao masculino, e nem por isso essas mulheres deixam de cumprir os rituais de uma tradição que se ensina em suas culturas de origem, principalmente no que diz respeito ao aspecto religioso, dado que denota uma frequente oscilação valorativa na escrita de Paulina Chiziane. Segundo Ramalho:

Cerca de 50% da população³ segue crenças tradicionais, 31% são católicos e 13% são muçulmanos. As populações tribais mantêm sua tradição animista, mas há também inúmeros adeptos do islamismo, talvez a primeira religião exógena a penetrar o território. Entre os cristãos, a maioria é formada por católicos, seguidos por anglicanos e metodistas (Ramalho, 2006, p. 3).

Em todos os romances de Chiziane encontramos passagens que tematizam as incompatibilidades entre as crenças religiosas de Moçambique, o que permite uma percepção de dois mundos: o contemporâneo, feito de realidades novas, e o que vem do passado,

³ Estes dados se referem à população moçambicana atual.

de uma tradição que se baseia em crenças tradicionais. Os dados fornecidos por Christina Ramalho, no fragmento anterior, deixam claro que a metade da população moçambicana segue as crenças tradicionais, que têm divindades que presidem os fenômenos naturais que ajudam os mortais a se livrarem dos conflitos vividos em sua existência terrena. As crenças tradicionais alimentam uma liturgia de entendimento da origem do povo africano:

O mundo das origens é um mundo impregnado de determinações e que sugere proibições como garantia de continuidade sem oposição. É um mundo pleno de divindades presidindo todos os fenômenos naturais possíveis. Essas divindades recebem nomes diversos para serem devidamente chamadas e aclamadas mediante ritos específicos. Seus domínios estão nas águas purificadoras e fecundas, nas fontes, nas matas, nos ventos e nos furacões, nas tempestades e nos trovões, na terra natal, no nascimento, na vida e em suas principais transformações. Os yorubás denominam essas divindades de *Òrìsà*; os jejes, de *Vodun*; e os angola/congo, de *Nkinse*. Os mitos não criam esses deuses, revelam-nos juntamente com seus desejos e vontades. É essa função dominadora dos mitos que fixam modelos quase humanos às divindades, estabelecendo desejos e determinando arquétipos a seus seguidores (Beniste, 2006, p. 29).

Como nos atesta José Beniste (2006, p. 29), o mundo das crenças tradicionais é construído por uma fé personificada nas manifestações divinas da natureza. A ancestralidade se mostra como um intersecto de diálogo entre o mundo criado pelo colonizador e a consciência mítica africana, a qual evidencia uma cobrança das marcas identitárias de uma africanidade fraturada pelas colonizações da cultura, do pensamento e de tantos comportamentos sociais que,

movidos por um duelo com o eurocentrismo cristão, tensionam um diálogo inter-religioso muitas vezes segregador. Apoiando-se nesta possibilidade, encontramos as tensões religiosas em *O sétimo juramento* (2000), de Paulina Chiziane.

Das tensões religiosas na narrativa de Paulina Chiziane

O sétimo juramento (2000), terceiro romance de Paulina Chiziane, traz um narrador que focaliza sua narração em um personagem, David, empresário bem-sucedido que vê sua vida desmoronar por conta de um débito religioso com a tradição dos ancestrais de sua família. Os conflitos da tradição problematizam a evolução do homem moderno nesse romance. A narrativa nos sugere um mundo de feitiços, de magias, de sonhos e pesadelos, de luz e trevas, de contrastes e contradições, em que as forças do bem e do mal travam uma luta contínua. A realidade do dia a dia é permanentemente questionada pelos valores das crenças tradicionais.

Enilce Rocha (2009, p. 45-53) nos mostra que nesse romance, *O sétimo juramento*, Paulina Chiziane narra o desequilíbrio cultural da coletividade moçambicana. A ensaísta, tomando por base o delírio verbal *coutumier* em Édouard Glissant, desenvolve uma análise do referido romance constatando que David, protagonista da narrativa em tela, apresenta uma personalidade que compromete seu comportamento social e familiar ao ponto de os valores sociais serem invertidos pela ordem de sua ambição.

No âmbito familiar, David mantém uma relação com a esposa e os filhos que se estrutura na raiva, no distanciamento e na ausência da paternidade, comportamento que se justifica pelo caos trazido pela industrialização na sociedade moçambicana. No

âmbito profissional, David, por ser diretor geral de uma empresa, possui uma conduta ambiciosa que o faz recorrer à magia negra para se livrar da luta contra os seus operários, fato que registra uma tensão entre as crenças populares moçambicanas e a religiosidade católica deixada pelos colonizadores. Nesse romance, Paulina Chiziane explora bem o uso da feitiçaria na sociedade moçambicana contemporânea.

David entrega o corpo, a consciência, a alma. E sente que recebe tudo. O poder, a riqueza, a longa vida. Esta mulher não é Vênus nem Afrodite porque é negra e quente. Está nas mãos de Erzulie, a deusa dos mil maridos. Está nas mãos de Oshum, deusa do amor e do ouro. Está com Esu, divindade umas vezes homem, outras vezes mulher, o mais poderoso dos deuses da África, munido de forças do bem e do mal (Chiziane, 2000, p. 109).

Nessa passagem do romance, o personagem David passa por um banho de sangue com o intuito de se livrar das mazelas que o assolam em sua vida profissional. A necessidade de estar de corpo e alma limpos no espaço profissional demonstra que a recorrência às crenças tradicionais deixa de ser uma procura de rituais para a purificação do espírito e se torna um mercado de intenções diante do poder de determinadas entidades. Percebemos também, no fragmento acima, a presença de dois orixás muito poderosos no panteão africano. Oxum, deusa da riqueza e da fertilidade, e Exu, mensageiro dos deuses e orixá muito perigoso por suas oscilações de temperamento, que o fazem ora ser bom, ora ser mal. No início do fragmento transcrito o verbo *receber* tem função semântica muito pontual, pois o que acontece nesse ritual de sacrifício é uma troca: David dá a vida do animal e quer receber em troca poder,

riqueza e longa vida, desejos de um indivíduo que – a meu ver – já possui um discurso bem marcado pelo capitalismo trazido pelos portugueses.

A ambição de David vai assumindo proporções elevadas no romance e chega o momento que Makhuzulu Mamba, um famoso curandeiro, é procurado pelo protagonista da narrativa; ele vai revelar a David o seu destino e obrigá-lo a cumprir o sétimo juramento. Mas, para cumprir o sétimo juramento, é preciso que nós saibamos quais eram os outros seis já cumpridos:

Fiz o juramento do baptismo, juramento da bandeira, matrimônio, jurei servir a revolução e lutar pela independência, jurei servir a nação no dia de minha graduação, jurei competência na tomada de posse como diretor da empresa (Chiziane, 2000, p. 152).

Nota-se que os juramentos feitos por David não revelam o mistério da necessidade de um sétimo juramento, mas o numeral seis revela a condição em que se encontra o referido personagem, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 809-810) o seis (6) é um número que sugere muitas interpretações, como: o número da prova entre o bem e o mal, do pecado, da besta, do estado divinizado, da criação da existência, o escudo de Davi, número da prosperidade, dos gêmeos; ou seja, a simbologia do número seis marca a ambivalência e a ambiguidade do personagem David.

Se observamos os juramentos feitos por David, vamos perceber que o batismo, o matrimônio e a noção de competência são segmentos que marcam a assimilação portuguesa por parte do personagem; já a bandeira, a luta pela independência e a servidão à nação marcam os traços da moçambicanidade no discurso do referido personagem. O sétimo juramento exige de David um preço

mais alto, pois, a esta altura da narrativa, o mesmo já se encontra envolto em uma necessidade de poder que extrapola os limites de sua real situação, ou seja, a obediência aos princípios e valores do sistema é pouco: sacrifícios de sangue familiar são a nova exigência. David, então, dispõe-se a tal exigência dos deuses:

Eu juro, sim. Matarei a minha mãe, meus filhos, e todos aqueles a quem amo, se esse for o desejo dos deuses. Hei-de transformar o seu sangue em ouro, para que a riqueza corra as mãos dos deuses como as águas do rio (Chiziane, 2000, p.167).

Movido pela ambição de um poder supremo sobre a sociedade industrializada na qual está inserido, David recorre às crenças tradicionais não para preservá-las enquanto tradição dos povos de sua aldeia, mas para aproveitar o lado mal da magia negra em prol do seu egocentrismo materialista. Como bem enfatiza Inocência Mata (2001, p. 189), o poder se insere em um universo onde as benesses têm um preço. No fragmento acima, percebemos que a noção de valor está invertida, pois a vida das pessoas a quem se deve amar vale como moeda de sangue para o pacto feito por David com os deuses africanos. Só que esse preço foi cobrado pelos deuses por conta de um débito com os espíritos ancestrais da família de David. Esquecer a tradição de seu povo também se configura como uma dívida a pagar, como bem esclarece a mãe de David à sua esposa, Vera:

De vingança com os espíritos. David, o teu marido, era prometido. A sua morte significava o fim da geração e do nome da família, era o último filho que restava. Era importante preservar a sua vida. O pai foi sacrificado no lugar do filho. Foi uma morte misteriosa, mágica (Chiziane, 2000, p. 196).

Nesse momento da narrativa, quando Vera, esposa de David, começa a acreditar na força dos espíritos ancestrais, tem início uma batalha espiritual para que a família de David seja protegida e absolvida do débito ambicioso com os deuses africanos. Como David já possui um saldo devedor com seus ancestrais, ele paga o preço de sua ambição com o próprio sangue.

Considerações nada últimas

Muitas peripécias movidas pelas questões religiosas acontecem nesse romance. Ainda há muito o que se analisar sobre as crenças tradicionais moçambicanas na narrativa de Paulina Chiziane. Podemos observar, com esta primeira análise de *O sétimo Juramento*, que a inserção do tema da religiosidade moçambicana no romance de Paulina Chiziane torna-se um fato que possibilita afirmar que a referida escritora se utiliza dessa temática para, através da literatura, registrar e dar visibilidade a uma tradição religiosa que, antes da colonização portuguesa, era preservada apenas pela oralidade. *Desse modo*, *O sétimo juramento* é um romance focado na diversidade da experiência humana e sua profunda conexão com a ancestralidade, a qual está intimamente entrelaçada ao projeto estético e ideológico de Paulina Chiziane.

Trazer a magia negra e a feitiçaria como práticas de um curandeirismo moçambicano a que se recorre por um desejo de David em se manter no poder é uma forma de problematizar a elevação e a derrocada de um personagem em conflito com sua identidade fragmentada, imerso em elementos sobrenaturais, contextualizado no processo de descolonização e nas particularidades da produção no pós-independência. Além disso, há a representação de uma

ancestralidade que desafia a ordem imposta pelo patriarcado colonizador. As táticas de representação se entrelaçam na construção de um propósito essencial, onde a interpretação da metáfora se torna fundamental para uma compreensão mais abrangente do desfecho.

O sétimo juramento é um romance que ainda precisa ser muito analisado pela crítica especializada na escrita de Paulina Chiziane, uma vez que há muitos aspectos que ainda precisam de uma leitura mais apurada porque além de ser uma narrativa da crise de identidade enfrentada pela sociedade moçambicana e das tragédias sociais geradas por desvios políticos, o romance utiliza suas metáforas, expressas através das principais unidades narrativas como discurso, personagens e ambientes, para sugerir um discurso descolonizador contra a influência negativa da corrupção humana. Essa obra defende a revitalização dos valores tradicionais por homens e mulheres, que devem se reencontrar para contribuir com a (re)construção de um Moçambique que é ao mesmo tempo novo e ancestral.

Referências

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

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

MATA, Inocência. O sétimo juramento, de Paulina Chiziane: uma alegoria sobre o preço do poder. *Revista Scripta*, v. 4, n. 8, p. 187-191, 2001.

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

Identidade e subjetividade em **As visitas do Dr. Valdez**, de João Paulo Borges Coelho

Natalino da Silva de Oliveira

Introdução

A proposta de humanização apresentada por forças europeias foi sempre utilizada como estratégia vil de colonização e dominação. É preciso observar que a humanidade não é alcançada por todos. Quando as estruturas eurocentradas afirmam que existem os “humanos”, estão falando apenas das pessoas que estão sob seus domínios, seus “semelhantes”. Não estão incluídos nem mesmo aqueles que se subjugam, que se subalternizam ao ponto de serem considerados assimilados. Assim, há humanidade plena (europeus) e humanidades parciais (outros povos que são subjugados).

A ideia de humanidade vem sempre acompanhada de estruturações limitantes e excludentes. Humanizar, sob uma perspectiva eurocentrada, é uma forma de tutelar a existência alheia. Desse modo, o que se almeja com este trabalho é refletir sobre a construção de novas subjetividades possíveis que estejam além da proposta humanista. Partindo nessa direção, será feita a análise da personagem Vicente do livro *As visitas do Dr. Valdez* (2004), do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho. Vicente é um grande simulador no início da construção de sua identidade. O Dr. Valdez serve como espelho para a formação e fortalecimento da identidade de Vicente. Contudo, conforme os valores identitários desse protagonista vão sendo conquistados, paulatinamente a personagem vai abandonando as máscaras que foram utilizadas no passado. Para esse estudo serão cruciais os trabalhos de Fanon (1979, 1980, 2008), Hampâté Bâ (1981), Martins (1995), Mbembe (2018) e Munanga (2009).

Objetiva-se, assim, analisar como se dá o processo de construção da personagem ao “assumir-se”, ao “apropriar-se” de sua própria narrativa, tornando-se efetivamente protagonista de sua

existência. Afinal, quais os mecanismos que tornam possível para Vicente desenvolver estratégias de resistência, observando suas condições precárias de vida. E, para além disso, como transpor as páginas literárias para que seja plausível, hipoteticamente, utilizar-se de subterfúgios semelhantes aos utilizados pela personagem para que sujeitos inseridos forçosamente em vivências subalternizadas possam buscar a libertação e meios de domínio de suas próprias subjetividades.

Neste artigo, a personagem Vicente será desterritorializada, descontextualizada e, de forma anacrônica, servirá de modelo para repensar estratégias de subjetificação no Brasil. Afinal, ainda que o cronotopo¹ ocupado por Vicente seja ficcional e que seja distinto do que se almeja refletir, é possível partir dele para a reflexão de estratégias coloniais que, embora se aprimorem e que não sejam efetivamente as mesmas do passado, acabam repetindo os mesmos objetivos em diferentes espaços – dominação física e dominação psíquica das existências.

Contudo, o texto partirá, antes, para as problematizações relacionadas ao conceito de “ser humano” e perpassará pela noção de “pessoa”. Assim, será possível alcançar o poder enunciativo que se encontra na utilização da personagem Vicente como exemplo de dissimulação enquanto estratégia de existência.

O conceito de pessoa

O conceito de pessoa nas matrizes civilizatórias tradicionais de origem africana é majoritariamente de natureza transdisciplinar,

¹ O conceito de *cronotopo*, proposto por Bakhtin, funciona como uma categoria que engloba tempo e espaço em um contexto definido: “Chamaremos de cronotopo (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o seu sentido específico na teoria da relatividade, e o transferimos daí para cá para o campo dos estudos da literatura quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente); importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como a quarta dimensão do espaço) (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 11).

caracterizado pela horizontalidade de relações e importância na relação com outros seres, transversal e avesso aos binarismos. Isso se dá porque o binarismo é um modelo excludente de existência que impede a visão pluralista do mundo. Conforme afirma Derrida, as perspectivas binaristas se configuram como:

[...] unidades de simulacro, falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não mais se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na, resistem-lhe, desorganizam-na, mas sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais engendrar uma solução na forma da dialética especulativa [...]. (Derrida, 2001, p. 49).

Sobre os binarismos também é possível encontrar em Mbembe, em entrevista intitulada “As sociedades contemporâneas sonham com o *apartheid*” (2014), a articulação que aqui se pretende fazer entre a visão binária, as estratégias de dominação e o sequestro da humanidade dos povos subalternizados e oprimidos:

A crítica da modernidade estará inacabada enquanto não compreendermos que o seu advento coincide com o princípio da definição de raça e da lenta transformação deste princípio em matriz privilegiada de dominação ontem como hoje (Mbembe, 2014b).

O conceito de raça e todo o cerne da matriz colonizatória de existências está firmado sob a égide de uma episteme binária: nós-outros, brancos-negros, civilizados e não-civilizados.

Seguindo o que é desenvolvido pela pesquisadora Denise Ferreira da Silva (2019), também fica mais fácil evidenciar elementos da tecnologia colonial que maquinam a ferramenta da

racialidade utilizando-se de aparados linguísticos. Deste modo, é possível determinar que a construção do Estado Moderno se dá com o sangue da escravização:

[...] na verdade, qualquer análise séria do modo corrente de operação do duo Estado-Capital exige uma atenção à gramática racial, porque esta organiza o espaço global, orientado pela realização da necessidade de dirimir e dissipar os efeitos da racialidade (Silva, 2019, p. 37).

Cabe, portanto, questionar que “modernidade” é essa, qual o culto dela e para quem ela foi cunhada.

Observando, então, as amarras coloniais e seus fantoches, fica evidente que o conceito de “humanidade” é uma armadilha, um subterfúgio para justificar as mais diversas atrocidades cometidas pela máquina colonizadora. Deste modo, os conceitos de “humano” e de “ser humano” não favorecem as existências consideradas não-brancas ou não-europeias. Daí a preferência deste estudo em trabalhar com o conceito de “pessoa”. Por esse caminho, o escritor malinês Hampâté-Bâ (1981) define bem o que seria a pessoa dentro das tradições ancestrais africanas:

[...] ser humano não é uma unidade monolítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído. A pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas. As forças liberadas por esta potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos (Hampâté-Ba, 1981, p. 3).

O racismo, enquanto tecnologia colonizadora, é multifacetado, estruturado. Portanto, suas garras alcançam a realidade das pessoas em vários âmbitos. Deste modo, afeta, inclusive e ainda de maneira pungente, a própria formação da identidade e da subjetividade. Fanon ensina que: “É preciso procurar incansavelmente as repercussões do racismo em todos os níveis de sociabilidade” (Fanon, 1980, p. 40). Assim, percebe-se que ainda não foi possível identificar todas as amarras do racismo. Contudo, já é possível detectar em pessoas negras os efeitos de tais males. Além disso, há patologização também em pessoas brancas, pois desumanizar uma pessoa é também desumanizar a si mesmo:

[...] a cultura negra continua, quando abordada, representada de forma folclorizada e preconceituosa, inclusive por cientistas, que iniciam as suas pesquisas a partir de preconceitos estabelecidos e olhares etnocêntricos (Kawahala; Soler, 2010, p. 409).

A dupla patologização surge da dupla alienação que aprisiona o negro na “negrura” e o branco na “brancura” (Fanon, 1980). Até nisso, a tecnologia colonial demonstra sua eficácia quando gera a dependência mútua fundada em raízes violentas e no binarismo. A brancura é apresentada como a “norma”, como o que é normal:

De um lado, o signo da *brancura*, sinônimo do bem e do belo; do outro, o signo da *negrura*, metáfora do mal e do feio. [...] O discurso racista constrói, assim, uma escala gradativa, que elege, aleatoriamente, os matizes de uma tolerância possível, que, no íntimo, pretende mascarar a realidade de uma marginalização coletiva. O artifício linguístico revela-se, portanto, sintoma de uma prática racista que não discerne, apenas discrimina, pois, em todas as suas variações, os signos que designam o

sujeito negro estão impregnados de um valor pejorativo mais ou menos ostensivo (Martins, 1995, p. 38, destaques da autora).

Por isso que é preciso questionar as relações étnico-raciais quando se fala em branco e negro. O branco ainda não se entende enquanto raça; ao passo que o negro é enclausurado enquanto ser racializado: “O negro é o outro do belo”, afirma Souza (1983, p. 29). Sendo o branco um ser que não é racializado, só podemos verificar a pertinência de relações étnico-raciais de um lado – o lado do negro. Desse modo, é preciso racializar o branco e fazer com que a sociedade compreenda e reconheça os privilégios que são oriundos apenas da ideia de raça (quando o artigo menciona o termo “raça”, este é utilizado enquanto uma realidade social e, evidentemente, não-biológica).

A lógica fundada em binarismo empobrece as possibilidades de existência. O racismo é um instrumento de construção “todo-fálico” e se estrutura em bases legitimadoras de violência que são, ao mesmo tempo, fortes e sutis: “De facto, o racismo obedece a uma lógica sem falhas. Um país que vive, que tira sua substância, da exploração de povos diferentes inferioriza estes os povos” (Fanon, 1980, p. 45). É crucial, portanto, a necessidade de fortalecimento e de criação de novas perspectivas epistemológicas:

Por outro lado, no entanto, vozes dissonantes têm surgido, problematizando o eurocentrismo de tal visão de mundo, visão de história e de ser humano, que esconde escolhas e determinações de cunho político-econômico [...]. Trata-se de perspectivas que se destacam por falar sobre e a partir da margem, a partir do lugar do Outro – essa alteridade que é definida politicamente em oposição a um sujeito hegemônico detentor do poder de autorrepresentar-se e representar a diferença (Alves; Delmondez, 2015, p. 649).

As estratégias da personagem Vicente - para alcançar e manter suas próprias singularidades, pessoa e subjetividade - surgem como algo dissonante e como resistência às armadilhas da subalternização imposta pela estrutura colonial. Cabe refletir, sobretudo, se o recurso da arte, da narrativa e das máscaras dissimuladoras utilizadas pela protagonista podem ser apropriadas como ferramentas de sobrevivência.

As peculiaridades de Vicente e suas estratégias dissimuladoras de sobrevivência

Vicente é o criado da família. Seu pai também fora um criado, como também fora seu avô um criado, e assim por diante desde a chegada dos portugueses em Moçambique. Mais uma vez, também em um continente de distância (África), o círculo vicioso se apresenta. Tal como as castas, talvez ainda mais rígida, a mobilidade social (no Brasil escravocrata e) no Moçambique colonial quase não existe. Viver na condição de criado é sobreviver em precárias condições:

Vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na medida exata em que esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado em uma situação neurótica (Fanon, 2008, p. 95).

A sobrevivência só é possível por meio da estética da dissimulação. A simulação precisava ser perfeita e Vicente passou muito tempo ensaiando os gestos e questionando, buscando os modos de agir e de pensar do velho doutor. Como pensa um branco?

Como sente um branco? Como age um homem branco? Conforme Leda M. Martins em *A cena em sombras*: “Submetido secularmente a um processo de reificação, ao negro só foi possível esconder-se sob máscaras brancas — Fanon se faz aqui referência obrigatória —, escamoteando seus símbolos e crenças sob o tecido cultural a ele imposto pelo outro” (Martins, 1995, p. 15). Concomitantemente, já mascarado, Vicente “passeou-se na escuridão do quarto para lá e para cá, procurando entrar na do Dr. Valdez” (Coelho, 2004, p. 48). Buscou nas lembranças características daquele homem branco que vira na sua infância: a mania de piscar muito os olhos – dando a ideia de se saber o que se diz, tossir ligeiramente depois de falar (deixando sublinhando o que se diz), espetar o dedo indicador, espalhar pausas entre as frases (simulando reflexão). Até que, por fim, estava pronto, seguro para representar o papel: “— Sá Amélia! Há quanto tempo! — retorquiu Vicente com um timbre estudado, tão grave e soando falso que Sá Caetana, escondida ainda no corredor, mal pôde conter o riso” (Coelho, 2004, p. 49). Contudo, rir de Vicente em sua caricatura de homem branco não seria, também, rir de si mesma?

Sá Amélia observando a cena sorrateiramente não identificava na figura de Vicente o Dr. Valdez de sua lembrança. Entretanto, ainda assim, reconhecendo naquela figura uma representação falsa e mal construída, não a observava de forma inerte e perguntava-se: “Meu Deus! Será que é assim que eu guardo Valdez na lembrança sem o saber? Ou será que é assim que Vicente nos vê a nós, os brancos todos? (Coelho, 2004, p. 59).

O rapaz aproveita-se para viver aqueles poucos minutos como branco. Senta-se no sofá, um lugar que, até então, lhe fora negado, um lugar proibido para um negro, para um criado. No

início, tudo se inicia com o processo de simulação das atitudes do Dr. Valdez. Contudo, com o tempo, a máscara fixa-se em sua pele. Depois, nem ele e nem mesmo o doutor representado são os mesmos. Vicente, percebe antecipadamente Sá Amélia, que parecia tão obediente como o pai, agora estava diferente.

Dentro da fantasia daquele velho doutor vivia um Vicente que já não era o mesmo criado do passado. É no momento em que passa a utilizar a máscara Mapiko que este “miúdo malandro” evolui na técnica da dissimulação e abandona ainda mais o processo de simulação/imitação inicial. Máscara esta que, segundo ele mesmo diz, já trazia dentro de si desde o momento em que observa o ritual de iniciação na aldeia:

A máscara-elmo do dançarino dissimula e mente: quando ele se inclina para a frente parece estar direita, quando ele se põe direito fica sobranceira e altiva, virada para cima. Onde deviam estar os olhos, que os circunstantes procuram avidamente para assim conhecerem o seu segredo, há apenas dois buracos negros, dois vazios que o dançarino tem na testa para os enganar (Coelho, 2004, p. 143).

A principal característica desta máscara-elmo é a capacidade de dissimular, fingir e enganar. A dificuldade de ver os olhos daquele que a utiliza intensifica ainda mais o processo de enganação (o fato de esconder os olhos favorece a atitude dissimuladora do criado que se sente protegido longe do olhar de autoridade de Sá Caetana). Vicente “queria mudar, mas não sabia como; queria partir mas eram poderosas as forças que o retinham no mesmo lugar”, queria romper com o círculo vicioso que o impelia para a servidão, para a ausência de voz. A solução encontrada por ele é a utilização de máscaras (Dr. Valdez, máscara-elmo). Partindo desta etapa, ele

consegue caminhar na construção de sua subjetividade e superar as correntes coloniais subalternizantes.

Considerações finais

A elite colonial, em espaços americanos e africanos, é marcada pela “dubiez”, dois modos de vida que, não conseguindo se fundir, coexistem alternando de um para outro, obedecendo às conveniências de cada situação. Essa coexistência pode ser observada tanto na realidade colonial brasileira quanto na moçambicana. Essa dupla personalidade — pregar alguma coisa e fazer outra — é característica crucial para compreender as atitudes dos que vivem no terreno colonizado: “Viviam, por isso, duas vidas, como se duas naturezas coabitassem num corpo só: uma ainda embaraçada, a outra já voraz, insaciável” (Coelho, 2004, p. 35). Na verdade, todos estão simulando ou dissimulando. As ideias não estavam fora-de-lugar, elas eram criadas e recriadas em espaço diferente — assim como as pessoas, as epistemologias eurocentradas impostas precisavam também sofrer mutações físicas e morais: “Naquele fim de mundo a que se afeiçoavam, iam os estrangeiros perdendo aos poucos a noção da disciplina, desenvolvendo eflúvios libidinosos em relação à comida, ao sexo, à natureza” (Coelho, 2004, p. 35).

Em terras diferentes, os colonizadores, no primeiro momento, tentavam manter-se alienados àquele novo espaço, debatiam-se em vão contra a cultura, o clima, a vegetação local. Por fim, se transformavam — e não por influências da própria terra nova em que passavam a viver, mas sim por conveniência —, adotavam caprichos que agora poderiam se dar ao luxo de ter, explorando física e culturalmente o espaço e os povos autóctones:

Debatiam-se construindo argumentos só para si como uma frágil muralha em que todos os dias se iam abrindo pequenas brechas. A moral, outrora tão imensa que parecera universal, era agora exígua neste novo e amplo espaço, quase infinito. A justiça deixava de ser cega, ganhava argutos olhos e movediças fundações. Até a estética se deixava enredar nos labirínticos caminhos da novidade, desprezando conquistas pacientemente realizadas e reconhecidas para se maravilhar pelo caminho, pelo diferente (Coelho, 2004, p. 35).

Nesse espaço de fingimento, de aparências, em que todos estão ou simulando ou dissimulando, caberá ao criado aprender, como condição de sobrevivência, a fazer o mesmo. Assim, Prudêncio aprende com o pai; e seu pai também aprendera com o avô de Vicente, Cosme Paulino, que também fora um criado “competente”: “Mas essa predisposição social ainda não chegava: foi preciso que cada um deles tivesse aprendido a sua arte, encaixando-a na arte dos respectivos patrões” (Coelho, 2004). Entretanto, é fundamental observar que a arte de servir é também a arte de simular. A servidão é algo que é passado entre seguidas gerações pela imposição social. Além disso, Vicente também é determinado pela cor da pele na estrutura colonial racista: “Assim, a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas” (Coelho, 2004, p. 35) de criado para criado, patrão para patrão, de geração para geração:

Assim se estabelecia o círculo vicioso, cada criado deixaria filhos que continuariam a servir e cada patrão deixaria para seus herdeiros o poder

de mandar: sempre fiel ao patrão, fazendo como ele fazia, e antes de desaparecer com ele no meio das águas do Índico, deixou também o avô de Paulino, e bisavô de Vicente, um filho seu para que a relação entre os dois, patrão e criado, pudesse ter continuidade para além daquele definitivo percalço (Coelho, 2004, p. 40).

É dessa forma que Ana Bessa tem uma filha que herda a altivez do pai, ao passo que o criado tem um menino (Cosme) “que herdava também a maneira de servir de seu pai”. A função e até mesmo o nome do criado fora escolhido pela patroa: “Ana Bessa quis que fosse seu *mbwana* e achou ter cara de Cosme, e por isso Cosme ficou” (Coelho, 2004, p. 41). O ato de servir exige alterações profundas, até mesmo mudança de personalidade. Assim, a aprendizagem ocorre de forma sistemática. Vicente era apenas uma criança e já recebia, de forma dura, os ensinamentos de seu pai. Seja observando o pai receber pancadas, amarrado por ter “roubado” o açúcar de seu patrão, seja observando a postura do pai.

Dessa maneira, o menino que corria e sorria livremente adquire o aspecto de sombra, simples objeto da casa ou mais uma das plantas existentes no coqueiral — fazendo-se assim invisível. É por isso que, dominando a arte da dissimulação, ele passa de simples menino encarregado de pequenos recados para criado de pleno direito — da mesma forma acontecera com seu pai (Cosme Paulino), que dando provas de ser um bom criado passou a servir no interior da casa:

Depois, aos poucos foi perdendo em gargalhadas o que ganhou em penetração, os saltos que dava esmorecendo, assumindo o corpo a postura mais curvada de respeito. Observava como o pai servia pois chegaria um dia a sua vez. Cosme Paulino notava esse percurso

atravessando o tempo e sorria intimamente, satisfeito e orgulhoso do seu fruto. [...] Mais tarde fez Vicente pequenos recados e finalmente, um dia, ascendeu a criado de pleno direito. Um criado sempre disponível, sempre ao serviço, e portanto sempre acompanhado, quase nunca só (Coelho, 2004, p. 43).

É voltando à tradição ancestral que Vicente encontra forças para vencer a situação de humilhação em que vive. “A sua grotesca dança é feita de passos desconexos e gestos teatrais. Finge que é bicho, finge que é branco (fingiria ser o Dr. Valdez se acaso o conhecesse), finge que é coxo, finge que é demente” (Coelho, 2004, p. 144). Dessa forma, ele passa pelos três modos estereotipados com que o negro era visto (e quem anuncia esses estados são as próprias patroas — Sá Amélia e Sá Caetana — nas observações que fazem do criado); tal como aborda Leda M. Martins (Martins, 1995): o estágio de escravo fiel ou criado fiel; o de personagem caricatural (quando começa a imitar o Dr. Valdez) e o de elemento pernicioso (quando começa a dissimular). Apossando-se de sua própria existência, Vicente consegue livrar-se do *ishima* repassado para ele pelo próprio pai. Ele consegue também livrar-se dos trejeitos do velho Dr. Valdez (e dos brancos, ou dos patrões de forma geral). Somente assim, encontrar sua própria identidade, sua própria voz:

Vai-te, Dr. Valdez. Desenterrei-te de um buraco qualquer de onde não esperavas sair nunca mais. Tirei-te do esquecimento, trouxe-te para a cidade a visitar velhas amigas. Arejei-te as roupas, cofiei-te os bigodes, aqueci-te a alma. Reconstruí pacientemente a tua imagem, os trejeitos de que já ninguém se lembrava. Trouxe verossimilhança ao teu fantasma. Tornei a tua presença desejada por outros. Com que intensidade te imaginei quando todos te haviam já esquecido! Para receber o quê em

troca? Meia dúzia de tostões com que pagar uma cerveja aos amigos, meia dúzia de tostões atirados para o chão para que eu me vergasse a apanhá-los (Coelho, 2004, p. 165).

Desprezada a amarra colonial que o coloca na função estereotipada do criado, a personagem principal trilha o caminho entre simulações e dissimulações. Contudo, ao final, abandona também o já “inútil” e antiquado Dr. Valdez. Agora, ao final da narrativa, permanece somente Vicente – protagonista de sua própria história.

Referências

ALVES, C. B.; DELMONDEZ, P. Contribuições do pensamento decolonial à psicologia política. *Revista Psicologia Política*, v. 15, n. 34, p. 647-661, 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v15n34/v15n34a12.pdf>. Acesso em: 18/10/2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo/SP: Editora 34, 2018 [1937-1938].

COELHO, João Paulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *A noção de pessoa na África Negra*. Tradução de Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros.

In: DIETERLEN, Germaine (ed.). **La notion de personne en Afrique Noire**. Paris: CNRS, 1981. p. 181-192. Disponível em: <https://bit.ly/2PhgQIe>. Acesso em: 16 out. 2022.

KAWAHALA, E.; SOLER, R. D. V. (2010). Por uma psicologia social antirracista: contribuições de Frantz Fanon. **Psicologia & Sociedade**, v. 22, n. 2, p. 408-410. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/psoc/v22n2/23.pdf>. Acesso em: 18/10/2022.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SILVA, Denise F. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

SOUZA, Neusa S. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1983.

Estética de resistência em narrativa de Orlanda
Amarílis

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira

Orlanda Amarílis

Africana, de Cabo Verde, Orlanda Amarílis nasceu em 1924, na ilha de Santiago, e iniciou sua rota literária em 1944, com publicações na revista *Certeza*. Orlanda Amarílis produziu, sobretudo, o gênero literário conto. Sobre a ficção de Amarílis, as pesquisadoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Tabora Moreira (2007) afirmam o seguinte:

Embora tenha uma publicação literária reduzida – *Ilhéu dos pássaros* (1983), *A casa dos mastros* (1989) e *Cais-do-Sodré te Salamansa* (1991) —, Orlanda Amarílis é importante referência na construção de narrativas curtas que procuram explorar questões significativas da cultura cabo-verdiana, com destaque para as tensões que podem se resumir na temática da insularidade, vista como prisão e, ao mesmo tempo, como liberdade, particularmente com relação aos lugares por onde transitam as mulheres (Fonseca; Moreira, 2007, p. 23).

Por ter se deslocado entre ex-colônias portuguesas — em África, Cabo Verde, Angola e Moçambique, e em Ásia, Índia —, espaços que preservam a tradição, e a metrópole lusitana, representante de modelos hegemônicos de cultura e economia, além de por muitos países ao redor do mundo, a concepção que Amarílis desenvolveu sobre o feminino foi bastante ampla na ficção. Relacionando tradição e ruptura, a escritora desenvolveu perspectivas que ultrapassaram o insular e as temáticas que orbitam as ilhas, direcionando-se para abordagens mais amplas sobre os espaços e os discursos femininos na literatura e no mundo.

Com relação à autoria feminina no âmbito literário, liderou uma geração de mulheres que imprimiu o feminino como

tema presente em narrativas ficcionais conforme perspectivas de mulheres-escritoras como, por exemplo, Maria Margarida Mascarenhas, Dina Salústio e Fátima Bettencourt (Gomes, 2008). Contudo, apenas em 1992, quase 50 anos após sua estreia na esfera literária, Orlanda Amarílis figurou — única mulher — ao lado de 24 homens, em dois volumes de entrevistas feitas por Michel Laban¹ com escritores de Cabo Verde (Gomes, 2008), sendo reconhecida naquela ocasião como integrante do conjunto de nomes representativos da literatura cabo-verdiana.

Destacam-se, entre suas narrativas curtas, os seguintes livros de contos: *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos pássaros* (1983) e *A casa dos mastros* (1989). O conto “A casa dos mastros” compõe coletânea homônima de Orlanda Amarílis, publicada em 1989, e tornou-se aqui objeto de estudo. Nessa ficção, a narradora defunta conta episódios da vida de uma jovem mulher que sofria violência sexual e não tinha com quem falar sobre esse assunto. Nesse conto, o silenciamento feminino apresenta uma força tão significativa que, para falar, a personagem-narradora, antes, morreu. Os fatos narrados por essa mulher falecida são, principalmente, sobre a vida de Violete, mas as violências sofridas por ambas, narradora e personagem protagonista, são semelhantes e aconteceram no mesmo espaço, na casa dos mastros, em tempos diferentes, mas realizadas por, pelo menos, um agressor coincidente, ou seja, por um mesmo homem que viola tanto a narradora quanto a personagem-protagonista.

Estética da resistência

O conto “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, representa a forma de uma “caveira desgraciosa”, com “sujos e

¹ Professor catedrático francês, especialista em literaturas africanas de língua portuguesa e tradutor de numerosos autores lusófonos. Falecido em 2008.

acinzentados ossos” (Amarílis, 1989, p. 43). O corpo do texto é sustentado por um esqueleto esfacelado e manchado pelo passado, um pretérito colocado num “saco renovado de musselina roxo” (Amarílis, 1989, p. 51). Assim como os ossos desatados, o conto se apresenta fragmentado, como se observa já no primeiro parágrafo da narrativa:

“Debruçou-se à janela” e perscrutando o pôr do Sol, sonolento e arrastado, enfeitando ainda algumas clareiras da rua, “deu-se conta de estar a passar mais um dia sobre os outros já idos na poeirenta cidade”. Dentro de momentos, “o coado amarelo das lâmpadas” manchando as paredes aqui e além “seria encoberto pela noite” a avizinhar-se. Nas sombras projetadas dos portais, “os pares aninhavam-se para namorar”. Para lá da rua, outros becos e ruas, gémeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo suão de repente levantado do mormaço arrastado do Sara. Pelos lados de S. Pedro “espalhava-se a secura da terra” esventrando a Chã do Cemitério até o limiar da Morada. “As formigas”, obrigadas a adiar um elaborado programa de estio, “encolhiam-se nos formigueiros” disseminados ao longo das paredes das casas baixas da cidade (Amarílis, 1989, p. 41, grifos nossos).

No trecho em destaque, verifica-se certa descontinuidade entre as sentenças, sobressaindo os tempos passados, perfeito e imperfeito nas orações principais sublinhadas, entrecortadas pelo gerúndio e participio. Não só as orações principais são penetradas pelas reduzidas, como também a terra é rachada (esventrada) pela seca, como se verifica no fragmento que se repete para ratificar a afirmativa: “Pelos lados de S. Pedro espalhava-se a secura da terra ‘esventrando’ a Chã do Cemitério até o limiar da Morada” (Amarílis, 1989, p. 41). A formação morfológica da palavra demonstra o seu

significado {es}-+ventre+-{ar}, ou seja, abrir o ventre. A secura abre o ventre da terra. A terra foi personificada, havendo assim uma representação simbólica, já que se pode compará-la à mulher.

Essas técnicas de corte na sentença, que quebram a linearidade Sujeito-Verbo-Complemento (SVC), aparecem nesse primeiro plano sintático da narrativa e demonstram a fragmentação do texto na forma como também sugerem outros cortes que podem ser pensados, por exemplo, num plano semântico relacionado ao conteúdo do conto, ou seja, a violência contra a mulher. As sentenças entrecortadas, a terra esventrada, a mulher violada são sinais que permitem realizar uma leitura aproximando forma e conteúdo. A violência temática está inscrita na violação da forma. Esse corte na sintaxe, a rachadura na terra e a violação da mulher podem ser lidos como símbolos da violência física nessa narrativa de Amarílis.

Outro recurso formal na narrativa “A casa dos mastros” que pode ser compreendido como simbólico denomina-se elipse. A elipse é a omissão de um termo ou de uma oração, ou seja, oculta-se algo na sentença. Esse apagamento, no conto de Amarílis, oculta o sujeito de algumas orações nucleares como, por exemplo, em duas sentenças do primeiro parágrafo: “Debruço-se à janela [...], deu-se conta de estar a passar mais um dia sobre os outros já idos na poeirenta cidade” (Amarílis, 1989, p. 41, grifos nossos). Verifica-se que os sujeitos dessas duas orações denominam-se elípticos, pois não estão expressos, ou seja, lendo o primeiro parágrafo não se identifica quem se debruçou à janela e quem se deu conta de que mais um dia se passava. Esse apagamento do sujeito se estende pelo segundo parágrafo como se verifica a seguir: “Encostada a uma banda da janela, ‘puxou’ a persiana do outro lado. Com facilidade, de vez em quando, ‘abri-la-ia’ para devassar a noite já perto e a

sisudez da urbe centenária” (Amarílis, 1989, p. 41). Sabe-se agora que o sujeito é feminino, já que o particípio o indica (encostada). Se o sujeito é feminino, pode-se entender esse apagamento como invisibilidade da mulher no texto e, por extensão, no contexto social, e lê-lo como representativo de violência simbólica.

Ser invisível significa, conforme o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, algo “que, por sua natureza, sua distância ou sua pequenez, escapa à vista” (Ferreira, 2001, p. 431). O verbete faculta uma alusão entre a condição de invisibilidade, ou seja, o que escapa à vista, e a condição da mulher, deslocada para um canto à janela atrás da persiana, no texto narrativo e, por extensão, no contexto final do século XX. Por longo tempo, construiu-se um *locus* para o feminino que posicionou a mulher, de modo naturalizado, em espaços distantes da vida pública, longe da cultura e perto da natureza, um ser “naturalmente” dado à procriação e à amamentação, por isso considerado “menor” se comparado ao homem, um ser responsável pela cultura e imerso na vida pública. E ainda, no mesmo verbete, continuando a caracterização do que é invisível, registra-se o seguinte: “que não se pode ver, ou de que não se tem conhecimento” (Ferreira, 2001, p. 431). Características que, relacionadas ao feminino, reforçam a condição da mulher na sociedade como um *ser* que não é visto e que não se conhece. Isso está inscrito na forma da narrativa por meio da elipse. Recurso que se estende pelo terceiro parágrafo, em que além de ocultar o sujeito sintaticamente também o posiciona no espaço do lar, reforçando a sua condição feminina de reclusão, como se pode verificar a seguir: *Foi à despensa e trouxe os pratos. Arrumou-os sobre a toalha aos quadrados, emborcando-os cuidadosamente. Pôs os copos de boca virada para baixo, colocou os talheres e verificou a água dos moringues* (Amarílis, 1989, p. 41, grifos nossos).

Observa-se, mais uma vez, e por três parágrafos consecutivos, o apagamento do sujeito feminino das orações nucleares da narrativa, ou seja, daquelas orações que enunciam as ações desempenhadas por uma personagem que compõe o enredo de modo a sustentar a coluna dorsal do conto, pois há orações que, ao contrário das nucleares, parecem não se encaixar ao esqueleto narrativo em decorrência de um esmagamento sintático sugerido não apenas na forma, como também no conteúdo da história, como se lê a seguir:

A minha caveira desgraciosa, porque desproporcionada ao seu antigo invólucro, tinha estremecido. As tíbias e os metatarsos, as omoplatas e “as minúsculas apófises que se esmagaram durante o acidente” onde perdi o meu eu, a minha presença, saltaram dentro do saco e um som seco e surdo elevou-se no ar. “Não fora bem acidente”, mas “a escolha deliberada e assente” quando decidi saltar do terraço do segundo andar da casa de João B. Saltei e vi meu pobre e lindo corpo desfeito, abandonado a si mesmo (Amarílis, 1989, p. 43, grifos nossos).

Essas escolhas formais na narrativa, intencionais e fundamentadas, assim como a ação realizada pela personagem narradora que escolhe tirar a própria vida, apagam o sujeito feminino no texto e também comprimem outros termos da sentença, esmagando as construções sintáticas, bem como as apófises foram esmagadas em decorrência do suicídio. Por meio, mais uma vez, do emprego de elipse, agora se oculta, contudo, não o sujeito, mas o verbo da oração principal, como se pode observar no fragmento extraído novamente do parágrafo introdutório do conto: “Para lá da rua, outros becos e ruas, gémeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo suão de repente levantado do mormaço arrastado do Sara” (Amarílis, 1989, p. 41).

Diante do exposto, constata-se que algumas lacunas vão se preenchendo ao longo da narrativa como, por exemplo, o sujeito oculto dos parágrafos iniciais (primeiro, segundo e terceiro) se torna explícito no quinto parágrafo, revelando o nome da protagonista da narrativa que estava na sala de jantar à janela, desloca-se à despensa, arruma a mesa do jantar e retorna à sala de jantar. Esse retorno à sala de jantar é marcado no quinto parágrafo, conforme se observa: “Violete procurou o livro atrás das almofadas do canapé de palhinha e, retornando à sala de jantar, foi-se sentar, encoberta pelas cortinas de cassa, desgastadas por múltiplas barreiras com sabão inglês e enxaguadelas em anil diluído na água salobra do poço” (Amarílis, 1989, p. 42, grifos nossos).

Antes, porém, de revelar o nome da personagem protagonista, a voz narrativa apresenta Alexandrino, personagem coadjuvante, caracterizando-o como inútil – depois se sabe, com o desenrolar da história, ser primo emprestado de Violete, sobrinho de sua madrastra, um dos homens que a estuprou. A apresentação de Alexandrino se constrói no terceiro parágrafo e, assim como a de Violete, também se faz em terceira pessoa:

Cabeça oca, só pensava em mulheres, e fazer alguma coisa ilibava-o das culpas da sua vida inútil de vazia em casa da tia. Alexandrino arrastava a sua placidez reimesa entre manhãs de desejos castrados, varanda acima varanda abaixo e escapadelas de desocultações lascivas no catre da Chica, da Nininha, da púbere Rosinha de traços de progenitor japonês, peladinha no sexo, fruindo ânsias dodivanas, os longos cabelos negros escorridos, escondendo-lhe a face esquerda cobrindo-lhe os ombros cocegando-lhe as costas (Amarílis, 1989, p. 41-42).

Apresentar o nome de um personagem coadjuvante, agressor da principal, antes de exibir o nome da personagem protagonista pode significar um deslocamento, pois as ações da personagem principal antecedem, na narrativa, às de Alexandrino, o que pode indicar que o masculino, embora não ocupe mais o centro do discurso, ainda aparenta ocupar um lugar de relevância conforme visão de uma tradição. Em seguida, após a apresentação de Alexandrino, já no quarto parágrafo, há uma mudança do foco narrativo, de terceira pessoa do singular para primeira pessoa do plural, o que caracteriza mais uma descontinuidade, ou seja, mais uma fragmentação narrativa. Esse recurso de alteração da voz narrativa se torna uma fratura exposta no corpo do texto, uma fresta que não se consegue preencher por completo. Ao longo de toda a narrativa, descobre-se pouco sobre o “eu” que narra e o “você” que ouve a história:

O moringue era agora objecto desajeitado, envolto em cimento, cheio de líquido, apenas para estar. Ninguém lhe tocava. “Você e eu preferíamos”, se acaso “pudéssemos, dessedentarmo-nos” na água fresca do moringue ao lado. Também o resto da família (Amarílis, 1989, p. 42, grifos nossos).

Sabe-se, inicialmente, conforme se observa no fragmento supracitado, que o “eu” que narra a história também faz parte da família de Violete e Alexandrino, porque ao falar sobre o moringue rachado, que Alexandrino envolve com cimento para tentar consertá-lo, o “eu” também diz que aquele objeto não mais refrescava a água e, por isso, assim como todo o resto da família, preferiria junto com o interlocutor matar a sede no moringue ao lado, se isso fosse possível.

Ainda que se saiba sobre uma possível relação de parentesco entre o “eu” que narra os fatos e Alexandrino, não se revela tudo na história. Somado a essa fratura textual há também outro método empregado na narrativa de Amarílis que reforça a fragmentação do texto ficcional: trata-se da anacronia. Esse método narrativo configura mais uma forma de corte na narrativa, pois se refere às mudanças entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso. Desse modo, o narrador pode antecipar acontecimentos ou informações ou recuar no tempo. No sexto parágrafo do conto “A casa dos mastros”, a voz narrativa tanto anuncia um futuro desafortunado para Violete quanto recua no tempo para narrar um acontecimento específico, ocorrido semanas antes, que tirou o sossego da protagonista, como se observa a seguir:

Era um aguardamento para exorcizar desventurados tempos a haverem de vir. Semanas antes a sua vida, pacata e lisa, fora desassossegada por mal-estar à mesa e azedas palavras premeditadas da parte de Alexandrino e espevitadas pela madrasta (Amarílis, 1989, p. 42).

Entre a cena inicial de “A casa dos mastros”, na qual Violete se debruçou à janela ao entardecer, observou a rua, depois se sentou próxima à janela para ler um livro, e outra cena em que há o desenrolar de um conflito familiar que marca a história de Violete, de sua madrasta e de seu pai, passam-se semanas e, mesmo antes dessas semanas decorridas, por meio de uma anacronia, recupera-se um fato pretérito que diz sobre o término do relacionamento entre Violete e seu noivo Augusto, sendo que o fim desse relacionamento foi, de certa forma, induzido por Alexandrino, que maldizia o casamento e, principalmente, a figura da sogra no contexto matrimonial.

Depois do término do noivado de Violete e Augusto, Alexandrino se ausenta da casa da tia, ele se desloca para São Nicolau, onde tinha uma propriedade. Antes disso, porém, no discurso narrativo, a voz que conta a história antecipa o fato de que Alexandrino morre em algum momento, além de revelar também que o “eu” que narra é feminino e que teria tido algum tipo de envolvimento sexual com Alexandrino ou sofrido alguma violência sexual praticada por ele, conforme se lê a seguir:

Eu “mesma” ouvi e vi os meus ossos saltarem e chorarem com um som cavo e, pelas mãos do nhô Pulquério, atirados para a quina onde iriam descansar. Um dia seriam colocados na ponta do caixão do “Alexandrino falecido na véspera”. Vingança tardia dos meus desfalecimentos, da minha entrega, do meu desflorar sem romance (Amarílis, 1989, p. 43, grifos nossos).

Essas duas revelações ficam em suspenso na trama. Há uma lacuna tão grande que, por muitos momentos, pensa-se que quem narra os fatos seria Violete depois de morta, mas esse nó textual se desfaz parcialmente no desfecho da história, quando se verifica que a falecida que conta os fatos não é Violete: “Eu e você ‘ao lado de Violete’, pele ressequida colada aos ossos, múmia abandonada junto à janela” (Amarílis, 1989, p. 54, grifos nossos).

Segue-se a essa parte introdutória da narrativa, extremamente fragmentada, uma história nuclear que, ainda com alguns fragmentos aparentemente soltos, algumas lacunas, além de avanços e retrocessos no tempo, torna-se mais clara a partir do momento em que, durante um jantar em família, o pai de Violete se incomoda com o comportamento da filha à mesa e se levanta para

sair e beber, e também para encontrar a amante, como se observa no trecho a seguir, retirado do conto de Amarílis:

Enrolando alguns grãos de milho na boca, Violete mastigava com ruído, a cabeça sobre o prato, concentrava nos ralos grãos procurados no caldo de catchupa. Sorveu levando a colher à boca.

O pai levantou-se da mesa sem ter acabado de comer. “Raios, isto parece um chiqueiro!”, murmurou entre os dentes. Dirigiu-se ao bengaleiro, agarrou a bengala encastoadada em prata, o chapéu de palhinha e foi caminhando para a porta. A mulher levantou-se também. Ainda tropeçou na cadeira ao tentar agarrar o marido. Estava trémula. Ele acabava de soltar uma blasfêmia (Amarílis, 1989, p. 44-45).

Esse trecho da narrativa assinala também questões referentes ao racismo. A semelhança entre o modo de comer de Violete e o modo de comer de outras mulheres da ilha irritou o pai, que compara a filha a porcos, evidenciando que aquele modo de sorver a sopa não seria adequado para uma jovem que pertence a uma classe social privilegiada, contudo comum a mulheres negras em condição marginalizada na sociedade cabo-verdiana.

E, novamente, mais uma fragmentação no discurso para contar que Violete sabia dos relacionamentos extraconjugais do pai. Além de revelar também como ela havia tomado conhecimento desses fatos e dos detalhes sórdidos das relações sexuais do pai.

Em seguida, volta-se a coluna dorsal do texto, termo usado para retomar a ideia introdutória desta seção, de se comparar o corpo do texto ao esqueleto fragmentado de uma mulher que, ao pular do terraço do segundo andar de uma casa, fraturou e esmagou alguns ossos, ou seja, compara-se o corpo da narrativa ao corpo da mulher falecida que conta a história de “A casa dos mastros”, um

corpo fraturado. Então, voltando-se à história nuclear, observa-se o primeiro ato físico de violência na narrativa, anunciado desde o início do conto, pela forma textual, por alguns recursos já mencionados: fragmentação sintática (orações principais cortadas pelas reduzidas), uso de elipse no texto, uso de determinadas palavras como “esventrar”, “racha”, “lascivas”, entre outros recursos. Seguem a história do jantar em que o pai, valendo-se de pretexto, levanta-se da mesa e dirige-se em direção à porta para sair:

Correu e pôs-se ao lado da madrasta. Junto à porta parou para respirar. D. Maninha ainda deu dois passos. O marido então levantou a bengala. Devia estar fora de si. Pondo-se na frente do pai, Violete arrancou-lhe a bengala das mãos. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo!

A madrasta parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco caqui. Um arrepio percorreu a Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madrasta e, numa fúria, bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes, nos ombros, à toa. O pai não a conseguiu dominar (Amarílis, 1989, p. 45-46).

Observa-se que algumas lacunas novas são abertas nesse momento da narrativa: Violete realiza um movimento de enfrentamento ao pai, tomando a bengala de sua mão quando ele levanta o objeto, mas agride fisicamente a madrasta, que se põe ao lado do marido. A própria narradora do conto faz alguns questionamentos, fragmentando mais uma vez a história com perguntas, como se lê a seguir: “Por que esse imprevisível e desnecessário comportamento? Por que? Por que o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, este desassossego de raiva?” (Amarílis, 1989, p. 46).

Especula-se que Violete não se entendia com a madrasta no cotidiano, visto que D. Maninha e Alexandrino ficavam com insinuações contra seu casamento, o que pode ter contribuído para o fim de seu noivado com Augusto. Poderia se pensar ainda na figura da madrasta como aquela que se opõe à figura materna. Mas, nesse conto em que nada parece óbvio, essa reflexão poderia parecer rasa, a não ser que se esclareça que essa é uma consideração do senso comum, incutida em várias culturas durante muitos séculos e reforçada sempre por contos infantis, o que poderia expor o ponto de vista da maioria das pessoas de uma sociedade, desprovido de valor crítico, e por tudo isso a voz narrativa indaga os motivos da agressão, para que se faça uma reflexão. Será que as pessoas (e por representação as personagens) agem, muitas vezes, de acordo com o que estabelece o senso comum? Outras indagações se põem diante do ato violento cometido por Violete:

A cabeça descaída sobre a rede, ela pensava no seu crime. Não encontrava perdão para tão tresloucado acto. Perdão de quê, afinal? Estava desesperada perdera a cabeça. Ela tinha a obrigação de defender a madrasta e quase acabara por a matar. Não compreendia a cegueira do seu desatino. Teria mesmo obrigação de defender intrusos, sombras desgrenhadas de espectros, bichas-de-sete-cabeças? (Amarílis, 1989, p. 47).

Os substantivos que nomeiam e os adjetivos que caracterizam a madrasta – intrusa, sombra desgrenhada de espectro, bicha-de-sete-cabeças – são atribuídos a ela pela mesma voz narrativa que indaga a atitude de Violete como desnecessária e imprevisível. São questões que parecem repetir considerações de um senso comum. Aprofundando, porém, a reflexão, pode-se pensar sobre o fato

de mulheres não se apoiarem de fato numa sociedade em que o paradigma é falocêntrico.

O falocentrismo se refere à concepção de que o masculino ocupa espaços centrais na sociedade, sendo o falo representativo de um valor fundamental conforme essa perspectiva. O falocentrismo defende a lógica do patriarcado. E o patriarcado se personifica, nesse conto de Amarílis, nas figuras do pai (Jul Martins), do padre (André) e do primo (Alexandrino).

Os próprios nomes dos personagens supracitados já simbolizam duplicação da violência de uma cultura falocêntrica: Jul Martins, nome do pai de Violete, faz alusão ao nome de um deus da mitologia romana, Marte, filho de Júpiter e Juno, deus da guerra sangrenta, que ao contrário da irmã Minerva, representante da guerra justa e diplomática, simboliza a agressividade e a violência (Bulfinch, 2006). Já André, nome do padre, oriundo do nome grego Andreas, cuja base linguística é *andrós*, significa homem. Pode-se pensar, a partir desse nome, em androcentrismo, ou seja, em um formato de experiências que considerou o masculino como universal, excluindo a experiência feminina da sociedade por muito tempo, o que se evidencia, por exemplo, pelo termo “o homem” para referir-se a todos os seres humanos, ilustrando uma perspectiva androcêntrica. E Alexandrino, nome do primo emprestado de Violete, apresenta origem grega, pauta-se no verbo *aléxo*, que significa repelir, defender ou proteger, unido ao vocábulo *andrós*, que quer dizer homem, como já se viu anteriormente. Significa, por isso, aquele que protege os homens, ou ainda o defensor da humanidade, indicando, por extensão, aquele que repele os inimigos. O nome Alexandrino também pode aludir à tradição clássica literária, aos versos alexandrinos, quando o número de mulheres no espaço literário aproximava-se de zero (Oliver, 2005).

Nesse contexto falocêntrico, no qual o falo é representado pelos objetos que compõem a cena discursiva como, por exemplo, os mastros, a bengala, as velas dos barcos, Violeta, depois de agredir a madrasta, sofre violências sexuais que, pela forma como são contadas, parecem que não são violências. Vale ressaltar que a violência contra a mulher, principalmente a sexual, por muito tempo foi considerada como culpa da própria mulher. Essa pode ser considerada outra lacuna que se abre no conto, como se observa a seguir, quando a voz narrativa coloca em causa, em dúvida, o mal-estar de Violeta na ocasião em que a jovem havia ido se confessar com o padre por causa da agressão cometida contra a madrasta na noite anterior, suspeitando da veracidade do desmaio:

Passaram então ao gabinete do Padre André e ali deitaram-na num banco comprido encostado ao longo da parede. A mulher humedeceu-lhe a boca com um lenço embebido em água fresca. Tinha desmaiado. “Mas tinha mesmo?” Deslaçamento de membros, fluidez de estar, ansiedade angustiante, o desespero na quentura da manhã (Amarilis, 1989, p. 48, grifos nossos).

Mais uma vez, considera-se que a voz narrativa pode estar repetindo uma ideia do senso comum, que em muitas ocasiões coloca em dúvida as ações, o comportamento e, sobretudo, a voz das mulheres. Na sequência da cena, quando o padre já está sozinho com Violeta, depois de ter dispensado a mulher que o ajudara a carregar a jovem do confessionário para seu gabinete e ter encostado a porta, ele verifica se ela está em condições de esboçar alguma reação, mas constata que ela não está recuperada ainda do mal-estar. Então ele abriu a blusa de Violeta e descobriu seus

seios, acariciou-os, beijou-os, tudo isso sem permissão, porque ela estava desmaiada, e ainda continuou, conforme se lê no fragmento retirado do conto:

Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e “ele quase a violara”. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, da taça escorrendo mel (Amarílis, 1989, p. 49, grifos nossos).

Observa-se que, consoante a forma da sentença, há um advérbio que indica que não foi exatamente uma violação, foi quase uma violação, foi praticamente uma violação, mesmo ela soluçando e suplicando durante o ato sexual que configura um crime. Ou seja, a forma da escrita “livra” o padre do estupro. Isso acontece porque Violete foi considerada a culpada, já que foi caracterizada pela narradora como “predadora despojada das roupas vestais” (Amarílis, 1989, p. 49). E ainda: “Não se sentiu coagida a remorsos” (Amarílis, 1989, p. 49). O que mais uma vez indica que, conforme perspectiva narrativa, ela teria sido a culpada da situação, do crime, já que não se arrependeu, porque, para que alguém se arrependa, pressupõe-se uma falha, um erro. Porém, quem cometeu o crime foi o padre, o qual sai ileso, absolvido pela construção formal da sentença narrativa.

Estranhamentos ainda maiores causaram as sentenças seguintes, na narrativa de Amarílis, consoante as quais Violete: “Teve antes a sensação plena de alívio e paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta” (Amarílis, 1989, p. 49). Depois da violência sexual, a jovem

sentiu alívio e paz. Há uma condescendência com o crime do padre. Como se a violação sexual houvesse correspondido a um castigo que a jovem mulher merecia por ter agredido a madrasta. Como se a absolvição tivesse se dado pelo estupro, que a liberta de uma culpa anterior e a torna mulher. Como se uma mulher precisasse de um homem que a possuísse para, só assim, tornar-se mulher.

Nesse ponto da análise sobre a configuração da forma narrativa do conto “A casa dos mastros”, torna-se relevante abordar a questão da ausência da possibilidade de fala de Violete, pois quando ela fala com o noivo sobre não querer residir, depois de casada, próximo à sogra, ele a abandona. Depois, quando ela se dirige à igreja para confessar, o padre a estupra. E, na sequência narrativa, quando Violete tenta contar para Alexandrino sobre os fatos passados, sobre como agredira a madrasta, ele também a viola, como se verifica a seguir:

Já tinham decorrido uns seis meses sobre a missa de sétimo dia após o funeral da madrasta. Mesmo assim queria contar-lhe como arrancara a bengala das mãos do pai e como, sem se dominar, começara a bater na que fora sua segunda mãe. Ele ia a sair. Violete estendeu as mãos e caiu de joelhos. Abraçado pelas pernas, surpreso, o olhar em escárnio, os dentes mal-ajeitados nas gengivas. Os braços descarnados, nus de mangas, tenazes de garrote não o deixando partir.

Alexandrino quero contar-te uma coisa.

Admirou-se. “A mim, contar-me uma coisa? Que casta de conversa é esta?”

Violete precisava libertar-se do peso do remorso. Porém, não conseguia falar. A boca entreaberta, o peito a estalar, afrouxou os braços e disse num sopro. “Eu quero contar-te tudo, tudo, Alexandrino.

Amparou-a pela cintura e levou-a para o antigo quarto da madrasta.

Nada fora mudado. Os móveis muito limpos, a alva colcha de berloques armados em cálidos serões de Outubro, quase a roçarem as tábuas, os espelhos a brilharem. Enlaçou-a olhando-a bem nos olhos. “Vais contar-me tudo, mas tudo, Violete.”

Ela tremeu.

Alexandrino levou-a para a cama e possuiu-a. Ela gemeu, gritou, gemeu. Na casa não estava ninguém para testemunhar (Amarílis, 1989, p. 51, grifos nossos).

A violação sexual novamente é escrita como “natural”. Observa-se que a voz da mulher é desconsiderada, sua necessidade de falar é menosprezada. O que se percebe em uma mulher é o corpo, não a voz. E mais uma vez pode-se ler na superfície textual que a culpa foi de Violete que caiu de joelhos, implorando a atenção do primo. Essa narrativa de Amarílis constrói-se, sobretudo, pelo não-dito, há muito silenciamento e violência mascarada de normalidade. E esse silêncio consegue gradualmente assumir espaços cada vez maiores até que toma conta da casa dos mastros, após Violete ser violada pelo próprio pai: “Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum” (Amarílis, 1989, p. 53). No fim, o silêncio se personifica, ele “trepá” pelas paredes, mais uma alusão à violência sexual, e arrasta-se pela casa: “Desceu porque o silêncio ‘trepá’ pelas paredes e fora se arrastando até ele, onde se encontrava, de cócoras, barba caída pelos joelhos, catando aranhas e juntando teias pegajosas” (Amarílis, 1989, p. 54, grifos nossos).

E “A casa dos mastros” se torna a casa dos mortos, como já houvera anunciado a narradora: “[...] aquela casa era de mortos amedrontados pelas teias a multiplicarem-se, de correntes de ar, de maldição acumulada!” (Amarílis, 1989, p. 53). Os corpos duros e secos das personagens, suas ossadas, emolduram a narrativa que

retrata a violência contra a mulher, sobretudo a violência sexual, assinalada por fragmentações, pelo silêncio sepulcral e por cortes sintáticos nas sentenças, além de vocábulos que se repetem ao longo do texto e que indicam a violência sexual na forma da linguagem: devassa, racha, maus tratos, desejos, lasciva, sexo, peladinha, gozava. E também vocábulos que assinalam as consequências desse tipo de violência: sombra, sujo, noite, mancha, entre outros tantos. Toda essa violência, porém, recebe um tom de normalidade, assinalado no início da narrativa pela sentença: “Nas sombras projetadas dos portais, os pares aninhavam-se para namorar” (Amarílis, 1989, p. 41). A esse tom primeiro, porém, sobressai outro mais alto, o tom fúnebre que recobre todo o corpo do texto na sequência narrativa.

Além dos cortes sintáticos no corpo do texto, que podem simbolizar os ferimentos no corpo feminino, há também outro símbolo de opressão nessa narrativa, qual seja, a casa. A residência limita o espaço feminino (Xavier, 2012). Do canto da sala de jantar, à beira da janela, para o canto do túmulo, num saco de musselina roxo, este é o movimento do feminino no conto “A casa dos mastros”, percorrido por Violete e pela narradora, personagens que têm suas histórias unidas pelo espaço, a casa dos mastros, e pela violência sexual, ou seja, por um deflorar sem romance. Em vida, Violete, ou na morte, a narradora, elas ocupam espaços comprimidos pela dominação masculina.

A casa, centralizada no título da narrativa curta de Orlanda Amarílis, localiza-se numa urbe centenária. Logo após o título, já na epígrafe, há um esclarecimento sobre o que ocorre nesse espaço: “Aqui neste texto, A CASA DOS MASTROS surge como cenário de uma transgressão no cotidiano de uma pacata cidade” (Amarílis, 1989, p. 39). Um cenário que no princípio da narrativa apresentou-se como um canto de tranquilidade e transforma-se em um espaço

sombrio. Inicialmente, descreve-se um dos espaços da casa, a sala de jantar, da seguinte forma: “Recostada na cadeira de braços ‘naquele canto de tranquilidade’, em remanso lia e, de quando em vez, numa espiadela de espera, tentava descortinar na rua uma sombra conhecida [...]” (Amarílis, 1989, p. 42, grifos nossos).

Para Violete, a casa tornou-se uma prisão, onde passou os anos a pagar por seu crime, qual seja a agressão física que cometera contra a madrasta, causando-lhe a morte:

Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, só sem ninguém, errando pela casa. Alexandrino viera a morrer numa tarde de suão; o pai desapareceu depois da noite de lascívia incestuosa. Nunca mais o viu (Amarílis, 1989, p. 53).

E a narradora, que também houvera vivido naquele lugar, após a morte de Violete, se foi de lá, como se observa no trecho que segue: “Você [interlocutor defunto] amparou-me e abandonamos a Casa dos Mastros” (Amarílis, 1989, p. 54).

Considerações finais

O conto “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, apresentou a temática da violência contra a mulher, assunto que emerge, recorrentemente, na literatura, fazendo-se pauta regular desde, pelo menos, meados do século XX, promovido pelos movimentos e estudos feministas em espaços plurais, e assinalou a violência não só no conteúdo, mas também na forma. É uma narrativa que promoveu questionamentos sobre a condição feminina tanto na literatura quanto na sociedade, enredando

realidade na ficção. Por meio dos questionamentos da narradora, também o leitor se questiona e, quando o leitor procura entender a elaboração sintática, as lacunas textuais, as elipses, ele também procura entender uma configuração (textual e social) que apaga e fere mulheres. Não é possível, contudo, compreender. Por isso, não se compreende o conto de modo completo.

Por meio da ficção de Amarílis, diálogos foram promovidos sobre questões sociais, culturais, políticas e históricas as quais contribuem com a elaboração de um discurso que aloca o feminino em espaços subjulgados, bem como se analisaram decorrentes implicações tanto de discursos (não) produzidos quanto de espaços (não) ocupados pelo feminino nesses contextos, por causa do silenciamento e da invisibilidade da mulher. Essa narrativa, escrita no final do século XX, por uma mulher, revelou contextos que, vivenciados por personagens ficcionais, marcaram a presença de violência simbólica e também física no cotidiano da mulher, assim como na literatura de autoria feminina.

O conto “A casa dos mastros” é uma escrita resistente, porque a resistência está presente na temática ficcional, já que se revela a violência contra a mulher, temática silenciada por muito tempo, e também se faz forma, pois há nele (conto) uma tensão interna que questiona o senso comum por meio de indagações feitas pela própria narradora. Com Alfredo Bosi, considera-se que: “[...] escrita resistente [...] decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se põe em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes” (Bosi, 2002, p. 118). Nesse sentido, Amarílis elabora a resistência como um movimento interno ao foco narrativo. A voz narrativa oscilante, ora em 1ª pessoa do plural ora em 3ª pessoa, revela sujeitos atados ao contexto existencial e ao contexto histórico. O que nos permite

concluir com Bosi que: “A literatura [...] resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (Bosi, 2002, p.27). Amarílis revela algumas verdades por meio da ficção como, por exemplo, o fato de uma mulher precisar morrer para que sua história seja contada.

Referências

AMARÍLIS, Orlanda. *A casa dos mastros: contos cabo-verdianos*. Linda-a-Velha: ALAC, 1989. (Coleção Africana).

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia: história de deuses e heróis*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *In: Literaturas africanas de língua portuguesa — Cadernos Cespuc de Pesquisa, Série Ensaio*, n. 16, p. 13-69, 2007.

GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde: mulher, cultura, literatura. *In: GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

XAVIER, Elódia Carvalho Formiga (org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

XAVIER, Elódia Carvalho Formiga. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

XAVIER, Elódia Carvalho Formiga. **A casa na ficção de autoria feminina.** Florianópolis: Mulheres, 2012.

Personagens femininas de Lília Momplé na obra
Ninguém matou Suhura

Patrícia Pinheiro-Menegon

Maria Marta Nóbrega

“A literatura é um espaço de liberdade onde cabem os iconoclastas e os outros” (Honwana).

Introdução

Sabemos que a literatura, em seu caráter plurissignificativo, por admitir a ausência de neutralidade traz consigo intencionalidades que são próprias do texto, indo para além do racional. Assim, para compreendermos melhor a importância da literatura moçambicana e suas produções ao longo das últimas décadas, cabe, fundamentalmente, ressaltar alguns dos períodos históricos de forte luta e resistência pelos quais o povo do continente africano, em especial o moçambicano, passou durante muitos anos.

Dentro desse período histórico queremos ressaltar que o colonialismo português e sobretudo a exploração e opressão foram elementos que forçaram os moçambicanos a lutar pela independência do seu povo. Segundo Ana Mafalda Leite (2012), no decorrer da história, as consequências da colonização podem ser percebidas:

África, refiro-me às ex-colônias, pesa na memória portuguesa com alguma violência, particularmente experimentada nos últimos quinze anos, em que a guerra colonial antecedeu as independências. Parece haver quase uma necessidade de esquecimento da carga demasiado pesada que o processo imperial arrastou consigo. O passado tende, por vezes, a ser olhado ou com algum desconhecimento — a memória é curta, e certas memórias são para esquecer — ou com uma visão mais ou menos maniqueísta, que considera apenas o sentimento de uma certa culpabilidade, e o necessário investimento de remissão dessa “culpa” histórica. Entre o culpado, que personifica a imagem do colono,

e a vítima, que encena o colonizado, haverá certamente um lugar mais distanciado, e provavelmente, mais neutro, de encarar os fatos da história e os da literatura (Leite, 2012, p. 140, grifos da autora).

Assim, a luta pela libertação nacional foi liderada pela Frente de Libertação de Moçambique, a Frelimo¹, fundada em 1962 através da fusão de outros três movimentos: União Democrática Nacional de Moçambique (Udenamo), a *Mozambique African National Union* (Manu) e a União Nacional Africana de Moçambique Independente (Unami). No dia 25 de setembro de 1964, a Frelimo, dirigida por Eduardo Mondlane², iniciou a luta pela libertação nacional na província de Cabo Delgado. Alguns anos depois, após muita resistência e algumas conquistas, Eduardo Mondlane, o primeiro presidente da Frelimo, foi assassinado, em fevereiro de 1969, por agentes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide). Posteriormente, passados alguns anos da morte de Mondlane, Samora Moisés Machel proclamou a independência de Moçambique em 25 de junho de 1975.

A partir dos anos 80 o país viveu um conflito armado dirigido pela Resistência Nacional Moçambicana (Renamo³), o qual terminou na década seguinte, por volta dos anos de 1992, com a assinatura dos Acordos Gerais de Paz entre o governo da Frelimo e a Renamo. Dois anos depois, o país realizou suas primeiras eleições, vencidas pela Frelimo que, em seguida, voltou a ganhar a segunda eleição realizada nos anos 2000 e a terceira, em 2004. É dentro

¹ A Frente de Libertação de Moçambique, também conhecida por seu acrônimo Frelimo, é um partido político oficialmente fundado em 25 de junho de 1962 – como movimento nacionalista – com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique do domínio colonial português. Durante o período em que governou o país como partido único, a Frelimo recebeu o apoio de diversos governos internacionais e, dentre eles, o governo do Brasil.

² Eduardo Chivambo Mondlane foi um dos fundadores e primeiro presidente da Frente de Libertação de Moçambique, a organização que lutou pela independência de Moçambique do domínio colonial português. Morreu em Dar Es Salaam, em 3 de fevereiro de 1969, ao abrir uma encomenda que continha uma bomba.

³ A Resistência Nacional de Moçambique (Renamo) matou muitas pessoas e destruiu a infraestrutura econômica moçambicana nessa época.

desse contexto de lutas e resistências que encontramos as literaturas de língua portuguesa em Moçambique. E, nessa perspectiva, este trabalho traz, como foco, a literatura de Moçambique, sobretudo no que diz respeito à escrita de autoria feminina.

Assim, com base em pesquisas já realizadas nesse âmbito, sabemos que a literatura moçambicana, após um longo processo histórico, por volta das décadas de 1940 e 1950 encontra “suporte” no jornalismo da época – a imprensa funcionando como instrumento de denúncia/resistência contra o colonizador para promover, sobretudo, um processo de conscientização do povo moçambicano. A partir dessa conscientização, houve um significativo desenvolvimento cultural em Moçambique, como também nas ex-colônias portuguesas, trazendo consigo a presença de muitos escritores e escritoras que foram, gradativamente, despontando nesse espaço de produção literária que veio a se constituir como sistema literário moçambicano.

Lília Momplé e a obra *Ninguém matou Suhura*

A literatura de autoria feminina moçambicana possui vozes de elevada expressividade, como Noémia de Souza (1926-2002), Lina Magaia (1940-2011), Paulina Chiziane (1955-) e Lília Momplé (1935-). Objetivamos, neste trabalho, destacar a produção da escritora Lília Maria Clara Carrière Momplé, ou simplesmente Lília Momplé, como é conhecida. Ela nasceu em 19 de março de 1935, na Ilha de Moçambique, localizada ao norte do país, na província de Nampula. Concluiu seus estudos secundários na capital da colônia, na cidade de Lourenço Marques, atual cidade de Maputo (Alós, 2011, p. 148).

No que diz respeito à sua vida profissional, Momplé é formada em Serviço Social e trabalhou como assistente social em Lisboa, Lourenço Marques (atual cidade de Maputo) e também aqui no Brasil, em São Paulo, entre os anos de 1960 e 1970. Lília Momplé também se dedicou ao estudo da língua, pois foi diretora e também professora de Língua Portuguesa e Inglesa na Escola Secundária da Ilha de Moçambique, isso no início da década de 1970. Entre os anos de 1992 e 1998 ela executou a função de diretora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique (Fundac) e, de 2001 a 2005, ocupou lugar como membro do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco).

Em seu percurso literário, Momplé participou ativamente da Associação dos Escritores Moçambicanos (Aemo) como secretária geral, entre os anos de 1997 a 1999, sendo que, após esse período, foi presidente da Mesa da Assembleia-geral da mesma associação entre os anos de 1995 a 2001. Durante a época em que esteve na presidência da referida Associação, não mediu esforços para aumentar a visibilidade das mulheres nas publicações da instituição, conforme afirma Anselmo Peres Alós (2011, p. 148).

Entre as suas principais produções literárias encontramos a sua primeira obra, com o título *Ninguém matou Suhura*, que é uma coletânea de contos publicada em 1988. A sua segunda publicação, *Neighbours*, é um romance divulgado em 1995. A terceira obra da autora é outra coletânea de contos: *Os olhos da cobra verde*; foi publicada em 1997. Esses trabalhos foram editados pela Associação dos Escritores Moçambicanos (Aemo). Ademais, as obras da escritora Lília Momplé já foram traduzidas para o inglês, italiano, francês e alemão.

Aclimatando a obra *Ninguém matou Suhura*

A obra *Ninguém matou Suhura* (1988) é organizada em cinco contos que, apesar de serem independentes, trazem temáticas semelhantes, como abuso, violência, estupro, exploração colonial em Angola e Moçambique. O tempo e espaço dessas narrativas compreendem o período histórico da segunda metade do século XX, mais exatamente entre os anos de 1935 a 1974, tempo que mostra o poder territorial português em oposição à resistência à exploração e, sobretudo, a luta pela independência das colônias africanas.

Logo no prefácio do livro *Ninguém matou Suhura* temos a percepção sobre a autora e sua obra a partir do ponto de vista do escritor Luís Bernardo Honwana, conterrâneo e contemporâneo de Momplé:

Efectivamente, Lília Momplé conduz-nos a um passado que é próximo à experiência da generalidade dos moçambicanos de hoje não só porque é recente como até, e mais importantemente, porque constitui um dos pontos de referência do processo moçambicano. As histórias deste *Ninguém mataram Suhura* retratam situações de conflito que decorrem da ocupação estrangeira ao nosso país. São histórias que ilustram a História, forçosamente convidando o leitor à reanálise do nosso quotidiano neste tempo de balanço e mudança. Não fosse outro, esse seria já mérito assinalável deste trabalho de Lília Momplé (Honwana, 1988, p. 1).

Essa definição de Honwana sobre a obra da autora reforça, para quem a lê, a inegável habilidade que Momplé traz em seus escritos, narrados com tanta precisão, a ponto de fazer com que

seus leitores enxerguem claramente tanto o seu engajamento dentro do contexto histórico em que está inserida quanto a sua agudeza como testemunha de fatos tão terrivelmente vividos pelo seu povo. Segundo Honwana, “o que Lília escreve acrescenta-se e enriquece a literatura moçambicana não apenas pelo valor testemunhal, mas também pelas outras dimensões que se fazem presentes” [...] (Momplé, 1988, p. 2).

Assim, a obra *Ninguém matou Suhura* é composta por cinco contos, a saber: “Aconteceu em Saua-Saua”, “Caniço”, “O baile de Celina”, “Ninguém matou Suhura” e “O último pesadelo”. À exceção do último conto da coletânea, “O último pesadelo”, que optamos por não analisar neste trabalho, todos os demais estão ambientados em Moçambique. Para o referido conto, o espaço narrativo encenado é Angola.

No primeiro conto, *Aconteceu em Saua-Saua*, temos um narrador em 3ª pessoa e o mês de junho de 1935 como data dos acontecimentos vividos. A história descreve a infeliz experiência do protagonista Mussa Racua, um macua, camponês muito humilde que fora recrutado pela administração colonial para cultivar arroz. Logo nos primeiros parágrafos, temos a descrição de Mussa Racua em um de seus muitos momentos de sofrimento e angústia, chegando à casa do seu amigo Abudo, depois de “perambular” um dia inteiro em busca de arroz para entregar na Administração:

Embora lento, o seu andar não revela o esforço despendido desde a madrugada, percorrendo sem descanso longas distâncias entre as palhotas de amigos e conhecidos. Caminha com passos firmes, de cabeça erguida, o belo corpo esguio bem direito. A ansiedade e a dorida revolta que o queimam, sabe ele escondê-las dentro de si. Só os olhos, demasiado serenos, demasiado fixos, denotam a conformada lassidão do jogador que tudo perdeu (Momplé, 1988, p. 9).

No conto *Aconteceu em Saua-Saua*, Momplé mostra ao leitor como a administração colonial, de forma arbitrária, determinava quais terras seriam cultivadas e, assim, distribuía as sementes entre os camponeses, impondo também metas de produtividade agrícola (colossais) a serem alcançadas. Caso o camponês não conseguisse alcançar a meta, corria o risco de ser recrutado para trabalhar nos campos de sisal, como pagamento da “dívida”.

É essa a situação em que Mussa Racua se encontra quando inicia a narrativa. Desesperado, buscando ajuda, tenta pedir a seus vizinhos dois sacos de arroz para completar a sua cota de produção agrícola, porém não os obtém:

— Disseram-me que andas à procura de arroz para entregar à Administração.

— Desde ontem – responde Mussa Racua – tu és o último amigo a quem venho pedir ajuda. Bem sei que ainda te devo meio saco que me emprestaste o ano passado... Por isso não queria pedir-te outra vez. Mas, hei-de pagar. Faltam dois sacos. [...] (Momplé, 1988, p. 10).

A última esperança de Mussa é implorar a ajuda do amigo Abudo. Entretanto, como havia sido um ano bastante difícil para todos os camponeses daquela região, por falta de chuva, a ajuda, infelizmente, não vem. Mussa Racua se vê sem saída e lembra de todo o sofrimento que já viveu: “— Não sei nada! Só sei que não aguento a plantação a segunda vez” (Momplé, 1988, p. 11). Desesperado, toma uma atitude definitiva para acabar com toda a sua amargura:

Na escuridão enluarada do pequeno quarto sente a mulher a dormir um sono agitado, mas profundo. Um desejo violento de a apertar nos braços

para sempre impele-o para ela, mas recua a meio do quarto. Então, com movimentos felinos, rápidos e silenciosos, vai-se embora sem a olhar sequer (Momplé, 1988, p. 16).

Queremos aqui dar destaque a Maiassa, esposa de Mussa, que depois de acordar, de seu pesado sono de mulher grávida, “com a primeira claridade da manhã e, num instante” (Momplé, 1988, p. 16), percebe a ausência do marido e vai procurá-lo nos lugares que ele deveria estar e, não o encontrando, sente que há algo de anormal. Nesse momento da narrativa o leitor consegue perceber uma mulher forte, que não se deixa limitar por conta de seu estado físico e nem permite sentir-se cansada. Entretanto, apesar do seu pesado ventre, “começa a correr como se quisesse impedir uma desgraça” (Momplé, 1988, p. 17). Assim, Maiassa, quase sem surpresa, encontra o corpo do seu marido suspenso numa mangueira. A perda do seu homem a deixa inconsolável.

O conto termina com o administrador, sem demonstrar interesse pelo acontecido com o camponês macua, apenas se preocupando com a produção agrícola, exigindo ao seu tradutor, o mulato Língua, que o sipaio⁴ traga os seis sacos de arroz que foram colhidos, que são da Administração. O administrador, na sua última fala, finaliza avaliando a atitude desesperada de Mussa Racua: “— Estes cães assim que lhes cheira a trabalho, arranjam sempre chatices. Ou fogem ou suicidam-se. Maldita raça!” (Momplé, 1988, p. 18).

O conto mostra a violência colonialista e o racismo que subjaz a ela, por meio das cruéis palavras do administrador, após ouvir o relato da tragédia ocorrida com Mussa Racua. A atitude desesperada do personagem de suicidar-se denuncia a

⁴ Os sipaios eram soldados nativos do exército inglês na Índia, responsáveis pela desocupação de terras pelas comunidades locais em favor da CIO.

desumana experiência colonial, conduzindo o leitor a interpretar a autodestruição como a única atitude de resistência possível. Essas palavras do administrador revelam a sua indiferença e, sobretudo, superioridade-desumanidade do colonizador em relação ao colonizado. O gesto de resistência de Mussa Racua, ao ser interpretado pelo administrador como preguiça, despreza o significado anticolonialista dessa atitude como sendo uma forma de resistência às arbitrariedades do colonizador.

O segundo conto “Caniço”, situado em dezembro de 1945, narra a história da família do jovem Naftal, um menino que, desde muito jovem, precisou trabalhar para sustentar sua mãe e irmãos, pois perdera o pai por causa de uma tuberculose contraída nas minas da África do Sul. Seus dias eram angustiantes e a falta de esperança e otimismo completam a sua rotina e a de sua família.

Apesar de o conto ter como protagonista Naftal, damos destaque às três personagens femininas presentes: a irmã de Naftal, Aidinha, a mãe de Naftal e Mila, filha do colonizador. A mãe de Naftal, por exemplo, é mostrada ao leitor como uma mulher forte e dedicada, como podemos ver nesse fragmento da narrativa: “A mãe esmerava-se na confecção dos poucos pratos que conhecia, gastando nisso todo o dinheiro que o marido trouxera” (Momplé, 1988, p. 22).

Como a morte do pai fez com que a situação de pobreza da família se agravasse ainda mais, Aidinha, a irmã mais velha, cansada da vida miserável que levava com a família no bairro de Caniço, resolveu sumir de casa e se entregar à prostituição. Depois de muito procurar em hospital, na polícia e em todas as palhotas do bairro Caniço, a mãe de Aidinha, apesar de resistir, resolve procurar por sua filha em uma casa de prostituição:

Como Aidinha nunca mais aparecesse, a mãe acabou por seguir os conselhos das vizinhas e, depois de várias tentativas goradas, conseguiu por fim penetrar na tal casa de prostituição, onde, efetivamente, a jovem se encontrava. Ficou no pequeno *hall* de entrada, bem junto à porta, de pé, segurando o nó da capulana com ambas as mãos, e assim permaneceu durante um tempo que lhe pareceu interminável. Quando Aidinha finalmente pareceu, sentiu o coração fugir-lhe do peito. Aquela rapariga de lábios besuntados e olhos mal dormidos, que entortava as pernas em cima de sapatos de salto alto, nada tinha a ver com a sua filha. Teve vontade de lhe bater ali mesmo, mas dominou-se e disse simplesmente: — *Vamos para casa, minha filha* (Momplé, 1988, p. 23).

Aidinha, não aceitando a proposta da mãe para voltar para casa, se mantém firme em sua decisão de nunca mais retornar. Vemos em Aidinha a função de mostrar ao leitor o “outro lado” da situação. De família pobre-miserável e insatisfeita com essa condição, ela se entrega à prostituição como uma maneira de fugir da situação que lhe é imposta por pertencer à posição do negro colonizado, subalterno e, sobretudo, explorado.

Entretanto, a carreira de Aidinha foi breve, apesar da falta de experiência – algo que despertava nos homens mais curiosidade. Percebendo que era fonte de lucro para a patroa, a personagem resolve seguir seu caminho e usufruir de seus lucros sozinha. Deleitava-se ao ver os homens brigando por causa dela e aproveitava para sugar-lhes mais dinheiro. Porém, com o passar do tempo, Aidinha contrai uma tosse seca, começa a perder peso rapidamente e está sempre cansada. Após ficar em estado de prostração e ser internada, é diagnosticada com tuberculose:

Não tiveram nenhuma dificuldade em levar Aidinha do hospital. Foi até com certo alívio que os médicos lhe deram alta alguns dias depois. Negras tuberculosas era o que eles tinham demais. E, além disso, sabiam que, mau grado todos os tratamentos, o fim da rapariga era apenas uma questão de tempo. E assim Aidinha regressou à palhota [...] passa os dias deitada, impregnando o quarto do forte cheiro de bolacha característico dos tuberculosos e morrendo um pouco em cada dia (Momplé, 1988, p. 25-26).

A outra personagem feminina que queremos destacar neste conto é Mila, filha da colonização. Um dia, um relógio de ouro sumiu da casa dos pais de Mila, patrões de Naftal, e, como já era de se esperar (de patrões racistas), os empregados negros (Naftal e o cozinheiro) eram os únicos suspeitos pelo roubo. Naftal é enfatizado no conto em sua agonia existencial, pois – mesmo sendo um trabalhador honesto e dedicado – o colonialismo racista coloca todos os negros sob a suspeita de serem ladrões.

O aparecimento do relógio só se deu após o castigo injusto por parte dos policiais, já que Mila era a responsável pelo sumiço da joia, pois ela havia levado o relógio para a escola para fazer inveja às colegas de aula:

Afinal o relógio apareceu. Estava com Mila. Ela chegou logo a seguir de tu teres saído com os criados para a polícia. Levou-o para o colégio, imagina. Quando ontem viemos do cinema esqueci-me dele na casa de banho e, de manhã, ela viu-o lá e lembrou-se de o levar para o colégio, para fazer inveja às colegas. Quando acordei o relógio já lá não estava. Não ganhei para o susto. É vaidosa como o pai a tua filha... Que ideia, levar o relógio de ouro para o colégio (Momplé, 1988, p. 29).

Momplé deixa latente para o leitor as características de Mila. No conto ela se revela uma menina fútil e sem princípios, sendo a sua única “preocupação” fazer inveja às outras meninas da escola. Podemos ainda evidenciar, nesse excerto acima, uma postura da mãe que reflete a posição do colonizador, demonstrando estar inserida num sistema de organização patriarcal e racista em que tanto mãe quanto filha se mostram longe da realidade e são, sobretudo, muito “mimadas”.

No terceiro conto, “O baile de Celina”, situado em dezembro de 1950, a autora inicia sua narrativa numa sala de jantar que é também um espaço de costura de D. Violante. O vestido de festa da Celina estava pronto: “ – É lindo! – suspira Leonor, contemplando o vestido. [...]. Tenho a certeza que o vestido de Celina há-de ser um dos mais bonitos! – comenta D. Celeste” (Momplé, 1988, p. 35).

O narrador apresenta ao leitor, sem muitos detalhes, duas senhoras que estão juntas de D. Violante, mãe de Celina: Leonor e D. Celeste, ambas mestiças. O conto relata a dura experiência da protagonista Celina, jovem negra, aluna do Liceu Salazar (escola de brancos), que está às vésperas de se formar e poder participar do baile de finalistas do referido Liceu:

Vocacionado para servir os interesses dos colonos, o Liceu reflecte bem a segregação racial existente em Moçambique. No 7º ano Celina e um jovem indiano são os únicos alunos de cor, e em todo o Liceu não existe um só aluno negro. Durante os primeiros anos Celina só desejava passar despercebida. Mas, mesmo assim, era-lhe frequente ler na expressão da maioria dos colegas e professores estas interrogações: – Mas o que faz aqui essa mulata? Não sabe que não é este o seu lugar? (Momplé, 1988, p. 42).

Apesar de carregar consigo o estigma de ser negra, fato este que a deixa sempre atenta e determinada em seus objetivos, Celina é bastante disciplinada com os estudos, sendo sempre um destaque entre os alunos, e isto permitiu a ela uma certa estima por parte dos colegas. “É capaz de rir, conversar e exibir até um falso à vontade perante os outros alunos do Liceu. Contudo, não ignora que a aceitação que estes lhes demonstram tem um limite” (Momplé, 1988, p. 42).

A mãe de Celina é outra personagem à qual daremos destaque no conto “O baile de Celina”. Mãe muito dedicada, “vai-se consumindo alegremente, colada dia e noite à máquina de costura para que não falte o dinheiro para as propinas, os livros e a roupa da filha” (Momplé, 1988, p. 42). E quando percebe a filha abatida devido ao desprezo ou indiferença dos colegas, ela não se deixa abater e, sempre aconselhando a filha em um tom de confiança inabalável, fala:

— Estuda, filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor. Quanto mais estudares, mais depressa serás gente!

E agora, ao contemplar mais uma vez o vestido que Celina levará ao baile dos finalistas, ela vê em parte confirmadas as suas palavras (Momplé, 1988, p. 42).

Entretanto, às vésperas do baile dos finalistas, considerado o maior acontecimento social de Lourenço Marques, Celina, concentrada na sua tarefa de confeccionar flores para enfeitar o salão, ouve seu nome e do aluno indiano serem chamados pelo diretor da instituição:

— A aluna Celina de Sousa e o aluno Jorge Vieira são chamados à reitoria! — berra o chefe dos contínuos que acaba de entrar no salão. Um silêncio repentino acolhe as palavras do funcionário que, irritado por ninguém lhe responder, as repete em tom mais solene e ofendido. Só então Celina põe de parte as flores que está a confeccionar e, tremendo intimamente, dirige-se ao contínuo. Entretanto o espanto cede lugar ao pânico, pois o reitor só se digna convocar os alunos em casos muito graves. E o facto de Jorge Vieira, único aluno de cor além dela, ser também chamado, não pressagia nada de bom. Mortos de sustos e um pouco envergonhados, seguem ambos o contínuo, deixando atrás de si um burburinho de curiosidade (Momplé, 1988, p. 44).

Ao entrarem na sala do reitor, Celina e Jorge o percebem com ar de quem está aborrecido “com as coisas e as pessoas que o rodeiam. Parece tão distante e absorto que Celina duvida que ele os tenha realmente convocado” (Momplé, 1988, p. 45). E ali, naquela sala “fria”, Celina e o colega, não ousando olhar um para o outro, recebem uma dura sentença:

— Quero avisar-vos que não podem ir ao baile dos finalistas – prossegue calmamente o reitor, pousando nos jovens o seu olhar ausente de míope.
— Sem dúvida que vocês compreendem – continua ele. Há certas coisas que é preciso dar tempo ao tempo. Vem o senhor governador-geral e pessoas que não estão habituadas a conviver com gente de cor. E, vocês também não haviam de sentir-se à vontade no meio delas! Para evitar aborrecimentos de parte a parte, achamos melhor vocês não irem ao baile. [...] Podem sair – ordena ele por fim, recomeçando imediatamente a escrever (Momplé, 1988, p. 45).

Celina, ao entender que estava sendo proibida de participar do baile dos finalistas por ser negra, não consegue acreditar no que acabara de ouvir. Naquele momento, sentindo uma náusea incontrolável e prestes a perder os sentidos, Celina não consegue esboçar nenhuma palavra sequer. Indignada com o fato, retorna para a sua casa depois de muito perambular pela rua:

Sentada na cama Celina corta à tesourada o seu lindo vestido branco.
– Estás doida?! — grita-lhe a mãe, passado o primeiro momento de estupefação. Celina não responde, nem sequer levanta os olhos. Calmamente, determinadamente, continua a cortar o vestido em pequeninos pedaços que se espalham pelo chão como frágeis e vaporosas nuvens, desfeitas pelo vento (Momplé, 1988, p. 46).

Podemos inferir que este é mais um conto em que a escritora Momplé evidencia a violência colonialista e o racismo que subjaz a ela. Assim, por meio da proibição do reitor é dada a sentença de Celina, que, ao chegar em casa, calmamente corta o seu vestido de baile “em pequeninos pedaços que se espalham pelo chão como frágeis e vaporosas nuvens”, representando uma ruptura com aquele mundo no qual não lhe permitem participar. Reflete ainda uma forma de resistência de “colonizada” que não se permite emudecer diante de atos tão desumanos.

“Ninguém matou Suhura”, quarto conto da coletânea e que dá título à obra, é certamente aquele no qual a escritora Momplé mais explicita a violência colonialista, buscando evidenciar o racismo que subjaz a ela e sobretudo denunciando as arbitrariedades do colonialismo português em terras moçambicanas.

O conto, situado em novembro de 1970, é dividido em 3 partes: “O dia do Senhor Administrador” descreve detalhadamente

não somente o dia a dia dele, mas também suas características físicas e psicológicas:

À parte uma gordura incipiente na zona da cintura, o corpo preserva uma elegância maciça perfeitamente adequada aos seus quarenta e oito anos. [...]

Quando ele era ainda um simples aspirante do quadro administrativo, a mulher acompanhara-o por esse mato fora. Juntos humilhavam os negros e incutiam-lhes o desprezo por si próprios. Juntos exploravam os camponeses pobres e bajulavam os donos das plantações, juntos tinham breves rebates de consciência que acalmavam prontamente com obras de caridade. [...] Subiu lentamente até à posição que hoje ocupa e, durante a sua longa trajectória profissional, o auxílio da mulher foi inestimável (Momplé, 2007, p. 50).

Por meio da descrição dessa primeira parte, o leitor consegue conhecer os pormenores da vida levada pelo “tão admirado senhor”, como seus passeios pelas ruas da Ilha de Moçambique, na província de Nampula, ou que mantém, por exemplo, uma *garçonnière* em uma região afastada da cidade para onde leva as garotas virgens que, amiúde, encontra pelas ruas, com o objetivo de violentá-las.

A segunda parte, “O dia de Suhura”, descreve o cotidiano da protagonista, Suhura, jovem de quinze anos, órfã de pai e mãe, que mora com a avó, é analfabeta e extremamente pobre. Entretanto, apesar de ter todos os motivos para não ser feliz:

Suhura acorda sorrindo ao novo dia que desponta.

De natureza predisposta à alegria, o simples facto de viver a enche de satisfação. Por isso ela sorri à claridade morna que a desperta, salta rapidamente da quitanda e corre para a janelinha de madeira que abre de par em par.

São cinco horas da manhã. Porém, a luz do dia já penetra a jorros, iluminando cruamente o quarto. Este é um compartimento minúsculo, de paredes de mataca carcomida e tecto sem forro, onde se atravancam a quitanda de Suhura, uma velha mala de latão assente sobre quatro pedregulhos, e a quitanda da avó (Momplé, 1988, p. 62).

Desde que perdeu a mãe Suhura passara a morar com a avó. A princípio, Suhura chorava todos os dias pela ausência da mãe e conservara dela a doçura e a melancolia. Mas, aos poucos, foi sendo acalentada pelas “lindas histórias que a avó lhe contava à noitinha” (Momplé, 1988, p. 62). Agora, o tempo passou e a criança franzina “de ventre dilatado e joelhos ossudos foi-se transformando na graciosa adolescente que agora sorri ao sol desta manhã de Novembro” (Momplé, 1988, p. 63).

Suhura, em casa, assim como as meninas da sua idade, é uma mocinha ativa e está sempre ajudando sua avó nas tarefas domésticas. Um dia, Suhura prepara o almoço, porém percebe que a sua avó estava muito calada, mal toca nos alimentos e, depois de ter lavado as panelas, a velha se decide a falar:

— Senta-te aqui, minha neta, temos que conversar – diz ela, aparentando uma calma que não sente. [...]

— Suhura, minha neta – já continua a avó –, o que eu vou te pedir hoje, nunca pensei pedir na minha vida. O meu coração dói como uma ferida, e não sei mesmo se algum dia esta ferida há-de sarar (Momplé, 1988, p. 66).

Depois de ter ouvido de sua própria avó o acerto que a mesma havia feito — com intermediação da velha Agira, D. Júlia e sob ameaças e insultos do sipaio do Senhor Administrador —, de

que Suhura se encontraria a sós com ele (Administrador), Suhura se desespera completamente e suplica:

— Avó, não! Avó, não!

— Suhura, minha neta! O sipaio leva-te à força e podem até prender-te e arrancar-te de mim. Eu sei que é horrível isto que te peço, mas diz-me se podemos fazer outra coisa?! – geme a avó, perdida de angústia (Momplé, 1988, p. 68).

Suhura e sua avó são pessoas humildes, sem posses, sem importância, e percebem que não vale a pena resistir, pois não há nenhuma outra opção senão seguir as ordens. Assim, no dia marcado para o encontro, a angustiada mocinha segue o sipaio rumo a algo desconhecido para ela, porém “movida por uma espécie de estranha fatalidade”. O único desejo de Suhura, enquanto caminha atormentada é “que tudo seja consumado rapidamente” (Momplé, 1988, p. 68).

Assim, a terceira parte do conto, “O fim dia”, remete o leitor a uma ideia de algo que chegou ao fim e, ao iniciar os primeiros parágrafos dessa última parte da narrativa, podemos pressentir que o desfecho não será natural. O fim do dia relata o estupro de Suhura, seguido de seu assassinato por parte do Senhor Administrador e da entrega do seu corpo à sua avó:

[...] quando chegaram à casa de Suhura, a avó, mal os vê, percebe imediatamente que a rapariga está morta e não se contém.

— Mataram a minha neta! Mataram a minha Suhura! Porque fizeram isso, se ela foi, coitada! Ela não queria ir mas foi! Coitada da minha Suhura! – grita ela chorando convulsivamente.

Imperturbável, o sipaio entra na palhota com Suhura nos braços e segue

atrás da velha que, continuando a soluçar e a gritar à sua frente [...]. Depois, voltando-se para a avó, e apertando-lhe um braço com firmeza, diz-lhe muito pausadamente: – Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?! A avó compreende muito bem (Momplé, 1988, p. 72).

O fatídico dia chega ao fim com a morte de Suhura. E sua avó nada mais pode fazer senão sepultar, em silêncio, o corpo jovem de sua neta assassinada. Vemos, neste conto, o quanto Momplé utiliza a sua escrita para problematizar e, sobretudo, denunciar as desigualdades da realidade pós-colonial. De acordo com Duarte, “a autora transforma ações terroristas [...] em textos ficcionais em que desenha um painel de crimes inspirados pelo preconceito, ranço do colonialismo” (Duarte, 2012, p. 5).

Considerações finais

Falar em literatura moçambicana, sobretudo da obra de Lília Momplé, é dar relevo à importância do contexto político-social de Moçambique para a produção da escrita literária. Os textos de Momplé não se restringem apenas a uma denúncia do colonialismo e suas danosas consequências, antes, ela utiliza a sua escrita para descrever o sofrimento físico e psíquico vivido pelos negros moçambicanos na época colonial, com destaque especial para a mulher negra.

Nas narrativas que compõem a coletânea *Ninguém matou Suhura* há uma intensa presença do sofrimento (dos protagonistas) na luta pela independência das ex-colônias africanas e, sobretudo, um olhar vigilante àqueles subjugados que sofreram ao longo do século XX, durante a história de lutas e conquistas moçambicanas.

Por isso, inferimos que a literatura de Momplé tem, como marca, o fato de ultrapassar o racional, o ficcional e contrapor-se ao “persistente” silenciamento do negro, como no caso das personagens Maiassa, Aidinha, Celina e Suhura. *Ninguém matou Suhura* é, portanto, uma obra plurissignificativa por ter uma beleza proporcional à crueldade e à violência do colonizador.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na Literatura moçambicana. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 137-158, 2011. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/233/186>. Acesso em: 5 maio 2022.

DUARTE, Zuleide. Lilia Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. *Revista Literatas*, Maputo, ano II, n. 43, ago. 2012. Disponível em: <http://revistaliteratas.blogspot.com>. Acesso em: 26 maio 2022.

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

MATTA, Inocência da. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: *X Congresso Internacional da ALADAA. Cultura, Poder e Tecnologia: África e Ásia face à Globalização*, 26 a 29 out. 2000, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.



PROVOCAÇÕES II

Mulheres escritoras

Vera Duarte

Introdução

As mulheres protagonistas do movimento de emancipação feminina recusaram-se a ficar na posição de simples espetadoras passivas e estão a traçar os seus próprios caminhos, redescobrimo e dando novo valor aos papéis tradicionais, conferindo-lhes um conteúdo renovado, e estão reorientando a sua maneira de estar na vida e no mundo, ainda que a custo de grandes sacrifícios e muitas lágrimas, em prol da valorização da mulher.

É nesse processo que a voz das mulheres emerge vibrante também na literatura, como uma contribuição maior para a arte universal, certamente, mas também como participação no projeto planetário de emancipação da mulher.

Contrariamente ao que se passou no período anterior à independência, em que a presença da mulher na escrita cabo-verdiana foi quase imperceptível, hoje, a principal característica da moderna escrita literária cabo-verdiana talvez resida na presença triunfal das vozes femininas.

Entendemos que o grande denominador comum das escritoras cabo-verdianas é que elas são, cada vez menos, mulheres cabisbaixas, de olhos postos no chão e que aceitam tudo do companheiro, marido ou pai de filho, sem direito a amar, mas sim mulheres que partem para a luta, reunidas todas à volta do grande projeto de emancipação.

Mulheres e escritas

Começo esta minha intervenção não só agradecendo o honroso convite que me foi dirigido pelos organizadores deste Seminário Internacional de Literaturas Africanas de

Língua Portuguesa (SILAS), como manifestando o meu enorme contentamento por homenagear uma figura que é tão cara, a professora Laura Padilha.

Juntamente com as professoras Simone Caputo Gomes e Carmen Tindó, Laura Padilha pertence ao ilustre grupo das académicas brasileiras que vêm dando um relevo especial à escrita das autoras oriundas dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) e isto tem-se revelado de grande valia para todas nós que decidimos enveredar pelo maravilhoso, mas desafiante, mundo da escrita.

Conheci Laura Padilha desde a minha primeira participação em encontros literários no Brasil, o que aconteceu num seminário na UFRJ, há quase trinta anos. Mas o meu mais recente encontro com ela foi exatamente na cerimónia da sua jubilação, ocorrida em novembro de 2007, também na Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando ela completou 70 anos e se jubilou. Nessa altura, Simone Caputo Gomes e eu fizemos parte do público que assistiu à bonita cerimónia organizada por Carmen Tindó.

São essas as incríveis emoções que o mundo da literatura nos proporciona, o reencontro sempre tão gostoso com pessoas que já fazem parte da nossa magnífica família literária.

Bem hajam.

Em Cabo Verde, meu país natal, a questão da igualdade das mulheres já se encontrava inscrita no projeto emancipador dos homens e mulheres que, no final dos anos cinquenta e no decurso da década de sessenta do século XX, deixaram o aconchego tranquilo das ilhas para, a partir do mato da Guiné-Bissau, se lançarem na nova cruzada do século XX, de dar novos países ao mundo.

A situação prevalecente no seio da camada feminina cabo-verdiana era então singular no contexto africano.

Cabo Verde, formado por ilhas afastadas do continente pelo oceano Atlântico e possuindo uma população mestiça, não viu desenvolver-se no seu seio uma civilização estritamente africana. Os ritos de iniciação, a mutilação genital feminina, a herança das viúvas, a poligamia e outras práticas costumeiras, altamente discriminatórias e estigmatizantes em relação às mulheres, foram sempre praticamente desconhecidas.

Essas circunstâncias e o imperativo da busca pela sobrevivência económica num país de escassos recursos naturais e vítima do abandono colonial fizeram com que as mulheres cabo-verdianas desde cedo tivessem uma activa, embora não reconhecida, integração no mercado de trabalho. Mais do que isso, elas cedo também adoptaram a via da emigração para resolver o problema da sobrevivência das suas famílias.

A independência, sob a égide do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), partido que consagrava a igualdade do homem e da mulher no seu ideário político, veio permitir a adopção de uma legislação extremamente progressiva e igualitária em relação ao estatuto da mulher, seja civil, político, económico, social e cultural e a adopção paulatina de políticas públicas visando a promoção e participação da mulher em todos os planos da vida nacional.

É a partir da segunda metade do século XIX que verdadeiramente se começa a formar o *corpus* do que, cerca de um século mais tarde, viria a constituir a literatura cabo-verdiana.

Haveria na altura a presença de mulheres?

Curiosamente, o primeiro livro de poesia de autor cabo-verdiano a ser publicado em Cabo Verde terá pertencido a uma

intelectual nascida em São Nicolau, mas de origem europeia, de nome Antónia Pusich, que viveu de 1804 a 1883.

Esse será o marco inicial que teremos que colocar quando quisermos versar a literatura cabo-verdiana, pois através dele se inicia o que mais tarde se convencionou chamar de período pré-claridoso, que se inicia em meados do século XIX e vai até aos anos 30 do século XX. .

Convém, contudo, deixar claro que Antónia Pusich é, sobretudo, considerada uma escritora portuguesa, sendo certo que a maior parte da sua obra, constituída por poemas e artigos, foi escrita e publicada em Portugal.

Maria Luísa de Sena Barcelos — natural da Ilha Brava (Cabo Verde) —, uma conhecida poetisa que assinava com o pseudónimo de *Africana* e era irmã do célebre historiador Cristiano de Sena Barcelos — e Gertrudes Ferreira Lima — que assinava com o pseudónimo de *Humilde Camponesa* — foram dois nomes que também apareceram neste período.

Mas é de justiça assinalar que, para muitos estudiosos, o primeiro autor cabo-verdiano de reconhecida autenticidade, conforme indicado por Arnaldo França, é o poeta Guilherme Dantas, que publica em 1867.

Embora as primeiras décadas do século XX sejam extremamente fecundas em atividade literária e jornalística no arquipélago, nomeadamente com José Lopes, Eugénio Tavares e Pedro Cardoso, a verdade é que não ficaram gravados nomes de mulheres nesse período. Tal situação mante-se praticamente inalterada mesmo com o surgimento da revista *Claridade* em 1936, que vem mudar substancialmente o panorama literário do Arquipélago. Nesse período, que se convencionou chamar

de “claridoso” pelo impacto que nele teve a publicação dos nove números da revista *Claridade* (entre 1936 e 1966), ao lado de nomes tão importantes como Jorge Barbosa, Baltasar Lopes e Manuel Lopes, não podemos encontrar qualquer nome de mulher.

Assim, tem razão Orlanda Amaílís quando, no seu jeito peculiar de fina ironia, assevera que *Nha Claridade apenas pariu filhos machos*, numa clara alusão ao facto de o Movimento Claridade ter sido integrado quase exclusivamente por homens.

Tal situação só começa a alterar-se com a escrita que surge a partir do *Suplemento Cultural* (1958) e dela podemos ressaltar três nomes: Yolanda Morazzo, Orlanda Amarilis e Maria Margarida Mascarenhas.

Chegamos, assim, à escrita cabo-verdiana pós-independência, dando razão àqueles que asseveram que, desde os primeiros passos da literatura cabo-verdiana, passando pela era dos claridosos, até a independência, não tivemos referência de livro de mulher publicado nas ilhas.

Efetivamente, as escritoras a que vimos fazendo referência apenas tiveram presença em almanaques, jornais e revistas, e alguma publicação no estrangeiro, nomeadamente Portugal. É somente a partir de 1974 que começam a surgir obras de mulheres publicadas em Cabo Verde.

Com as modernas escritoras e poetisas surgem reivindicações de publicação a par de reivindicações outras, como da africanidade, da cultura africana, da beleza negra, o que vem contribuir para a valorização do negro como cabo-verdiano de pleno direito à semelhança dos seus irmãos (branco, mulato ou mestiço), bem como à revalorização das manifestações culturais de origem genuinamente africana como a tabanca, o batuque e o funaná.

Vários nomes de mulheres surgem na escrita cabo-verdiana pós-independência, embora muitos depois sejam eclipsados.

Tomando de empréstimo as palavras da brasileira Simone Caputo Gomes, uma estudiosa da literatura cabo-verdiana, é possível encontrar nessas autoras uma escritura feminina, de mulheres agrupadas em torno da intenção de conquistar um espaço feminino de escrita e da poesia que alia nos seus textos a reivindicação, o discurso amoroso, o erótico e a metapoesia.

A grande característica da escrita feminina do pós-independência é que não nos encontramos mais perante a escrita contida de mulheres oprimidas em sociedades profundamente machistas, ainda que à procura de uma saída, mas sim perante uma linguagem que se liberta, que extravasa e que é catártica, consentaneamente aliás com o próprio amadurecimento do processo de emancipação da mulher e da sociedade, que elas mesmas vivenciam e de que são protagonistas ativas.

As mulheres autoras não hesitam em se considerar seres humanos com direitos iguais, nomeadamente no campo dos sentimentos e é essa igualdade, adquirida com muito esforço, sofrimento e entrega, que elas vão glorificar nas suas escritas.

Através da sua escrita elas dão voz às mulheres sofridas de Cabo Verde, às mulheres espancadas, às mulheres exploradas, exactamente para dizer que esse tempo tem que acabar, para esconjurar esse tempo. Ainda que não enunciada, a mensagem subliminar que preside suas colocações, seja em prosa, seja em verso, é exactamente a da condenação, é a de dizer que aquelas situações reflectem violações de direitos das mulheres e não se compaginam com uma sociedade que se quer digna, justa e livre.

Gostaríamos de deixar registado que as mulheres cabo-verdianas sempre trabalharam muito e elas são normalmente o esteio das famílias. Em casa ou fora de casa, a mulher cabo-verdiana sempre trabalhou ao lado do homem e quando ele não estava, para o sustento da família.

Hoje as mulheres cabo-verdianas estão em todas as profissões, estão na função pública e na política, estão na actividade industrial e na actividade comercial, sobretudo no comércio informal, e estão na actividade agrícola. E a escrita feminina tem objetivamente ajudado nessa caminhada, visando a evolução do estatuto e dos modelos de comportamento sociocultural do homem e da mulher, bem como a eliminação das práticas fundadas sobre a ideia de inferioridade ou superioridade de um sexo sobre o outro ou na existência de um estereótipo dos homens e das mulheres.

A escrita literária cabo-verdiana, com a entrada dessas autoras, deixa assim de ser o espaço exclusivo ou predominantemente masculino que foi até o proclamar da independência, para começar a ser povoado de textos em que os sentimentos e as emoções estão mais próximos da mulher, contribuindo assim para a grande gesta de ocupação de todos os espaços que a mulher cabo-verdiana vem protagonizando nas últimas décadas.

O objetivo é semear a rebeldia, a subversão e o descontentamento contra o estado de coisas do passado e, conseqüentemente, conseguir, ao mesmo tempo que assumem a causa colectiva de emancipação de um país, dar voz aos anseios próprios de um segmento marginalizado e submisso do seu povo, assumindo a causa da emancipação da mulher e da igualdade e equidade de gênero.

A voz das mulheres na literatura representa, assim, uma transgressão ao modelo feminino de passividade e submissão, antes

predominante na sociedade e na cultura cabo-verdiana, de cariz vincadamente machista e patriarcal.

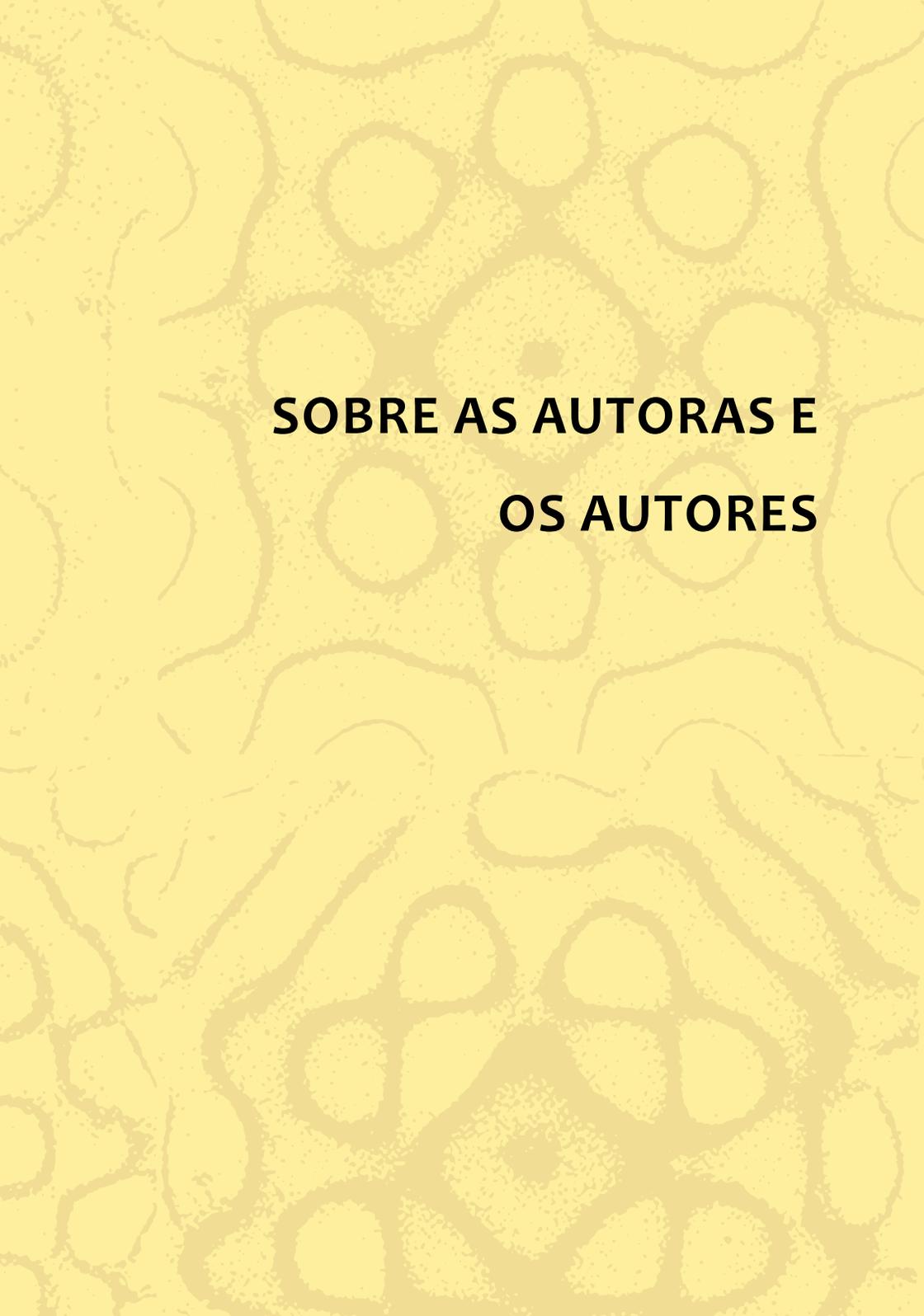
Cumprindo a profecia de Rimbaud¹, elas ajudam a acabar com a infinita escravidão tornando-se, elas também, poetas. Ainda que na sua pena se recriem as funções tradicionais da mulher, elas realizam, contudo, um corte epistemológico com o passado ao dar voz a uma mulher dona das suas emoções, do seu corpo e do seu destino. Ainda que haja silêncios e vazios, estes já são conscientes e deliberados, tanto como os gritos e os gestos.

Estamos, pois, perante uma estrada que já começou a ser trilhada. E embora os nomes não sejam muitos e o acolhimento por parte dos seus confrades não seja excepcional, é uma estrada que está a ser trilhada com exuberância, com determinação e com paixão. Paixão que pode ser sempre uma afirmação de liberdade.

De natureza eclética e elitista, as gerações contemporâneas cabo-verdianas têm em comum uma perspetiva estética de abertura, de proclamada africanidade e de cidadania do mundo e também de forte intervencionismo social. Essas características aplicam-se naturalmente à escrita das mulheres a que nos vimos referindo.

Vamos, assim, concluir esta modesta abordagem à emergência da voz das mulheres na literatura cabo-verdiana dizendo que ela constitui, quanto a nós, a característica mais inovadora e fecundante da moderna escrita crioula.

¹ Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, jusqu'ici abominable, — lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! Lettres de Rimbaud à Paul Demeny, 1871.

The background is a solid yellow color with a repeating pattern of overlapping circles and dots. The circles are drawn with a thick, textured line, and the dots are small and scattered within the circles and between them.

**SOBRE AS AUTORAS E
OS AUTORES**

Assunção de Maria Sousa e Silva

Graduada em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Piauí (1989); Especialista em Língua Portuguesa (UFPI) (1992) e em Investigação Literária (UFC) (1997), Mestra em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2016) com estágio de doutorado-sanduiche pela Universidade de Lisboa (2013-2014). Sua tese de doutorado foi indicada para o Prêmio Capes 2017, pelo Programa de Pós-graduação da PUC Minas. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí. Professora Titular, aposentada, da Universidade Federal do Piauí – CTT. Possui experiência de ensino, pesquisa e extensão na área de Letras. Investiga as literaturas africanas de língua portuguesa e a literatura afro-brasileira, com ênfase nos estudos sobre memória, identidade, mulher, gênero, ancestralidade e relações étnico-raciais. Participante Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED) da PUC Minas. Professora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar Sociedade e Cultura da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Agraciada com a Medalha do Mérito Educacional “Monsenhor José Luiz Barbosa Cortez”, na categoria Prática Docente, em 8 de dezembro de 2023, pelo Conselho Estadual de Educação do Piauí.

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira

Doutora em Letras, área de concentração Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora/Sociedade Mineira de Cultura (CES/JF - SMC), área de concentração Literatura Brasileira. Graduada em

Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professora de Português, Literaturas de Língua Portuguesa e Redação, na Educação Básica (2006-2022). Atuou como professora no Ensino Superior na UFJF, na disciplina de Produção e Leitura de Textos em Língua Portuguesa (2004-2006). Atuante voluntária em ações interdisciplinares relacionados a Linguagens, Língua Portuguesa e Libras, como no projeto “A Integração do aluno surdo na sociedade através do ensino/aprendizagem de Português, Física e Matemática na escola pública”, realizado no Núcleo de Línguas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais – campus Juiz de Fora –, no ano de 2017. Pesquisadora na área de Letras: ênfase em Literatura Comparada; Literatura de autoria feminina; Literatura e Educação Básica. Integrante do Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais, coordenado pela professora doutora Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas); e componente do Projeto de Pesquisa “José Saramago, leitor de Karl Marx”, liderado pela professora doutora Vera Lopes (PUC Minas). Atua como avaliadora (parecerista) na Revista *Cadernos Cespuc*, da PUC Minas.

Maria Nazareth Soares Fonseca

Doutora em Literatura Comparada pela UFMG, com cursos de atualização e estágio-sanduiche na Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris (1982-1983; 1992). Professora Adjunta na UFMG (1976-1994.) Professora Adjunta da PUC Minas (1995-2018). Coordenadora do curso pós-graduação convênio PUC Minas ECA (UFRJ) (1998-2002.) Diretora da Editora PUC Minas (2002-2005). Prêmio CAPES de Tese 2008 pela orientação da tese *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa*,

de Prisca Agustoni de Almeida Pereira, ganhadora do Prêmio CAPES – área Letras. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED), no período de 2010 a 2020. Autora dos livros: *Brasil Afro-brasileiro* (2000); *Poéticas afro-brasileiras* (2003); *Literaturas africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos* (2008), *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008); *Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos* (2015). Coorganizadora do volume 4 da coletânea *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011). A partir de 2020 coordena o *literÁfricas*, aba abrangida no site Literafro/UFMG, Portal da Literatura Afro-brasileira – [http:// www.lettras.ufmg.br/literafro/literafricas](http://www.lettras.ufmg.br/literafro/literafricas).

Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega

Possui doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2003). Atua como professora de graduação em Letras e na pós-graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes áreas: mitologia, lirismo moderno, literatura infantil e metodologia do ensino de literatura. Atualmente é líder do grupo de pesquisa “Abordagens de textos literários na escola”. Coordena os projetos de pesquisa “Recursos expressivos e caráter renovador do lirismo brasileiro moderno” e “O ensino de literatura e o desempenho dos vestibulandos na resolução de questões discursivas da UFCG”. Tem artigos publicados em periódicos especializados e coorganizou os livros: *Literatura: da crítica à sala de aula* (Ed. Bagagem, 2006) e *Cartografia da violência: ensaios comparativos* (Ed. Ideia, 2008).

Natalino da Silva de Oliveira

Diretor de Extensão, Pesquisa e Inovação do IF Sudeste MG – campus Muriaé. Professor do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica. Professor efetivo no IFSEMG – Muriaé. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG – orientado pela professora doutora Graciela Ravetti. Doutor em Literatura de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação da PUC Minas – orientado pela professora doutora Maria Nazareth Soares Fonseca. Possui Mestrado em Teoria da Literatura pelo POSLIT, graduação em Letras – Licenciatura/Português (UFMG, 2005) e graduação em Letras – Licenciatura em língua espanhola (UFMG, 2008). Pesquisador das áreas de Literatura, história e memória cultural, Literatura negra brasileira, Periferia, LIBRAS. Pesquisador do Núcleo Walter Benjamin (NWB/Faculdade de Letras/UFMG). Doutorando da PUC Minas. Capoeirista, atua também como professor, agente cultural e 1º Secretário do Centro Social e Cultural de Capoeira Raiz de Minas. Atualmente, é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, ministrando as disciplinas: Língua Portuguesa, Literatura, LIBRAS, Língua Espanhola. Trabalha no EJA, cursos técnicos e superiores.

Patrícia Pinheiro-Menegon

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Especialista em Literatura Brasileira pela UEMA. Mestre em Cultura e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/PGCult pela UFMA. Doutora em Linguagem e Ensino pelo Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino/PPGLE da Universidade Federal

de Campina Grande (UFCG). Professora Adjunta do Departamento de Letras/DELER da Universidade Federal do Maranhão, atuando na graduação do Curso de Letras Português-Inglês e Letras-Libras. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Desenvolve pesquisas em: Literatura Africana de Língua Portuguesa e Inglesa; Ensino de Literatura com ênfase na Educação das Relações Étnico-Raciais/Interculturalidade. Atuou como Coordenadora Adjunta pelo Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica (PARFOR/UFMA, 2017 a 2018). É formadora Estadual pelo Projeto LEEI/MA. É Professora Pesquisadora I pelo PARFOR/UFMA, CAPES/MEC. É coordenadora-integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literatura de Autoria Feminina (GEPLAF/UFMA).

Roberta Guimarães Franco

É professora de Literatura Portuguesa e da Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG e bolsista de produtividade nível 2 do CNPq. Atuou como Professora Adjunta das áreas de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Lavras (UFLA), onde é membro permanente do Mestrado em Letras. Doutora em Estudos literários (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense, com período sanduíche no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Tem experiência na área de Literatura Comparada, com ênfase nas relações entre Literatura, História e Memória nas Literaturas de Língua Portuguesa, especialmente nas Literaturas Portuguesa, Angolana e Moçambicana, em Estudos Culturais e Teoria Pós-colonial. Atualmente é vice-coordenadora do GT ANPOLL de Estudos Comparados de Literaturas de

Língua Portuguesa (gestão 2023- 2025) e membro do Conselho Deliberativo da ANPOLL (gestão 2023-2025). Coordena o Núcleo sobre “Estudos Culturais, Imaginários e Memórias nos espaços da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa” (NECIM-CPLP) e colidera o Grupo de pesquisa CNPq “Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação”. Dentre a sua produção destaca-se a autoria dos livros “Descortinando a inocência: infância e violências em três obras da literatura angolana” (EDUFF, 2016) e “Memórias em trânsito: deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais” (Alameda, 2019, com financiamento da FAPEMIG).

Roberta Maria Ferreira Alves

Graduada em Letras com ênfase em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas Literaturas, atua nas áreas de literatura comparada, semiótica, tradução, análise crítica, análise da narrativa, Literaturas africanas de língua portuguesa e inglesa, Literatura afro-brasileira e literatura de autoria feminina. É mestre em Letras e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas, com estágio pós- doutoral na mesma instituição. Professora de Magistério Superior na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), *campus* Diamantina, no Bacharelado em Ciências e Tecnologia, na área de Humanidades. Possui artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior. Pesquisadora do Grupo de Estudo Estéticas Diaspóricas (GEED) desde 2010 e coordenadora do grupo desde 2018. Integra projetos financiados pelo CNPq, como A produção poética dos países africanos de língua portuguesa e Escritas literárias africanas de Língua Portuguesa e textualidades orais. Coorganizadora, junto a Wellington Marçal de Carvalho, do livro *Deslocamentos Estéticos* (2020) e membro da Comissão Editorial do *literÁfricas*.

Sávio Roberto Fonsêca de Freitas

Professor Associado 2 de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (campus IV-Mamanguape) e do PPGL-UFPB (campus I-João Pessoa). Graduado em Letras pela Faculdade de Filosofia do Recife (2001), especialista em Literatura Brasileira (2003) e Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2006). Doutor no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, campus I - CCHLA, João Pessoa, na área Literatura e Cultura, linha de pesquisa “Memória e Produção Cultural”. Desenvolveu Estágio de Pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no PPGL-UFPB (2014-2016), no PPGLEV-UFRJ (2018-2019) e no PPGLL-UFAL (2019-2020). No PPGL-UFPB orienta pesquisas na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, linha de pesquisa “Estudos Africanos e Afro-brasileiros”. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literatura Afro-brasileira e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: mímese, poesia, ficção, estudo das representações culturais e de gênero nas Literaturas de Língua Portuguesa. Interessa-se por pesquisas sobre Literaturas africanas de Língua Portuguesa e Literatura afro-brasileira, principalmente a produção literária de autoria feminina. Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É membro das seguintes associações: ABRALIC, ABRAPLIP e AFROLIC.

Sebastião Marques Cardoso

Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp, 1996), mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Unesp (1999), doutorado em

Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2007) e pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP, 2014). É docente permanente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE-FALA) e dos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGL) e em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Presidente e sócio-fundador da PODES, associação de estudos pós-colônias e decolônias no ensino, na cultura e nas literaturas sul-sul. Membro da Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Comparada (REDILIC), da Faculdade de Humanidades e Educação, da Universidade de Los Andes (ULA), em Mérida, Venezuela. Foi fundador e líder do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), certificado pela UERN, de 2011 a 2022. Junto ao grupo de pesquisa, à iniciação científica, à graduação e à pós-graduação, coordena os projetos de pesquisa “Cultura e representação nas literaturas pós-coloniais de Língua Portuguesa” (PPGL) e “Cultura, literatura e representação na pós-colonialidade” (PPCL). Autor dos livros *Oswald de Andrade: anti-heroísmo, literatura e crítica* (2010), *João do Rio: espaço, técnica e imaginação literária* (2011) e *Poéticas da mestiçagem: textos sobre culturas literárias e crítica cultural* (2014), todos pela Editora CRV, de Curitiba. É organizador de dez livros acadêmicos na área. Tem cerca de 50 artigos publicados em revistas nacionais e internacionais. Foi, em 2023, professor visitante na Universidade de Los Andes (ULA), Mérida, Venezuela (Doctorado en Letras del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres de la Facultad de Humanidades y Educación). Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em cultura, crítica e pós-colonialismo. No PPGL integra as linhas de pesquisa “Texto literário, crítica e cultura” e “Discurso, memória e identidade”. No PPCL, “Linguagens e práticas sociais”.

Foi Leitor brasileiro em Guiné-Bissau, pelo MRE/CAPES, no ano de 2009, e o primeiro assessor científico da Universidade Lusófona da Guiné (ULG, antes Universidade Amílcar Cabral).

Terezinha Tabora Moreira

Professora Adjunta III do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Pesquisadora nível 2 do CNPq. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e editora da área de Literatura da Revista *Scripta* e dos *Cadernos Cespuc* de Pesquisa, do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Coordena o Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais. Fez doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e pós-doutorado em Literatura Angolana na Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas principais linhas de pesquisa são: literaturas africanas de língua portuguesa, identidade e alteridade na literatura; escrita; oralidade; estudos pós-coloniais. É autora e/ou organizadora de várias publicações científicas, além de autora de capítulos de livros, artigos em periódicos etc. Dentre sua produção científica, ressalta: *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana* (2005), *Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique* (coorganização com Denise Borille, em 2018); *Violência e escrita literária* (coorganização com Ivete Walty, em 2020); *Mulheres e guerra: participações femininas em conflitos armados através de textos contemporâneos* (coorganização com Volker Jaeckel, em 2020) e *A literatura no contexto de um novo humanismo* (coorganização com Priscila Campello, em 2022).

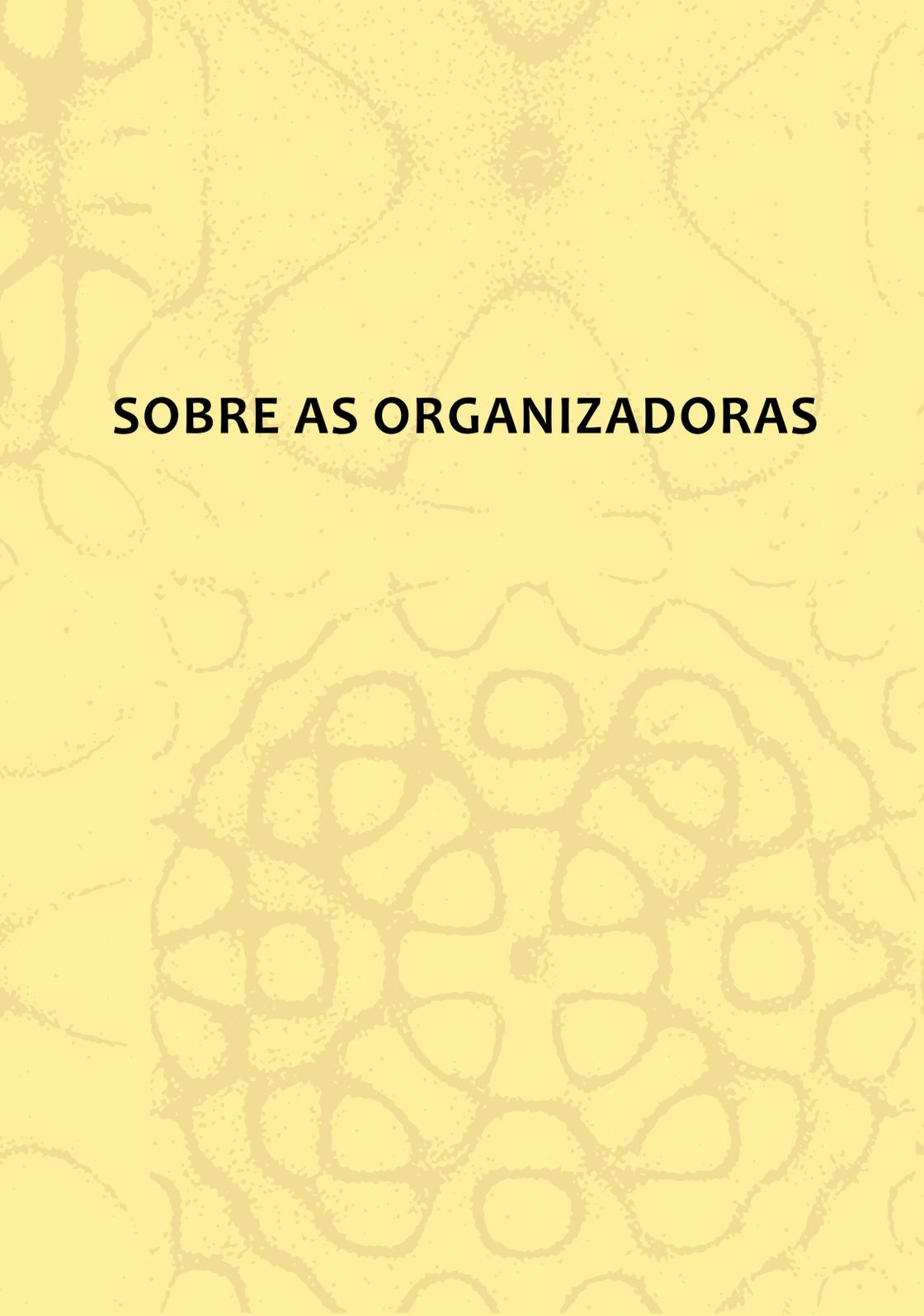
Vanessa Riambau Pinheiro

É doutora em Letras pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Tem livros publicados no Brasil e em Moçambique sobre crítica literária, além de artigos em revistas acadêmicas e capítulos em livros diversos. Foi professora da Universidade da Costa Rica (UCR) pelo programa Leitorado, tendo ministrado aulas de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira para hispano hablantes. Também foi Professora Adjunta da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) entre 2011 e 2012. Atualmente, coordena o Grupo GeÁfricas na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como Professora Associada III na graduação e na pós-graduação. Integra também o CEsa - Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. No ano de 2017 concluiu seu pós-doutoramento na Universidade de Lisboa, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ana Mafalda Leite, sobre a formação do cânone literário em Moçambique.

Vera Duarte

Nasceu no Mindelo (Ilha de São Vicente) em 1952 e integra o grupo de escritores cabo-verdianos com maior ressonância internacional. A sua escrita tem sido reconhecida por críticos de renome, estudada em várias universidades e distinguida com alguns prêmios internacionais. A sua vida literária está enraizada ao seu ativismo literário-cultural, iniciado em tertúlias enquanto estudante de Direito em Portugal e em participações em jornais e revistas cabo-verdianos. Estreou como autora em 1993, com o livro de poesia *Amanhã amadrigada*, seguindo-se *O arquipélago da paixão* (2001), *A candidata* (2003), *Preces e súplicas ou os cânticos*

da desesperança (2005), *Construindo a utopia* (2007), *A Palavra e os Dias* (2013), *Exercícios poéticos* (2010), *A Matriarca: uma história de estiçagens* (2017), *De Risos e lágrimas* (2018), *A reinvenção do mar* (2018), *Cabo Verde um roteiro sentimental viajando pelas ilhas da sodad do sol e da morabeza* (2019), *Naranjas en el Mar* (2020), *Contos Crepusculares-Metamorfozes* (2020), *Desassossegos & Acalantos Microcontos* (2021), *Vénus Crioula* (2021), *Urdindo Palavras no Silêncio dos Dias* (2022), *José Mãos Limpas* (2023) e, em 2024, publicou, pela Editora Nandyala de Minas Gerais, Brasil, o conto infantil *Blimundo o boi que mexeu com o universo* (2024).

The background of the page is a light yellow color with a faint, repeating pattern of plant cells, likely from a leaf cross-section, showing cell walls and some internal structures.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Terezinha Taborda Moreira

Professora Adjunta III do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Pesquisadora nível 2 do CNPq. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e editora da área de Literatura da Revista *Scripta* e dos *Cadernos Cespuc* de Pesquisa, do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Coordena o Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais. Fez doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e pós-doutorado em Literatura Angolana na Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas principais linhas de pesquisa são: literaturas africanas de língua portuguesa, identidade e alteridade na literatura; escrita; oralidade; estudos pós-coloniais. É autora e/ou organizadora de várias publicações científicas, além de autora de capítulos de livros, artigos em periódicos etc. Dentre sua produção científica, ressalta: *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana* (2005), *Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique* (coorganização com Denise Borille, em 2018); *Violência e escrita literária* (coorganização com Ivete Walty, em 2020); *Mulheres e guerra: participações femininas em conflitos armados através de textos contemporâneos* (coorganização com Volker Jaekel, em 2020) e *A literatura no contexto de um novo humanismo* (coorganização com Priscila Campello, em 2022).

Roberta Guimarães Franco

É professora de Literatura Portuguesa e da Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG e bolsista de produtividade nível 2 do CNPq. Atuou como Professora Adjunta das áreas de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

da Universidade Federal de Lavras (UFLA), onde é membro permanente do Mestrado em Letras. Doutora em Estudos literários (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense, com período sanduíche no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Tem experiência na área de Literatura Comparada, com ênfase nas relações entre Literatura, História e Memória nas Literaturas de Língua Portuguesa, especialmente nas Literaturas Portuguesa, Angolana e Moçambicana, em Estudos Culturais e Teoria Pós-colonial. Atualmente é vice-coordenadora do GT ANPOLL de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (gestão 2023- 2025) e membro do Conselho Deliberativo da ANPOLL (gestão 2023-2025). Coordena o Núcleo sobre “Estudos Culturais, Imaginários e Memórias nos espaços da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa” (NECIM-CPLP) e colidera o Grupo de pesquisa CNPq “Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação”. Dentre a sua produção destaca-se a autoria dos livros “Descortinando a inocência: infância e violências em três obras da literatura angolana” (EDUFF, 2016) e “Memórias em trânsito: deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais” (Alameda, 2019, com financiamento da FAPEMIG).

Roberta Maria Ferreira Alves

Graduada em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas Literaturas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura comparada, semiótica, tradução, análise crítica, análise da narrativa, Literaturas africanas de língua portuguesa e inglesa, Literatura afro-brasileira e literatura de produção feminina. Possui mestrado em Letras e doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Professora de Magistério Superior na Universidade Federal dos Vales do

Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), campus Diamantina, no Bacharelado de Ciências e Tecnologia na área de Humanidades. Tem artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior em suas áreas de interesse. Estágio pós-doutoral em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Pesquisadora do Grupo de Estudo Estéticas Diaspóricas (GEED) desde 2010 e coordenadora do grupo desde 2018. Integrante de dois projetos fomentados pelo CNPq: “A produção poética dos países africanos de língua portuguesa” e “Escritas literárias africanas de Língua Portuguesa e textualidades orais”. Coorganizadora com Wellington Marçal de Carvalho do livro *Deslocamentos estéticos* (2020) e integrante da Comissão Editorial do LiterÁfricas.

Didi-Huberman nos convida a reconhecer, no mínimo vaga-lume, uma resistência, uma luz para todo o pensamento. Este livro nasce de nosso desejo, como organizadoras, de aceitar esse convite feito por Didi-Huberman. Intentamos reconhecer, não apenas nos textos literários produzidos nos países africanos de língua portuguesa aqui analisados, como também na reflexão de cada autor e autora que se debruçam sobre eles e os sistemas literários que os geram, uma resistência que se torne luz para o pensamento sobre a literatura. Luz que interroge todos os tipos de paradigma.

