

A VIAGEM, DE TATIANA PINTO: NARRATIVA INFANTIL MOÇAMBICANA E AS (RE)APROPRIAÇÕES DO FEMININO

Avani Souza Silva
Larissa da Silva Lisboa Souza

*“Na África, cada ancião que morre é uma
biblioteca que se queima”.
Amadou Hampâté Bâ*

Resumo: Desvencilhando-se de perspectivas utilitaristas, os textos literários infantis e juvenis contemporâneos dos países africanos de língua portuguesa trazem aos leitores diferentes temáticas, bem como diversos formatos narrativos. *A viagem*, da escritora moçambicana Tatiana Pinto (2016), faz parte desse grupo de obras artísticas, possibilitando a imersão no universo tradicional moçambicano, a partir da recolha de uma história oral, mas inserindo elementos constituintes das atuais agendas democráticas. A partir da compreensão do texto de Pinto na categoria de “reconto” (HUNT, 2012), o presente artigo tem como objetivo refletir sobre como se insere a questão de gênero na narrativa, seja a partir da recolha inicial, no século XIX, seja na reescrita da autora, por meio de novos elementos que atualizam a história ao público contemporâneo.

Palavras-chave: Moçambique. Literatura infantil. Narrativa. Reconto. Gênero.

Abstract: Breaking free from utilitarian perspectives, contemporary Portuguese-speaking African children's and youth's literary texts bring readers different themes, as well as different narrative formats. *A Viagem*, by Mozambican writer Tatiana Pinto (2016), is part of this group of artistic works, enabling immersion in the traditional Mozambican universe, based on the collection of an oral history, but inserting constituent elements of current democracies. From the understanding of Pinto's text in the category of “retelling” (HUNT, 2012), this article aims to reflect on how the question of gender is inserted in the narrative, whether from the initial collection, in the 19th century, or in the author's rewriting, through new elements that update the story to the contemporary public.

Keywords: Mozambique. Children's literature. Story. Recount. Genre.

Karingana ua karingana¹

A Escola Portuguesa de Moçambique, de Maputo, e a Fundación Contes pel Món, de Barcelona, em 2017, iniciaram um projeto de publicação de contos tradicionais recolhidos em Moçambique e recontados literariamente por escritores consagrados no país. Esse projeto tinha como objetivos municiar as bibliotecas, difundir as narrativas orais e formar leitores das tradições orais e literárias. Posteriormente, em parceria com a editora brasileira Kapulana, a coleção (com dez obras) foi publicada no Brasil, formando importante acervo literário e didático-pedagógico para o professor no contexto das Leis 11.645/2008 e 10.639/2003, as quais obrigam o ensino da história e da cultura africana, afro-brasileira e indígena na escola nacional, na valorização desses povos à construção dessa sociedade.

A coleção traz uma variedade de técnicas de ilustração (cerâmica, miçangas em fios de arame, tecidos tradicionais, artesanato, batique, pintura a óleo, aquarela, nanquim, fotografia, desenho digital etc.), enquanto os textos apresentam glossário; ao final do livro, cada edição insere o

1 *Karingana ua karingana* é uma expressão com que se inicia um conto em ronga e em outras línguas do sul de Moçambique. Não há equivalente em português, mas pode ser entendida como “Era uma vez”, início mítico das histórias. A audiência responde com a expressão *karingana*, que pode ser entendida como história, demonstrando dessa forma sua disposição em ouvi-la. A expressão foi popularizada por um dos maiores poetas moçambicanos, José Craveirinha, em seu poema *Karingana ua karingana*, que dá título ao livro, e no livro *Karingana* (CRAVEIRINHA, 1999).

conto tradicional em que o escritor se inspirou, possibilitando ao leitor – e ao professor – a oportunidade de compará-los, destacando as formas populares e literárias.

Provenientes de diversas etnias moçambicanas, tais como: ronga, macua, sena, maconde e changane, os contos expõem um leque de temas do imaginário e da cultura do país, tratados literariamente nas narrativas: o valor da palavra empenhada, a viagem, a vitória, os animais humanizados, a disputa entre irmãos, o convívio familiar, as festas comunitárias, os batuques, os instrumentos musicais como a timbila, as roças, os renascimentos, os mistérios, as metamorfoses, a encarnação humana em crocodilos, as crenças, a magia, a feitiçaria, a proteção dos antepassados, o dom da palavra, da caça, as escolhas, o amor, o destino, as superstições, os provérbios, as viagens iniciáticas, as adivinhas etc.

O presente artigo, portanto, propõe a análise da terceira obra da coleção, o conto *A viagem*, da escritora Tatiana Pinto (2016). Inserida na proposta da coletânea, a obra é munida de elementos paratextuais, visibilizando diferentes artes e artistas à constituição da história, a exemplo das ilustrações em desenho, fotografia e ilustração digital de Luís Cardoso e do artesanato de Tomás Muchanga.

O paratexto, elemento constituinte e recorrente nas produções editoriais literárias infantis e juvenis contemporâneas, demonstra como a obra artística é pensada para além do texto, na aposta de que, cada vez mais, elementos híbridos sejam parte da narrativa. Contudo, a obra analisada apresenta ao leitor a possibilidade não apenas de “ler” a história por meio de outros elementos à constituição do texto em si, como também a imersão no universo multicultural moçambicano, na valorização e legitimação de manifestações artísticas diversas, a exemplo do artesanato, em que as personagens foram confeccionadas a partir de arames revestidos com tiras de folhas secas de milho (massaroca), junto a tecidos coloridos que fazem referência às capulanas, tradicional vestimenta moçambicana.

A narrativa aborda questões do contemporâneo, como a discussão de gênero, embora tenha sido recolhida no final do século XIX, em língua ronga, pelo missionário suíço Henry Junod. Os temas centrais, não obstante o decurso de tempo da recolha do conto e de sua publicação de forma artística, pelo menos no Brasil, colocam em evidência a perspectiva do feminino, além de outros aspectos que dialogam com o maravilhoso, de que trata Roas (2014).

O conto popular e a estética do maravilhoso

David Roas (2014) define o maravilhoso como uma categoria estética que tangencia o sobrenatural, estabelecendo um pacto de leitura com o leitor. O leitor sabe que a realidade textual não existe na realidade material em que se insere, e aceita, sem questionamento, o que acontece de extraordinário na narrativa, sem que isso o perturbe. Monstros, bicho-papão, feiticeiras, ogros e outros seres sobrenaturais – ou com características humanas –, portanto, não interferem na realidade extratextual.

O crítico destaca que o “sobrenatural seria tudo aquilo que transcende a realidade humana, aquilo que transgride as leis que regem o mundo real e não pode ser explicado, porque não existe segundo essas leis” (ROAS, 2014, p. 25). É o caso, por exemplo, do peixinho que foi pescado pela protagonista de *A viagem*, Inaya, que pediu para ela o poupar e ao final da narrativa desempenhará o papel de salvador da personagem ao resgatá-la do mar onde seus irmãos a jogaram para se livrar dela, com a justificativa de que não poderiam ressurgir salvos por uma mulher.

É o caso também dos ratos que trabalham com afinco para furar os cascos dos barcos estacionados para impedir-lhes viagem ao mar em eventual perseguição à personagem

Inaya. Ela se fingira de homem para ser aceita na comunidade que não permitia mulheres e que escravizava os homens. Inaya consegue fugir, resgatando seus irmãos que, movidos pela ambição e machismo por terem sido salvos por uma mulher (a irmã), descartam-na no mar em seu caminho de volta para casa. Eles ressurgem como heróis na aldeia onde moravam com os tesouros que a protagonista conquistara, como se fossem seus, até serem desmascarados pela própria protagonista que retomara seu destino ajudada pelo peixe.

Confrontando o fantástico (categoria estética não discutida neste artigo) com o maravilhoso, Roas lembra que nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, uma vez que tais narrativas “não fazem intervir nossa ideia de realidade” (ROAS, p. 2014) nas histórias. Essa situação de aceitação caracteriza o maravilhoso e decorre do pacto de leitura ou audição, no caso das narrativas orais, mencionado anteriormente, em que há cumplicidade com o leitor:

[...] na literatura maravilhosa, o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor [...] O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado [...] nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens

da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural. [...] colocado como algo normal, 'real', dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não o confrontamos com nossa experiência de mundo). (ROAS, 2014, p. 34)

Nessa mesma linha, segue Tzvetan Todorov para quem

relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas. (TODOROV, 1975, p. 60)²

Cabe lembrar, a propósito, das propriedades dos contos populares para melhor entendê-los e focar na sua realização artística a partir de recolhas diretamente da oralidade ou de pesquisas bibliográficas, que constituem o gênero conhecido como reconto, formando um grande acervo da Literatura Infantil e Juvenil mundial, acionado de forma escrita na Europa a partir do século XVII, com as publicações de Charles Perrault, La Fontaine e dos Irmãos Grimm.

Para Peter Hunt, “o reconto de mitos e lendas é pouquíssimo encontrado fora do universo da literatura

2 O conto de fadas é uma das variedades do maravilhoso e distingue-se do conto popular, porque sua questão central é existencial e a realização amorosa entre um príncipe e uma princesa representa a maioria de suas finalidades.

infantil. Existem, porém, obras de tamanha sutileza e complexidade que podem ser lidas com os mesmos valores de estilo e conteúdo que os ‘grandes livros’ para ‘adultos’” (HUNT, 2012, p. 44). Logo, os contos populares são um importante acervo de leitura e audição não só para crianças e adolescentes, mas também para adultos. Walter Benjamin já destacou o poder curativo das histórias:

A criança está doente. A mãe a leva para a cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. Como se deve entender isso? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular que deveria existir nas mãos de sua mulher. Porém, dessas mãos ele disse o seguinte: Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo, não se poderia descrever sua expressão [...] Era como se contassem uma história. A cura através da narrativa, já a conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg [descobertas em 1841]. Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o início de um processo criativo. (BENJAMIN, 2012, p. 276)

Hunt faz uma feliz citação de Arthur Applebee, em que mostra o impacto das histórias ouvidas no desenvolvimento das crianças:

As histórias que elas ouvem as ajudam a adquirir expectativas sobre como é o mundo – seu vocabulário e sintaxe, bem como sua

turma e lugares – sem a desconcentradora pressão de separar o real do fictício. E, embora acabem descobrindo que parte desse mundo é apenas ficção, personagens específicos e eventos específicos que serão rejeitados, os padrões recorrentes de valores, as expectativas estáveis sobre os papéis e relações que fazem parte de sua cultura permanecerão. São esses padrões subjacentes [...] que tornam as histórias um agente importante de socialização, um dos muitos modos como lhes são ensinados os valores e padrões dos mais velhos [bem como a cultura em que está inserida]. (APPLEBEE, 1978, p. 53 apud HUNT, 2012, p. 257)

Aglutinando as características dos contos populares descritas por Câmara Cascudo (1986), André Jolles (1976) e Vladimir Propp (1984), elas são as seguintes: anonimato, oralidade, antiguidade, perenidade, mobilidade, generalidade, pluralidade e permutabilidade (SILVA, 2015, p. 142). Desse modo, pode-se determinar onde certos contos foram recolhidos por missionários, folcloristas, antropólogos, pessoas comuns ou pesquisadores, mas não sua origem, devido justamente à propriedade de mobilidade que os fazem transitar em diversos e longínquos espaços. A permeabilidade permite que os contos sejam alterados, quando realizados na oralidade, e a permutabilidade é a capacidade de, na oralidade, os contos se mesclarem com partes de outros contos, formando novas narrativas. A pluralidade, assim,

é a característica que permite ao conto ser novo de cada vez (JOLLES, 1976, p.195). André Jolles lembra que o conto, anônimo, ao ser escrito literariamente, diferentemente de simples recolha da oralidade, passa de uma forma simples a uma forma artística, tendo autoria. Portanto, os contos da oralidade que são alçados à literatura formam um acervo de recontos, independentemente de terem sido muito ou pouco modificados. O que os caracterizam é a linguagem simbólica, as estruturas narrativas literárias, a autoria.

Contudo, é de salientar que as narrativas orais, como foram recolhidas e chegaram ao conhecimento de diversas sociedades, são em sua essência expressões populares revestidas de grande criatividade, pois são elaboradas com engenhosidade e complexidade, como reflete Walter Ong (1988). Para o teórico, os contos possuem recursos mnemônicos importantes para se fixarem na oralidade. Ainda, Ong aponta outros aspectos da expressão fundados na oralidade – os quais serão aqui enumeramos – como possibilidade de detectar as formas com que os contos serviram de base à coleção literária discutida neste artigo.

As características desse pensamento, fundado na oralidade que se manifestam e são tecidas no conto, podem ser assim resumidas, de acordo com Walter Ong: a) são mais aditivos

que subordinativos; b) mais agregativos do que analíticos; c) conservadores ou tradicionalistas; d) próximos ao cotidiano ou a vida humana (ONG, 1988, p. 51). O pesquisador estadunidense ressalta ainda que o pensamento na base da construção dos contos orais é redundante ou copioso e dá uma explicação para esse fenômeno: a escrita à mão é um processo fisicamente lento – em média, cerca de um décimo da velocidade do discurso oral (ONG, 1988, p. 51). Sendo assim, requer-se em média 8 vezes mais palavras para dizer algo pelos tambores do que na linguagem falada. Daí o aspecto da redundância ou repetição, o que não é uma regra, mas ocorre em alguns contos populares. É de se destacar também que “a narrativa oral é muitas vezes caracterizada por uma descrição entusiástica da violência física” (ONG, 1988, p. 55). Todos os componentes da estrutura narrativa oral antes mencionados proporcionam aos contos maior capacidade de fixação na oralidade, diferentemente de um conto literário – que tem limitações de tradução, publicação, circulação, edição e distribuição. A observação de Antonio Candido ilustra essa questão: “sobre os contos eu poderia dizer que eles são trans-históricos, porque possuem generalidade e permanência muito maiores em relação a outras obras” (CANDIDO, 1999, p. 81).

A viagem (mítica) do feminino em *A viagem*

A história de uma menina que se aventura em espaços desconhecidos para conquistar sua autonomia, frente aos papéis preestabelecidos entre mulheres e homens, constitui-se no grupo das contemporâneas narrativas literárias infantis que oferecem aos pequenos leitores (bem como aos adultos) possibilidades de refletir sobre a liberdade das experiências e escolhas de vida – que pode ser observada na preocupação em trazer essas questões, ao texto literário, a partir do relato da escritora brasileira Natalia Borges Polezzo: “[...] minhas personagens infantis, sempre que surgem, são ativas, jogam bola, têm pais que as confrontam com falas violentas ou já têm pais e/ou mães LGBTQs” (POLESSO, 2020, p.139). A discussão de gênero na literatura infantil parte, assim, de motivações contextualizadas nas sociedades contemporâneas que criam mecanismos contrários à “pedagogização do sexo” (FOUCAULT, 2007) – dispositivos de poder que moldam e fixam os sujeitos a determinadas práticas sociais, culturais e de identidades de gênero.

Quando observadas especificamente as literaturas infantil e juvenil dos países africanos de língua portuguesa, os textos contemporâneos, além de oferecerem um amplo leque de temas e discussões, desvencilhando-se de perspectivas

mais utilitaristas (inicialmente relacionadas às temáticas de combate e às cartilhas pedagógicas dos novos governos), de igual modo propõem inovações que relacionam temáticas já consagradas (a exemplo das experiências míticas) com discussões mais atuais. Quanto à questão de gênero, porém, a literatura para adultos talvez esteja melhor representada, com inúmeros artistas que trazem suas problemáticas, a exemplo da galardoada escritora moçambicana Paulina Chiziane. A obra *A viagem*, assim, oferece algumas interessantes inovações a essas literaturas, principalmente relacionadas às questões de gênero ao público infantil.

Trata-se de um reconto originário de um conto tradicional moçambicano recolhido pelo missionário suíço Henri Junod, nos finais do século XIX. A história recontada pela autora é ambientada em uma zona rural, em que o casal, Masud (pai) e Wimbo (mãe), seus dois filhos, Agot e Mbuio, e sua filha Inaya vivem da plantação e pesca, até os filhos resolvem vivenciar novas experiências, pretendendo dirigir-se a uma aldeia distante, Kuro-Kuro, da qual nunca ninguém jamais retornara e que tampouco aceitava mulheres. Eles queriam viver de jogo: o conhecido jogo africano mancala, que em Moçambique é chamado de “ntxuva”. Todavia, eles nunca mais foram vistos e nem retornaram no prazo que deram

à família. Quando partiram, com o consentimento do pai, a mãe lembrou-lhes que eles não deveriam se esquecer de seus antepassados, que os protegeriam na empreitada.

Enquanto isso, a filha, Inaya, substitui os irmãos na pesca (atividade dirigida apenas aos homens), e essa inusitada situação possibilita que a família descubra que a menina não apenas exerce muito bem o ofício da pescaria, como pesca muito melhor que os irmãos, oferecendo ao leitor já o exercício reflexivo da problemática de gênero em sociedades que fixam os seus papéis.

Percebendo que os dois irmãos não voltavam, a irmã resolveu procurá-los, o que foi aceito pela família, especialmente pela interferência da mãe. Logo, a menina partiu, tendo ocorrido diversas aventuras no caminho; a que os irmãos também vivenciaram, mas de forma egoísta, desrespeitando os ancestrais e a natureza, o que, ao fim e ao cabo, resultou em seus destinos como escravos na povoação a que se destinaram.

Há peripécias no enredo e obstáculos os quais a protagonista tem que superar para chegar ao seu destino, a exemplo de sua travestilização, passando-se como homem (trajando roupas masculinas que lhe foram dadas por uma personagem em sua trajetória). Chegando à aldeia almejada,

a prova de sua masculinidade consistiu em comer pimenta malagueta (piripíri) sem reclamar. Sabendo previamente disso, informada pelo gato que ganhara de presente de uma mulher que ajudara em sua trajetória, ela não só comeu a pimenta como repetiu o prato, convencendo a comunidade de Kuro-Kurode que ela era realmente um homem.

Tornando-se a chefe do lugar, graças aos poderes mágicos que conquistou, pelo respeito aos seres míticos que encontrara na floresta, Inaya acumulou uma riqueza considerável, ao mesmo tempo em que procurava disfarçadamente seus irmãos, até torná-los seus ajudantes diretos. Posteriormente, planejou uma fuga em família, para a qual foi ajudada por ratos que haviam recebido ordens dela de furar os barcos, impossibilitando-os de eventualmente persegui-los. Contudo, o plano da volta não se efetivou porque os irmãos se rebelaram contra a menina, não apenas pela sua posição de autonomia, mas porque pensavam ser uma humilhação em suas comunidades a verdade: que uma mulher os salvara, fizera fortuna e resolvera todos os problemas. Por isso, resolvem matá-la, jogando-a no mar. Felizmente, o maravilhoso se faz novamente na narrativa e o peixe (do início da história) a salva. Inaya, portanto, volta para a casa, expõe a verdade aos seus pais, seus irmãos são condenados e a narrativa se encerra.

A observação prévia de que a narrativa não parte de uma história contemporânea é fulcral, visto ser (re)apropriada pela autora do texto; logo, recontada através de uma recolha a partir de uma tradição oral de uma comunidade tradicional moçambicana do final do século XIX. Henri Junod, missionário protestante suíço e etnógrafo, durante vinte anos no século XIX, estudou as populações que viviam no sul de Moçambique e escreveu sobre elas, determinando-as como sendo da etnia tsonga. Todavia, os povos denominados tsongas por Junod eram, na verdade, uma variedade de povos que ocupavam uma vasta região no leste da África meridional. Os nomes tsonga (Junod), thonga (referência portuguesa) e rhongas (Junod) se equivalem, sendo atualmente referidos ao povo e a língua ronga. Por isso que o conto que originou *A viagem*, originariamente recolhido por Junod, pode, inclusive, não ser dos ronga, embora tenha sido recolhido nessa língua, estudada fluentemente pelo missionário para a publicação de seus estudos e para desenvolver seus trabalhos na Missão Suíça. Essa dúvida é suscitada não só pelas diversas etnias que seu estudo abrigou, como também e principalmente pelas próprias características e propriedades das narrativas orais, especialmente as de mobilidade, permanência e permeabilidade, já mencionadas neste artigo.

O relato etnográfico de Junod, publicado originariamente em Paris em 1936, está dividido em dois volumes e seis partes que tratam da vida social do grupo étnico-linguístico que estudou, desde a vida do indivíduo, passando pela vida da família e da povoação, da vida nacional, agrícola e industrial. A vida literária e artística, religiosa e superstições também fazem parte do foco de seus estudos. Seu trabalho, portanto, é extremamente relevante para os historiadores (COELHO, 2009, p. 2).

Muitos estudos etnográficos, que intentam reconhecer e legitimar a importância do resgate das culturas e formas de vivências dos povos tradicionais partem de observações de determinado momento em que o pesquisador se inseriu na sociedade estudada. É certo que muitos desses trabalhos, os quais visibilizam povos/narrativas/histórias que subvertam as narrativas oficiais, hegemônicas, ocidentais, coloniais, podem ser considerados enquanto exercícios contra-narrativos (fundamentais aos processos pós-coloniais). Contudo, ainda que se reconheça as potencialidades desses trabalhos, faz-se necessário, de igual modo, tratá-los com alguns cuidados, principalmente quando se observa a questão de gênero.

Nesse sentido, sabe-se pouco da história da recolha: quem teria sido o informante dessa narrativa oral, uma mulher ou

um homem, por exemplo? Se teria sido recolhida por um homem, a narrativa representaria a autonomia do feminino em que sentido naquela sociedade (apenas como ilustração de uma história mítica que pouco os representava)? Ou mesmo: Em uma sociedade em que os papéis são preestabelecidos (homens pescam, mulheres cuidam da casa e dos filhos) também há descontentamentos e possibilidades para que essas estruturas sejam repensadas? Ainda: mesmo que a narrativa de recolha não traga artifícios de comicidade, assim como algumas tragédias gregas, a exemplo de *Lisístratas*, de Aristófanes (2014), ou em peças humanistas, como *O auto da sibila Cassandra*, de Gil Vicente (2007) (em que mulheres são protagonistas, mostram-se de forma autônomas e decididas, mas como artifício cômico, e não uma crítica a esses papéis de gênero), a personagem feminina poderia ser traduzida de que forma nessa sociedade: como alguém progressista ou uma mulher que não respeita os elementos da tradição daquela sociedade? Por fim, também é preciso pensar no lugar do etnógrafo como “tradutor” da história ouvida, lembrando a assertiva de Alcinda Manuel Honwana, de que “A politização da cultura em Moçambique, durante o colonialismo deve ser compreendida numa perspectiva histórica e no contexto das estruturas do Estado colonial” (HONWANA, 2002, p. 119).

São muitas questões em aberto, quanto a essa recolha. Contudo, mesmo com tantas dúvidas, é certo que o conteúdo narrativo propõe um olhar inovador, sobretudo quando se pensa, inclusive, nos processos de autonomia do feminino, no século XIX, inseridos nas perspectivas ocidentais do patriarcado. Logo, não seria descabível afirmar que, narrativas orais como essa, recolhidas no século XIX e localizadas em uma sociedade tradicional moçambicana, demonstram o quão pouco os estudos de gênero conhece e reconhece como ganhos a autonomia da mulher para além das sociedades estadunidenses e europeias, o que bellhooks³ bem observa, a partir da discussão do movimento feminista branco americano:

A maioria das mulheres nos Estados Unidos não conhece nem usa os termos ‘colonialismo’ e ‘neocolonialismo’. A maioria das mulheres norte-americanas, principalmente as mulheres brancas, não descolonizou seu pensamento, seja em relação ao racismo, sexismo e elitismo relativos aos grupos de mulheres menos poderosos na sociedade, seja em relação à multidão de mulheres ao redor do mundo. Quando pensadoras feministas individuais sem instrução abordaram questões globais de exploração e opressão de gênero, elas fizeram e fazem isso de uma perspectiva neocolonialista. (HOOKS, 2018, p. 59)

3 Gloria Jean Watkins (1952-2021), escritora, teórica feminista e ativista antirracista estadunidense, utiliza o nome de bellhooks, em letra minúscula, para diferenciar-se do nome de sua avó, Hell Hooks, e também como uma forma de enfatizar sua escrita e não sua pessoa.

Em sua forma literária, recontada por Tatiana Pinto, já no século XXI, as personagens de *A viagem* são descritas (com nomes próprios e traços morais), o espaço é definitivo, as ações sucedem-se em ordem cronológica, agregando novas personagens e acontecimentos que se encadeiam para uma etapa surpreendente que vai se encaminhar para o desfecho final que é o retorno da protagonista à casa paterna: é quando Inaya, travestilizada, no comando do barco em fuga, grita a plenos pulmões para os homens em terra, revelando sua verdadeira identidade: “Eu sou realmente uma mulher, não sou homem...” (PINTO, 2016, p. 22). A presença da mulher vestida de homem nas narrativas e agindo como homem ilustra a discussão sobre o mito da donzela guerreira, como Diadorim, por exemplo, personagem do romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*; ou mesmo por intermédio de figuras históricas como a francesa Joana d’Arc (1412-1431); a angolana Rainha Ginga (1582-1663); a brasileira Maria Quitéria (1792-1853), esta última, inclusive, se passou por homem para entrar no Exército e posteriormente foi aceita na sua condição de combatente feminina sendo hoje considerada a heroína da Independência. O mito, desse modo, existe em vários países e em diversas culturas, e no conto ele representa um aspecto cultural de determinado período da História onde foi concebido ou, no mínimo, recolhido.

A Donzela Guerreira, pela sua singularidade e ocorrência no mundo, é considerada um mito universal. Segundo Walnice Galvão,

Desde a aurora dos tempos, a donzela-guerreira transgrediu simultaneamente, e no mínimo, duas fronteiras. A primeira delas entre os gêneros, ao colocar-se a cavaleiro do masculino e do feminino; a segunda, entre os estatutos do real e do imaginário. (GALVÃO, 2002, p. 21)

Nessa perspectiva, os textos que antes poderiam sugerir um conservadorismo ou tradicionalismo, podem ser subvertidos com novos valores na contemporaneidade. Na versão da recolha de Henri Junod, que serviu de base à obra *A viagem*, há a emancipação da mulher, seja nas tarefas no âmbito familiar, ocupando os lugares dos irmãos na pesca, seja na viagem de resgate dos irmãos feitos escravos que empreende para terras hostis onde não há registro de retorno de quem para lá foi, e não há também registro de mulheres naquela localidade.

Sendo assim, como já observado, há um caráter libertário, mesmo sendo do imaginário, representado no conto original. Seria preciso, contudo, estudar as sociedades moçambicanas ronga, etnia na qual foi recolhido o conto, para entender se o mito da donzela guerreira pode ter sido inspirado em

História ou em narrativas orais. A esse propósito, Walnice Galvão nos informa que:

Dois pontos são indecíveis no exame do arquétipo literário: se ocorre por autoctonia ou por difusão, e se, além de literário, é também histórico. E isso porque o arquétipo visita tempos e espaços, sem que se possa precisar se nasceu ali ou chegou por empréstimo. E, quando pensamos ter resolvido a questão, pondo-a à conta da literatura, surgem documentos que comprovam uma existência histórica. (GALVÃO, 2002, p. 21)

E sobre o fato de o mito da donzela guerreira transitar da história à literatura e vice-versa, a autora ainda nos alerta que:

Se deixarmos a literatura de lado e formos verificar o que a história nos diz, comprovaremos a existência de donzelas guerreiras por toda parte. Se elas estão nos mitos, como o das amazonas, também estão documentadas [em vários países e continentes]. (GALVÃO, 2002, p. 23)

Em relação ao surgimento do mito na história ou na literatura no contexto do continente africano, Galvão diz, e lembramos da necessidade de novos estudos, que [a donzela guerreira] provêm de um continente onde o matriarcado se afirma em vários setores da vida social. Entretanto, o continente africano possui 54 países, centenas de etnias e

de línguas, com suas culturas e particularidades, de modo que uma pesquisa em nível vertical se impõe para traçar ou perseguir o surgimento da donzela guerreira em tal ou qual país, em tal ou qual etnia, em tal ou qual cultura, o que foge ao propósito deste artigo, pelo menos no momento.

Portanto, ainda que seja preciso maiores pesquisas para afirmar ou não a reapropriação desse mito na narrativa moçambicana em questão, sendo ou não uma “donzela guerreira”, a travestilização de Inaya não apenas representa a impossibilidade do feminino em transitar livremente e angariar poderes, mas também como a própria questão da masculinidade é construída de forma análoga ao feminino, inserida nos mecanismos de poder que moldam os corpos masculinos.

Nesse universo, Inaya não apenas deve se tornar um homem para ser aceita em Kuro-Kuro, como precisa das estratégias consideradas masculinas para criar essa verdade identitária. Logo, a experiência de conseguir comer um prato de comida com pimenta malagueta (piripíri) seria a prova de sua braveza e coragem—características relacionadas ao masculino (que, aliás, não apenas nessa sociedade em questão, bem como em várias que experienciam o sistema patriarcal ou sistemas similares).

A discussão da masculinidade também é encontrada na literatura infantil e juvenil dos países africanos de língua

portuguesa desde um dos primeiros e principais textos artísticos, *As aventuras de Ngunga*, do angolano Pepetela. Já no início da narrativa o leitor encontra um menino, Ngunga, que chora porque havia machucado o pé. Mas um de seus colegas o alerta: “– Um homem não se queixa, Ngunga” (PEPETELA, 2013, p. 12). Por isso, é perceptível que, quanto às questões de gênero, se os papéis são determinados às mulheres, isso também acontece com os homens, mantendo, assim, o equilíbrio da ordem preestabelecida. É factível, portanto, compreender a violenta atitude dos irmãos de Inaya em tentar matá-la a dizer a verdade (que foram salvos por ela), justamente porque houve uma inversão dos papéis de gênero reconhecidos em sua sociedade. Assim, enquanto Inaya, mesmo sendo mulher, estaria relacionada a condições masculinas (braveza, coragem, determinação etc.), seus irmãos se relacionariam com “qualidades” femininas (fragilidade, covardia etc.).

Mas a emancipação do feminino não é visibilizada apenas na figura da personagem principal da narrativa. Há ainda as “mulheres-oráculos” que auxiliam Inaya em suas aventuras na desconhecida floresta até Kuro-Kuro. Importante notar que uma das atividades centrais dos Tsonga eram os oráculos de adivinhação por intermédio de ossinhos de animais,

denominado por Junod como “astragalomania”, equivalente em tsonga a “Niholo” ou “Bula”, originário de “Kabula”, isto é, “falar”, tendo, portanto, o sentido de revelação ou palavra, conforme relata Coelho (2009, p. 6). As narrativas orais, desse modo, evidenciam muito da história e da cultura dos povos que as conceberam ou que as transmitiram de geração em geração e embora esse aspecto do oráculo não seja abordado na narrativa em questão, estudar a cultura desses povos nos municiam de melhores instrumentos para entender suas narrativas ou ao menos as narrativas que se propagaram ou se propagam entre eles.

Nesse sentido, as três mulheres que ajudaram Inaya em gratidão por sua generosidade, contrariamente aos seus irmãos que se defrontaram com elas e se recusaram a ajudá-las, dão lições de amor ao próximo e de solidariedade, e do ponto de vista da estrutura narrativa elas funcionam como ajudantes, de acordo com a taxinomia de Propp (1984). Ao entregarem a Inaya sementes mágicas, um gato falante e o vestuário completo masculino, elas interferem na evolução da narrativa, porque esses objetos mágicos determinarão o bom desfecho do enredo, culminando com a vitória da protagonista, além das significâncias em caráter pedagógico ao infante leitor: a importância de semear para colher frutos;

ter sempre alguém a quem confiar; saber se adaptar aos lugares e às novas formas de vida. Sobra, portanto, razão a Walter Ong (1988), para quem as narrativas orais possuem complexidade, engenhosidade e criatividade.

Também aqui se vislumbra a cumplicidade entre as mulheres representadas por diferentes idades e necessidades: cuidado pessoal e doméstico a que Inaya não se furta, sendo recompensada pela ajuda dada a essas mulheres em sua trajetória. Isso remete à educação familiar e comunitária nas sociedades tradicionais africanas, fundada na palavra. Segundo o malinês Hampaté Bâ (2010), a educação tradicional começa dentro da família, contando as experiências, histórias, lendas, máximas, fábulas, provérbios etc. Dessa forma, os acontecimentos podem ensejar os ensinamentos, por intermédio de uma história, uma lenda ou outra narrativa, ou do próprio acontecimento. Assim, conclui o estudioso: “todas as oportunidades são oportunidades de ensinamento” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 194).

Outro aspecto das sociedades tradicionais africanas é a importância da ancestralidade, sobre a qual Hampaté Bâ discorre a partir, inclusive, da definição do provérbio, uma forma de ensinamento: “Os provérbios são missivas legadas à posteridade pelos ancestrais” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.

194). Tatiana Pinto, desse modo, não se esquece de incluir essa importante questão em seu texto, condizente com a educação familiar da protagonista:

Wimbo pedia todas as noites aos seus ancestrais que olhassem por eles [seus filhos]. (PINTO, 2016, p. 11)

Ao longo dos poucos quilômetros que separavam a sua casa do início da floresta, aconselhou Inaya: – Não temas! Os teus avós estarão ao seu lado a olhar por ti [...] Sei que estará protegida [...]. (PINTO, 2016, p. 12)

Na sua cabeça, repetia agradecimentos aos avós, por a acompanharem naquela viagem ao desconhecido. (PINTO, 2016, p. 13)

Wimbo sempre ensinara Inaya a respeitar todas as pessoas, reforçando constantemente a ideia de que as pessoas mais velhas são detentoras de grande sabedoria. (PINTO, 2016, p. 14)

Mas se é fulcral observar, além do conteúdo narrativo, a questão da recolha inicial de Henri Junot, no século XIX, de igual modo é necessário refletir sobre o papel da escritora Tatiana Pinto no lugar da autoria dessa terceira história que chega ao leitor. Se a experiência de “tradução” em Junot deve ser analisada com muito cuidado, compreendendo, inclusive, a perspectiva colonial que se disseminava em uma cultura de contato com as tradições ocidentais, o lugar de Tatiana Pinto, uma mulher moçambicana do século XXI, também é significativo.

Moçambique conquistou a sua independência em 1975. Naquele período, o quadro de analfabetismo estava acima de 92% da população. As políticas públicas instauradas pela nova gestão, a Frente de Libertação Nacional de Moçambique (FRELIMO), tinha como objetivo principal a educação dos moçambicanos. E muitos esforços foram feitos, inclusive, quanto à educação feminina (CASIMIRO, 2018). Contudo, além das problemáticas da Guerra Civil que se sucedeu (1976-1992), a desigualdade de gênero ainda prevalece quanto à possibilidade de que mulheres possam ter acesso à educação, principalmente nas áreas rurais. De acordo com o Instituto Nacional de Estatística do país, com dados de 2006, a taxa de analfabetismo entre a população adulta se situa em 53,6%, sendo mais elevada nas zonas rurais (65,7%), e também maior entre as mulheres (68% para 36,7% da população masculina) (MÁRIO; NANDJA, 2006 apud SOUZA, 2020, p. 73).

Nesse sentido, compreende-se o termo “bordejar” cunhado pela crítica literária Laura Cavalcante Padilha (2018) para se referir à escrita de autoria feminina nos países africanos de língua portuguesa, afinal, com os inúmeros desafios encontrados – não apenas em Moçambique – para que as mulheres possam ter acesso à educação, a escrita de mulheres africanas está à margem não apenas do cânone

ocidental, bem como da própria constituição historiográfica desses países, justamente pelas inúmeras dificuldades de acesso à educação e, conseqüentemente, ao texto literário.

Além disso, a escritora africana não apenas rasura o espaço fálico do cânone, bem como o subverte, muitas vezes, a partir da escolha de temáticas na sua escrita que visibilizem as problemáticas de gênero, inscrevendo-se em suas diferenças (MATA, 2018). Diante desse contexto, tem-se um interessante diálogo com o texto literário estudado: escrito por uma escritora moçambicana, para um público infantil, e que insere a questão de gênero em uma historiografia infantil que pouco tratava, até então, de questões como essa.

Mas o que haveria de tão inovador no texto de Tatiana Pinto que o diferencia, por exemplo, da recolha de Junot? A escritora insere dois elementos fundamentais para a modificação da leitura/interpretação do texto, compreendendo, assim, o reconto como parte das intenções de uma escritora africana do século XXI: a figura da mãe e a questão da educação.

No diálogo com Wimbo, sua mãe, Inaya tem contato não apenas com o afeto materno, bem como os ensinamentos que se referem a desejos para que a filha não viva a sua mesma experiência; e a escola é um deles. Assim, Wimbo

foi inserida na narrativa de Tatiana Pinto para ilustrar dois contextos: a mulher no espaço doméstico e a mulher que anseia sair desse espaço. Impossibilitada de estudar, Wimbo é uma mulher que vive a sua experiência de identidade de gênero de forma fixa, completamente ambientada na realidade daquela sociedade (o cuidado da casa, dos filhos e do marido). Todavia, diferentemente de uma personagem que experiencia essa identidade de forma plena, Wimbo demonstra, a partir do que deseja à filha, o seu próprio desejo de autonomia. E é Inaya que conquistará outros lugares que Wimbo apenas desejava.

Dentre os desejos, um deles é verbalizado: a possibilidade de que a menina possa estudar. Esse segundo elemento na narrativa de Pinto é fundamental à questão de gênero relacionada, inclusive, ao leitor contemporâneo. Afinal, no contexto iniciático da narrativa, no século XIX, a educação escolar não era uma questão a ser colocada às sociedades tradicionais; já hoje, a escola é lugar privilegiado para a discussão da autonomia do feminino. Logo, trazer ao desejo de Wimbo a educação escolar da filha é atualizar a narrativa nas demandas culturais e sociais do contemporâneo, em que inúmeras ainda são as meninas moçambicanas que não têm acesso à educação.

Portanto, compreende-se o reconto de Tatiana Pinto em seu lugar histórico, adicionando importantes elementos dos anseios de escritoras contemporâneas, como a questão de gênero, oferecendo assim aos pequenos leitores não apenas a oportunidade de imersão no universo mítico moçambicano, bem como no comum desejo de sociedades igualitárias, sejam tradicionais ou não.

Referências

- APPLEBEE, Arthur. *The children's concept of story: ages two to seventeen*. Chicago: University of Chicago Press, p. 53, 1978.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata*. A greve do sexo. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, p. 276, 2012.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: PRADO, Antonio Arnoni *et al.* (Orgs.). *Remate de Males*. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número Especial Antonio Candido, p. 81-89, 1999.
- CASCUDO, Luís da Camara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1986.
- CASIMIRO, Isabel. *Paz na terra, guerra em casa*. Pernambuco: Editora UFPE, 2018.
- COELHO, Marcos Vinícius Santos Dias. O mundo natural dos Tsongas no discurso de Henri Junod. *ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*, Fortaleza, 2009.
- Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_6012ea47f989cf3836fa024222b5618c.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

- CRAVEIRINHA, José. *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses da donzela-guerreira. *Dialogia*, v. 1, p. 21, 26, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/817>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição Viva. *História geral da África I; Metodologia e pré-história da África*. Editado por Joseph Ki Zerbo. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, p. 167-212, 2010.
- HONWANA, Alcinda M. *Espíritos vivos, tradições modernas: posseção de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*. Maputo: CIEDIMA, 2002.
- HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUNOD, Henri A. *Usos e costumes dos Bantu*. Tomo I. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996a.
- JUNOD, Henri A. *Usos e costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996b.
- MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. (Orgs.). *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, p. 421-440, 2018.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita – a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1998.
- PADILHA, Laura C. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação das diferenças). In: MATA, Inocência; PADILHA,

Laura C. (Orgs.). *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, p. 469-488, 2018.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

PINTO, Tatiana. *A viagem*. Ilustrações de Luís Cardoso e Tomás Muchanga. São Paulo: Kapulana, 2016.

POLESSO, Natália B. A vontade de narrar: estratégias de reparação para infâncias queer. *Revista brasileira de estudos da homocultura* (REBEH), v. 3, n. 9, Cuiabá: UFMT, 2020.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico – aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

SILVA, Avani Souza. *Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde*. 2015. 327f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo: 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php>. Acesso em: 15 dez. 2022.

SOUZA, Larissa S. L. *Utopias no universo distópico: a escrita de autoria feminina em Moçambique*. 2020. 168f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03062021-121351/publico/2020_LarissaDaSilvaLisboaSouza_VOrig.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

VICENTE, Gil. *Auto da sibila Cassandra*. Tradução de Alexandre Soares Coelho e Orna Messer Levi. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Avani Souza Silva

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), 2015. Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” e “Timor-Leste: literatura e sociedade” (CNPq/USP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2406107030893887>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4761-7070>.

E-mail: avanissilva@yahoo.com.br.

Larissa da Silva Lisboa Souza

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), 2020.

Professora na Universidade Federal de Lavras (UFLA).

Coordena o grupo de pesquisa “Correntes e poéticas contemporâneas” (CNPq), o Projeto de pesquisa “Cartografias pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa” (UFLA) e o Núcleo de Estudos “Laboratório da descolonização” (NELD/UFLA).

Membro dos grupos de pesquisa “Genore: Género, normatividade, representações”, do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, e “Literatura: intersecções identitárias”, da Universidade de São Paulo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1461592493980999>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5922-8710>.

E-mail: larissa.lisboa@ufla.br / lari.lisboa@gmail.com.