Caderno Seminal Digital

Dialogarts

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO 03

AS HERANÇAS DA TRADIÇÃO ORAL AFRICANA NO ROMANCE MOÇAMBICANO: TÉCNICA E ENGAJAMENTO NA PRODUÇÃO DE PAULINA CHIZIANE 11

"MUTOLA": A ORALIDADE E A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM UM CONTO DE PAULINA CHIZIANE 42

"A BORBOLETA INCOLOR" E "A SEREIA NEGRA": PROSTITUIÇÃO E PERSONAGENS FEMININAS EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE 73

DE UMA ESTÓRIA SOBRE CORPOS, TERRITÓRIOS E R-EXISTÊNCIAS: O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE 118

A VIAGEM, DE TATIANA PINTO: NARRATIVA INFANTIL MOÇAMBICANA E AS (RE)APROPRIAÇÕES DO FEMININO 156

MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *TORNADO*, DE TERESA NORONHA 190

BREVES REFLEXÕES SOBRE *TORNADO*, DE TERESA NORONHA 223

CELESTE, A BONECA COM OLHOS DE ESPERANÇA: UM GESTO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA 258

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS: A PROSA DE PEDRO PEREIRA LOPES 277

A NARRATIVA INSÓLITA E O REALISMO ANIMISTA DE PEDRO PEREIRA LOPES EM *MUNDO GRAVE* 317

ELEMENTOS HISTÓRICOS E FICCIONALIDADE EM *SAGA D'OURO* 349

O INSÓLITO FICCIONAL NA NARRATIVA MOÇAMBICANA CONTEMPORÂNEA: LEITURAS DE *SAGA D' OURO*, DE AURÉLIO FURDELA 374

SUBVERSÃO DO ROMANCE POLICIAL E QUESTÕES DE MEMÓRIA EM *A ILHA DOS MULATOS* 413

A ILHA DOS MULATOS, DE SERGIO RAIMUNDO: TEMAS, VOZES E CONSTRUÇÃO ESTÉTICA 447

CRIMES E VIOLÊNCIA NO ÍNDICO MOÇAMBICANO: *RABHIA* DE LUCÍLIO MANJATE E *A ILHA DOS MULATOS* DE SÉRGIO RAIMUNDO 473

A CATEGORIA DE POÉTICO E A MEDITAÇÃO SOBRE A ESCRITA EM *MARIZZA* DE MÉLIO TINGA 517

MODELOS DE CONSTRUÇÃO DO ROMANCE AFRICANO EM *NYEMBÊTE OU AS CORES DA LÁGRIMA* 547

CULTURA, CRISTIANISMO E MODERNIDADE NO ROMANCE *MUEDA: NOS LABIRINTOS DOS RITOS DE INICIAÇÃO* DE CARLOS PARADONA RUFINO ROQUE 584

O RECENTE CENÁRIO LITERÁRIO DE MAPUTO: NOTAS DE CAMPO 615

RESENHA DE *O LIVRO DO HOMEM LÍQUIDO – MICROCONTOS* 645

RESENHA CRÍTICA SOBRE O LIVRO *O LUGAR DAS ILHAS* (2021), DE SÓNIA SULTUANE 658

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79902

APRESENTAÇÃO

Ana Mafalda Leite
Flavio García
Sara Laisse

Este número da revista *Caderno Seminal* organiza-se em torno do dossiê "A narrativa moçambicana no século XXI", cujo principal objetivo é a abordagem da obra de escritores que emergiram no cenário local já neste século. Muitos desses autores, ainda que não deixassem de tratar de questões presentes na obra de seus antecessores, assumiram estratégias de composição narrativa notadamente globalizadas.

Tal postura abriu as perspectivas da arte e da literatura moçambicanas, em sentido amplo, a tendências mundiais, permitindo que se fossem incorporando experiências estéticas novas advindas do estrangeiro. É fato, contudo, que alguns nomes consagrados já houvessem incursionado por veredas semelhantes, mas, ao correr do século XXI, surgem diferentes movimentos, grupos e escritores que oxigenaram a ficcionalidade em Moçambique.

Vários prêmios literários, fomentados seja por fontes internas, seja externas ao país, contando ou não com recursos públicos, vêm surgindo seguidamente. Projetos editoriais, com ou sem financiamentos, têm dado vazão a

novas produções. A literatura vem invadindo os mais diversos media. Nesse quadro, um *boom* literário se faz notar dentro e fora de Moçambique.

Reunindo dezenove artigos que integram a seção dossiê e duas resenhas que compõem a seção miscelânea, este número temático da revista *Caderno Seminal* acolhe textos que versam sobre autores e obras representativos desse momento singular por que passa a narrativa moçambicana – ainda que essa efervescência não seja exclusividade da narrativa –, refletindo teórica e criticamente em perspectiva isolada ou comparativista.

O dossiê inicia-se com oito artigos que abordam narrativas de autoria feminina. Os quatro primeiros versam sobre a obra de Paulina Chiziane, que não emergiu como escritora no século XXI, senão que haja notícia de publicação de seus primeiros contos na década de 1980, e seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento*, tenha sido publicado em 1990, mas sua eclosão se deu com *Niketche: uma história de poligamia*, datado de 2002. O quinto artigo tem por *corpus* o conto *A viagem*, de Tatiana Pinto, publicado originalmente na Coleção Contos e Histórias de Moçambique, pela Escola Portuguesa de Moçambique-Centro de Ensino e Língua Portuguesa e, posteriormente, na Coleção Contos de

Moçambique, pela Editora Kapulana, no Brasil. Os sexto e sétimo artigos centram-se no romance *Tornado*, de Teresa Noronha, vencedor da primeira edição do Prémio Maria Velho da Costa, em 2021, e do Prémio PEN Club 2022, na categoria narrativa, além de ter sido finalista do Prêmio Oceanos 2022. O oitavo e último texto dessa série propõe uma leitura de *Celeste, a boneca com olhos de esperança*, de Sónia Sultuane, narrativa infantojuvenil que perpassa questões próprias à diáspora.

Um segundo bloco, também composto por oito artigos, privilegia a obra vencedora da primeira edição do prémio Eduardo White em 2017, *Rabhia* de Lucílio Manjate, e as obras vencedoras do Prémio Imprensa Nacional/Eugénio Lisboa, da primeira à quarta edições, em 2017, 2018, 2019 e 2020, aquelas cujo texto já se encontra publicado. Tal como *Rabhia*, que envereda pela narrativa policial e de crime, o livro vencedor do Prémio Eugénio Lisboa em 2017, *mundo grave*, de Pedro Pereira Lopes, é uma narrativa que transita por diferentes gêneros, subgêneros e modos discursivos do insólito ficcional: policialesco, mistério, terror, realismo animista. Em 2018, o prêmio foi vencido por *Saga d'ouro*, de Aurélio Furdela, romance histórico que não se atém exclusivamente ao sistema semionarrativo realista, uma vez que incorpora elementos advindos do sistema insólito,

correlacionados a crenças telúricas. *A ilha dos mulatos*, de Sérgio Raimundo, vencedor em 2019, tangencia aspectos da história moçambicana, retomando, em certa medida, estratégias de construção narrativa do romance policial. Mélio Tinga vence em 2020 com *Marizza*, texto cuja efabulação obriga o leitor a ir e vir em busca de distinguir entre tempos e espaços de uma história moldura e outra emoldurada, que se imiscuem ao longo de toda a narrativa.

Segue, a esses dois blocos, uma leitura articulada entre o pensamento ensaístico de Calane da Silva e o seu fazer literário em *Nyembête ou as cores da lágrima*. Dentre outros aspectos, o diálogo focaliza a morte, com possibilidade de retorno, tanto na Cultura Tradicional Banto, quanto na Tradição Católico-Cristã. Muito embora o artigo não enverede pela questão da espiritualidade, centrada em estudos sobre Antropologia espiritual, ao trazer o tema à baila, adentra uma discussão que ora se faz necessária no cenário ficcional moçambicano, no qual se vêm publicando, por exemplo, obras que se apresentam como ficção especulativa.

O segundo artigo, após os dois blocos iniciais, apresenta uma leitura de *Mueda: nos labirintos dos ritos de iniciação* de Carlos Paradona Rufino Roque. Ritos de iniciação, bruxaria, resgate e valorização de aspectos religiosos e culturais próprios à terra são recorrentes nos romances de Paradona.

De um modo geral, sua obra leva o leitor a mergulhar em tradições da moçambicanidade.

A seção dossiê encerra-se com um texto que põe em diálogo o cenário literário da cidade de Maputo, capital de Moçambique, e sua geografia, recorrendo à ferramenta etnográfica do "Diário de Campo", resultante da observação participante e de registro fotográfico, realizada entre setembro e outubro de 2022. Sua autora procura destacar as permanências e transformações que se estabelecem na constante disputa entre memória e esquecimento.

A seção miscelânea compõe-se de duas resenhas. A primeira delas tem por objeto *O livro do homem líquido – microcontos*, de Pedro Pereira Lopes. A segunda resenha desloca-se da narrativa em direção à poesia, passeando por *O lugar das ilhas*, de Sónia Sultuane: uma coletânea de oitenta e cinco poemas subdivididos em cinco seções, a saber: Água, Vozes, Feitiços, Brisa da Alma e Palavras.

O dossiê "A narrativa moçambicana no século XXI" procurou fazer uma amostragem de algumas das mais significativas obras produzidas em Moçambique, e dar a conhecer ao leitor a novidade de outros autores, além dos já reconhecidos, que certamente virão a fazer um percurso promissor.

DOSSIÊ:

A NARRATIVA MOÇAMBICANA NO SÉCULO XXI

AS HERANÇAS DA TRADIÇÃO ORAL AFRICANA NO ROMANCE MOÇAMBICANO: TÉCNICA E ENGAJAMENTO NA PRODUÇÃO DE PAULINA CHIZIANE 11

"MUTOLA": A ORALIDADE E A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM UM CONTO DE PAULINA CHIZIANE 42

"A BORBOLETA INCOLOR" E "A SEREIA NEGRA": PROSTITUIÇÃO E PERSONAGENS FEMININAS EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE 73

DE UMA ESTÓRIA SOBRE CORPOS, TERRITÓRIOS E R-EXISTÊNCIAS: O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE 118

A VIAGEM, DE TATIANA PINTO: NARRATIVA INFANTIL MOÇAMBICANA E AS (RE)APROPRIAÇÕES DO FEMININO 156

MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *TORNADO*, DE TERESA NORONHA 190

BREVES REFLEXÕES SOBRE *TORNADO*, DE TERESA NORONHA 223

CELESTE, A BONECA COM OLHOS DE ESPERANÇA: UM GESTO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA 258

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS: A PROSA DE PEDRO PEREIRA LOPES 277

A NARRATIVA INSÓLITA E O REALISMO ANIMISTA DE PEDRO PEREIRA LOPES EM *MUNDO GRAVE* 317

ELEMENTOS HISTÓRICOS E FICCIONALIDADE EM *SAGA D'OURO* 349

O INSÓLITO FICCIONAL NA NARRATIVA MOÇAMBICANA CONTEMPORÂNEA: LEITURAS DE *SAGA D' OURO*, DE AURÉLIO FURDELA 374

SUBVERSÃO DO ROMANCE POLICIAL E QUESTÕES DE MEMÓRIA EM *A ILHA DOS MULATOS* 413

A ILHA DOS MULATOS, DE SERGIO RAIMUNDO: TEMAS, VOZES E CONSTRUÇÃO ESTÉTICA 447

CRIMES E VIOLÊNCIA NO ÍNDICO MOÇAMBICANO: *RABHIA* DE LUCÍLIO MANJATE E *A ILHA DOS MULATOS* DE SÉRGIO RAIMUNDO 473

A CATEGORIA DE POÉTICO E A MEDITAÇÃO SOBRE A ESCRITA EM *MARIZZA* DE MÉLIO TINGA 517

MODELOS DE CONSTRUÇÃO DO ROMANCE AFRICANO EM *NYEMBÊTE OU AS CORES DA LÁGRIMA* 547

CULTURA, CRISTIANISMO E MODERNIDADE NO ROMANCE *MUEDA: NOS LABIRINTOS DOS RITOS DE INICIAÇÃO* DE CARLOS PARADONA RUFINO ROQUE 584

O RECENTE CENÁRIO LITERÁRIO DE MAPUTO: NOTAS DE CAMPO 615

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.75565

AS HERANÇAS DA TRADIÇÃO ORAL AFRICANA NO ROMANCE MOÇAMBICANO: TÉCNICA E ENGAJAMENTO NA PRODUÇÃO DE PAULINA CHIZIANE

Igor Xanthopulo

Resumo: A arte das palavras entre os povos bantos é imemorial e, tradicionalmente, se incumbe de entreter, moderar e instruir os agentes das sociedades onde ela se integra. Na cena contemporânea, os escritores de Moçambique fazem uso dos recursos e motivos da tradição oral, integrando-os às técnicas reincidentes nas narrativas advindas do ocidente, sobretudo do gênero romance. Entre os artistas que escrevem em língua portuguesa, Paulina Chiziane é um expoente com admirável habilidade em trafegar nessa fronteira literária e cultural, dialogando com formas africanas e estrangeiras de se narrar. Ademais, a produção da escritora demonstra seu empenho como ativista social, dedicada em potencializar as minorias silenciadas ou exploradas, que vivem dentro e fora de Moçambique.
Palavras-Chave: Tradição oral. Moçambique. Paulina Chiziane. Romance africano. Narrativa popular. Literatura engajada. Epistemologia banta. Ativismo social.

Abstract: The art of words among the Bantu peoples is immemorial and, traditionally, it is responsible for entertaining, moderating and instructing the agents of the societies where it is integrated. In the contemporary scene, Mozambican writers make use of resources and motifs from oral tradition, integrating them with recurrent techniques in narratives from the West, especially the novel genre. Among the artists who write in Portuguese, Paulina Chiziane is an exponent with an admirable ability to navigate this literary and cultural frontier, dialoguing with African and foreign ways of narrating. In addition, the writer's production demonstrates her commitment as a social activist, dedicated to empowering silenced or exploited minorities, who live inside and outside Mozambique.
Keywords: Oral Tradition. Mozambique. Paulina Chiziane. African romance. popular narrative. engaged literature. Bantu epistemology. Social activism.

Introdução

O invento da escrita revolucionou a humanidade e originou a ciência moderna. O presente trabalho só se pôde proceder pelo conhecimento obtido através da escrita gráfica. Por meio dela, foi possível quantificar a passagem do tempo pelo registro literário, historiográfico e técnico. Entretanto, há quem já tenha dito que a escrita limita a potência intelectual humana, como o paradigmático Sócrates, mas só sabemos sobre ele porque seu aluno Platão não seguiu o exemplo do seu professor. Resolveu escrever e, agora, Sócrates está datado na linha do tempo. Nesse sentido, a escrita predominou como um poderoso instrumento de avanço social e tecnológico que até o "pai" da filosofia não poderia negar. A pesquisa da literatura oral, nesse sentido, ocorre por uma urgência de se operar com estruturas de pensamento que estão, cada vez mais, dissolvidas na cultura de massa global e sua extinção parece iminente.

A comunicação principal entre membros de uma sociedade é via oral e muitos povos ágrafos desenvolveram domínios técnicos e conceitos intelectuais muito complexos dessa forma. Não só na África, mas em todos os continentes, a oralidade é o principal meio de transmissão de regras sociais fora dos centros urbanos. Na família, no clã, na

comunidade, nas aldeias, nos conselhos, nas interdições, nos cantos, as histórias são a cartilha mais influente na formação do indivíduo ordinário, que aprende também a interrogar o mundo através do ato oral criativo.

Quando os povos ágrafos se deparam com a cultura gráfica, inicia-se o processo de abdicação dos saberes do seu núcleo comunitário em favor dos interesses do grupo social dominante que determina valores culturais exógenos por meio de uma educação oficial. Não se pode desmerecer o valor dos projetos de alfabetização das populações nas nações periféricas do capitalismo. Porém, é necessário levar em conta que o próprio conceito de educação nacional, nesses espaços, decorre das consequências do Imperialismo e que, por mais que sejam arquitetados projetos nacionais em resposta ao regime opressor, como faz Eduardo Mondlane em *Lutar por Moçambique* (1969), em contexto africano, a marca colonial permanece indelével. O conceito de unidade e identidade nacional do "homem novo" moçambicano, por exemplo, está moldado em conceitos importados de teorias ocidentais, a priori. Pregava-se que muitas das práticas das variadas etnias que estavam no território nacional eram superstições e, portanto, segundo Mondlane (1975, p. 182), eram "um travão ao progresso duma revolução que tem por fim a igualdade social e política".

Com certa distância temporal das independências africanas, é possível questionar o quanto que o discurso da unidade linguística e cultural na invenção da nação continuou a ratificar o domínio europeu no plano racional e prático do africano, que conheceu o jugo colonial. O fato do movimento da apropriação de si mesmo, da libertação do domínio opressivo, utilizar uma lógica de organização sócio-política advinda dos ideais culturais dos opressores indica que a África foi obrigada, em certa medida, a se reinventar a partir de instituições e modelos externos. Nesse sentido, o projeto de assimilação imperialista, e depois o neoliberal, tem se mostrado eficiente desde seu início, pois se tornou a base angular na formação dos estados atuais africanos.

Por outro lado, a gama de pensamentos africanos não está em total aniquilamento de suas bases. Como discutiremos adiante, a relação com aquilo que chamamos de "religião" apresenta um caráter mais profundo na visão de mundo de grande parte dos povos subsaarianos, como, por exemplo, na relação que se estabelece com um plano de vida invisível. O filósofo ganês Kwame Appiah (1997, p. 190) afirma que, "hoje em dia, a maioria dos africanos, quer eles sejam ou não convertidos ao islamismo ou ao cristianismo, ainda compartilha as crenças de seus ancestrais numa ontologia de

seres invisíveis". Por isso que deixar de, ao menos, considerar a questão ancestral, e todas as relações que ela comporte, na análise dos objetos artísticos e filosóficos provenientes da África negra é auxiliar no apagamento sistemático dos valores imbuídos no próprio contexto de produção das obras, que somente reproduz a pretensa posição hegemônica do pensamento europeu.

Refletir sobre as circunstâncias das narrativas orais exige que se pense melhor tanto sobre o conceito de universalidade, como na aplicação de teorias das ciências sociais e da história literária a produções africanas de herança ancestral. Certamente que a busca pelo universal, ou seja, pela recorrência de padrões em contextos díspares da humanidade, é um caminho importante dos povos rumo à ética da igualdade. Mas como muito já se sabe, e como salientado por Appiah, o modelo naturalizado como universal, na realidade, é arbitrado e aceito nas páginas da cultura ocidental e são os mitos da tradição clássica grega ou romana, bem como da cultura popular europeia, que servem de medida universal para julgar a produção artística da margem econômica mundial.

Não é de se surpreender que tal pretensa universalidade tenha sido rebatida dentro e fora da África, pois, nos

parâmetros da tradição acadêmica, a observação teórica se origina da produção cultural do ocidente ou dialoga com esta. Obviamente, o conhecimento das universidades, que temos diante de nossos olhos, foi gestado no seio da cultura branca europeizada, o que não desvalida o longo percurso dos cientistas, afinal, as teorias deveriam funcionar como chaves para interpretar múltiplas realidades também fora do ocidente. Entretanto, não ter a consciência de que a visão do intelectual da academia é uma perspectiva cultural particular, assim como a de um *griot* ou de um pajé, é fazer o exercício obtuso de hierarquizar uma realidade cultural como sendo mais universal e verdadeira do que outra. Paradoxalmente, este artigo busca traçar justamente um encontro com a universalidade, que não é alvo de crítica em si por parte dos eruditos africanos. Na verdade, eles denunciam o fato da cultura hegemônica se travestir de universal. Em particular, na África, isso é de real importância porque, segundo o filósofo ganês:

> Falar da produção da marginalidade pela cultura do centro é, em si, totalmente inadequado, pois ignora a natureza recíproca das relações de poder, despreza as variedades multiformes da ação individual e coletiva acessível ao sujeito africano, e diminui as realizações e as possibilidades da literatura da África. (APPIAH, 1997, p. 110)

O argumento de Appiah questiona a pretensa universalidade que classifica o que está à margem a partir da cultura do centro. Como, então, se aproximar das obras artísticas da cultura negro-africana de forma a reduzir a reprodução da violenta desapropriação intelectual acometida na análise delas? Appiah aponta, no horizonte das possibilidades, a concessão de voz ao próprio texto, com o intuito de colocar em foco os elementos constitutivos nele presentes, bem como, na medida do possível, a conjuntura histórica e social do qual ele surge. Segundo o autor, no caso específico dos povos africanos, três eixos podem orientar o estudo (e o ensino) das literaturas: identificar o texto africano como fruto do encontro colonial; enfatizar as marcas de continuidade da forma do passado pré-colonial para o presente; e contestar a superioridade cultural do ocidente.

O vergão deixado pelo sistema de dominação imperialista é impossível de ser desconsiderado de qualquer observação social e artística da África atual. É necessário, por conseguinte, levar em consideração as particularidades da história, bem como, na medida do possível, aproximar-se do universo étnico e cultural de onde os objetos literários ou sociais provêm. Esse seria um exercício pertinente a qualquer obra artística, mas, tratando-se de uma realidade mais distante

da cultura burguesa e ponderando que a fortuna crítica ainda tem uma longa jornada a avançar sobre a arte dos povos africanos, esta parece ser a postura investigativa mais adequada a ser tomada: fornecer condições para que a obra diga por si mesma.

A tradição oral funciona como uma entidade cultural capaz de armazenar aspectos de todas as instâncias da vida, profanas e sagradas, técnicas e filosóficas, no seu sistema, integrando narrativas verdadeiras e falsas – provérbios, canções e palavras mágicas. Ela tem resistido a muitas transformações, isto é, ao colonialismo, ao código escrito, à invenção do estado nacional, às doutrinas religiosas, à ciência ocidental e ao neoliberalismo. Mas a tradição, nesse sentido, não significa uma oposição ao conceito de modernidade, como se fosse uma arte obsoleta perante as transformações históricas atuais. É pertinente os estudos sociológicos apontarem a falácia da dicotomia entre modernidade e tradição, como se fossem dois estágios diferentes do desenvolvimento social. Porém, esse debate não deveria se confundir com a designação filológica de tradição oral, atribuída ao patrimônio cognitivo e imaterial, preservado por recursos mnemônicos de uma sociedade. Ela se manteve até o presente e evoca todas as transformações

assistidas pela sociedade nos seus temas literários. Portanto, a tarefa de conferir uma análise justa às especificidades da produção nativa africana não é tão simples.

A tradição oral e as literaturas escritas africanas

Se as narrativas nas sociedades orais africanas sempre tiveram um lugar eminente na vida social, espiritual e política, de que forma elas se converteram na literatura escrita do âmbito urbano e globalizado? Guardadas todas as diferenças estruturais, embora todos os sistemas literários possuam a mesma gênese, isto é, a narrativa mítica e oral, percebe-se que a escrita literária africana resguarda diversas marcas orais. Ana Mafalda Leite, em *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas* (1998), menciona que o senegalês Leopold Senghor ressalta que, nestas literaturas, há uma herança oral radicada nos mestres tradicionais, que cria uma noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura.

Não é possível dizer que a oralidade é um instrumento narrativo por excelência africano. É fato que o conto tem maior capacidade de exprimir as marcas existentes nas narrativas orais, pois "mais do que qualquer outro gênero, o conto oral é universal e comum a todas as culturas e continentes" (LEITE, 1998, p. 24). Como a própria história dessas literaturas comprova, as literaturas africanas escritas

diversificam-se em uma infinidade de gêneros mais ou menos próximos ao discurso oral.

Como já mencionado na visão de Senghor, o primeiro modo pressupõe que o texto literário seja concebido pelo escritor africano como uma continuação da tradição oral. Assim, ele utiliza a língua na experimentação dos ritmos e dos temas locais e o texto seria apenas "uma natural mimetização ou reprodução da oralidade" (LEITE, 1998, p. 28). Deste ponto de vista, seria natural que o escritor africano utilizasse o gênero conto como a forma mais apropriada de exprimir sua realidade. Já a segunda perspectiva concebe esse recurso como uma "oralidade fingida". Sendo a ficcionalidade uma importante propriedade da literatura, o escritor utiliza a língua como instrumento de manipulação do gênero literário, reinterpretando e transformando uma realidade oral em uma realidade escrita como recurso estético.

Imerso em um contexto literário, sociocultural e histórico conflituoso, é natural que o escritor de origem africana não queira classificar sua produção artística dentro das catalogações europeias. A escritora moçambicana Paulina Chiziane, por exemplo, quando questionada sobre ser a primeira romancista moçambicana, explica que nunca se considerou romancista, afinal, para a escritora, o romance

é um gênero europeu. Ainda que a crítica entenda a sua produção literária como romance, Chiziane entende-se como contadora de histórias. A escritora relata que aprendeu a arte de contar em volta do pé da fogueira ao escutar as histórias de sua avó, afirmando que sua liberdade de escrita está referendada em sua experiência histórica como mulher africana.

A autora de origem machope reconhece que Moçambique é um país ainda por ser escrito, portanto, compreende que, como escritora, possui a missão de escrever sobre as histórias de seu país. Paulina Chiziane *vê a si mesma como herdeira da escrita e cultura ocidentais frente à tradição oral e cultural* dos povos africanos. Escreve em língua portuguesa a uma população, em geral, urbana, mas está imbuída do papel de contadora de histórias: explica e revela os segredos do mundo por meio da palavra. Em *As Andorinhas*, por exemplo, obra publicada em Moçambique no ano de 2008 e no Brasil em 2013, a enunciação do narrador interpreta uma voz próxima a do mestre iniciador. Por tal razão, os elementos da tradição oral aparecem de forma mais vívida, *já que o conto será o gênero escolhido para construir as narrativas*[1].

1 Paulina Chiziane apenas havia publicado contos anteriormente em revistas e jornais.

O romance e a tradição oral

A literatura contemporânea é um espelho de uma infinidade de formas e pensamentos herdados e reposicionados no tempo-espaço presente. Porém, fora das fronteiras da mídia e da academia, também existe um ativo movimento literário que conta histórias, interpreta o mundo e transcende a linguagem a partir de outros paradigmas, principalmente entre povos que ocupam a periferia do sistema econômico global. A academia entende tal produção como literatura, embora muitos dos seus agentes atribuiriam concepções muito diversas à sua prática artística.

No caso específico das literaturas de origem negro-africana, é necessário levar em consideração a materialidade do corpo, ou seja, a voz e a performance interpretadas pelo canto, a dança e a interação com o público. Mais ainda, o ato de contar história é um exercício espiritual, pois tem a capacidade de atravessar as fronteiras do tempo e resgatar pela palavra o passado e, até mesmo, atingir o futuro. É nesse sentido que Hampâté Bâ (2010, p. 169) afirma que, "dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens,

falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas".

Quando a tradição oral é atravessada pela força da cultura gráfica, bem como pelas línguas e valores do ocidente, são dissolvidas, no suporte impresso ou digital, as estruturas do pensamento transmitidas por séculos a fio. Entretanto, a despeito das irreparáveis perdas, tais estruturas antigas do pensamento podem ser resgatadas na literatura escrita produzida entre as populações negro-africanas ou mesmo as afro-brasileiras.

Os romances de Paulina Chiziane, por exemplo, refletem um prisma de experiências sociais e influências literárias que amplia os modos de interagir com a linguagem e interpretar a realidade. As suas produções refletem a tradição africana na voz narrativa, na simbologia; e também a tradição ocidental, na organização do texto, na subjetividade da escrita. Por outro lado, o encontro dessas duas longas tradições é uma encruzilhada que suspende e subverte os cânones, transgredindo padrões de ambas as tradições e desnudando novas perspectivas da realidade do mundo em que vivemos.

A voz narrativa é um crucial ponto de partida para se refletir sobre esse encontro de tradições. O romance *Balada de Amor ao Vento*, de 1990, o primeiro publicado por Paulina

Chiziane, é uma obra paradigmática para o atual sistema literário escrito de Moçambique. Muitos o reconhecem como primeiro romance escrito por uma africana em terras moçambicanas. Embora sua autora não goste de se identificar como romancista, o livro parece ser, de fato, um romance: são vinte capítulos organizados numericamente, nos quais o enredo apresenta sequência cronológica e foco narrativo de primeira pessoa. A obra se debruça num longo período da vida da protagonista, Sarnau – desde o seu primeiro amor até a sua maturidade, com filhos já crescidos –, que pode ser comparada à tradição europeia do "romance de formação".

Pela via endógena, a voz narrativa do romance apresenta uma dinâmica insólita aos padrões da tradição ocidental, pois sua potência supera as fronteiras do corpo da protagonista. Em diversos momentos, a narração se identifica com uma personalidade exclusiva, isto é, a mulher que vive na Mafalala, na periferia de Maputo, decidida a contar sua própria história, que seria um foco narrativo pertinente a um romance. Mas a voz narrativa é fluida, ela viaja pelos espaços, penetra e escrutina o interior das personagens, explica os procedimentos dos hábitos e costumes, registra os fatos sociais, contempla a natureza e faz poesia. Quando se cansa de voar, ela retorna ao seu corpo de origem: uma

vendedora de frutas e legumes, iletrada de língua materna, nascida à beira do rio Save, na extremidade da província de Inhambane, a cerca de 850 quilômetros ao norte do casebre onde vive, na capital do país.

Essa estratégia narrativa imprime um ritmo alternado de ora plena ciência e domínio da história, ora uma perspectiva limitante e subjetiva da personagem. Há, concernente a tal fato, um mosaico de pontos de vista – vozes, pensamentos, narrativas encaixadas, provérbios, poemas etc. – que invadem o discurso narrativo, imprimindo o ritmo de tempo alternado de interioridade e exterioridade. O plano do tempo interior é o campo sentimental das personagens, sujeito às adversidades e ao sofrimento, em que a ação delas decorre do pensamento e da emoção. Por exemplo, o companheiro amoroso da narradora, Mwando, resolve abandoná-la grávida e se casar com outra mulher. As atitudes da posterior esposa do personagem não condizem com seu papel social de manutenção das obrigações femininas. Quando os mais velhos começam a advertir o mancebo sobre o desastre que espreita o seu matrimônio, Mwando

> Escaldado, fervilhando, conseguia apenas murmurar asperezas para o seu íntimo, monologando: mas o que andam a fazer estes velhos desgraçados? O que pensam que ainda fazem neste mundo? Os males da

> terra são causados pelos velhos, guardiões das antigas tradições, que só acarretam desgraças às novas gerações. (CHIZIANE, 2003, p. 68)

Nesse instante, os pensamentos do personagem revelam um conflito com o mundo exterior, no qual o plano sentimental se sobrepõe à tradição e à sociedade. Porém, o equilíbrio emocional de Mwando é resgatado na interpretação simbólica da natureza que o rodeia, ressignificando a sua realidade no tempo interior da narrativa. Reza o episódio:

> Mesmo ao alcance da mão estava um pé de girassol. Descarregou todas as suas frustrações sobre a planta inofensiva, arrancando-a brutalmente do chão. Raivosamente, despedaçou-a folha a folha, pétala a pétala. A seiva leitosa da planta como lágrimas verdadeiras, lágrimas quentes. De repente sentiu o coração da flor a vibrar e parecia falar de mansinho: 'por que me arrancaste do meu mundo? Era tão feliz entre as ervas, embelezava a natureza e tu mataste-me'. Sentiu mais um nó na garganta, a flor tinha razão, acto contínuo, atirou o girassol ao chão já sem vida.
>
> De repente abriu os olhos para o mundo. Foi então que se apercebeu de que a floresta estava viva, os pássaros alegres, os ventos e as borboletas voavam felizes para o horizonte, ele é que olhava para o mundo com os olhos fechados, olhos de morto, e todos os seres continuavam a dança da vida. Compreendeu finalmente que a vida é a dor e a alegria, a vitória e a derrota, a

> ofensa e o perdão, o amor, o ódio, e todos os contrários [...]. (CHIZIANE, 2003, p. 69)

O episódio acima parece, em primeiro instante, não se relacionar com a trama maior da obra. Ledo engano, pois, pelo viés do romance, a natureza é a maior fonte de sabedoria e se comunica através de símbolos e metáforas. O ser vivo girassol sofre a violência do ser vivo humano. Tal episódio é uma chave de compreensão para Mwando de sua condição subjetiva e coletiva. Esta última porque ele se recorda que é integrante de uma comunidade de seres vivos que formam a natureza e que o sofrimento é parte do ritmo da vida, orquestrado por uma sucessão de oposto, de contrários. Assim, o episódio da flor desperta em Mwando uma sequência de pensamentos filosóficos e questões existenciais que renova a sua vontade de viver, pois ele reconhece o milagre da vida e a necessidade de seu espírito resgatar a gana de lutar por ela.

Também essa passagem é uma chave de compreensão de sua condição subjetiva, pois lhe foi conferida a oportunidade de escutar o lamento do girassol, entendendo o seu sofrimento. Nesse sentido, o personagem pôde refletir sobre a cadeia da relação binária de opressor versus oprimido no qual estava atrelado. A violência de Mwando infligida à flor é parte de uma série de violências que o

personagem reproduz de forma recorrente no romance. Por duas vezes, por exemplo, ele agride e abandona a narradora Sarnau, nos momentos de maior fragilidade desta. O episódio é, portanto, uma mensagem simbólica da natureza para o personagem, como uma revelação de suas ações, de seu passado e de seu futuro.

Já o tempo exterior da narrativa é entremeado pela cultura e sociedade, onde as atitudes das personagens são testemunhadas por todos os entes, destacando-se a relação com os mortos. Sarnau, quando jovem, depois da primeira relação amorosa com Mwando, faz um pedido ao consorte: "– Agora, Mwando, tens que agradecer a minha defunta protectora pelo prazer que acaba de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho" (CHIZIANE, 1999, p. 26). Em outra ocasião, ao casar-se com Nguila, autoridade máxima de sua comunidade, os parentes da protagonista declamam:

> – Saudamos, Sarnau, mãe de todo o rebanho dos Twalufo. Foste a primeira filha do ventre da tua mãe. És tu a mãe do Rungo. Rungo pai do Tinga. Morreste com desejo de renascer do rebanho do Tinga, teu neto mais querido. Tinga mostrou ao mundo a primeira sorte onde te encarnaste, avó Sarnau, és a mesma que hoje é lobolada. No passado compraram-te apenas com uma peneira de feijão. Hoje, renascida, lobolam-te com tantas vacas e dinheiro vermelho. Avó Sarnau, eis aqui o teu rapé e o pano vermelho. Abençoa

> a tua protegida: abre-lhe os caminhos da felicidade: que nasçam muitos filhos do seu ventre como aconteceu no passado, nda-wuêêê! (CHIZIANE, 1999, p. 39)

Nesse trecho é saudada a bisavó da protagonista. Com o mesmo nome, a falecida é reencarnada na figura da neta Sarnau, ao mesmo tempo que é a sua defunta protetora. É um entrelace temporal, no qual o passado e o presente são agentes simultâneos.

Além da relação com os mortos, o romance apresenta um inventário de iniciações, costumes, festas e práticas que influenciam o destino das personagens. As suas escolhas decorrem dos modos culturais que estão em trânsito constante com o plano sentimental das personagens. A tradição é, não um conservador do passado, mas sim, um ativo elemento social também em constante transformação. Por esse motivo, ela é também um reflexo da transcorrência do tempo, em que a cultura ganha uma forma poética, estética, estando disseminada nos discursos daqueles que compõem a obra.

Nas obras subsequentes da autora, permanece uma visão narrativa feminina que representa dialeticamente os movimentos sociais e históricos do país e a experiência das mulheres dentro das sociedades moçambicanas. As mulheres

do interior do país estão em *Ventos do Apocalipse*, de 1983, narrativa sobre desterrados pela guerra e pela fome, contexto sócio-político que flagelou a biografia de todos os moçambicanos. Já o espaço urbano africano é cenário dos romances *O sétimo juramento* (2000) e *Niketche, uma história de poligamia* (2002), em que o mundo empresarial e burocrata do Estado se condensa na cultura da evocação de espíritos e da prática da poligamia. A centralidade do foco narrativo nas personagens femininas permite ampliar as contradições materiais das subjetividades retratadas, por meio de um discurso que se pende ao lírico, a todo instante.

O romance e a realidade contemporânea

Para que a fase social da liberdade de pensamento e de ação seja alcançada, é imprescindível desamarrar-se das ataduras ideológicas que limitam a criatividade humana. É na linguagem, na arte estética, que a emancipação de mulheres e homens se vislumbra através de sonhos despertos, mostrando as frestas de novas possibilidades. O moçambicano Francisco Noa, na obra de ensaios *Além do Túnel* (2020, p. 148), afirma que "o possível é sempre mais amplo, mais desafiador e mais perturbador que o real, o que existe". Para o crítico literário, a literatura, por diversas vezes, mostrou-se como uma rebelião em forma de discurso, questionando

os pressupostos da economia e da política. Se esse fator histórico e cultural se verifica no dia a dia do ocidente, como na produção neorrealista portuguesa e brasileira do século XX, quanto mais se verificará na arte narrativa africana, que tradicionalmente considera a linguagem como instrumento de transformação da realidade.

A arte empenhada ou engajada do ocidente tem um estreito paralelo com a arte do poeta africano que, segundo o alemão Janheinz Jahn, é um mestre revelador e feiticeiro, expressando o que deve ser. O africanista afirma, na obra *As Culturas Neo-Africanas* (1958), que "el poder, la responsabilidad, la obligatoriedad de la palabra y la conciencia de que solo la palabra altera el mundo son rasgos característicos de la cultura africana" (JAHN, 1963, p. 184). Nesse sentido, a capacidade da ficção narrativa africana representar novos horizontes existenciais pode ser uma estratégia importante para a revolução social que os intelectuais africanos tanto anseiam. O filósofo senegalês Felwine Sarr defende, no livro *Afrotopia* (2019), que há uma continuidade entre o real e o possível em boa parte da produção artística do continente e, mais especificamente, "o romance é provavelmente um dos lugares em que o existencial africano contemporâneo foi mais bem expresso –

seu coletivo e a experiência singular dos destinos individuais, mas também seus sonhos e projeções" (SARR, 2019, p. 133).

Desde o século XIX, o gênero romance se consagra como o mais difundido na sociedade burguesa e tem alta capacidade de adaptação a culturas e a valores diversos. Segundo o brasileiro Antonio Candido (2009, p. 430), o romance "procura encontrar o miraculoso nos refolhos do cotidiano". No caso do romance moçambicano contemporâneo, há um mergulho na subjetividade milagrosa de personagens silenciadas do processo histórico e anônimas do cânone artístico hegemônico, revelando a face mais genuína da epopeia traumática vivida pelas mulheres e homens negros da África.

Entre os romancistas de Moçambique, Paulina Chiziane é um exemplo paradigmático na construção de personagens que travam batalhas para exorcizar estruturas mentais de inferioridade, dependência e autonegação, introduzidas pelo projeto de assimilação colonialista.

O romance de formação *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), por exemplo, desnuda o universo psicológico da zambeziana Delfina. A heroína trilha a *via crucis* da desapropriação cultural, durante o regime colonial do século XX. É a condição subalterna e humilhante de seus conterrâneos que lhe incita

a apagar a identidade de seus antepassados e a escalar a "evolução" da sociedade branca. Na empreitada, Delfina se prostitui com marinheiros estrangeiros, convence o marido José dos Montes a se tornar um agente da força colonial e não realiza as cerimônias de nascimento de Maria das Dores, filha do casal. Mais tarde, ela abandona o marido negro para viver com Soares, branco, casado, de idade avançada, detentor de muitas propriedades, com quem a protagonista terá uma filha mulata, Jacinta, tratada distintamente dos outros filhos.

Porém, a derrocada da personagem, que vê a dissolução de sua família, de seus sonhos e da riqueza obtida parece irreversível. Entretanto, aos pés do sagrado monte Namuli, nas terras do Gúruè, o tempo, um ser mítico, recolhe a força capaz de sanar as aflições do espírito oprimido. Numa noite, os netos da protagonista[2], sacerdote cristão e médico, ignorantes de suas origens, presenciam a chegada de sua mãe, Maria das Dores, que desbravara diversas terras como louca. Em seguida, aparecem seu pai e seus avós na sala da casa onde habitam, num rito mágico de resgate genealógico e cultural. Os jovens redescobrem, enfim, a sua identidade cultural, mesmo que em subjetividades penitentes e dispersas.

2 Benedito, Fernando e Rosinha.

O romance e a epistemologia banta

O dado mitológico universal é a crença na vida após a morte, isto é, na imortalidade da alma, que modela diversas doutrinas como a ressurreição e a reencarnação. Em grande parcela das culturas africanas, os mortos não deixam de exercer funções na vida social e a sua memória tem a capacidade de interagir com o presente. A maioria dos povos bantos concebe uma grande comunidade humana atemporal mediada por um especialista, traduzido como curandeiro, com habilidade de dialogar entre os planos da existência e estabelecer a ordem e o equilíbrio da trajetória social e da saúde de seus indivíduos.

Nas sociedades bantas, a representação do curandeiro não se restringe às atividades de um sacerdote. Geralmente, sua identidade participa de duas áreas da vida social: o *nhamussoro* (termo ndau) é um sábio e líder espiritual e o *nyanga* (termo tsonga) designa um conhecedor dos seres naturais e dos remédios capazes de manter a saúde e de sanar doenças, tal qual o médico. Entretanto, como na América, o regime colonial e as doutrinas religiosas utilizadas na assimilação de seus povos se ocuparam em desestruturar as instituições espirituais africanas, enfraquecendo sistematicamente a sua identidade cultural. Nesse contexto,

o curandeiro moçambicano passa de um eleito divino para marginal diabólico, sendo discriminado durante o tempo colonial e mesmo no período revolucionário.

Porém, mesmo após séculos de perseguição direta, a sua função mitológica na produção ficcional moçambicana resiste vitoriosamente. A resignação dos seus agentes na crença nos antepassados, no poder da natureza e nas fórmulas mágicas representa uma força mitológica que supera o empirismo propagado pela cultura colonialista da Europa. O romance de Paulina Chiziane, em parceria com Maria do Carmo da Silva, *Na Mão de Deus* (2012), é um marco nas literaturas de língua portuguesa nesse sentido, pois resgata a arte mediúnica do ostracismo da subliteratura. O romance se debruça em Alice, que já na idade adulta passa a ouvir vozes e apresentar atitudes insólitas, ao ponto de ser internada em um hospital psiquiátrico e abandonada pela família mais próxima. A protagonista vive experiências místicas e se comunica com planos transcendentes, nos quais é capaz de abstrair símbolos, informações do passado e revelações sobre a existência humana. Neste sentido, ela é o sujeito do resgate ontológico da tradição familiar, frente aos seus membros que renegam tais conhecimentos. Ademais, Alice é a mediadora da cura de sua comunidade, e de si própria, pois vence as vozes em sua cabeça que lhe falam em língua

inglesa, que lhe diminuem por ter nascido em solo africano, que desejam que permaneça calada e cega, que lhe obrigam a tomar muitas pílulas da medicina ocidental de uma só vez.

A busca por uma regeneração psíquica representa a sina de toda existência humana e, nesse caso, *Na mão de Deus* elucida a recuperação de uma cultura intercontinental relegada à margem. Neste empenho artístico, as autoras lançam mão do diálogo, como a forma estética consagrada da filosofia africana, que não suprime a voz do outro, mas que a alimenta para que, através dela, seja possível apreender os relâmpagos da verdade. Alice conversa, em forma de entrevista, com psicólogos, espíritas, maziones e ancestrais falecidos com intuito de criar uma visão compartilhada que sintetize e direcione ao caminho da unidade e da cooperação. Após a sua procura pela verdade de si, a protagonista escreve uma carta ao tio e outra ao irmão, comunicando os valiosos ensinamentos adquiridos em sua catarse existencial. O livro não apresenta a resposta dos familiares, mas não é preciso, pois o seu percurso está aberto ao futuro, no qual ainda se devem vislumbrar as realidades mais efetivas.

Considerações finais

A cura operada por Paulina Chiziane, através da palavra estética, propõe a unificação dos sujeitos fraturados pela

história, visando construir um novo futuro. O romance africano tem, portanto, a potência de alcançar o imaginário dos leitores coadunando visões de mundo fragmentárias nos impasses de uma personagem ficcional. A escritora abre o espaço da sua produção artística recente para que mestres da cultura banta registrem a cosmovisão de sua ancestralidade numa coleção de obras. Em 2013, junta-se a Rasta Pita, médico tradicional, no livro *Por quem Vibram os Tambores do Além*. Em 2015, realiza uma entrevista com a curandeira Mariana Martins, de leitura comentada do Novo Testamento, intitulada *Ngoma Yethu*. O projeto da artista revela a sua consciência intelectual de que só será possível construir um futuro independente, de crescimento estável e sólido, se a sociedade se despir dos mitos exógenos, que pouco contribuíram para o progresso e saúde psicossocial dos africanos.

Vale mencionar, por exemplo, a obra *Na Mão de Deus*[3], na qual a protagonista Alice, mediadora entre o mundo material e espiritual, deve resistir às vozes estrangeiras perturbadoras, espíritos que desejam lhe conduzir a auto-aniquilação. A luta da personagem se baseia no princípio ético de não negar os fatos do passado, mas observar o futuro livre como meio de adquirir a coragem para se desvencilhar das armadilhas do

3 Obra produzida conjuntamente a Maria do Carmo da Silva.

tempo presente. Personagens literárias como Alice e Delfina, de *O Alegre Canto da Perdiz*, impulsionam não só os africanos, mas a humanidade situada na periferia do capitalismo à reconstrução identitária e à pro-atividade social.

A arte, como a de Paulina Chiziane, é um convite à harmonização subjetiva e uma ferramenta para reposicionar os agentes da sociedade no seu próprio centro de ação social. Seria o que o beninense Paulin Hountondji defende, no artigo "Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos" (2008), de que a produção acadêmica e artística da África, antes de ser produto de consumo do exterior, deve ser uma rede de intercâmbio mútuo entre os africanos, cuja pauta deve servir ao progresso interno do continente.

Nesse sentido, podemos ressaltar a radionovela *Integrando as Mulheres no Desenvolvimento* (2016), de Paulina Chiziane, elaborada no âmbito do Projeto Ocúpali, que atuou em vários distritos de Cabo Delgado, ao norte do país. O livro sublinha como as lideranças locais podem fazer uso de instituições tradicionais, como dos ritos de iniciação, para se transmitir valores de inclusão e fraternidade às novas gerações. Ilustra como os conselhos populares são úteis para a promoção de oportunidades iguais na comunidade para se estudar ou empreender novas atividades econômicas,

independente de gênero, idade ou valores. Incentiva a formação de grupos de poupança e crédito rotativo com intuito de potencializar as mulheres e os homens do campo no aperfeiçoamento de sua antiga faina. Também a obra de Chiziane ilumina formas da cultura coletiva se proteger das violências decorrentes da intervenção estrangeira, sem deixar de aproveitar as novas tecnologias na melhoria da produtividade e do bem-estar das pessoas.

Neste tempo de inúmeras transformações tecnológicas, de danos irreparáveis ao meio ambiente, de crises políticas e sanitárias, ainda se pode vislumbrar um futuro melhor para as próximas gerações. A esperança depositada em *Afrotopia*, de Felowine Sarr, na ciência e na cultura, alerta as sociedades do cone sul sobre a importante missão de reavaliar o valor do ser humano por si mesmas. Mas a espera não se procede de braços acorrentados, como se só as promessas dos teóricos concretizassem a liberdade milagrosamente. É o tempo de intervir, agir pela sociedade, visando às potências resguardadas no espírito humano, principalmente àquelas que refletem a ética da justiça, a fim de livrar os nossos membros das cadeias forjadas pelos opressores.

O uso do conhecimento humano tem um inigualável poder de libertação psicológica, fecundando a criatividade e novas possibilidades de ação social. Ele nos desperta a alçar

altos voos para onde bem quisermos, independentemente da origem cultural e da cor de pele. Emancipados, podemos desenvolver e fortalecer nosso ser interno e auxiliar no desenvolvimento de nossos povos em direção ao bem-estar e à fraternidade. Sobretudo, o saber humano nos transforma em verdadeiros sujeitos, seres que reconhecem a falácia em que estão submetidos e admitem que não são objetos à venda no mercado imperialista e que sua alma não tem preço, é um dom gratuito a todos os convidados a nascer na Terra.

Referências

APPIAH. Kwame Anthony. *Na casa de meu pai:* A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 12.ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2009.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

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

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

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Maputo: Ndjira, 2008.

CHIZIANE, Paulina; SILVA, Maria do Carmo da. *Na Mão de Deus*. Maputo: Carmo Editora, 2012.

CHIZIANE, Paulina. *As Andorinhas*. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2013.

CHIZIANE, Paulina & PITA, Rasta. *Por Quem Vibram os Tambores do Além?*. Maputo: Editora Índico, 2013.

CHIZIANE, Paulina; MARTINS, Mariana. *Ngoma Yethu, o Curandeirismo e o Novo Testamento*. Maputo: Matiko Editora, 2015.

CHIZIANE, Paulina. *Ocúpali* – Integrando as Mulheres no Desenvolvimento. Maputo: CIEDIMA, 2016.

HAMP*ÂTÉ* BA, Amadou. A tradição viva. *In:* KI-ZERBO, Joseph (editor). *História geral da África I*: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duasperspectivas sobre os Estudos Africanos. *Revista Crí*tica *de Ciências Sociais*, 80, 2008. Disponível em: http://journals.openedition.org/rccs/699. Acesso em: 27 abr. 2022.

JAHN, Janheinz. *Mundu:* Las culturas neoafricanas. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1963.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas.* Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MONDLANE*,* Eduardo*. Lutar por Moçambique*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1975.

NOA, Francisco. *Além do Túnel* – Ensaios e travessias. Maputo: Kapicua, 2020.

SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

Igor Xanthopulo
Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, e doutorando em Estudos do Desenvolvimento, pela Universidade Politécnica, em Moçambique.
Mestre em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo.
Membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil-África (FFLCH/USP), atua na área da literatura, sociedade e mitologia dos países de língua oficial e membro do grupo de estudos "Literatura e vida social nos países de língua portuguesa: temas e tempos".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4150003695120826.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-2534-9853.
E-mail: igorxanthopulo@gmail.com / igor.fernando.carmo@usp.br.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.73929

“MUTOLA”: A ORALIDADE E A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM UM CONTO DE PAULINA CHIZIANE[1]

Caroline de Morais
Daniela de Campos

Resumo: O presente artigo analisa o conto “Mutola”, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, presente na obra *As andorinhas,* observando a potência do texto literário ao estabelecer relações com a oralidade e a representação feminina. Para articular com essa temática, tem-se como objetivo associar aspectos da História e da Literatura por meio de uma análise qualitativa do conto “Mutola”, de Paulina Chiziane, reconhecendo a oralidade como uma forma de narrar histórias e a disparidade imposta entre o feminino e o masculino no contexto moçambicano. Essa investigação tem como base uma narrativa que associa a história de uma águia e a ascensão da personagem Lurdes. A fundamentação teórica está amparada em estudos de Bajard (1994), Leite (2014), Freitas (2020), Saes (2021), Botoso (2021), entre outros pesquisadores. Além disso, o conto selecionado e a obra da escritora moçambicana são alicerces para desenvolver a investigação. Diante deste estudo, evidenciam-se situações estereotipadas vividas pelas mulheres e a negação para a participação em esportes concebidos como masculinos, entretanto, a narrativa prestigia a determinação de uma figura feminina representativa para Moçambique: Maria de Lurdes Mutola.
Palavras-chave: Oralidade. Literatura moçambicana. Feminino. História. Contos.

Abstract: This article analyzes the short story “Mutola”, by the Mozambican writer Paulina Chiziane, present in the work *As andorinhas*, observing the power of the literary text in establishing relationships with orality and female representation. To articulate this theme, the objective is to associate aspects of History and Literature through a qualitative analysis of the short story “Mutola”, by Paulina Chiziane, recognizing orality as a way of narrating stories and the imposed disparity between the feminine and the masculine in the Mozambican context. This investigation is based on a narrative that associates the story of an eagle and the rise of the character Lourdes. The theoretical

1 Título em língua estrangeira: “‘Mutola’: orality and female representation in a story by Paulina Chiziane”.

foundation is supported by studies by Bajard (1994), Leite (2014), Freitas (2020), Saes (2021), Botoso (2021), among other researchers. In addition, the selected short story and the work of the Mozambican writer are foundations to develop the investigation. In view of this study, stereotyped situations experienced by women and the denial of participation in sports conceived as masculine are evident, however, the narrative honors the determination of a representative female figure for Mozambique: Maria de Lurdes Mutola.
Keywords: Orality. Mozambican literature. Feminine. History. Tales.

Introdução

O texto literário possibilita discussão e reflexão acerca das mais diferentes temáticas envolvidas em distintas culturas e sociedades. No caso das obras moçambicanas, um expoente da literatura é a autora Paulina Chiziane, já reconhecida e lida em vários países. Outros autores moçambicanos de destaque na literatura são Mia Couto, José Craveirinha e Ungulani Ba Ka Khosa. Entretanto, com base na temática da representação feminina em narrativas da literatura moçambicana, optou-se por investigar um conto de autoria também feminina, selecionando, então, Paulina Chiziane, que se identifica com a oralidade e com a contação de histórias em suas narrativas.

Paulina Chiziane nasceu em 1955, na província de Gaza, ao sul de Moçambique. De família protestante, na infância falava as línguas *chope* e *ronga*. Aprendeu português somente mais tarde, ao ingressar numa escola de uma missão católica. Iniciou estudos de Linguística na Universidade

Eduardo Mondlane, não os tendo concluído. Participou da luta pela independência de seu país, ingressando na Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO. Contudo, desvinculou-se do grupo por estar insatisfeita com "as frouxas políticas de combate à poligamia e a consequente aceitação desta como característica da cultura nacional no combate à monogamia do homem branco" (PERTILE, 2013, p. 144). Desgostosa com os rumos que a Frelimo tomou após a independência (1975), Paulina Chiziane participou da Cruz Vermelha, atuando durante os anos da guerra civil (1977-1992). Essa experiência foi importante para a autora e para a construção de seus romances.

Em 1984, Paulina Chiziane começou a publicar contos. Considerando seus romances, a primeira publicação foi *Balada de amor ao vento* (1990), e a partir dessa obra literária, a escritora foi considerada a primeira mulher negra moçambicana a publicar um romance (título que ela renega, pois não se diz romancista, mas sim contadora de histórias). Além disso, o paratexto das orelhas da obra *As andorinhas* (CHIZIANE, 2017) destaca o reconhecimento internacional da autora, sendo representante da literatura africana e a "[...] maior romancista negra dos países de Língua Portuguesa [...]" (CHIZIANE, 2017, orelhas).

Outras obras literárias da escritora moçambicana são *Ventos do Apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *O alegre canto da perdiz* (2008), e *Niketche: uma história de poligamia* (2014). Esta última atribuiu maior notoriedade aos escritos de Chiziane: "muito mais que um romance que descreve a poligamia, é um clamor à volta do matriarcado" (FERRAZ; MARTINS; VIEIRA, 2019, p. 26). Ainda de acordo com as pesquisadoras, "ao ler os romances de Chiziane o leitor mergulha em vários mitos de criação do universo, bem como em mitos femininos. A literatura de Chiziane é um amplo livro de pesquisa sobre mitos africanos femininos" (FERRAZ; MARTINS; VIEIRA, 2019, p. 26-27).

Por intermédio de seus escritos, Paulina Chiziane ganhou o Prêmio José Craveirinha, em 2003, pela obra *Niketche*, e foi indicada ao Prêmio Nobel da Paz em 2005. Em 2021, a escritora moçambicana venceu o 33º Prêmio Luís de Camões. Os dados mencionados fornecem a dimensão da importância de Paulina Chiziane para a literatura moçambicana e para as literaturas de língua portuguesa. Seus escritos enfatizam o papel da mulher na história e cultura de seu país. Contudo, ainda que seja um aspecto bastante importante de sua obra, as narrativas auxiliam na compreensão da história e da sociedade das diferentes regiões que compõem Moçambique.

Aspectos do colonialismo exercido por Portugal na região e suas perniciosas continuidades são abordados por Paulina Chiziane em contos e romances.

A obra de contos *As andorinhas* (CHIZIANE, 2017) é formada por três textos, a saber: "Quem manda aqui?", "Maundlane - o criador" e "Mutola". Para o presente estudo, o último conto é escolhido para análise, considerando os traços da oralidade, a forma como é retratada a narrativa da atleta Mutola e a representação do feminino diante de tantos percalços impostos pela sociedade moçambicana. Assim, o objetivo deste artigo é associar aspectos da História e da Literatura por meio de uma análise qualitativa do conto "Mutola", de Paulina Chiziane, reconhecendo a oralidade como uma forma de narrar histórias e a disparidade imposta entre o feminino e o masculino no contexto moçambicano. Como embasamento teórico ampara-se em Bajard (1994) e Leite (2014) para tratar de aspectos da oralidade, Freitas (2020) e Saes (2021) para abordar a temática da representação feminina, entre outros pesquisadores. Além desses estudiosos, o próprio conto e a obra *As andorinhas* são basilares para a investigação. Cabe destacar que o presente texto é resultante das análises feitas a partir de projeto de pesquisa intitulado "Diálogos

entre a História e a Literatura: estudo das obras de Paulina Chiziane (Moçambique) e Conceição Evaristo (Brasil) na perspectiva decolonial", desenvolvido no IFRS – Campus Farroupilha e que conta com auxílio institucional e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul – FAPERGS.

A organização deste artigo está estruturada em dois momentos. Na primeira parte abordam-se aspectos da oralidade, reconhecendo Paulina Chiziane como uma contadora de histórias e, por conseguinte, contadora na história de "Mutola". A análise volta-se aos elementos paratextuais da obra, aos indicativos de oralidade no conto, às referências ao título e à origem do conto. Na segunda parte, analisa-se o conto "Mutola" pelo viés da representação feminina em detrimento de uma sociedade determinada pelo colonialismo, pelo racismo e, em muitos aspectos, pela dominação masculina, em que as mulheres são estereotipadas por características tradicionais. O fechamento do estudo é contemplado por atributos relevantes observados na escrita de Paulina Chiziane, tendo como base o conto "Mutola".

Oralidade: contar a história de Mutola

Muito já se falou, nas análises acadêmicas, sobre a presença da oralidade nas narrativas ficcionais de autoras e

autores africanos. Ao deparar-se com textos de Mia Couto, Pepetela ou Paulina Chiziane, a oralidade é uma característica que salta aos olhos do leitor atento (considerando que cada um dos autores citados utiliza a oralidade de diferentes formas). Para o caso de Chiziane, aponta-se que essa é uma característica muito marcada em seu texto que, mesmo utilizando a língua portuguesa (a língua da dominação colonial), demarca em sua escrita as características de uma cultura local.

De acordo com Ana Mafalda Leite (2020), podem-se destacar três tipos de apropriação das "oralidades" no texto ficcional de autores do continente africano. Paulina Chiziane se enquadra, segundo a pesquisadora, no terceiro grupo, o menos frequente dentre os três, e que é "utilizado apenas por escritores bilíngues, cujo contato com a ruralidade é mais íntimo e próximo, institui uma relação de diálogo, criando uma espécie de 'interseccionismo' linguístico". Como característica desse grupo, também se nota a alternância de "ritmos diversificados, assim como fazendo irromper, recuperadas, diferentes cosmovisões" (LEITE, 2020, p. 36).

A narrativa literária da moçambicana Paulina Chiziane parte de aspectos da oralidade permeados pela contação de histórias para atingir temas polêmicos acerca do

reconhecimento da mulher no âmbito social. Essa predisposição a contar histórias é observada na contracapa da obra, escrita por Amâncio Miguel, que realça o "[...] poder de contadora de histórias para partilhar o percurso de três personalidades, desafiando o (a) leitor(a) com um debate sobre o passado e o presente de Moçambique" (CHIZIANE, 2017, contracapa).

Nos elementos paratextuais da obra *As andorinhas* (CHIZIANE, 2017), salienta-se o prestígio da autora em virtude de sua produção literária, visto que "[...] seus livros representam artisticamente as vivências ancestrais de seu povo, promovendo o constante diálogo crítico entre a África tradicional e a contemporânea. Por isso, a oralidade habita a sua escrita literária com naturalidade" (CHIZIANE, 2017, orelhas). Na edição moçambicana, a autora utiliza as orelhas do livro para registrar que os três contos desta obra foram histórias contadas por ela ao redor da fogueira (CHIZIANE, 2017, orelhas). Desse modo, os textos de Chiziane aproximam-se da cultura e dos costumes tradicionais de Moçambique, recuperados pela oralidade.

A oralidade é evidenciada em diferentes pontos da obra de Paulina Chiziane, na abertura, antes dos contos, na edição moçambicana, salienta-se que "Este livro nasceu em Luanda

na casa de Helena Zefanias Lowe. Numa noite de conversas intermináveis. [...]" (CHIZIANE, 2016, p. 5). Nesse contexto, entende-se que os contos trazem esse aspecto de conversa, de aproximação e de interação com o leitor. Essa condição de contação também é enfatizada por Amâncio Miguel no texto prefacial da edição moçambicana: "Definitivamente, Paulina Chiziane é mesmo uma contadora de estórias. E histórias. [...]" (MIGUEL, 2016, p. 8).

Esse reconhecimento e identificação com a contação de histórias também está exibido na contracapa de *O alegre canto da perdiz* (CHIZIANE, 2018). Nesse paratexto, a própria autora salienta sua aproximação com o mundo da oralidade: "Dizem que sou romancista [...] mas eu afirmo: sou contadora de estórias e não romancista. Escrevo livros com muitas estórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte" (CHIZIANE, 2018, contracapa).

O contador tem domínio da narrativa escolhida para contar, por isso as histórias de Paulina Chiziane atingem aspectos sociais que remetem à história de Moçambique. Para Bajard, o contador se identifica com seus pares: "[...] essa identificação se dá diante dos outros e não diz respeito à esfera do privado, mas sim do social" (BAJARD, 1994, p. 95).

Essa relação com o social demonstra o quanto a oralidade e a literatura estão voltadas para o coletivo, de acordo com Bajard, "[...] O enredo [...] equivale a uma arquitetura montada com expressões preestabelecidas que deixa espaços livres para uma língua oral surgida no momento" (1994, p. 105).

Ao investigar um texto ficcional de autoria africana, no caso aqui em tela o conto de Paulina Chiziane, considera-se primordialmente seu lócus de enunciação. De onde Chiziane parte para narrar suas histórias? Claro que essa premissa também é verdadeira para qualquer outro autor de ficção, mas quando trabalhamos com autorias africanas e percebemos a análise desde o ponto de vista não eurocêntrico (ou norte centrado) isso nos parece mais importante.

Os textos de escritores africanos assumem, na maior parte dos casos, um compromisso com a construção dos países que emergem após o período de domínio colonial. A literatura, nesses contextos, também é aquela que vai registrar a História (essa com H maiúsculo) de tempos mais recuados. De acordo com Chinua Achebe, esse compromisso é importante, pois "não é necessário que o povo negro invente um grandioso e fictício passado para justificar sua existência e sua dignidade humana de hoje. O que os negros precisam fazer é recuperar o que lhes pertence – sua história – e narrá-las eles mesmos" (ACHEBE, 2012, p. 66).

Nesse sentido, além dos traços de oralidade presentes nos contos em *As andorinhas*, as histórias narradas são relatos de tempos distintos de Moçambique. No primeiro conto intitulado "Quem manda aqui?", Paulina Chiziane retoma uma história ouvida muitas vezes na infância. Para os desavisados parece tratar-se apenas de uma boa narrativa, porém a autora apresenta o imperador Gungunhana (ou Ngungunhane), importante chefe político de Gaza (região de Moçambique) que lutou contra o domínio colonial português. O segundo conto "Maundlane - o criador" traz a história de Eduardo Mondlane, líder da Frelimo e das guerras de independência de Moçambique. Já o terceiro conto, objeto de análise deste artigo, narra a história de Maria de Lurdes Mutola, pioneira atleta de seu país. Distintos personagens de diferentes épocas históricas, mas que se relacionam por simbolizar a luta e a resistência moçambicana.

Ademais, os textos escritos por Paulina Chiziane registram vivências e situações de representatividade feminina, com superação de obstáculos. De forma singular, a autora estabelece, por meio da oralidade, uma teia de expressividade que humaniza as histórias retratadas, dando luz aos desafios impostos às mulheres.

> [...] obras que tematizam o universo da mulher, com sensibilidade e um apurado

> estilo que mescla vocábulos de origem africana e termos da oralidade com a língua portuguesa imposta pelo colonizador; ela tece histórias de mulheres que, mesmo no papel de vítimas, conseguem reverter tal situação e apontam para soluções positivas, ressignificando e assinalando novas soluções para tal papel. (BOTOSO, 2021, p. 93)

O conto "Mutola" (CHIZIANE, 2017) está construído em três partes. A primeira traz uma história contada sobre uma águia e as galinhas, a segunda parte exibe a projeção da mulher e as limitações impostas pela sociedade, e, por fim, a terceira parte confere o desfecho da personagem principal que atinge seus objetivos e ultrapassa as barreiras. A inserção da contação de histórias na vida de Paulina Chiziane advém dos ensinamentos familiares, pois essa tradição oral é permeada pelas histórias que a autora ouvia de sua avó (COSTA; PEREIRA; PEREIRA, 2018).

Na edição moçambicana, o conto tem a inclusão do aposto "a ungida", seguido do título "Mutola", revelando a origem do sobrenome da personagem principal. Ao começar a história de Lurdes, o narrador retoma a oralidade mediada pela contação de histórias, ressaltando que "O Chivambo gostava de contar histórias, mas esta era a sua preferida. Contava-a tantas vezes quantas podia [...]" (CHIZIANE, 2017, p. 117). No glossário da obra, o termo *Chivambo* é definido

como objeto ou lugar de tortura, nesse caso, a contação desta história serviria como um recado ou um ensinamento amargo, tendo em vista a associação com a tortura.

O conto contempla em seu início o clássico "Era uma vez [...]" remetendo aos contos de fadas que seguem esse formato e também às histórias contadas em rodas, passadas entre as gerações, que utilizam desse mesmo artifício da oralidade. A menção dessa expressão é justificada ao estar abrindo a primeira parte, que trata da narrativa de uma águia que foi colocada no galinheiro, para viver como uma galinha. O dono dos animais queria que a águia vivesse como as galinhas, no entanto, um biólogo defende que a águia deve viver como uma águia. A libertação ocorre apenas na quinta tentativa do biólogo em libertar a águia da vida de galinha. Então, no momento em que o biólogo confronta o animal com o sol, a águia alça voo e desaparece no horizonte.

Essa história oral serve de base e de comparação para a narrativa de Lurdes, que é apresentada na sequência do conto. Por vezes Lurdes está na presença das galinhas, tendo o mesmo convívio, mas, em outros momentos, a personagem se assemelha à águia. Paulina Chiziane vai além da contação de histórias, atingindo esferas sociais e de libertação da mulher: "[...] Mesmo denominando-se como contadora de

histórias, ela é considerada a maior romancista de seu país, seu percurso literário é responsável por engajar a luta pelos direitos e sentidos das mulheres [...]" (SAES, 2021, p. 814).

Para Leite, a oralidade e a literatura são elementos conjuntos quando se trata da cultura africana. A literatura concebe uma transposição dos aspectos orais, tornando-se, assim, próximas a oralidade e a literatura, segundo Leite "[...] A oralidade é também uma atitude perante a realidade e não a ausência de uma habilidade, e a fronteira que separa a literatura da oralidade não é assim tão nítida [...]" (2014, p. 16). De acordo com a pesquisadora, a oralidade é predominante nos países africanos em razão das condições materiais e históricas.

A literatura africana é uma forma de manifestação de diferentes contextos culturais e de vivência. No caso dos contos de Paulina Chiziane, retratam-se aspectos permeados pela visão feminina e relevantes para discussão. Ao trazer distintas situações pelo viés da oralidade, a literatura proposta pela escritora moçambicana representa experiências advindas das comunidades. Quanto à língua e à literatura africanas, Leite reconhece que:

> Por razões históricas, o perfil linguístico de cada país africano faz hoje coexistir pelo menos uma língua europeia, que funciona

> na maioria dos casos como língua oficial, e um número variável de línguas africanas. A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem-se desenvolvido, enquadrada dentro desta diversidade linguística [...] (LEITE, 2014, p. 23)

A literatura africana possibilita a percepção da oralidade em associação com a escrita. Como forma de análise, tem-se o exemplo do conto "Mutola" que principia com características da oralidade, por meio da história da águia e das galinhas, para, em seguida, retratar a situação feminina e a vida da personagem central. Assim, o conto é entendido como um texto promissor para valorizar aspectos da oralidade, conforme Leite "[...] é 'natural' que um escritor africano use o conto, porque este é o género que permite estabelecer a continuidade com as tradições orais [...]" (2014, p. 28).

De modo semelhante, Afonso entende que o conto africano é "[...] uma escrita que traduz a ruptura e o regresso ao passado, a herança oral da África arcaica e os conhecimentos resultantes da evolução técnica de uma sociedade que ganhou novas exigências" (2004, p. 64). Para a autora, as possibilidades das narrativas curtas são promissoras para a expansão da literatura moçambicana, permitindo a ficção e o real em contrapontos cotidianos.

> As narrativas curtas pululam na produção moçambicana como uma totalidade dinâmica, representando o avanço do percurso da literatura deste país, que se tornou cada vez mais independente em relação a um ponto de partida em que a aculturação e a assimilação não permitiam a consciência e a formação de uma entidade literária autónoma. (AFONSO, 2004, p. 37)

No conto de Paulina Chiziane, a oralidade também está presente pela voz dada aos personagens, expressa pelo uso do discurso direto. Os diálogos se tornam mais extensos e relevantes quando os personagens discutem a posição da mulher na sociedade, reforçando o estereótipo feminino. Em contrapartida ao senso comum, Lurdes ganha destaque na narrativa por ter opinião diferente das demais personagens femininas, impondo seu propósito de vida.

A construção do conto "Mutola" proporciona um resgate do título da obra literária, que remete igualmente às andorinhas que vivem livres. No decorrer da história de Lurdes, destaca-se que "As águias, como as andorinhas, são filhas da liberdade" (CHIZIANE, 2017, p. 118). Nesse sentido, tanto o título da obra, quanto o ensinamento inicial do conto recorrem à águia e às andorinhas para simbolizar o desejo de algumas mulheres moçambicanas.

Essa vontade de alçar voo e não ser como todas as mulheres é observado como minoria no conto analisado,

destacando que Lurdes não é como suas amigas e não tem as mesmas preocupações com as tradições femininas. Em uma passagem, Lurdes responde para as amigas que deseja ser mais do que a sociedade propõe e, para isso, utiliza-se da concepção de liberdade das andorinhas: "— As andorinhas, correndo às voltas no céu, me inspiram. Atrás de uma bola no relvado, sinto-me a voar na conquista do mundo [...]" (CHIZIANE, 2017, p. 119-120).

No momento em que a personagem principal atinge o seu ápice, ou seja, um reconhecimento mundial, registrado na terceira parte do conto, o título da obra é resgatado novamente e associado às águias da história contada: "[...] cada vez que passa uma águia, as andorinhas bailam no céu e a terra inteira levanta os olhos para o alto em êxtase e delírio" (CHIZIANE, 2017, p. 124).

Somente ao final da narrativa, na terceira parte, ilustra-se o significado do sobrenome Mutola. De acordo com o conto, "[...] os ancestrais untavam o corpo com óleo sagrado da mafurra. Eles tolam, untam-se. Por isso, lhes chamaram Mutola, os ungidos pelos deuses!" (CHIZIANE, 2017, p. 124). A Literatura mantém-se nessas informações, contemplando uma ficção que se aproxima da vida real.

Maria de Lurdes Mutola é de fato uma atleta moçambicana, que assim como o conto de Paulina Chiziane,

tentou jogar futebol, mas foi afastada por ser mulher. Mutola teve reconhecimento no atletismo em corridas de 800 metros, ganhando medalha de ouro nas Olimpíadas de Sydney. Conforme Freitas, "Lourdes Mutola é um exemplo de várias superações para as mulheres moçambicanas, é uma águia de ouro com asas blindadas pelo constante exercício de humanização e aprimoramento social, desvinculado de qualquer repressão de raça, classe e gênero" (2020, p. 73). Esse ícone feminino e sua trajetória são motivo de reflexão para o próximo tópico.

Mutola: A águia feminina

A escrita de Paulina Chiziane é engajada com situações que retratam o papel feminino diante de uma sociedade adversa. De forma simples e direta, com o apoio dos recursos da oralidade e reconhecendo o desembaraço possibilitado pela contação de histórias, a escritora dá luz à narrativa de Mutola, atleta moçambicana representante do país nas Olimpíadas. Por intermédio do conto, Lurdes é relacionada à águia que se observa diferente das galinhas e alça voo em direção do sol, potencializando a representação feminina na literatura moçambicana.

O conto exibe uma definição do que é ser mulher, as amigas de Lurdes trazem essa concepção de atributos que

as mulheres devem ter: “[...] Por exemplo, ser mais sensual. Fazer enxoval. Concluir um curso de cozinha e outro de boas maneiras enquanto esperas um noivo, para casar e fazer filhos [...]” (CHIZIANE, 2017, p. 119). Nesse caso, a serventia da mulher é estereotipada, tendo a vida em prol da família e do marido, não reconhecendo valores intrínsecos, não dando voz para que a mulher seja o que quiser.

Esse conceito preconizado da figura feminina que deve sua existência para servir aos demais é registrado nos estudos de Costa, Pereira e Pereira, que analisam o espaço, o tempo e o feminino na obra da autora. Para os pesquisadores, o registro do espaço está atrelado ao condicionamento da mulher no contexto social. Desse modo, no conto, “[...] o espaço é de luta pelos direitos individuais dentro da vida social, no lugar em que a mulher é objeto e que o máximo que se deve esperar para ela é cuidar da casa, do marido e dos filhos [...]” (COSTA; PEREIRA; PEREIRA; 2018, p. 82).

De acordo com Freitas, as produções literárias moçambicanas são formas de expressar emoções femininas e de abordar criticamente os elementos sociais que centralizam o poder masculino, baseados nas concepções eurocêntricas.

> [...] As narrativas de Chiziane são verdadeiros tratados feministas, uma vez que as personagens criadas por ela possuem um

> discurso político e reivindicador de um território que só pode ser dominado pelas mulheres, mesmo que seja construído por palavras e emoções. (FREITAS, 2020, p. 73)

Em análise ao conto "Mutola", no momento em que Lurdes relata para as amigas que gosta de jogar futebol, recebe críticas acerca da formação do corpo: "– Vais estragar o corpo, Lurdes! Vais ficar com os músculos rijos. Os homens gostam de mulheres de peles lisas como caju. Gostam de músculos suaves como carne de frango. Vais jogar futebol? Enlouqueceste de vez" (CHIZIANE, 2017, p. 120). Diante disso, observa-se que as mulheres contemporâneas de Lurdes entendem que o corpo feminino deve servir ao homem, seguindo um molde pré-determinado socialmente.

Essa mesma cena é retratada no paratexto do prefácio da obra, de autoria de Amâncio Miguel, na edição publicada em Moçambique. Para o prefaciador, "[...] A sexualidade [...] foi questionada por outras mulheres porque, entre tantas 'anomalias', nada fazia para ter uma pele lisa, como o caju, para agradar aos homens. Foi pontapeada por se intrometer em coisas masculinas" (MIGUEL, 2016, p. 7). Nesse caso, destaca-se a relevância para a aparência do corpo feminino, que deve atingir padrões impostos pela sociedade e satisfazer os desejos masculinos.

Em oposição ao entendimento feminino, Lurdes se mostra como a águia da primeira parte do conto, disposta a seguir os sonhos e reconhecer-se como diferente das outras mulheres: "[...] deixem-me realizar os meus sonhos e seguir a minha estrada" (CHIZIANE, 2017, p. 120). A personagem não se deixa levar pelos preceitos instituídos pela sociedade e defende a vontade de realizar os próprios sonhos, avançando de modo contrário ao que preconizava a sociedade moçambicana da época.

Por seguir o seu propósito, Lurdes se destaca no jogo de futebol e marca gol: "No dia da partida, ela jogou futebol com mestria e marcou golos na equipa de homens. E ela jogou com elegância e sem a menor inquietação, para o assombro do mundo" (CHIZIANE, 2017, p. 120-121). Em virtude desse gol surgem os questionamentos por Lurdes ser mulher e estar num grupo majoritário masculino.

> Depois do golo tão desejado, o embaraço da equipa. Como podiam eles celebrar a golada com abraços efusivos, abraços, saltos mortais, carregadas nas costas, tal como cabritos felizes rebolando nos prados, se ela era uma mulher? Como podiam abraçá-la, amassá-la, carregá-la, com toda aquela loucura e liberdade, se o corpo de mulher só pode ser tocado apenas pelo seu homem? (CHIZIANE, 2017, p. 121)

Essa inquietação masculina é perpassada ao narrador da partida de futebol que não sabe como transmitir essa informação, "[...] Não sabem o que dizer ao certo, não foi ainda desenvolvido o vocabulário jornalístico para golos de mulher. [...]" (CHIZIANE, 2017, p. 121). O narrador enfatiza essa singularidade, registrando que "[...] As mulheres, normalmente, não jogam futebol" (CHIZIANE, 2017, p. 121).

Em razão desse destaque ao desempenho de Lurdes na partida de futebol, os homens sentem-se desconfortáveis, pois perdem espaço para uma mulher, "[...] os homens começavam já a sentir-se menos homens e ela, uma mulher acima dos homens" (CHIZIANE, 2017, p. 121). Nesse trecho, tem-se uma possível associação a história inicial da águia e das galinhas. Para o treinador esse destaque de Lurdes também não foi bem visto, indicando que Lurdes não poderia continuar na equipe.

O treinador do time adversário lança xingamentos aos seus jogadores, utilizando como base as diferenças culturais entre homens e mulheres. Nesse caso, observa-se a distinção e a inferioridade atribuída à figura feminina, que é utilizada como argumento para ofender o desempenho dos jogadores homens. Além disso, o treinador relaciona a situação com os animais apresentados no princípio do conto:

> – Gastei o meu melhor tempo, a minha melhor energia, a treinar uma equipa cacarejante. Se ao menos fossem galinhas poedeiras, poderiam, pelo menos, pôr um golo. Como homens, deviam ser superiores a ela. Ela, sim, tem muito valor. É uma águia numa capoeira de galinhas macho. Não posso suportar semelhante humilhação, demito-me! (CHIZIANE, 2017, p. 122)

Como resultado dessa partida e do reconhecimento de excelência de Lurdes, ela é afastada do time por um decreto. Além do manifesto masculino pela exclusão de Lurdes do futebol, as mulheres também comemoraram esse afastamento, apoiando uma atitude que vai de encontro aos seus próprios interesses. Então, essas comemorações em prol do afastamento da jogadora é festejada tanto por homens quanto mulheres, evidenciando ensinamentos advindos de uma sociedade patriarcal, marcada pelo colonialismo e pela moral cristã.

> As mulheres celebraram o afastamento. Porque ser mulher de verdade é ser a beldade. Maquilhada. Uma *miss* escovada e lisa como uma boa montada. Os homens celebraram. Porque é mesmo incômodo ter um rival no feminino. Na vitória das mulheres, reside a desonra dos homens. (CHIZIANE, 2017, p. 122, grifo da autora)

Diante desse posicionamento de homens e de mulheres, confirma-se Lurdes como a representação da águia, ou seja,

diferente de todas as galinhas, retomando os ensinamentos da contação de histórias oralizadas entre as gerações. A narrativa de Lurdes é propagada pelos diversos meios de comunicação, gerando discussão e reflexão de vários grupos. Em contrapartida, essa divulgação do afastamento da personagem gera novas especulações. A possibilidade de representação feminina é examinada por Afonso, que entende os textos literários moçambicanos como "[...] uma forma de resistência activa, memória de um combate que permanece presente porque continua a suscitar a emoção e o sofrimento, isotropia privilegiada da criação literária do país" (2004, p. 317).

No decorrer do conto, um homem reconhece em Lurdes as atribuições da águia. Pelo ponto de vista desse homem, ele diz para Lurdes: "— Menina, tu és um monumento. O teu lugar é entre os deuses" (CHIZIANE, 2017, p. 123) e "— Menina, tu és uma águia! Tu pertences ao céu e não à terra. Abre as tuas asas e voa!" (CHIZIANE, 2017, p. 123). Esse homem pode ser associado ao biólogo na primeira parte do conto, que estimula a águia a voar. Mesmo diante dessas palavras de incentivo, Lurdes tem medo e não voa, assim como a águia no início do conto. Somente quando encontra o "dourado solar", Lurdes alça voo e vai ao horizonte, sendo considerada uma águia de ouro.

Essa constatação é observada no final da segunda parte do conto, reconhecendo que o time perdeu a águia para ficar com as galinhas: "[...] Os olhos cegos deste mundo não enxergaram a verdade. No clube, afastaram a águia e ficaram com as galinhas macho, por não perceberem que a verdadeira águia de ouro era ela!" (CHIZIANE, 2017, p. 123). De forma crítica, a narrativa reforça que "[...] a escrita de Paulina está comprometida com a libertação das mulheres moçambicanas – e de todas as mulheres – em todas as experiências romanescas da autora" (SAES, 2021, p. 824).

Na terceira parte do conto, após abandonar o futebol, a personagem principal dedica-se ao atletismo, sendo conhecida como Maria Mutola. O destaque continua no outro esporte assim como a relação com a águia: "Mutola coloca os olhos no céu em cada passo e corre, de alma leve e limpa [...]" (CHIZIANE, 2017, p. 124). Esse reconhecimento é exposto na narrativa:

> Águia real, ela vai ao encontro dos deuses. De lá, nos traz os cálidos raios de sol que confortam as nossas almas e iluminam as noites das nossas vidas. Vitória aqui, medalha acolá, a nossa bandeira flutuou vitoriosa até alcançar o trono dourado do Zulwine, o Olimpo! (CHIZIANE, 2017, p. 124)

No fechamento da narrativa de Paulina Chiziane, Maria de Lurdes Mutola é exaltada como águia, sendo diferente

das demais mulheres e alcançando espaços que não eram femininos. No glossário da obra, Zulwine é o termo para definir céu, paraíso, desse modo, a personagem feminina atinge sua plenitude. Por fim, Mutola recebe o agradecimento de seu povo por ser desbravadora, nomeada como águia dos deuses.

Considerações finais

A Literatura e a História possibilitam a análise do texto literário, considerando as representações sociais que estão presentes nas narrativas africanas de Língua Portuguesa. Nesse caso, a obra de Paulina Chiziane permite uma discussão acerca dos aspectos sociais e culturais moçambicanos. Diante disso, o conto "Mutola" é observado pelo viés da oralidade e também pela concepção da representação feminina em um ambiente tradicional, ponderado pelo patriarcalismo, em boa medida herdado da dominação colonial. A personagem principal está correspondida pela figura da águia, assim, o próprio texto literário se retroalimenta de informações para além da ficção.

A contação de histórias está na origem dos escritos da moçambicana Paulina Chiziane, posto que ela indica as situações em que as narrativas são oralizadas. Por conseguinte, entende-se que os textos literários da autora,

incluindo o conto selecionado para o presente estudo, trazem histórias que são contadas em rodas de conversas e ao redor da fogueira, valorizando um ritual advindo de outras gerações. Esse momento informal de contação de histórias, em que a oralidade é o instrumento central, evidencia a Literatura e a História sendo perpassadas por distintas narrativas que retomam vivências de povos africanos.

Por meio deste estudo, constata-se que a Literatura está vinculada à oralidade e à contação de histórias. A obra literária apresenta evidências mediante as informações expostas nos elementos paratextuais, como a contracapa e o prefácio que trazem esclarecimentos acerca da escritora e dos contos, reforçando a relevância da narrativa moçambicana. Os paratextos exibem a aproximação da escritora com a oralidade e a contação de histórias que podem ser identificadas no conto analisado.

A oralidade é percebida pelo discurso direto que potencializa a voz da personagem principal, Lurdes, expondo a fala da representante feminina em contextos adversos. Outra referência singular à contação de histórias é notada pelo uso da expressão “Era uma vez [...]”, comprovando a abertura de uma narrativa, geralmente, apresentada de forma oral. Nesse sentido, compreende-se a importância da

estrutura do conto, para prestigiar o desenrolar da história de Lurdes, associando oralidade e representação feminina.

"Mutola" retrata a história de Lurdes, uma mulher águia que destoa de seus pares. A imagem feminina está associada ao contexto de libertação, tendo como paralelo a andorinha e a águia. A narrativa do conto dispõe da figura da andorinha que remete ao título da obra e a condição de águia que está abordada na abertura do conto, ambas identificadas como símbolos de libertação. Com isso, atesta-se que o texto literário é plurissignificativo, por conduzir a trajetória de Lurdes de forma concatenada com a libertação das aves e também com a libertação da mulher em uma sociedade patriarcal.

Com base no exposto, a História é ponderada por intermédio da narrativa, certificando uma situação em que a representação feminina é colocada em discussão, trazendo posições de mulheres e homens que são propulsores de uma sociedade machista, em que a mulher não pode se destacar ou ser melhor do que o homem. A narrativa de "Mutola" desmistifica esse ensinamento e desconstrói a percepção de que a mulher é destinada para servir ao marido. Por fim, Lurdes vence os obstáculos relacionados ao preconceito por ser mulher e ultrapassa a barreira imposta pelos padrões sociais.

Diante disso, o presente artigo reforça a expressividade da narrativa moçambicana e o reconhecimento da escritora Paulina Chiziane para o cenário literário de Língua Portuguesa. De forma simples, pelo viés da oralidade, a história de vitória da atleta Maria de Lurdes Mutola é retratada pelo conto literário, mostrando a ascensão de uma personagem feminina moçambicana.

Referências

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sobre o protetorado britânico*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

AFONSO, Maria Fernanda. *Conto Moçambicano*: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

BAJARD, Elie. *Ler e dizer*: compreensão e comunicação do texto escrito. São Paulo: Cortez, 1994.

BOTOSO, Altamir. Nuances do feminino nos escritos de Paulina Chiziane. *In:* VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio (Orgs). *Todas as musas*: Revista de literatura e das múltiplas linguagens da arte, n. 1, ano 13, jul.-dez., p. 90-100, 2021.

CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas.* Maputo: Matiko & Arte, LDA, 2016.

CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas.* Belo Horizonte: Nandyala, 2017.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz.* Porto Alegre: Dublinense, 2018.

COSTA, Eliane; PEREIRA, Flávio; PEREIRA, Márcia Regina Santana. O feminino, tempos e espaços em *As Andorinhas* de Paulina Chiziane, e em *Becos da Memória* de Conceição Evaristo. *Revista Porto das Letras*, v. 04, n. 02, p. 78-89, 2018. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/4314. Acesso em: 13 set. 2022.

FERRAZ, Salma; MARTINS, Patrícia Leonor; VIEIRA, Márcia Mendonça Alves. *Dicionário de personagens da obra de Paulina Chiziane*. São Paulo: Todas as Musas, 2019.

FREITAS, Sávio Roberto Fonsêca de. Sobre uma águia chamada Mutola. *Mulemba*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 23, jul.-dez., p.70-79, 2020. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/39270. Acesso em: 25 nov. 2022.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 2014.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais*. Estudos sobre literaturas africanas. 2.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

MIGUEL, Amâncio. Prefácio. *In:* CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas.* Maputo: Matiko & Arte, LDA, p. VII-VIII, 2016.

PERTILE, Ana Paula. Chiziane, Paulina, Balada de amor ao vento. 5.ed. Maputo: Ndjira, 2010. *Confluenze*. Rivista Di Studi Iberoamericani, v. 5, n. 2, p. 144-148, 2013.

SAES, Stela. Trajetória contemporânea em territórios africanos: as experiências romanescas de Paulina Chiziane em Moçambique e Sefi Atta na Nigéria. *Caderno Seminal*: Estudos de Literatura, n. 39, p. 798-836, 2021. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/58529/39646. Acesso em: 10 dez. 2022.

Caroline de Morais
Doutora em Letras pela Universidade de Caxias do Sul, 2020.
Professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul - Campus Farroupilha.
Pesquisadora colaboradora do Grupo de Pesquisa: "Pesquisas em Educação, Sociedade e Trabalho"; pesquisadora colaboradora do Grupo de Pesquisa: "Dimensões artísticas e educativas do PNLD literário 2023: formação do leitor".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0737210924912847.
ORCID iD: http://orcid.org/0000-0002-6888-1516.
E-mail: caroline.morais@farroupilha.ifrs.edu.br.

Daniela de Campos
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.
Professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul - *Campus* Farroupilha.
Líder do Grupo de Pesquisa "Pesquisas em Educação, Sociedade e Trabalho".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3233244381103913.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-6737-7764.
E-mail: daniela.campos@farroupilha.ifrs.edu.br.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.75673

"A BORBOLETA INCOLOR" E "A SEREIA NEGRA": PROSTITUIÇÃO E PERSONAGENS FEMININAS EM *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*, DE PAULINA CHIZIANE[1]

Isabela Batista
Jeane Nascimento

Resumo: O presente artigo discorre sobre a narrativa da escritora Paulina Chiziane, com análise da obra *O alegre canto da perdiz* (2008). Com o intento de analisar a trajetória de personagens da obra, observaremos a problemática do corpo feminino negro e como a prostituição atravessa a vida da "borboleta incolor" e da "sereia negra", epítetos de Maria das Dores e Delfina, respectivamente. Assim, a prostituição é o caminho em que elas são inseridas no processo de colonização e o desenvolvimento da resistência se apresenta como o ponto de quebra desse ciclo. Nesse sentido, o estudo se centra na óptica da crítica pós-colonial, através da interpretação problematizadora do colonialismo, fundamentado em teóricos pós-coloniais a exemplo de Albert Memmi (1967) e Homi Bhabha (2013).
Palavras-chave: Paulina Chiziane. Literatura moçambicana. Prostituição. Personagens femininas.

Abstract: This article discusses the narrative of the writer Paulina Chiziane, with an analysis of the work *O alegre canto da perdiz* (2008). In order to analyze the trajectory of the characters in the work, we will observe the problems of the black female body and how prostitution crosses the life of the "colorless butterfly" and the "black mermaid", epithets of Maria das Dores and Delfina, respectively. Thus, prostitution is the way in which they are inserted in the colonization process and the development of resistance presents itself as the breaking point of this cycle. In this sense, the study focuses on the perspective of postcolonial criticism, through the problematizing interpretation of colonialism, based on postcolonial theories such as Albert Memmi (1967) and Homi Bhabha (2013).
Keywords: Paulina Chiziane. Mozambican literature. Prostitution. Female characters.

1 Título em língua estrangeira: "The Colorless Butterfly" and "The Black Mermaid": prostitution and female characters in *O alegre canto da perdiz*, by Paulina Chiziane.

Considerações iniciais

As literaturas africanas de língua portuguesa surgem em forma de reivindicação, contestação e combatividade em relação ao poderio colonial, consoante Hamilton (1999). Após os movimentos de libertação, a escrita pós-colonial proclamou a revolução e exaltou a "(re)construção nacional". Nesse contexto, há duas tendências dos escritores das cinco ex-colônias portuguesas: reescrever o passado pré-colonial e colonial, e remitificar a história, segundo o autor.

A história, nessa perspectiva, é reescrita sob uma a ótica pós-colonial, denotando as violências pelas quais as colonizadas e os colonizados são afetados, e, através da ficção, as experiências deles são remitificadas, não de forma a ocultar ou fantasiar alguma verdade, mas de modo a explicitar outras perspectivas da experiência da colonização. Dessa forma, neste trabalho, propomos a análise literária de uma narrativa moçambicana publicada no momento pós-colonial, porém que possui intrínseca relação com o contexto histórico do colonialismo, a obra *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane.

O romance *O alegre canto da perdiz* (2008) nos apresenta um enredo que gira em torno da história de Delfina, Serafina, Maria das Dores, Maria Jacinta e José dos Montes. A história

possui como plano de fundo Zambézia, uma província do centro de Moçambique, e aborda essa localização, onde ficam os Montes Namuli, apresentada como o centro e a origem do mundo. Aliada à narrativa da Zambézia e aos percalços pelos quais a província passou, está a história do seu povo, destarte, personagens femininas entram em cena com estórias marcadas pelo colonialismo português e pelas consequências da dominação.

Esse é o quinto romance de Paulina que, apesar de rejeitar títulos como romancista, é considerada a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique, com seu livro *Baladas de amor ao vento* (2003). A escrita de Chiziane, então, parte da mistura da vivência e da imaginação, inspirada nas conversas em volta da fogueira, em que a fabulação e a realidade se ligam. A autora se afirma enquanto contadora de estórias, pois foi nessa escola que se formou; isso se relaciona à escrevivência[2] em que há a íntima ligação entre o escrever e o viver. Chiziane (2018), em entrevista ao Programa Extra-classe, afirmou: "Escrevo sobre o meu mundo, o mundo da mulher".

Assim, desejamos colocar em evidência uma literatura que não é reconhecida devidamente em seu próprio país.

2 Esse termo advém da escritora brasileira Conceição Evaristo que intitula assim sua literatura pela forte relação entre o que escreve e as suas vivências.

Juntamente a isso, trazemos a autoria feminina, que também faz parte de um grupo minimizado, e, em se tratando de uma mulher negra, então, isso se acentua. Chiziane critica a falta de reconhecimento que seu próprio país tem em relação a ela; se refere ao fato de ser mulher e negra, o que influenciou de modo negativo na maneira como recepcionaram suas obras. Ela afirma: "Aquela ideia de perguntar o que uma negra com o meu estatuto social tinha para escrever. Quem tem poder usa a estratégia do silenciamento" (ALVES, 2017).

Diante dessa fala de Paulina Chiziane ao Brasil de Fato em 2017, observamos a necessidade de posicionamento da escritora desde o nascimento da sua escrita. A escritora contrapõe o esperado para o ser mulher e negra na sociedade moçambicana e desafia o silenciamento imposto. Dessa forma, diante de todas as barreiras enfrentadas para ter a literatura valorizada e frente à qualidade estética e cultural inegavelmente ilustre, é demanda urgente ressaltarmos o valor das obras tanto de Chiziane quanto de outros escritores e, sobretudo, outras escritoras dos países africanos de língua portuguesa.

Nesse caminho de contraposição ao sistema colonial e opressor, Paulina Chiziane traz tanto em prosa quanto na poesia uma lírica de liberdade, assim, nos poemas, nos contos

e nos romances, desafia os limites dos gêneros literários, os limites da escritora mulher e moçambicana. Para a ganhadora do prêmio Camões (2021), a palavra é construção e desconstrução e deve se ter ciência da importância que ela tem. Ela afirma a necessidade de lutar para não serem escravistas próprios, sendo que a liberdade de um reflete na liberdade do outro e a liberdade de todos torna a sociedade mais harmoniosa e humana. Chiziane argumentou ao Programa Extra-classe, em 2018: "Muito mais bonito contar uma estória do que propriamente escrever um romance". O romance, segundo a autora, caracteriza-se pela formalidade, pela estruturação e por regras, e ela não almeja seguir uma estética rígida; sua intenção é falar de liberdade que está mais ligada à emissão da mensagem a partir da tradição oral.

Diante disso, neste trabalho, buscaremos analisar a trajetória da "borboleta incolor" e da "sereia negra", epítetos de Maria das Dores e Delfina, observando a prostituição como o caminho em que elas são inseridas no processo de colonização e atentando para o desenvolvimento da resistência que se apresenta como o ponto de quebra desse ciclo. O estudo se centra na óptica da crítica pós-colonial, através da interpretação problematizadora do colonialismo, fundamentado em teóricos pós-coloniais a exemplo de Albert Memmi (1967) e Homi Bhabha (2013).

Este trabalho se encaminhou por uma abordagem qualitativa, com objetivo de explorar, descrever e entender os processos de violência contra o povo colonizado, mormente a problemática da prostituição, junto de suas consequências. Além disso, daremos um enfoque qualitativo histórico, tendo em vista que nos baseamos na relação entre a literatura e a história para desenvolvermos nossas reflexões, e examinaremos o funcionamento da violência colonial durante o colonialismo português em Moçambique.

Maria das Dores: "a borboleta incolor e disforme"

> Sou uma borboleta incolor, disforme. Das palavras conheço as injúrias, e dos gestos, as agressões. Tenho o coração quebrado. (CHIZIANE, 2008, p. 17)
> 'Um grito colectivo. Um refrão. Há uma mulher nua nas margens do rio Licungo. Do lado dos homens'. (CHIZIANE, 2008, p. 11)
> Essa é a primeira situação da narrativa, e essa mulher de quem se fala é Maria das Dores. Seu estado causa espanto a todos, que correm para vê-la e rechaçá-la, pois ela se encontra transgredindo as normas da sociedade, nitidamente, por estar nua e também pelo fato de se banhar em um lugar reservado para os homens. As pessoas insistem em questionamentos: 'Quem é ela?'; 'De onde veio?'; 'Hei, o que fazes aí?'. Desse modo, essa mulher negra com corpo tatuado inspira mistério, desprezo, repúdio, medo e piedade aos moradores da vila. A sua presença é tida como presságio de maus

> momentos, e a sua imagem '[...] distorce o sentido mágico da nudez das sereias'. (CHIZIANE, 2008, p. 15)

No entanto, apesar de tantas indagações, Maria das Dores continua ali inerte sentada à beira do rio, sem respondê-los, visto que ela não entende o porquê de estarem zangados com ela. A mulher oscila entre olhar para o horizonte e olhar para a multidão, a qual inicia uma ação violenta de jogar areia no seu corpo, instante em que ela volta a mergulhar no rio "como uma ninfa rolando nas ondas" (CHIZIANE, 2008, p. 16), fazendo isso pelo fato de se sentir ameaçada.

Assim, nessa primeira imagem de Maria das Dores na narrativa, notamos uma mulher transgressora e resistente aos olhares e às vozes da multidão, a qual a repelia por estar nua num lugar considerado masculino. Dessa forma, ela vai de encontro à moral vigente, sendo trazida como a "heroína do dia" pela voz narrativa. Sobre o seu nome, vemos:

> Maria das Dores é o seu nome. Deve ser o nome de uma santa ou uma branca porque as pretas gostam de nomes simples. Joana. Lucrécia. Carlota. Maria das Dores é um nome belíssimo, mas triste. Reflecte o quotidiano das mulheres e dos negros. (CHIZIANE, 2008, p. 16)

Assim, observamos que o nome Maria remete a uma branca ou santa, que é, como historicamente conhecemos,

a mãe de Jesus, envolta em santidade e pureza. Além disso, em outras passagens do texto, explica-se que todas as mulheres passaram a se chamar Maria depois da chegada dos marinheiros, tornando esse um nome comum de mulher e mãe. Isso demonstra a influência cristã nos nomes dos zambezianos. Entretanto, no caso de Maria das Dores, a personagem carrega tristeza em seu nome pela dor.

A história dessa mulher negra é marcada por dores e sofrimentos, e tendo a mãe dado esse nome, já era uma predição de seu destino, tendo em vista que ela é uma mulher e, outrossim, negra. Todavia, apesar do silenciamento histórico da mulher negra, Maria das Dores tem voz e, rompendo o silêncio, ela reclama da perseguição que sofre:

> Ah, minha mãe, eis-me aqui à beira do caminho. Ao lado do vento amigo. Na margem de um rio desconhecido. Perseguida por mulheres tristes. Naqueles gritos ouvi também o teu grito, minha mãe. Mãe, estavas naquele grupo? Por que será que não te vi? Por que não me mostraste o teu rosto, mãe? Eras tu, sim, naquele grupo de fantasmas, lançavam zumbidos nos meus ouvidos como um enxame de vespas. Eras tu e o teu grupo de fantasmas, querendo atingir-me, magoar-me, escondidas para desferirem sobre mim os seus golpes de raiva, mas não conseguiram, eu fui protegida pelas águas. Porque sou filha da água. Será

> que estou nua, mãe? A nudez que elas viam não é a minha, é a delas. Dizem que não vejo nada e enganam-se. Cegas são elas. Gritam sobre mim a sua própria desgraça e me chamam louca. Mas loucas são elas, prisioneiras, cobertas de mil peças de roupa como cascas de uma cebola. Com o calor que faz. (CHIZIANE, 2008, p. 16-17)

A personagem clama à sua mãe por estar à beira de um caminho, o que nos desperta curiosidade sobre qual trilha ela percorre e aonde a leva. Ela não conhece o rio em que está, mas ressalta a proteção que tem das águas por ser filha delas. Na visão de Maria das Dores, as mulheres que a estavam perseguindo eram tristes, loucas e prisioneiras, concepção que foi direcionada à personagem. Devido a essa visão, observamos que ela se encontra lúcida, embora esteja se sentindo perdida: "Já não sei de onde vim, nem para onde vou" (CHIZIANE, 2008, p. 17). Todos sondam a identidade de Maria das Dores, ela não responde a ninguém, mas sabe bem quem é.

Diante disso, conhecemos Maria das Dores por ela mesma, sua vida traz sofrimentos, agressões, espinhos, porém, se caracteriza por ser uma mulher que não quer ter seu voo limitado. Ela está ligada à imagem dos pássaros e das águas, ao voo e às formas da água, sua vida é "presa nas teias de uma esperança desconhecida" (CHIZIANE, 2008, p. 17), e está

sempre em movimento, buscando pelo seu tesouro. Maria das Dores porta a imagem de transgressão e resistência, em consequência disso, inspira liberdade.

A personagem sabe a força de ser mulher, mas se sente invisível por causa do seu trajeto doloroso. Ela vai de encontro, desse modo, à força simbólica dominadora que atua sobre os corpos femininos. Essa força não atuou apenas sobre o aspecto físico, mas, sobretudo, na inculcação no colonizado e vários impedimentos, como o obstáculo à manifestação de costumes nativos, o que se relaciona à violência simbólica, abordada por Pierre Bourdieu (2012). Esse autor não considera o termo "simbólico" de modo a minimizar o caráter da violência física nas mulheres ou desculpar os homens pelo ato, pelo contrário, o que se quer demonstrar é "a objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação" (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Apesar de carregar a inspiração à liberdade, a imagem de Dores é entendida pelas mulheres da vila como um anúncio de mau presságio, de acordo com a tradição. Contudo, a mulher do régulo[3], que atende as mulheres, traz outra visão:

3 O régulo é um chefe nativo de grande importância para a vida social, conforme Zamparoni (2012, p. 163): "Junod afirma que, antes da conquista militar, o régulo tinha um caráter sagrado, ou seja, sua existência e conduta correta era o que assegurava a própria existência da vida social: o aparato da realeza é reduzido ao mínimo. [...] O respeito pelo chefe, a obediência às suas ordens são gerais, e o que mantém seu prestígio não é a grande riqueza ou poder, é a ideia mística de que a nação vive por ele como o corpo vive pela cabeça".

"– Coitada, não passava de um rato à procura de uma toca. Ou uma mandioca. Era um ser solitário em busca dos seus semelhantes. Por que a expulsaram?" (CHIZIANE, 2008, p. 20). Conforme Ilka Santos (2018), a mulher do régulo carrega a imagem de anciã que realiza a aproximação com os valores tradicionais da localidade e usa sua voz griótica e didática a fim de afastar Maria das Dores dos julgamentos das outras mulheres. Ela promove a compreensão de que o corpo negro de Dores traz marcas de identidade do lugar e das invasões feitas às mulheres colonizadas.

A mulher do régulo diz que Maria das Dores trazia uma mensagem boa de fertilidade e liberdade, e narra o conto do matriarcado para as mulheres: os homens e as mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli, as mulheres dominavam as tecnologias e eram puras, os homens eram selvagens e infelizes. Um homem, então, tentou atravessar o rio Licungo e, quando ia se afogar, surgiu uma jovem que tentou reanimá-lo com o calor de seu corpo; a partir disso, os homens invadiram o mundo das mulheres e as colocaram submissas, roubando todo o poder. Essa estória aborda a violência simbólica, em que o homem é o sujeito e a mulher o objeto, um bem simbólico. Assim, uma sociedade antes matriarcal, inverteu a lógica, passando o homem a estar na posição dominante.

Através desse conto, a mulher do régulo mostra que a mensagem trazida por Maria das Dores é outra: veio para resgatar o poder que foi roubado, sua mensagem é de liberdade. Ademais, mostra que sua origem é parecida com a de todos, para responder ao questionamento de onde ela vem. Ela é de longe, assim como as outras pessoas, ressaltando que todos passaram por um percurso que os distancia do seu cordão umbilical, são diferentes lugares, ventres, classes, isso tudo devido aos processos sofridos:

> – De onde viemos nós? – aguarda a resposta que não vem, e afirma: – Éramos de Monomotapa, de Changamire, de Makombe, de Kupula, nas velhas auroras. O poder era nosso. Lembram-se desses tempos, minha gente? Não, não conhecem, ninguém se lembrou de vos contar, vocês são jovens ainda. Unimo-nos aos changanes, aos ngunis, aos ndaus, nhanjas, senas. Guerreámo-nos e reconciliámo-nos. Fomos invadidos pelos árabes. Guerreados pelos holandeses, portugueses. Lutámos. As guerras dos portugueses foram mais fortes e corremos de um lado para outro, enquanto os barcos dos negreiros transportavam escravos para os quatro cantos do mundo. Vieram novas guerras. De pretos contra brancos, e pretos contra pretos. Durante o dia, os invasores matavam tudo, mas faziam amor na pausa dos combates. Vinham com os corações cheios de ódio. Mas bebiam água de coco e ficavam mansos e o ódio se transformava

> em amor. As mulheres se parecem com coco, não acham? As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós. (CHIZIANE, 2008, p. 23)

A origem do povo é exposta, demonstrando tudo o que se passou até se chegar à nova raça, e, nesse contexto, percebemos a mulher como a geradora dessa nação. No entanto, essa nova raça se originou através da violência e da violação dos corpos das mulheres que, como trazido por Oliveira (2007), são elementos diferentes, mas a infração dos direitos delas (violação) se fez por meio da força e coação física (violência). Há a comparação da mulher com o coco, em que os homens vinham odiosos e, ao beber, ficavam mansos. O corpo feminino, então, carregou em seu ventre a nova nação após a destruição dos invasores, mas essa nação nasceu por meio de abusos.

Como afirma Hamilton (1984), apesar da influência das civilizações africanas, foi o colonialismo português que definiu as circunstâncias culturais e socioeconômicas ainda vigentes nas ex-colônias. No nosso caso, em se tratando de Moçambique – a despeito do contato entre as diversas etnias do país com os árabes –, a colonização portuguesa

atuou firmemente, e, como traz a personagem acima citada, a guerra colonial foi mais forte, com o adicional do tráfico de pessoas negras escravizadas.

Logo, vemos a violação dos direitos dos moçambicanos e das moçambicanas enquanto cidadãos e cidadãs, não havendo consideração dessas pessoas escravizadas como seres humanos. Conforme explicita a mulher do régulo, os templos, os deuses e a língua foram destruídos, mas houve a construção da nova nação com esses mesmos invasores. Todavia, essa construção da nova raça se fez por meio da violação das mulheres.

Diante disso, em se tratando do contexto o qual analisamos, a saber, o da colonização, dominar as colonizadas sexualmente é uma forma de satisfazer aos desejos do colonizador, mas também de reafirmar seu poder simbólico. Assim como a terra é estuprada pelo colonizador a fim de explorar os recursos materiais, o recurso humano também é subjugado, e, a mulher, considerada como objeto, é exposta à maculação, havendo a regulação de seu corpo pelo Estado, consoante Pinho (2015). Ademais, essa violação não só é realizada pelo colonizador, mas também por homens colonizados.

Consoante Osmundo Pinho (2015), o destino da mulher e do seu corpo é tomado em consideração pelo Estado, o que

faz visualizar uma economia política do gênero no contexto colonial. Essa incorporação do destino da mulher e do seu corpo pelo Estado se estende também ao momento pós-colonial. Pinho ainda discute sobre a regulação da mulher partindo de algumas documentações de Moçambique, em que os códigos e as legislações possuíam em comum o princípio da desigualdade racial entre os portugueses e os "indígenas". Isso se faz tendo em vista que o poder colonial é efetivado a partir de um regimento jurídico distinto para os "indígenas".

O poder fundamenta a base de todo governo, sendo um "conjunto de regras legisladoras das instituições que compõem o estado equilibrado, equalizado e defensor dos direitos da sociedade em todos os níveis" (OLIVEIRA, 2007, p. 32). Por outro lado, a violência é um instrumento a ser utilizado diante de uma justificativa. O poder, que conforme Oliveira (2007) distingue-se da violência, aparece junto a essa, nesse caso, pois a regulação do corpo caracteriza-se por um exercício de poder que leva à violação através da violência do estupro e da prostituição. A venda da virgindade de Maria das Dores pela mãe caracteriza-se como consequência desse processo colonial que empregou uma distinção entre corpos femininos negros e brancos/mulatos, em que aqueles

estão totalmente suscetíveis à violência do estupro e da prostituição por serem considerados de menor valor e vistos de forma objetificada.

Maria das Dores é esse corpo feminino negro que é estuprado e prostituído, além de sofrer com a desigualdade racial dentro do seio familiar, num ambiente que a distingue da irmã Maria Jacinta, que é mulata. Esse percurso leva a personagem à situação atual de procura dos filhos que foram fruto da violação de seu corpo.

Com o andar da narrativa, Maria das Dores recorda sua vida ao olhar para a igreja no alto da cordilheira, lembrando-se de seu pai, José, e da partida dela há 25 anos, com os três filhos pequenos no colo. O motivo desse acontecimento revela-se em seguida:

> Mas como é que tudo começou? Começou ou terminou? Na vida nada é princípio, nada é fim. Tudo é continuidade. Mas tudo começou no dia em que o pai negro partiu para não mais voltar. Tudo começou quando o pai branco amou a sua mãe. Tudo começou quando nasceu a sua irmã mulata. Tudo começou quando a sua mãe vendeu a sua virgindade para melhorar o negócio de pão. Tudo começou com uma relação que envolvia sexo e amargura. Filhos e fuga. Torpor e ausência. Escalada de uma montanha. Soldados brancos na defesa do império de Portugal. Dinheiro e virgindade. Magia. Fortuna. (CHIZIANE, 2008, p. 28)

A história de Maria das Dores, portanto, é marcada pela existência de um pai negro e um pai branco, uma irmã mulata, a venda da própria virgindade pela mãe e os filhos. Após todo o percurso da sua vida, esse lugar em que se encontra também será onde sua nova vida recomeçará. A mulher do régulo, ao encontrar Maria das Dores, tenta saber sobre ela e nota algumas características que indicam sua procedência. Os hábitos de Maria das Dores são bons, denotando timidez, fala baixo, tem bom português, paladar fino, pede esmola educadamente e parece ser da grande cidade.

Para reconhecer a origem dela, há a observação das tatuagens e, decifrando os símbolos, descobre que são tatuagens *lomwé*. As tatuagens foram uma marca de identidade do tempo da escravatura, sendo que cada uma é única, uma vez que se desenhava o mapa da terra no corpo, de tal modo que isso permitiu o reagrupamento das famílias após a escravatura.

Conquanto a mulher do régulo tenha feito essa leitura sobre Maria das Dores, ela responde às perguntas que aquela faz, ao contrário do que aconteceu com as outras mulheres que a viram nua na beira do rio e queriam atacá-la. Com ela, Maria das Dores sente-se mais segura, pois "A voz da mulher do régulo é o remédio doce que lava as feridas da solidão. Ela respondeu a todas as perguntas com um sorriso" (CHIZIANE, 2008, p. 30).

Ao ser indagada sobre sua família, a resposta de Maria das Dores se endereça aos primeiros fatos que a levaram àquela situação, e a referência direta é a sua mãe, que não chorou quando o pai negro partiu, mas desmaiou quando o pai branco fez o mesmo. Há nisso uma crítica à mãe que amava os brancos, queria ser branca e preferia o status que essa relação proporcionava. Ao fim dessa conversa, a personagem revela o que está procurando: "– Os filhos que perdi" (CHIZIANE, 2008, p. 33), embora a mulher do régulo acredite que pode ser uma alucinação de uma mulher estéril.

Perante isso, notamos que a vida de Maria das Dores foi circunscrita por muitos sofrimentos, e a perda dos filhos explica toda a peregrinação e a "loucura" que a caracterizam. Esses filhos estão muito próximos: assim como a chegada dela, a narrativa nos traz a chegada do Padre Benedito e do Dr. Fernando, os dois filhos de Maria das Dores, a saber posteriormente, o que ocasiona curiosidade em todos por não serem apegados aos sentimentos mundanos, isto é, não se interessarem por nenhuma mulher. Logo, os irmãos:

> Têm uma aura de ausência, de leveza, parece que lhes falta algo indescritível para completar a existência. Talvez o lado feminino, que completa o masculino, não o corpo, mas o lado sagrado, transcendente,

> que faz qualquer um sentir aquela alegria de viver, até no vestir, no sorrir. (CHIZIANE, 2008, p. 41)

Esse vazio e essa falta de sentido por esses irmãos são o mesmo de Maria das Dores, e, do mesmo modo que essa mulher, as pessoas da vila querem saber sobre a origem dos dois. Diante disso, a mulher do régulo afirma às pessoas que a vinda deles é "para nos lembrar tempos em que a terra era nossa e as montanhas pariam vida. [...] Vieram para nos fazer renascer" (CHIZIANE, 2008, p. 42). Desse modo, vemos que o Padre Benedito e o Dr. Fernando também são sinais de libertação em relação ao passado, do mesmo modo que Maria das Dores. Assim, as vidas da mãe e dos filhos encontram-se entrelaçadas pelo destino, ainda que tenha transcorrido um período de afastamento de 25 anos.

Em encontros entre Maria das Dores e Padre Benedito e Dr. Fernando, constata-se uma conexão, tendo em vista que os dois se sensibilizam em relação a ela, não a percebendo apenas como louca, mas lhe endereçando um olhar mais humano. O médico, ao vê-la sentada à beira da estrada, aproxima-se e a convida para ir até a clínica. Na conversa que eles têm, a mulher sente confiança e, após insistência, lhe conta sua história: a voz dele parece familiar, era "Uma voz surgindo do sonho antigo, renascendo de um lugar distante",

e ela era, justamente, “uma peregrina à busca de uma voz distante” (CHIZIANE, 2008, p. 51).

Nesse momento em que conta a sua trajetória para o Dr. Fernando, conhecemos o passado de Maria desde o seu nascimento, e aquela visão da mulher do régulo confirma-se:

> Diz que não é uma preta qualquer. Não nasceu no matagal nem no canavial. Nem ao gosto do acaso nem por acidente. Ela foi desejada, esperada, o seu nascimento celebrado. Veio ao mundo nas mãos de uma parteira branca, no hospital dos brancos. Foi criada com leite, mel, beijos e muito carinho. Cresceu no berço de ouro e na alcofa de rendas. Gerada por um preto, criada por um pai branco. Um dia o pai negro partiu, o pai branco chegou e a vida mudou. (CHIZIANE, 2008, p. 52-53)

Portanto, Maria das Dores teve um nascimento feliz, mas a partida do pai negro e a chegada de um pai branco fizeram sua infância triste. A casa do pai preto é caracterizada por felicidade, sonhos, árvores verdes e comida farta. Por outro lado, a casa do pai branco, embora bela, com flores, eletricidade, melhor estrutura e comida boa, revestia-se de muita tristeza. Vemos assim a divisão do mundo colonial abordada por Fanon (1968), em que a vida do colono é mais farta que a do colonizado e desperta inveja desse por aquele, mas para Maria das Dores não se sucedia assim, a saudade que tinha era da casa do pai negro.

Esse último configurava-se como bravo, alto e belo, já o pai branco era baixo, redondo e meigo. Os dois disputaram em luta corporal o amor da mãe, até que o branco cede, e ambos decidem deixá-la fazer a escolha. A mãe escolhe o pai negro, mas depois acaba com o pai branco também. Assim, a história possui "malhas de sedução e traição" (CHIZIANE, 2008, p. 54).

Ao contar sobre a mãe, Maria das Dores tece críticas ao alegar que "Não ouvia os choros das crianças nem os apelos do mundo. Mas ouvia o tilintar das moedas caindo no solo a quilómetros de distância" (CHIZIANE, 2008, p. 53), isto é, sua mãe interessava-se apenas pelo dinheiro e por si mesma, e Dores ainda ressalta a beleza que possuía. Esse trauma racial é demonstrado pela personagem ao ter um momento de metempsicose quando está com o doutor. Nesse momento, há o relembrar de memórias antigas, mas que, ao mesmo tempo, se relacionam com a conexão que está tendo com Dr. Fernando, que é um dos seus filhos. Ele lhe causa estranhamento e indaga pelo verdadeiro médico, pois relembra o passado de hierarquia social em que os médicos eram só os brancos portugueses. Destarte, ela questiona:

> – De onde tiraste essa bata branca, menino negro? Sai já daí, o teu lugar não é esse. O teu lugar é na entrada, no corredor, transportando macas, limpando o chão

> e trocando os lençóis fedorentos dos doentes. O teu lugar é na lavandaria, na cozinha. Agora diz-me: onde está aquele médico branco? E a freira branca? (CHIZIANE, 2008, p. 59)

Maria das Dores rememora o tempo em que os negros não podiam alcançar um lugar superior no que concerne aos trabalhos, como ser um médico. O ofício da medicina era restrito aos homens brancos, o que a fez relembrar seu objetivo em saber para onde um deles levou os filhos dela. Nessa situação, essa lembrança insinua uma alucinação, porém, com o passar da narrativa, descobrimos que os filhos foram realmente levados por uma freira branca.

Como já analisado, Maria das Dores culpabiliza a mãe pelo que passou e tem sua vida marcada por sofrimentos que ela também originou. Logo, já conhecemos quais foram as consequências da violência colonial que dividem uma família inter-racial para o futuro de Maria das Dores, contudo, a partir da trajetória da mãe, Delfina, entenderemos como todos esses sofrimentos foram desenrolados. Como foi a trajetória de Delfina e o que a levou a vender a virgindade da filha? A partir do entendimento disso, compreenderemos como uma situação colonial de opressão, a prostituição, ocorre na narrativa de Chiziane, e quais os motivos e justificativas para que uma mãe faça isso com a própria filha.

Delfina: a sereia negra

"Delfina está acocorada diante das águas. Na confluência entre o rio dos Bons Sinais e o mar do Índico. Tentando decifrar os mistérios da noite no marulhar das ondas" (CHIZIANE, 2008, p. 45). Essa é a primeira imagem de Delfina na narrativa, que, assim como Maria das Dores, está à margem das águas também inquieta e ansiosa, como que esperando por algo. Delfina espera por Maria das Dores: "Há anos que espera o regresso de Maria no dorso das ondas. Contando o tempo que viverá entre o limbo e a saudade" (CHIZIANE, p. 46). Essa mulher também possui voz na narrativa e expõe seu passado:

> Eu tinha uma filha. Ou tenho, já não sei. Era uma menina, linda. Nasceu em 1953, mas parece que ainda ontem brincava de mamã cuidando dos irmãos mais novos como bonecas. Partiu em 1974, como uma nuvem, e se esfumou no imenso palmar, já não a encontro. Procurei-a de palmo a palmo. Conferi as multidões, uma a uma. (CHIZIANE, 2008, p. 46)

Delfina se depara, nesse momento, clamando pela volta da filha e tem ciência de que a deixou uma "herança de espinhos" por ter sido gananciosa. Logo, vemos um ciclo de espera e de ansiedade para reencontros, pois Maria das Dores aspira pelo encontro dos filhos e Delfina clama pela

volta de Maria das Dores. Na situação presente, Delfina possui consciência de todos os males que realizou, a destruição de famílias e a desgraça de muitas virgens que enriqueceram o prostíbulo dela, atribuindo culpa a diversos fatores:

> Por culpa da minha mãe que me fez preta e me educou a aceitar a tirania como destino de pobres e a olhar com desprezo a minha própria raça. Por culpa do Simba, meu amante e teu marido, que me alimentou de feitiços e fantasias destrutivas. Por culpa da natureza que me deu beleza sobre todas as mulheres. Por culpa do José, pobre e preto, que me alimentava de farinha e peixe seco, enquanto eu, Delfina, queria bacalhau e azeitonas. A culpa é do Soares, que me elevou aos céus e me largou no ar. A culpa foi minha. Por ter desejado ser o que jamais poderia ser. A culpa é do mundo, que me ensinou a odiar. (CHIZIANE, 2008, p. 47)

Assim sendo, a primeira culpa atribuída foi à mãe, que inculcou um estado de submissão nela por causa da raça e a fez aceitar as subjugações, isso é o que Delfina reproduz com Maria das Dores por esta ser negra. Alega também responsabilidade pela sua desgraça aos homens que passaram pela sua vida: Simba, o qual virou o marido de Maria das Dores, que oferecia magias a Delfina; José, que não deu o suficiente para ela; e Soares, que ofereceu tudo, porém a deixou.

Dessa forma, Delfina foi uma mulher que carregou consigo o ideal de melhorar a raça, advindo da mãe, teve muito poder nas mãos sobre os homens e acabou arruinando a vida de muitas mulheres, inclusive da própria filha, entregando-a em troca de favores. Posto isso, ela recebe alguns epítetos relacionados a essas suas ações: Madalena negra, Madalena convertida, prostituta do cais, borboleta dos marinheiros, sereia maligna, sereia do cais, sereia negra. Contudo, isso advém de um histórico do que sua mãe iniciou:

> Tudo por causa daquele dia em que a mãe a atirou como uma gazela na jaula de um carnívoro. O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. (CHIZIANE, 2008, p. 82)

Tendo isso, observamos que Serafina, mãe de Delfina, prostituiu a filha, entregando-a a um velho branco e ainda se regozija por esse feito, o que Delfina não compreende. Após esse acontecimento, Delfina passa a ser rechaçada, expulsa da escola da missão e também da igreja, por ser muito bonita, desconcentrar os rapazes e distrair os padres. Delfina sofreu com os poemas e cantigas sarcásticos que as crianças cantavam quando ela passava, foi atingida pelos

assobios dos marinheiros e protagonizava as conversas de bar e os desentendimentos dos casais devido à beleza e à sensualidade dela. Ela pede ao pai para se assimilar e poder frequentar a escola oficial, mas ele diz não a isso, e ela se revolta: "porque é que os pais interferiam nos sonhos das filhas? Umas vezes é para casá-las cedo, outras fazê-las trabalhar nos campos, e no caso dela foi para ser inaugurada por um velho branco a troco de um copo de vinho" (CHIZIANE, 2008, p. 83). Essa distinção das escolas demonstra o compartimento do mundo colonial no que concerne à educação, com a existência de escolas indígenas e escolas europeias, discutido por Fanon (1968).

Diante disso, notamos quais os papéis da mulher nesse contexto: casar cedo, trabalhar nos campos ou ser prostituída. A terceira opção é o que acontece com Delfina e, depois, o que ela realiza com a própria filha, pois carrega consigo o sentimento de querer ser do mundo dos brancos para melhorar de vida: "terei a grandeza das sinhás e das donas, apesar de preta!" (CHIZIANE, 2008, p. 81). Ante a repulsa que as pessoas têm dela, Delfina possui a vontade de ser "alguém" na vida, o que, para ela, seria ter uma casa com muita comida, vinho, bacalhau, azeitonas etc., criados pretos para tratar como escravos, marido branco e filhas mulatas.

Esse é o sentimento de inferioridade de que trata Fanon (2008), originado a partir da chegada do branco, que se refere à imagem positiva, aquilo que o negro deseja ser, tendo em vista que isso garante a sua humanidade. Ainda segundo Fanon, o comportamento do negro se parece com um tipo neurótico obsessional, pois há a tentativa de fugir da própria individualidade devido a ser prisioneiro de sua subalternidade, assim como o branco é orientado neuroticamente pelo convencimento de sua superioridade.

Assim se sente Delfina, pois, enquanto negra, não detém os direitos de um cidadão, como ir à escola oficial; caso seu pai se assimilasse, ela se aproximaria da vida dos brancos que é repleta de vantagens. Do mesmo modo, a iniciação que Serafina, sua mãe, fez do corpo de Delfina, a impediu de conseguir um diploma numa escola indígena. Esse destino lhe causa revolta, sobretudo, pelos xingamentos que recebia. O olhar dela é do colonizado que possui inveja e vontade de estar no lugar do colono, como abordado por Fanon (1968).

Serafina carrega consigo também esse sentimento de inferioridade e demonstra compartilhar da mesma ferida que Delfina. Ela declara: "– Pensas que não sei o que sofres, Delfina? Ah, se eu pudesse abrir o meu peito e mostrar a ferida que tenho por dentro. Ser negra é doloroso. Negro

não tem deus nem pátria" (CHIZIANE, 2008, p. 86). Serafina conhece as dores da filha, mas a coloca como um objeto, visto que, quando Delfina a questiona por não tê-la feito com um branco, ela responde que é bom o fato de Delfina ser negra porque os brancos gostam do "exótico".

Assim, Serafina objetifica de forma clara a filha, colocando-a como um ser a servir aos brancos sexualmente; essa visão advém do pensamento da mulher como um objeto, dominação que é inculcada por meio de efeitos duradouros que leva o dominado a se autodepreciar, consoante Bourdieu (2012). No entanto, está em questão outra variável que é a raça, a qual, como vimos com Bhabha (2013), é instaurada como diferença negativa através da fixidez do estereótipo.

A fixidez do estereótipo tanto do colonizado quanto do colonizador impede que o significante "raça" seja instaurado de outra forma que não como uma diferença negativa, sempre, então, pela ótica do racismo. A possibilidade da diferença, nesse caso, não está isenta das ideologias de dominação racial e cultural. A estratégia de domínio do poder colonial, destarte, se ampara sobre as duas identificações ligadas ao imaginário: a agressividade e o narcisismo, havendo o reconhecimento da diferença, mas, concomitantemente, sua rejeição e mascaramento.

Nesse caminho de inferiorização da mulher e, especificamente, da mulher negra, Serafina aconselha Delfina a não sonhar muito alto, atribuindo essa impossibilidade de ter muita ambição à cor, já que a mulher negra não pode ter grandes anseios. Entretanto, Delfina não se satisfaz no mundo da prostituição e sofre por ter esse trabalho:

> A minha vida é fácil? Meu Deus, esta gente não sabe o que diz. Finjo, por orgulho, que sou feliz. É por orgulho que lanço ao mundo este olhar de rainha. Cada homem que me sobe é uma pá de terra que me cobre. Cada moeda que recebo é uma picada na alma, dói. Não se pode ser boa moça num mundo de injustiça. Numa luta desigual, vale mais a pena a rendição que a resistência. O que querem eles de mim? Que me levante ao cantar do galo para ir semear arroz? Que me entregue nas plantações de palmeiras como escrava, para receber no fim da canseira uma chávena de sal? Não! Prefiro oferecer as doçuras do meu corpo aos marinheiros e ganhar moedas para alimentar a ilusão de cada dia. A natureza deu-me um celeiro no fundo do meu corpo. (CHIZIANE, 2008, p. 85)

Então, percebemos alguns pontos sobre essa situação da prostituição na vida de Delfina. Ela adentra esse mundo por responsabilidade da mãe, logo, a primeira situação em que se encontra é de estupro. Posteriormente a esse fato, persiste nesse mundo porque não tem mais a opção de ser uma professora por ter sido expulsa da escola indígena e para não

ter de ir trabalhar nas plantações como escrava. Desse modo, prefere explorar o próprio corpo, que, como ela afirma, é uma "mina de ouro", pois possuía beleza inigualável.

Contudo, isso não é feito sem dor, ela finge felicidade, mas a cada vez que vende seu corpo morre um pouco mais. A desigualdade existente torna-se aspecto crucial para não sair dessa vida, pois, na sua visão, é melhor se render do que resistir a esse sistema de ser explorada como uma escrava. Diante de todo esse andamento, ela almeja ascender socialmente e, nesse contexto, só vê o casamento com o branco como alternativa, continuando a afirmar:

> 'Um dia vou mudar o meu destino, a mãe vai ver. Esses pobres pretos ver-me-ão a surgir das cinzas coroada de ouro. Com o mundo na palma da minha mão, cravejado de diamantes. A mãe verá esse dia, eu juro!' (CHIZIANE, 2008, p. 86)

Essa vontade de Delfina irrompe por uma ironia do destino, visto que ela se apaixona por um homem negro condenado, denominado José dos Montes, ambos são arrebatados por um amor incontrolável e decidem casar para que o amor esfriasse. No entanto, Serafina mostra-se completamente contra a união:

> A filha trouxera várias visitas de homens brancos, do que Serafina não desgostava porque lhe deixavam nas mãos moedas

> soltas, garrafas de vinho, lenços de seda roubados no guarda-roupa de uma esposa. Por vezes traziam, até, um cabaz com um bacalhauzinho seco e umas azeitonas. Aquele preto, o que daria em troca? (CHIZIANE, 2008, p. 96)

Dessa maneira, inicialmente, há uma revolta por parte de Serafina por conta de José não ter nada para lhe oferecer, o que se percebe pelo fato de que a presença de homens brancos agradava à mãe pelo que eles deixavam na casa. Depois, Serafina ressalta a questão da cor: "– Melhora a tua raça, minha Delfina!" (CHIZIANE, 2008, p. 96). Ela reproduz o discurso que reafirma o sentimento de inferioridade implantado pelos colonialistas, uma vez que a presença de José traz à lembrança os três filhos que foram arrancados do seu colo numa noite de ataque dos sipaios. Serafina não quer que Delfina tenha filhos negros para que também não sejam deportados ou condenados, ambicionando, assim, que a filha aproveite a beleza com que nasceu e se una a um branco, mesmo que pobre.

Diante disso, é notável que ela é marcada pelas consequências do colonialismo, o qual aponta o branco como superior, dominando todo o poder e se colocando como única saída para ascensão na sociedade. Como consequência desse domínio, os filhos de Serafina foram

levados para serem explorados e nunca mais voltaram, sendo essa a grande dor da personagem e o que ela não deseja para a filha. A mãe insiste em mitigar dos pensamentos de Delfina a possibilidade da mulher negra amar, visto que, para ela, a vida da negra é a servidão, e, quanto ao amor, Serafina explicita:

> – O que é o amor para a mulher negra, Delfina? Diz-me: o que é o amor na nossa terra onde as mulheres se casam por encomenda e na adolescência? Diz-me o que é o amor para a mulher violada a caminho da fonte por um soldado, um marinheiro ou um condenado? As histórias de paixão são para quem pode sonhar. A mulher negra não brinca com bonecas, mas com bebés de verdade, a partir dos doze anos. A conversa de amor e virgindade é para as mulheres brancas e não para as pretas. Por que me falas de amor? A paixão é perigosa, Delfina, não te fies nela. O amor é caprichoso como as marés, vai e vem, esconde-se, aparece, voa. Se queres construir um lar sólido não te fies no amor, porque quando ele se esvai destróis tudo e partes à procura de outro. É por isso que para nós, negras e pobres, o amor e a paixão deviam ser proibidos. (CHIZIANE, 2008, p. 101)

A opção do amor para a mulher negra é restringida, como já foi salientado; existem poucas opções como o casamento cedo e arranjado ou a violação dos corpos, não há história bonita para essa mulher; o casamento é precoce, assim como a gravidez.

O amor, segundo Serafina, é caprichoso e não é base para o lar sólido, por isso, insiste que o amor não é para as negras e pobres porque elas podem ser deixadas por outra.

Embora insista em ser contra o casamento, Delfina não desiste, e, após isso, Serafina até se convence de que o fato da família ser toda negra garantiria a harmonia familiar. Esse convencimento vem após uma conversa com o marido, que demonstra uma visão otimista no que concerne ao futuro: "– Minha Serafina, devias sorrir e sonhar. Tens de acreditar no amanhã. A opressão morrerá. Nos próximos sóis os filhos crescerão junto das mães, serão enterrados no cemitério da família ao lado dos seus antepassados" (CHIZIANE, 2008, p. 109). Essa visão otimista do personagem, veremos, estende-se ao olhar esperançoso que Chiziane ostenta nessa obra quanto ao passado de opressão em direção ao futuro de liberdade. As próprias personagens, Maria das Dores e Delfina, trajam o tom da liberdade, porém, sem esquecimento das dores do passado.

O casamento de Delfina e José dos Montes, então, foi um acontecimento: "A cidade parou para assistir ao insólito: o casamento de uma prostituta" (CHIZIANE, 2008, p. 113). Esse fato é visto a partir de diversas perspectivas: para Delfina, torna-se uma afirmação e celebração frente a todos que a

desdenharam; para os homens, causa inveja por José ter "domado" essa mulher "apetitosa". A comunidade que a atacava se espanta pela prostituta estar virando santa, já as mulheres brancas agradecem pelo fato de que não correriam mais o risco de perder seus maridos e, assim, olham para Delfina com sentimento claro de rivalidade.

Dessa forma, de modo geral, Delfina é observada como a prostituta que a população rejeita, a mulher que os homens querem dominar por ser cheia de fogo e uma potencial destruidora de casamentos entre brancos. Tendo isso, o modo como Delfina encara essa vida, de forma árdua, difere, nitidamente, da visão que as pessoas têm sobre ela. O uso do seu corpo foi uma forma de sair da miséria, dado que trabalhando nas plantações de arroz ou de palmeiras, por exemplo, receberia uma remuneração insuficiente. No entanto, havia um desejo de triunfar e fugir das humilhações que essa vida proporcionava, logo, o casamento mostrou-se o caminho para abdicar dessa vida, como declara a personagem: "hoje juro abandonar tudo e seguir todos os passos para construir uma vida nova. Entrei na igreja e subi ao altar. Quero ter uma boa família e um bom nome. Realizei este casamento para ordenar a minha vida" (CHIZIANE, 2008, p. 116).

Delfina aspira a isso, pois está apaixonada por José, mas, como antecipado pelos dois, o amor vai esfriando, fazendo ressaltar a falta de dinheiro e a antiga Delfina:

> – Saiba, desde já, algumas coisas – resmunga Delfina –, estou contigo, legalmente, e também acidentalmente. Acidente do coração. Estou contigo para curar uma doença, uma paixão. Outra coisa: o dinheiro não me falta, nunca me faltou. Lembra-te. Eu sou a Delfina, a quem todos os homens procuram. (CHIZIANE, 2008, p. 120)

A busca por uma vida melhor pelo casamento dá lugar ao desconforto por José não apresentar mais o que trazia com seu salário de contratado (status ao qual se elevou como prenda de casamento). Essa mulher não se submete de forma alguma ao marido, uma vez que se prioriza em vez dele, se interessa em cuidar da sua beleza e não do alimento do marido. Por fim, a arma que ela utiliza para melhorar de vida é obrigar José a se assimilar, o que ele realiza a contragosto. E eis o que sucede: "Delfina experimentou a sua saia longa, de seda, com entretela e forro. Gosta da sua nova imagem. Da imagem do seu José. Gosta daquele cheiro a goma, a sabão e a vida nova" (CHIZIANE, 2008, p. 126). Para ela, o fato de José já não ter se assimilado foi um tempo perdido, ela reproduz um pensamento de que é melhor servir ao regime do que ser morto por ele, tentar

resistir em meio a um contexto de fome e escravatura é uma perda de tempo.

Delfina, então, engravida e todos os conflitos sobre raça voltam a resvalar. José não fica contente porque reflete sobre ter um filho negro, pois "reproduz o discurso da sua sogra Serafina, que reside no subconsciente. Filho negro, geração de escravatura. Mão-de-obra do palmar. Do canavial" (CHIZIANE, 2008, p. 148). Desse modo, José teme pelo futuro do filho, que pode passar pelas mesmas agruras que passou o pai, e prefere uma filha mulher: "Que seja uma menina, sim. Prostituta, borboleta do cais, carne dos marinheiros. Que seja sexo à venda, ao grama, ao quilo. Que durma com qualquer branco por causa do sal e do açúcar. Que seja deusa do amor, vaca sagrada" (CHIZIANE, 2008, p. 150).

A partir disso, notamos a visão de José: é melhor uma filha ser prostituída do que um filho deportado, contratado ou outro. Assim, o corpo da mulher pode ser submetido aos mandos dos colonizadores, mas o do homem tem de estar distante da exploração. Já na gravidez, Delfina rejeita tudo o que se refere ao mundo dos negros, repudia o pedido de José de colocar o nome da mãe dele na filha, por serem assimilados, e também ignora os conselhos de Serafina por

ter insultado o seu marido. Ademais, Delfina não quer mais seguir as cerimônias e os rituais para um bom parto, apesar de Serafina os fazer mesmo sem a aprovação da filha. Após o parto, isso se estende, visto que Delfina não aceita os conselhos da mãe referentes a práticas e cerimônias. Logo,

> A vida entre as gerações transformou-se nisto. Sempre discutindo ideias, vivências. Sem consenso. Pisando areia movediça na viagem ao desconhecido. Os espíritos dos marinheiros e os bantu montaram o palco na mente do homem negro. E os negros retiram as próprias raízes, tal como os pássaros velhos no final da estação. Distanciando-se cada dia mais de si próprios. Da sua essência. Árvores com raízes ao léu balançam ao sabor da brisa. Sem sustento. Mãe e filha aprenderam a viver o mundo das aparências como uma ciência. (CHIZIANE, 2008, p. 158)

Esse afastamento das raízes foi realizado por Delfina, que rejeita a cerimônia de nascimento da filha, considerando isso uma prática primitiva. Além disso, recusa o chá de ervas e a água de coco que a mãe sugere, tomando, em lugar disso, antibióticos dos brancos. A assimilação, então, leva a essas ações de negação de práticas ancestrais e nativas em favor do uso dos costumes dos brancos cristãos. Essa proibição dos ritos de iniciação e costumes configura-se como controle do corpo da mulher por código legal, assim como abordamos com Pinho (2015). A perspectiva do pai de

Delfina nos antecipa a vida de sofrimento da neta; sob seu olhar, Delfina coloca espinhos nos caminhos da filha e critica Delfina, tentando demonstrar que ela nunca se encaixará na vida dos brancos. O pai alerta:

> Se queres existir, vale mais lutar pelo teu território. Para que este chão seja mais teu, e a tua raça a tua morada. És negra e ainda por cima mulher. Como podes amar o que jamais será teu? És assimilada? Que prazer sentes tu em ser tratada como cidadã de segunda categoria? (CHIZIANE, 2008, p. 160)

O homem, então, adverte a filha a respeito dessa vivência em dois mundos, tendo em vista que Delfina tenta esconder suas raízes e entra em um caminho de negar a si mesma, como trazido por Memmi (1967), o qual aponta que a assimilação é vista como a única forma de o colonizado transformar-se no colonizador, mas isso não é possível, já que o colonizador repudia a entrada dos colonizados no seu grupo. Essa é a via que Delfina observa para ela e José alcançarem o novo status, e, em meio a isso, o pai antevê um futuro triste para a filha e para a neta, sobretudo após o nome que Delfina dá à filha, Maria das Dores. O pai afirma:

> Até parece que o teu destino será caminhar pelos vales, pelas montanhas, pela terra inteira, para embalar as dores, oh, pequenina! Esta mãe louca um dia hipotecará a tua vida e te arrastará por caminhos de dor, ah, Maria das Dores! (CHIZIANE, 2008, p. 162)

Como já conhecemos, esse é o caminho de dor percorrido por Maria das Dores, seu corpo é feito de moeda de trocas e, em seu destino, perde-se dos seus. A vinda de Maria Jacinta é marcada como um dos grandes fatores da vida infeliz de Maria das Dores. Para José, esse nascimento é sua morte e a marca da traição; para Delfina, configurou-se como ascensão, pois ela tinha consciência de que a assimilação não se efetiva, de fato, e de que José não adquiriria a imagem de um branco. A terceira filha, a qual desgraça a vida de José, simboliza sorte para Delfina, visto que:

> – O meu estatuto é maior a partir de agora! Mãe de mulata. Concubina de um branco. Não mais morrerei à míngua, com esta filha que é a minha segurança. Erguerei esta criatura como uma bandeira branca, a acenar aos marinheiros e a gritar: sou vossa! Juntei o meu sangue ao vosso na construção da nova raça. Eu te amei, marinheiro, cumpri a minha promessa, eis aqui o teu filho! Eternizei a tua passagem por esta terra. Trouxe alegria ao coração da minha negra mãe. Segurança para a velhice do meu pai. O direito a um pedaço de terra para construir uma casinha e semear couves e cebolas, sem ter que pagar o imposto de palhota num espaço que é nosso por herança divina. Esta criança irá libertar o nosso Zezinho do destino de machileiro ou plantador de cocos de um branco qualquer. Vai defender a Maria das Dores da prostituição no cais dos marinheiros. (CHIZIANE, 2008, p. 193)

Essa filha, Maria Jacinta, representa para Delfina a sua entrada no mundo dos brancos e a salvação financeira da família, sendo, então, um acontecimento louvável. No entanto, a presença de Maria Jacinta, junto ao pai branco, Soares, desarmoniza as relações. Soares, o qual disputou o coração de Delfina com José e o perdeu, é conquistado por ela com magias realizadas por Simba. Delfina encontra-se ambiciosa, sem se conscientizar a respeito das consequências do que solicita, e o próprio Simba resiste a fazer as magias, tendo em vista que praticar bruxarias contra brancos pode gerar condenação, deportação ou morte. As práticas de curandeiro são vistas como demoníacas, sendo um dos maiores atentados contra o regime. Todavia, Delfina persiste:

> – Coloca a tua magia ao meu serviço. Traz o homem para o meu leito, Simba. Sou uma boa negra para um homem branco. Quero mostrar que uma negra pode ser gente e pode ultrapassar as barreiras entre as raças. Se me ajudares neste negócio serás bem pago. Com dinheiro vivo. Propriedades até. Dar-te-ei metade do que conseguir. (CHIZIANE, 2008, p. 219)

Dessa maneira, Simba consegue fazer com que Soares morra de amores por Delfina e recebe em troca um barraco com teto de zinco e chão de cimento. Assim, Soares gradativamente vai abandonando a mulher, que, por não

ver mais jeito, parte para Lisboa com os filhos, e Delfina adentra a casa do branco. A partir desse momento, a vida de Maria das Dores transforma-se negativamente, e, de forma gradativa, vai ocorrendo a queda do reino de Delfina. Na relação entre Delfina e a filha Maria das Dores, há uma quebra da maternidade romantizada, como traz Ilka Santos (2018), há uma ressignificação do amor materno devido à necessidade de sobrevivência e à ganância.

Considerações finais

Evocamos a voz de uma mulher negra moçambicana cuja riqueza de construção literária nota-se pela utilização de algumas técnicas de discorrer o enredo, a exemplo do decorrer na narração ligada a contos que trazem a história da tomada de poder das mulheres pelos homens, denotando a afirmação de liberdade frente ao comando masculino. Em meio a essa valorização da estética de Chiziane, ressaltamos algumas problemáticas que se inserem na sociedade moçambicana e que aparecem ficcionalmente no romance *O alegre canto da perdiz* (2008), que é a prostituição da mulher moçambicana.

Observamos, com o auxílio de Bourdieu (2012), o corpo da mulher tomado como um bem simbólico, um objeto e um suporte para a procriação. No contexto colonial, como

nos trouxe Pinho (2015), houve uma regulação do corpo da mulher pelo Estado, em que o poder colonial exerceu um conhecimento sobre esse corpo, a fim de deixá-lo submisso. Tendo isso, em documentos de Moçambique existia o princípio da desigualdade entre o colonizado e o colonizador, e a legislação instituiu imposições de padrões morais com código penal que punia práticas e costumes ao homem, mas, sobretudo, à mulher. Essas proibições desembocaram no controle do corpo da mulher, e, consequentemente, na liberdade de subjugá-lo. Com as personagens femininas, Delfina e Maria das Dores, acompanhamos a regulação dos seus corpos, os quais foram submetidos ao homem dominador, sendo ele colonizador ou não.

Delfina, prostituída pela mãe quando nova, encaminhou-se pelo trajeto de se render e até servir ao sistema para tentar ascender socialmente, na ilusão de que a relação inter-racial era uma possibilidade para não viver miseravelmente nesse contexto. Assim, ela viveu dessa maneira até se casar com José dos Montes, o qual ela incentivou à assimilação, tentando de toda forma ter uma vida de brancos, o que alcança com a união a Soares. Sua ambição a fez chegar ao ponto de utilizar o corpo da filha, Maria das Dores, como moeda de troca. Essa, como o nome que possuiu, sobreviveu às várias dores advindas da vida que a mãe lhe promoveu:

contexto de racismo dentro do lar, venda da virgindade e perda dos filhos. Tendo isso, Maria das Dores tece críticas à mãe pelo que passou e tem sua vida marcada pelos sofrimentos que ela originou.

Desse modo, vemos um ciclo de subjugação da mulher, mas, ao final, Delfina, junto a José, reconheceram o sofrimento que a assimilação acarretou, sentindo remorso por isso e reconhecendo que a luta e resistência do povo trouxe a liberdade. Logo, Chiziane em sua narrativa nos apresentou personagens colonizados perpassados por várias formas de violência, corroborando, ao longo da obra, a escrita assinalada pela liberdade e pela resistência, apesar de todos os percalços originados pelo colonialismo.

Delfina e Maria das Dores, as duas personagens destacadas neste trabalho, são duas mulheres negras cujos corpos foram violados e vendidos, corpos que antes de nascer já possuíam destinos marcados. Delfina se encaminha pelo trajeto de se render e até servir ao sistema para tentar ascender socialmente, na ilusão de que trocar de raças era uma possibilidade para não viver miseravelmente em seu contexto. Assim, a prostituição foi o primeiro passo da sua vida, por causa da mãe, e subjuga a filha, Maria das Dores, também a isso. Por outro lado, Maria Jacinta, a filha mulata,

não foi submetida ao mesmo, fazendo perceber, então, que não é a qualquer mulher que deve ser inserida nisso, mas, sim, a mulher negra. A prostituição de mulheres negras, então, proporcionou destinos cruéis de apagamento e serviço pleno ao regime colonial, e, para sair disso, é necessário a tomada de consciência que, para as personagens em questão, vem após inúmeras perdas.

Referências

ALVES, Alessandra. “Temos que nos perguntar se somos livres ou escravos”, afirma Paulina Chiziane. *Brasil de Fato*. Cachoeira (BA). 30 out. 2017. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2017/10/30/temos-que-nos-perguntar-se-somos-livres-ou-escravos-afirma-paulina-chiziane/. Acesso em: 30 jan. 2020.

BHABHA, Homi K. A Outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. *In*: *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helen Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HAMILTON, Russell G. *Literatura Africana Literatura Necessária II*: Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Via Atlântica*, n. 3, p. 12-23, 1999.

OLIVEIRA, Jurema José de. *Violência e Violação*: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

PINHO, Osmundo. *O Destino das Mulheres e de sua Carne*: regulação do gênero e o Estado em Moçambique. *Cadernos Pagu*, n. 45, p. 157-179, 2015.

SANTOS, Ilka Souza dos. *Narrativas do empoderamento*: um olhar à ficção de Paulina Chiziane. 2018. 105f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SINPRO MINAS. Programa Extra-classe – Paulina Chiziane. Youtube, 6 ago. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qMPv19JJHUo. Acesso em: 30 jan. 2020.

Isabela Batista
Doutoranda em Estudos Literários, Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Sergipe.
Mestra em Estudos Literários, Literatura e Cultura, pela Universidade Federal de Sergipe, 2020.
Professora da rede pública estadual de Alagoas.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6216305240590566.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-3669-3721.
E-mail: belabds.santos@gmail.com.

Jeane Nascimento
Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, 2007.
Professora da Universidade Federal de Sergipe - Campus Universitário Prof. Alberto Carvalho.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4804100141834826.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7541-5639.
E-mail: jeanecn@uol.com.br.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.72416

DE UMA ESTÓRIA SOBRE CORPOS, TERRITÓRIOS E R-EXISTÊNCIAS: *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*, DE PAULINA CHIZIANE[1]

Joranaide Alves Ramos
Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Resumo: A literatura moçambicana é um lugar de resistência contra as práticas colonizadoras e neocoloniais porque inscreve a luta anticolonial do seu povo por meio de temas como ancestralidade, memórias africanas, colonização e violências. Pensando sobre isso, selecionamos *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane (1955), que narra a saga de Serafina, Delfina e Maria das Dores, três gerações marcadas pela prostituição em um contexto tomado pela colonização portuguesa. O texto, dividido em quatro momentos, é um estudo exploratório, com procedimento bibliográfico e com natureza qualitativa, baseado, principalmente, em Haesbaert (2021), Calligaris (2006), Hudson-Weems (2020), Secco (2010) e Ballestrin (2013). Entendemos, com isso, que os corpos das personagens elencadas e sua terra são territórios que simbolizam múltiplas e complexas formas de resistências e de existências dos grupos subalternizados.
Palavras-chave: Colonização. Corpos. *O alegre canto da perdiz.* Paulina Chiziane. R-existência. Prostituição. Terra.

Abstract: Mozambican literature is a place of resistance against colonizing and neocolonial practices because it inscribes the anti-colonial struggle of its people through themes such as ancestry, African memories, colonization, violence. With that in mind, we selected *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), by Paulina Chiziane (1955), which tells the saga of Serafina, Delfina and Maria das Dores, three generations marked by prostitution in a context taken over by Portuguese colonization. The text, divided into four moments, is an exploratory study, with a bibliographic procedure and with a qualitative nature, based mainly on Haesbaert (2021), Calligaris (2006), Hudson-Weems (2020), Secco (2010) and Ballestrin (2013). We understand, therefore, that the bodies of the characters listed and their land are territories

1 Título em língua estrangeira: "From a story about bodies, territoriesand r-existences: O alegre canto da perdiz, by Paulina Chiziane".

that symbolize multiple and complex forms of resistance and existence of subaltern groups.
Keywords: Colonization. Bodies. The joyful song of the partridge. Paulina Chiziane. R-existence. Prostitution. Earth.

Considerações iniciais

A literatura moçambicana é um lugar de resistência contra as práticas colonizadoras e neocoloniais porque inscreve a luta anticolonial do seu povo, ora diretamente, ora por meio de temas que podem parecer desinteressantes, como os sonhos, a ancestralidade e as memórias africanas, mas que, por sua vez, contribuem para a defesa da identidade nacional. Nesse ambiente, idealiza-se e mantém-se o projeto de moçambicanidade, uma atitude política, histórica e cultural de resistência aos colonialismos que atravessaram e atravessam Moçambique.

Desse contexto, elegemos *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane[2] (1955). O Romance narra a saga de Serafina, Delfina e Maria das Dores, avó, mãe e filha, três gerações marcadas pela herança de prostituição tomada, neste caso, como possibilidade de sobrevivência, em um

2 Paulina Chiziane, vencedora do Prêmio Camões (2021), nasceu em Majacaze, vila de Moçambique, mas ainda criança se mudou com sua família para a capital, Maputo. Atuou na Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) pela independência (1975) de seu País e de uma organização não governamental, o Núcleo das Associações Femininas da Zambézia (NAFEZA). Foi a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique, *Balada de amor ao vento* (1990), consagrando-se como escritora com *Niketche*: uma história de poligamia (2001). Suas obras trazem mulheres negras protagonistas, críticas aos costumes, reflexão sobre as condições femininas, atenção às pluralidades culturais por meio de uma linguagem profundamente lírica.

contexto marcado pela colonização de Moçambique por Portugal. O enredo foi lido considerando o atravessamento que fazem a prostituição e (por conseguinte ou primeiramente) a colonização nas vidas das três personagens mencionadas e a concepção de que seus corpos e sua terra são (ou se tornaram) territórios de r-existência.

Este é, portanto, um estudo exploratório, com procedimento bibliográfico e com natureza qualitativa, baseado, principalmente, em *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na "América Latina",* de Rogério Haesbaert; *Prostituição: o eterno feminino*, de Eliana Calligaris; *Mulherismo africana: Recuperando a nós mesmos*, de Hudson-Weems; "De sonhos e afetos: percursos da poesia moçambicana", de Carmen Secco; "América Latina e o giro decolonial", de Luciana Ballestrin; *As prostitutas na História*, de Nickie Roberts, entre outros.

O texto está dividido em quatro partes centrais. "Prostituição: uma herança de espinhos" apresenta um panorama sobre a prostituição, sobre suas raízes e sobre sua ligação com o processo de subalternização de gênero; "Serafina, Delfina e Maria das Dores: três mulheres e uma sina" trata diretamente sobre a trama principal de *O alegre canto da perdiz*, relatando como as personagens principais se

tornam mulheres prostituídas; “Prostituição e Colonização dos corpos e da terra” faz uma abordagem sobre as perdas de Serafina, Delfina e Maria das Dores e o uso de seus corpos e da terra; “Salvação dos corpos e da terra” apresenta como os vazios dos corpos daquelas personagens são preenchidos. “Corpo e terra como possibilidades de r-existência[s]” apresenta a perspectiva de como os corpos das mulheres e a terra se tornaram territórios de resistência e de existência para superar as violências decorrentes das diversas formas de colonização a que foram submetidas.

Prostituição: uma herança de espinhos

As sociedades patriarcais sustentam polaridades que sobrepõem diversos grupos em detrimentos de outros. Por exemplo, homens, brancos, heterossexuais, com segurança financeira sempre terão vez e voz em relação às demais pessoas que não estejam dentro desse padrão requerido, em parte, pela lógica colonizadora que instituiu violentamente a dominação de terras e de gente, impondo a esta um sistema de exclusão e de silenciamento, especialmente, às mulheres. De um modo geral, as mulheres negras foram/são ainda mais desvalorizadas e, entendidas, durante o processo de colonização efetiva como mão-de-obra e força reprodutora que geravam novos “objetos” de posse e de controle.

Essas ideologias apoiadas por outros mecanismos, como religiões e as renovações dos costumes, deram aos homens daquele grupo dominante já referido, o direito aos espaços públicos e políticos, ligados à produção de bens e de tomada de decisões e relegaram as mulheres ao claustro, lugar de reprodução. Os corpos controlados foram vistos de diversas formas pelas sociedades; conforme Isabel Casimiro (2014), nesse contexto, as mulheres brancas eram virtuosas, as mulheres negras eram hipersexualizadas e promíscuas, já os homens negros eram violadores. A colonização de África foi sustentada por todas essas questões que marginalizam muitas pessoas, em especial, as mulheres, até hoje.

Estes problemas permeiam a sociedade de Moçambique, país que conquistou sua Independência Política em 1975 apenas. A busca pela liberdade, pela desopressão e, consequente [re]constituição da identidade nacional, se deu pelas mãos de homens e de mulheres, que também buscavam sua emancipação, apoiada pela Frente de Libertação de Moçambique – Frelimo, que contou com a importante atuação de Paulina Chiziane. Mas é claro que a união nesta Luta Armada contra o colonialismo não diluiu as desigualdades sociais e de gênero naquele País.

Segundo Casimiro (2014), em muitas áreas, as relações entre mulheres e homens não sofreram mudanças.

Guardadas as exceções, inclusive aquelas que apontam sobre o acesso das mulheres ao Parlamento, por exemplo, a divisão sexual do trabalho é discriminatória. Além da luta fora de casa, muitas mulheres precisam cuidar do lar e dos filhos, não têm acesso às escolas, enquanto muitos homens têm emprego formal e são remunerados por isso. Essa organização social é fundamentada, ainda, em grande parte do País, especialmente, na faixa colonizada por Portugal, pela importância da constituição de uma família nuclear, com chefe de família e mãe/dona-de-casa (lugar interditado ao desejo, nas palavras de Eliana Calligaris, (2006), por ser um lugar de doação, de sacrifício), em desfavor de tudo aquilo que represente a desordem, como a prostituição, por exemplo, tida, muitas vezes, como um lugar reservado às mulheres que não foram bem-sucedidas com um casamento.

Trata-se de um viés moralista que impõe o comportamento mais adequado para a sociedade, baseando-se, principalmente, nas regras determinadas pelo grupo dominador que, inclusive, estabelece o modelo de sexualidade no qual o homem precisa de sexo e as mulheres precisam se resguardar para um único homem e, para resolver este impasse, institui-se a prostituição daquelas mulheres consideradas putas, imorais, indecentes – que

são diferentes das honradas –, embora, outros grupos, por necessidade ou voluntariados, também tenham reforçado este mercado ainda marginalizado. No entanto, a Prostituição como é entendida atualmente tem outras raízes.

Alguns países buscam regulamentar, ou já o fizeram, a situação dos/das trabalhadores/as do sexo, mas este não é o caso de Moçambique. Lá, a prostituição é vista pela ótica da desigualdade entre mulheres e homens. Ana Álvarez (2012), apesar de tratar de outro contexto, aponta que a maior parte das mulheres prostituídas são vítimas de uma sociedade injusta e patriarcal que as domina e as violenta através de pessoas que podem pagar. Estas não têm relação com as causas que levaram aquelas mulheres até ali que, por sua vez, não são sujeitos, são objetos oferecidos às fantasias e ao gozo de outrem, mercadorias expostas ao comprador. Também por isso, as mulheres prostituídas são vistas como impuras, são estigmatizadas pelo próprio modelo social que as coloca neste lugar.

Contrário a isso, as mulheres já tiveram posição central na história da humanidade e isso ia muito além de seu poder de fertilidade. Segundo Nickie Roberts (1998), na Idade da Pedra, a mulher representava criação, preservação e destruição de toda a vida e, ocupando esta posição tão privilegiada e

poderosa, exerciam controle sobre sua sexualidade e sobre a natalidade, configurando aquilo que entendemos como sociedades matriarcais e matrilineares. Por volta de 3000 a.C., alguns homens, conscientes de sua importância para a procriação e de sua relação com a economia, invadiram aquelas sociedades e subjugaram aquelas mulheres. Assim, as sacerdotisas xamânicas, ligadas a Grande Deusa criadora, e que entendiam o sexo como sagrado e como força da vida, liderando, inclusive, rituais de orgias, foram, aos poucos, destruídas pelos sacerdotes. Para Roberts, este é o começo da Prostituição.

Paulo Ceccarelli (2008) aponta que tudo indica que não havia o conceito de prostituição nas sociedades em que o sexo é entendido de modo diferente ao do Ocidente, a exemplo, das sociedades poligâmicas desatreladas do conceito de propriedade privada, daquelas em que as meninas passam por iniciação ao atingirem a puberdade e daquelas que não ligam sexo ao pecado.

Ainda que a prostituição seja uma construção histórica, modelada pelas sociedades ao longo do tempo, para Nalu Faria, Sonia Coelho e Tica Moreno (2013), há algo inalterado. A prostituição combina aspectos das relações econômicas, religiosas, da família e da sexualidade das sociedades que

a agencia e separam ricos e pobres, controla o trabalho, o corpo e a sexualidade das mulheres; tal controle fundamenta as práticas da prostituição e movimentam este setor. Essa construção histórica e social respalda outra concepção, a da sexualidade. Esta estruturação se dá de modo diferente para meninas e meninos.

Enquanto, por muito tempo e na maior parte das sociedades, as meninas foram criadas para sublimar suas sexualidades e esconder os seus corpos, os meninos foram ensinados a falar sobre sexo, a viver suas sexualidades – dentro dos padrões engendrados – e a experienciar seus corpos, mesmo em solitude. Este imaginário edifica uma falsa crença sobre uma suposta diferença entre a natureza sexual das mulheres e dos homens, punindo as pessoas que tenham e expressem desejos diversos ou condutas consideradas anormais. Entendamos a sexualidade, aqui, além de uma atividade sexual consciente, genitalizada, com fins meramente reprodutivos.

De modo geral, há diversos tabus sobre as práticas sexuais, mutáveis no tempo e no espaço, mas quase sempre repressores e conservadores tornam isto ainda mais ferrenho quando o sexo está diretamente ligado à troca de um bem, concreto ou simbólico, por um corpo, quando

o sexo é atrelado à prostituição. As artes sempre tiveram um papel importante para a reflexão dessas questões e, na literatura moçambicana, a figura da mulher prostituída é muito importante desde os tempos coloniais. Francisco Noa (2015) aponta que, antes, esta representação estava atrelada à singularidade, às características sexuais da mulher negra; hoje, esta figura institui um lugar de denúncia, em especial, aqui, na prosa de Paulina Chiziane.

Serafina, Delfina e Maria das Dores: três mulheres e uma sina

A trajetória das três mulheres, Serafina, Delfina e Maria das Dores, nos apresenta a história de África, metonimicamente representada pela Zambézia, a partir da perspectiva do matriarcado e o importante papel do feminino para a criação da humanidade, embora marcado pela prostituição, que transforma o "corpo das filhas em celeiro e dinheiro" (CHIZIANE, 2008, p. 22). Maria das Dores é a primeira mulher apresentada em sua longa caminhada solitária, em busca de seus três filhos perdidos trinta anos antes, resgatados por militares durante a guerra colonial e criados por uma freira. Sua descrição é:

> Há uma mulher nua nas margens do rio Licungo. [...] Há uma mulher na solidão das águas do rio. Parece que escuta o silêncio dos peixes. Uma mulher jovem. Bela e reluzente como uma escultura maconde. De olhos

> pregados no céu, parece até que aguarda algum mistério. [...] Uma mulher negra, tão negra como as esculturas de pau-preto. Negra pura, tatuada, no ventre, nas coxas, nos ombros. Nua, assim, completa. Ancas. Cintura. Umbigo. Ventre. Mamilos. Ombros. Tudo à mostra [...]. Nesta cidadela pacata, [...] Uma mulher nua é notícia de primeira página. [...]. Quem é essa mulher que tem a coragem de se banhar no lugar privado dos nossos homens [...]? (CHIZIANE, 2008, p. 05)

Por quebrar as regras locais, Maria das Dores passou a ser conhecida como "A louca do rio" e sua nudez representava maus presságios para aquela comunidade, ideias desfeitas pela mulher do régulo. Delfina, personagem principal e mãe de Maria das Dores, é apresentada para esclarecer a genealogia daquela mulher e o percurso que a levou àquele lugar. Trata-se de uma mulher profundamente marcada pela colonização e, por isso, rejeita sua cor, sua língua, sua religião, sua comida e, desejou, desde a infância, ser assimilada, o que só consegue depois de se casar com José dos Montes, seu primeiro esposo e pai de Maria das Dores. Delfina, então, diz sobre como chegou a ser quem é:

> Por culpa da minha mãe que me fez preta e me educou a aceitar a tirania como destino de pobres e a olhar com desprezo a minha própria raça. Por culpa do Simba, meu amante e teu marido, que me alimentou de feitiços e fantasias destrutivas. Por culpa da

> natureza que me deu beleza sobre todas as mulheres. Por culpa do José, pobre e preto, que me alimentava de farinha e peixe seco, enquanto eu, Delfina, queria bacalhau e azeitonas. A culpa é do Soares, que me elevou aos céus e me largou no ar. A culpa foi minha. Por ter desejado ser o que jamais poderia ser. A culpa é do mundo, que me ensinou a odiar. (CHIZIANE, 2008, p. 16)

Ao longo da narrativa, vemos um pai omisso – em parte por sua cultura –, um primeiro marido – sua instituição conjugal – que cede aos caprichos de Delfina para não perder o seu amor; um feiticeiro – Simba – sua instituição sexual – que, em troca de riqueza, ajuda-a a realizar seus sonhos de grandeza e a conquistar, inclusive, um homem branco e rico que sustenta seus filhos (os negros e os mulatos, estes considerados de raça melhorada pela mãe pela possibilidade de aceitação e ascensão sociais) e lhe enche de bens materiais. Seu sonho de prosperidade é interrompido pela partida de Soares, sua instituição financeira, que não aceita os preconceitos, intolerância racial e apego ao dinheiro por parte de Delfina. Mas Delfina não está neste lugar por querer:

> Tudo por causa daquele dia em que a mãe a atirou como uma gazela na jaula de um carnívoro. O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora,

> tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. (CHIZIANE, 2008, p. 29)

Sua vida foi atravessada por aquela entrega feita por sua mãe, Serafina, em troca de comida. Toda a comunidade, adultos, crianças, freiras, rejeitava sua presença porque seu corpo é o da "mais bela negra, mais bem vestida, mais apetecível [...] um corpo sem segredos, que se pega, que se paga, que se monta e se desmonta" (CHIZIANE, 2008, p. 29-30). Por tudo isso, Delfina se sente "nada", não pôde estudar, não pôde sonhar, é motivo de zombaria e tratada como criminosa. Contra a marginalização, Delfina precisa se prostituir:

> Se o corpo da mulher se gastasse eu já não teria nada lá dentro, de tanto vender à procura de sustento. [...] Finjo, por orgulho, que sou feliz. [...]. Cada homem que me sobe é uma pá de terra que me cobre [...]. Não se pode ser boa moça num mundo de injustiça. Numa luta desigual, vale mais a pena a rendição que a resistência. O que querem eles de mim? Que me levante ao cantar do galo para ir semear arroz? Que me entregue nas plantações de palmeiras como escrava, para receber no fim da canseira uma chávena de sal? Não! Prefiro oferecer as doçuras do meu corpo aos marinheiros e ganhar moedas para alimentar a ilusão de

> cada dia. A natureza deu-me um celeiro no fundo do meu corpo. Uma mina de ouro. Para explorá-la com trabalho duro [...]. Não é fácil suportar o gemido convulsivo de qualquer um sobre o meu corpo, expelindo-se, renovando-se, libertando-se. (CHIZIANE, 2008, p. 30)

A prostituição foi necessária para Delfina que precisa sair da pobreza, do apagamento. Culpa por isso seu pai que disse não à assimilação e a sua mãe que a iniciou nos segredos do travesseiro. Embora Delfina espalhe orgulho e felicidade por seu trabalho, é possível ver, ao longo do romance, tristeza e diversas tentativas de fuga, fato que nos remete à Calligaris (2006, p. 45), que pensa a prostituição "como uma possibilidade de que o seu corpo se endureça a partir de suas próprias mãos [...], uma retomada de poder; nesse momento de sua vida é ela e não 'os outros' quem decide como o seu corpo vai se endurecer, se oferecer, se maltratar, se punir". A negociação e a violação de seu corpo lhe deram a oportunidade de existência e de sobrevivência econômica. O seu valor comercial era bem maior que o pagamento recebido no exercício de outros trabalhos ditos femininos.

Suas escolhas foram, em alguma medida, influenciadas por sua mãe, primeiro pela necessidade, depois por almejar o bem-estar de toda a família, obtido por meio do embranquecimento de seus descendentes, mudança

de hábitos e acesso a bens materiais. Para tanto, não importavam os meios. Por isso, Serafina, depois de negociar sua filha, questionou sua escolha por um homem negro e condenado:

> – Delfina, perdeste o juízo? [...] – No teu sim reside todo o destino. Pensa muito, antes de dar este passo. [...]. – Pensa também em mim. És o meu pão e o meu sustento. Uma dor antiga regressa e pousa suavemente no ventre de Serafina. A mesma dor que se prolonga desde o nascer do mundo, quando os filhos abandonam o ventre, abandonam os braços, abandonam a casa, abandonam a terra. (CHIZIANE, 2008, p. 36)

Não é justo julgar Serafina sem antes conhecer sua história. Ela é, também, uma mulher profundamente marcada por aquele contexto e, por isso, não acredita no amor para mulheres negras que devem se casar por encomenda ainda muito jovens e podem ser violadas a qualquer momento. No entanto, Delfina apaixonada por José, desobedece a sua mãe e casa-se com seu amado. Embora seu marido muito fizesse para agradá-la, Delfina quer mais e, com a intervenção de Simba, Soares assume a sua família por longos anos. Sua partida desencadeia a repetição da história. Em nome de uma vida melhor, Delfina negocia, “sem pestanejar” (CHIZIANE, 2008, p. 96), com Simba a virgindade de Maria da Dores:

> – Dou-te a virgindade da minha filha.
> – O quê? És capaz?
> A resposta dói, por isso não diz nada. Porque não é fácil entregar a própria filha a um bruxo que também é seu amante. Sente nojo de si própria. E jura que esse acto, se for consumado, deverá ser rápido. Pouco tempo e pronto. Mas ela esquece que a fracção de segundo é a marca mais importante do tempo. [...] No seu entendimento vale mais a pena uma vítima em casa do que vitimar a família inteira. Não se arrepende. Na sua terra a mulher é peça que se compra e se vende. Selo de contrato. Moeda de troca. Hipoteca. Multa. Sobrevivência. Ela também foi usada pela própria mãe, na infância distante [...] (CHIZIANE, 2008, p. 91)

A sina do corpo vendido passa de geração em geração daquela família, bem como o desejo de salvação de todas elas, mas Maria das Dores tinha um diferencial. O seu pai branco lhe deixou uma fortuna e, por isso, ela interessava a Simba que, para selar o direito sobre aquela herança, pensava em casar assim que a pequena completasse maioridade, além de "encher-lhe o ventre de filhos" (CHIZIANE, 2008, p. 91). Arrependida e redescobrindo o amor por Maria das Dores, Delfina pensa em protegê-la depois de pagar a dívida:

> O homem ergue-se e segura Maria das Dores pela mão. Arrasta-a com firmeza até ao interior da palhota com uma máscara de vitória no rosto. Já estava preparado, de armas limpas e posicionadas para o combate. Foi directo à acção sem palavras inúteis.

> Lança sobre ela toda a energia de um homem no auge da vida, pássaro sedento na frescura do lago. Mergulha. Era o criador amassando o barro, moldando uma escultura à medida da sua inspiração. Ser mulher é mesmo assim, não custa. [...]. O acto é violento, frio, com todos os requintes de um martírio. [...]. Do outro lado Delfina treme, encharcada de medo e suor. Ela ouve tudo. O grito da filha. Os gemidos do homem. O grunhido de uma bestialidade saciada. A princípio sorriu, pensando na dívida saldada. Maria das Dores era um bicho caçado, era pasto, sangrando no cativeiro. Mas também se entristece. Aquela filha já era mulher. Uma mulher que veio dela. Herdeira dos seus genes, do seu destino e dos seus amores endiabrados. Que aguardava o fim da tortura naquele acto de sexo iniciação, sexo vingança, sexo negócio. (CHIZIANE, p. 2008, p. 95)

Simba não permite que Maria das Dores vá embora. Agora, ela faz parte de um casamento poligâmico. “O homem vai usá-la. Gastá-la. Abusá-la. [...] — Ela ficará aqui. Para sempre” (CHIZIANE, 2008, p. 96). A menina, prostituída pela mãe, sem infância e sem inocência, se viu sozinha, abandonada pelos pais e pela mãe. Maria das Dores paga duplamente por sua prostituição: com o corpo e com o seu dinheiro. Simba diz que cuidará dela como marido e como pai e ameaça destruir toda a família da menina em caso de fuga.

Naquele momento, a vida de Maria das Dores já era insignificante porque não era pura, porque foi manchada, foi

desonrada, “colocam pedregulhos em teu corpo [...] tiraram a existência, a vida e o sonho, ninguém te acode e todos dizem que não vale a pena” (CHIZIANE, 2008, p. 100). A prostituição foi para mãe e filha, em alguma medida, opressão, exclusão e violência, embora tenha tirado Delfina do anonimato e lhes dado “história, referência”:

> Delfina vê em si uma heroína. Não encontra nenhum mal em todos os seus actos. Deu uma lição a toda a gente. [...] Inverteu as regras do jogo. Se ela tivesse sido uma boa menina, seria apenas mais uma mulher entre as outras. [...]. Foi a primeira negra com casa electrificada. A primeira com uma casa de cimento coberta de zinco no bairro dos negros. Foi dela o primeiro homem branco a residir no bairro dos negros. Foi ela a primeira negra a residir no bairro dos brancos. [...] Que desafiou brancos, desafiou o sistema, entrou na guerra, ganhou e perdeu, e pela vida se perdeu. (CHIZIANE, 2008, p. 101)

O trecho é uma autorreflexão que faz Delfina se manter firme. Sua filha encontra outros meios para isso. Maria das Dores foi ensinada pelas outras esposas de Simba a beber, a fumar, a conviver com a sujeira, a suportar o marido de quem já dependia, até que decidiu fugir, “com a cabeça cheia de medos e sonhos” (CHIZIANE, 2008, p. 104), levando consigo Rosinha, Benedito e Fernando, seus três filhos, sem medo de morrer porque já tinha morrido diversas vezes. Sua

peregrinação era em busca do pai negro, mas não deu certo. Então, outra morte lhe foi imposta: Maria das Dores perdeu os seus filhos. Sua busca incansável a levou até o Rio Licungo, o seu destino.

Aquela família foi marcada por uma violência que passou de uma geração a outra. Distantes daquela cultura, vemos uma [não] relação de abandono atravessando aquelas três mulheres, mas em nome de um zelo pela família, em especial, no caso de Serafina e de Delfina. Na concepção de John Bowlby (1989), isso configura uma espécie de distorção do comportamento funcional de cuidado. O pai e a mãe de Delfina deveriam ser o seu objeto de apego, desenvolvendo nela confiança e coragem para experienciar o mundo; mas, diferente do que deseja, a garota precisa conviver com a figura de um pai consciente de sua raça, que não quer para si e para a sua família as mudanças trazidas pela colonização e adquiridas através da assimilação e prefere lutar por suas tradições e por seu território, por isso, não vê razão para os sonhos de Delfina, uma mulher negra que deseja ser outra, "uma cidadã de segunda categoria" (CHIZIANE, 2008, p. 56). A ancoragem nas tradições faz do pai (homem sem nome) de Delfina um sujeito esnobado por sua filha. Seus desejos são possíveis mediante a proteção diferente de sua mãe, o que a leva a buscar uma saída para sua sobrevivência.

Privada da maternagem básica, já prostituída, excluída por sua comunidade, Delfina, como quaisquer pessoas, deseja o amor e os cuidados que nunca teve, pelo menos como esperamos e, embora se esforce para mostrar o oposto, sua vida é fundamentada no medo, na angústia e na raiva. Além disso, Serafina impõe à filha a obrigação de ser seu sustento, invertendo os encargos. Delfina foi abusada e rejeitada, de algum modo, "e perpetua o ciclo de violência familiar, continuando a responder às situações sociais com os mesmos modelos de comportamento desenvolvidos durante a infância" (BOWLBY, 1989, p. 95).

Convicta da inferioridade racial das pessoas negras, desejando ter tudo aquilo que não teve ou lhe foi negado, Delfina repudia Maria das Dores e Zezinho, seus dois filhos de pai negro; é amorosa e zelosa com Jacinta (negada, em certa ocasião por seu pai branco e, inicialmente, generoso e redentor) e Luisinho, seus filhos mulatos. No entanto, talvez, Delfina nem soubesse o que estava fazendo ou se omitindo. Delfina era produto daquele regime, da violência familiar e dos cuidados, ao nosso ver, equivocados. Ela criou Maria das Dores, sua primogênita, para ser

> obediente, trabalhadora incansável, servente do bar, cozinheira, vendedeira de pão no mercado do subúrbio, que cuidava da higiene da casa e das crianças, que tudo

> fazia para a Jacinta estar livre e estudar sem interferência. A filha que suportava as birras maternas sem reclamar, porque era negra e não tinha pai. (CHIZIANE, 2008, p. 100)

A vida de Maria das Dores fica mais difícil quando seu pai branco vai embora, pois Delfina se entrega aos bares, novamente à prostituição, abrindo, depois, um prostíbulo para vender virgindades; sua única saída seria o suicídio. Salva pelos vizinhos, Maria das Dores tornou-se moeda nas mãos de sua mãe. Como em um ciclo, Delfina faz à Maria das Dores o que Serafina lhe fez.

A ausência de José dos Montes foi, sempre, um peso para Maria das Dores. Para ela, sua vida teria sido mais fácil se ele tivesse ficado por perto, mas ele não suportou a traição de sua amada, por quem fez tudo, inclusive, voltar-se contra os seus, quando cedeu ao regime, assimilou-se e tornou-se sipaio; antes, "sem pai, nem mãe, nem eira, nem beira, nem esperança" (CHIZIANE, 2008, p. 27).

Prostituição e Colonização dos corpos e da terra

A prostituição aparece no romance de Paulina Chiziane, sob duas perspectivas: para Delfina é promessa, firmada por sua mãe, e somente através dela foi possível existir; para Maria das Dores, é castigo que fez dela uma moeda de troca, retirou-a do seio familiar e a fez perder três filhos.

As três mulheres organizam suas vidas e a prostituição em torno daquilo que lhes falta. Este caráter pode ser dirigido à perspectiva de colonização que fabrica o colonizado e dar a ele a "chance" de não ser castigado, tornando-se um assimilado, como na narrativa analisada e fazendo da colonização uma promessa de vida melhor. Porém, em *O alegre canto da perdiz*, prostituição e colonização fazem do outro um subalterno.

Há, na narrativa, diversas perdas ou usos diferentes do socialmente esperado dos corpos e da terra. Delfina e Maria das Dores se movem, como dissemos, em torno do que lhes falta; aquela deseja ascensão social e a outra busca o retorno ao seio familiar. A prostituição e a colonização violentas de seus corpos são caminhos que devem ser percorridos para atingir os seus desejos e remendar as suas perdas. A ascensão social e o seio familiar foram constituídos, simbolizados e, por isso, não podem ser vistos separados daquelas mulheres e sua busca será o motivo para sua integração, para sua existência. Serafina, por sua vez, também buscou a ascensão de família por meio da prostituição de sua filha e negando o seu povo à medida que não aprovou o casamento de Delfina com um homem negro e, portanto, condenado.

Consoante a Tiago Santos (2015) que parte da leitura do *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari (1972), entendemos

que a repressão colonial pode ter origem no Complexo de Édipo. Pai (e mãe, neste caso) e colonização são, pois, castradores e impositores da lei, restando àquelas mulheres sucumbirem ou resistirem ao que lhes foi imposto. Todas, como vimos, resistiram e sucumbiram às colonizações internas e externas, de algum modo; mulheres e terra foram apropriadas e expropriadas.

A história da Zambézia, espaço onde se passa o Romance e uma espécie de microcosmo de África, é culturalmente diverso, pois é fundado no cruzamento, na mestiçagem de africanos, de portugueses, de árabes e de indianos e, por isso, separa as pessoas política, econômica e socialmente por sua raça e por seu gênero, impondo a escravização aos nativos e a escravização real e simbólica às mulheres negras. No entanto, *O alegre canto da perdiz* conta que nem sempre as mulheres foram subalternizadas naquelas sociedades, ou seja, tal submissão só se deu após tomada de poder pelos homens. A história contada pela esposa do régulo confirma esta versão: "Ó gente, ela veio de um reino antigo para resgatar o nosso poder usurpado. Trazia de novo o sonho da liberdade" (CHIZIANE, 2008, p. 8). Ou seja, a narrativa, também, em alguma medida, representa o desejo de um lugar utópico, onde as mulheres têm vez e voz.

Maria das Dores (e não é por acaso que esta personagem é assim nomeada) e Delfina são instrumentos que esclarecem o jogo das colonizações do corpo e da terra. Aquela é, desse modo, uma agente de restituição do poder das mulheres, naquela sociedade matriarcal, enquanto Delfina ergue uma família e uma casa etnicamente plurais e usa o seu corpo, por meio da prostituição, para seduzir os portugueses colonizadores. Estas duas mulheres negras, por sua condição social e de gênero, têm espaços específicos e marginalizados por onde podem circular; seus corpos são erotizados, prazenteiros, impudicos e transitam em uma sociedade patriarcal e colonial que molda o corpo do Outro que degrada a moral (SANTOS, 2015). As duas são oprimidas pelo estado e por suas mães, mas Maria das Dores é, também, oprimida por Simba, o homem que comprou sua virgindade.

Para sobreviver, Delfina se impõe contra o seu pai, que representa as tradições culturais daquele povo, coloca o seu corpo como mercadoria – dentro do sistema de troca proposto pela colonização –, ao tempo que nega os corpos negros: o seu, o de sua primogênita e o de seu primeiro companheiro, José dos Montes. Este último fato reflete a ordem colonial: os corpos negros servem, exclusivamente, como mãos-de-obra, diferente de Jacinta, filha mestiça de Delfina e Soares, nascida com vistas ao "melhoramento" da raça.

Em *O alegre canto da perdiz* existem, como é notório, vazios simbólicos dos pais. O pai de Delfina representa a voz de sua cultura que, por sua vez, não corresponde aos desejos da protagonista; assim, não raro, sua voz e seus conselhos são ignorados. Os pais de Maria das Dores, José dos Montes e Soares, não suportam os lugares que ocupam na vida de sua mãe e vão-se embora. Estes espaços são preenchidos pelas mães e as relações desencadeadas são conflituosas, mas não é possível encontrar vítimas e algozes, apenas tristezas e outros vazios que se perpetuam e se repetem por três gerações. Nesta narrativa, aquelas mulheres não podem oferecer as suas filhas aquilo não tiveram, o que não alcançaram em suas vidas, embora pudessem, segundo Adriana Lima (2010), tentar construir outra história, outra herança, diferente daquela que foi inconscientemente depositada na geração seguinte.

Serafina projeta sua vida e sua possibilidade de subsistência e ascensão em Delfina e usa o corpo dela para isso; Delfina repete suas experiências na criação de sua filha, impondo-lhe lugar de servidão, devido a sua cor, e prostituindo-a. Delfina-filha e Maria das Dores, inseridas nos projetos narcísicos das mães, ouvem-nas e se tornam aquilo que suas mães moldaram, uma vez que desejavam ser aceitas por elas que, poderosas, marcaram os corpos

de suas filhas. Processo semelhante ocorre com a relação colonizador-colonizado, na obra: para ser aceito naquela sociedade, é necessário ceder ao processo imposto pela colonização; para aqueles que não são condescendentes, resta a marginalização.

Maria das Dores, jogada em um casamento poligâmico, decide fugir para tentar uma sobrevida. A mulher foge e leva consigo seus três filhos. É a existência deles que torna Maria das Dores uma pessoa diferente do que foram sua avó e sua mãe, uma vez que desejava, inconscientemente, negar a herança recebida. No entanto, perde seus filhos e sua falta unifica suas duas dimensões – mulher e mãe – naquilo que a comunidade chama de A Louca do Rio.

As três mães parecem encarceradas, sem direito à própria vida e isso é reflexo de sua não-identificação com as mulheres que são, antes de serem mães. Pelo contexto em que se insere o romance, é necessário pensar que a colonização daquele lugar também contribuiu com a subalternização e falta de autoconhecimento por aquelas mulheres que viram em seus filhos e, portanto, na maternidade, uma possibilidade de salvação.

O alegre canto da perdiz apresenta as guerras de fora e de dentro de casa, bem como as armas que precisaram

ser engatilhadas em procura de paz. Há, nesse sentido, a representação das colonizações das pessoas e da terra, bem como de sua prostituição. Os corpos das mulheres e o corpo da terra foram, então, os principais artifícios utilizados, por meio do assujeitamento, para sua automanutenção, reparando as perdas: das mulheres acerca do que fizeram ao longo da vida e de toda a comunidade no que diz respeito aos impactos causados pela colonização.

Salvação dos corpos e da terra

Contrária a todos os desamparos e desencontros, a narrativa, no entanto, adquire um desfecho de remissão e de libertação, algo que não é tão inesperado na obra de Paulina Chiziane que, com profunda consciência ecológica, se dedica a refletir sobre os abalos da colonização, da escravidão e das guerras, bem como sobre as possibilidades de restituição dos laços familiares e comunitários.

Essa concepção é fundada nos paradigmas do Mulherismo Africana que considera as manifestações naturais das mulheres africanas, suas experiências, suas lutas, seus desejos, a unidade cultural daquele povo, unificando fronteiras, centrada na coletividade, na igualdade de gênero, na equidade, na centralidade familiar (HUDSON-WEEMS, 2020). Não por acaso, Delfina se reconcilia com

José dos Montes e com seus quatro filhos; Maria das Dores com Simba e juntos se encontram com seus filhos perdidos. O encontro para o perdão acontece no Monte Namuli, idealizado, na obra, como o lugar de origem, o ventre da humanidade e para onde todas as pessoas voltarão e retomando o mito das sociedades matriarcais e matrilineares. Para isso, todas as dores, todos os amores, todas as desumanizações são retomados:

> Maria conta. Histórias de pretos, brancos, mestiços debaixo do mesmo tecto, residentes do mesmo ventre. Histórias de negócios e de feitiços. Histórias de violência, de violação, de sexo, de entorpecimento. História dos partos inconscientes, de ciúmes e de poligamia. Conta factos sobre trajectórias, sofrimento e ansiedade. Do preço da virgindade para saldar dívidas de negócios. Fala das curvas de nível de todos os calvários que conheceu. Do curso das águas nos vales e nos montes. Das estradas, das aldeias, cidades e vilas que percorreu [...]. A paz assume o comando, no trono de pedra, e Delfina abraça todos os filhos e todos os netos. Reina um violento silêncio. São o passado e o presente beijando-se nas invisíveis fronteiras do futuro. Delfina cerra os lábios e balança. No peito, a mais doce canção de embalar. (CHIZIANE, 2008, p. 114-123)

A colonização da terra e o consequente embate entre as culturas africana e portuguesa são representados pela violência e pela prostituição que incidem sobre os corpos

das mulheres e ambas, terra e mulheres, precisam se submeter àqueles processos quando precisam sobreviver. Na luta por esta sobrevivência, Serafina, Delfina e Maria das Dores travam duras batalhas dentro e fora de suas casas, dentro e fora de si e alcançam, de algum modo, tudo aquilo que procuraram, embora trinta anos passados e, por isso, já diferentes. Os vazios são preenchidos através dos [re]encontros, em especial, entre mães e filhas que, pela primeira vez, conseguem se ver através das lentes do amor e daquele modelo de maternagem idealizado, porque "Enquanto [uma mãe] embala o filho, também se embala" (CHIZIANE, 2008, p. 124).

Serafina, Delfina e Maria das Dores denunciam suas histórias por meio do silêncio que, por sua vez, só pôde ser quebrado mediante prática da prostituição e, depois, pelo desabafo de suas mágoas e restabelecimento dos laços familiares. A cura se deu pela fala, conforme conceito de Anamélia Gonçalves (2010 apud Boehmer, 1993). Os corpos silenciados pelas colonizações e vozeados pela prostituição e pela revolta causada por seus danos e consequente redenção fizeram daquelas mulheres sujeitos de sua história, do eu, recentralizando a mulher naquela sociedade, mostrando como seus corpos e sua terra são territórios de r-existências.

Corpo e terra como possibilidades de r-existência[s]

Semelhante ao que ocorreu no Brasil durante o processo de independência, Moçambique teve/tem a colaboração das artes para arquitetar a identidade cultural do seu povo, tão exotizado pelo mundo ocidental. Sobre isso, Secco afirma que a literatura produzida naquela nação corresponde a uma espécie de "consciência revoltada" (2010, p. 3), decidida a [re]tomar suas raízes e memórias anteriores à colonização, refutando "a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social" (RIBEIRO, 2017, p. 36). Destaca-se, pois, a literatura produzida por mulheres que revela, também, a luta de mulheres por espaços públicos e políticos.

A reinscrição de África, artística e crítica, pela literatura feita por mulheres é um importante fundamento para o projeto de moçambicanidade, herança histórica e anticolonial da resistência, da luta por libertação e necessidade de criação de um sujeito coletivo (como fizeram outras nações submetidas à colonização), traçada, inclusive pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), embora grande parte do projeto não tenha se realizado (NGOENHA, 1998) e tenha sido fortemente combatido, exigindo articulação entre os grupos populares e intelectuais.

Consciente da importância e da potência de sua voz, Chiziane representa, nessa obra, corpos e terra como territórios que foram subjugados, transgredindo poética e politicamente os discursos hegemônicos, autorrepresentando-se e representando seus pares. Para quaisquer povos, especialmente para aqueles colonizados, o conceito de território é uma herança do modelo capitalista, moderno, colonial, extrativista e, portanto, de devastação, que coloca em risco suas vidas e seus espaços privados e públicos, simbólicos e concretos e, por isso, precisam ser [re] pensados, [re]significados como garantia da manutenção da vida e da cultura local.

As metáforas sobre colonização elencadas durante a leitura de *O alegre canto da perdiz* inscrevem aquilo que Haesbaert (2021) chamou de característica fundante da colonialidade do poder: o espólio escravista e patriarcal e seus efeitos, tais como as violências de classe, de raça, de gênero, de língua e de religião, ao tempo que dá voz aos invisibilizados e subalternizados e suas formas de saber, a partir da inscrição de um território-corpo, o de África, e um corpo-território, o das mulheres, entendidos aqui como "territórios de r-existência" (HAESBAERT, 2021), isto é, múltiplas e complexas formas de resistência (e existência) que se manifestam da/na terra, do/ no corpo de grupos subalternizados.

Para pensar o corpo feminino como um território, é necessário refletir sobre a imposição de outrem sobre ele. Não raro, ele é entendido como propriedade de terceiros – especialmente, quando se trata de corpos negros –, seja do Estado ou de suas ferramentas de controle, como a Igreja e o homem e, em alguns casos, até de outras mulheres. Ou seja, se o corpo feminino precisa ser controlado, significa que ele é um lugar, um território político, de poder e de resistência que, de alguma forma, ameaça quem o reprime.

Os corpos-territórios de Serafina, Delfina e Maria das Dores estavam marcados pelas mais diversas violências, confirmando que "o corpo só se torna força útil se é, ao mesmo tempo, corpo produtivo e corpo submisso" (FOUCAULT, 1984, p. 28), como requerem os modelos impostos pelas sociedades patriarcais.

Isto significa que o corpo do território e o território do corpo são objetificados, sujeitados e manipulados conforme a utilização econômica que lhes é conferida. Estes territórios, o corpo e a terra, principalmente, os corpos das mulheres e de outros grupos divergentes das imposições sociais são modelados pelas relações de poder que impõe o/os grupo/s a que pertencem e, por conseguinte, a sua valorização positiva ou negativa.

Os corpos das três personagens não eram lugares seguros. Eles foram (e muitos ainda o são) vistos como um sinal de permissão para a invasão, um território público e livre para exploração, como uma extensão das terras que são colonizadas. Contrapondo-se, pois, às violências, às colonialidades e às regulações, esse enredo inscreve a necessidade da reconstituição da dignidade daquelas mulheres, sistematicamente marcadas pelo patriarcado, pelo racismo, pelo sexismo e consequente prostituição.

Pensar a terra e o corpo como territórios auxilia, pois, na reflexão sobre a contribuição de Chiziane para com o projeto de moçambicanidade, a partir de uma ótica decolonial, de uma voz narrativa que deixa claro o fato de que colonialismo não é um evento histórico vencido. A obra de Chiziane é, ao nosso ver, "uma atividade política e um ato corporal", um "giro decolonial", ou seja, "um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade" (BALLESTRIN, 2013, p. 105). Sua atuação consciente no projeto de moçambicanidade contribui para a criação de um mundo diferente, no qual os africanos deixam de ser o Outro, desumanizado e animalizado, e passam a serem sujeitos de sua própria história.

Considerações Finais

Através de personagens femininas complexas, como Serafina, Delfina e Maria das Dores, de seus conflitos e de seus desejos, bem como da projeção da história da Zambézia matriarcal, foi possível estabelecer um paralelo entre a prostituição, herança transmitida entre as gerações, e a colonização daquele país e, por conseguinte, dos corpos daquelas mulheres.

Nesta narrativa, a prostituição não se deu por escolha, mas pela necessidade de comer e de obter um lugar social e, através dessa representação, foi possível refletir sobre as subjetividades femininas, mágoas, prazeres e sonhos, estruturados dentro do seio familiar/matriarcal e, de algum modo, instituídos pelas mães, enquanto seus pais estavam ausentes real ou simbolicamente.

Embora a prostituição tenha permitido Delfina a sair da marginalização e da opressão imposta pela própria prostituição e da exclusão que a prática lhe trouxe, esta experiência causou vazios imensuráveis àquelas mulheres. Paralelo a isso, portugueses e moçambicanos instituíam batalhas com armas de colonizadores e escudo de colonizados. Por isso, entendemos que a prostituição em *O alegre canto da perdiz* também representa os processos

de colonizações europeia naquele país e de gênero sobre as mulheres negras.

Corpos e terra são explorados, sendo a prostituição e a colonização violentas caminhos duros que precisam ser percorridos para que os desejos de Serafina, Delfina e Maria das Dores sejam alcançados e suas perdas (de si e de outrem) sejam rearranjadas, não sem antes ver desfeitos os laços entre mães e filhas. Aquelas mães não puderam, antes da redenção vista, ofertar outra herança as suas filhas, porque não tinham outro legado. Maria das Dores, a louca do rio, tentou se afastar da tradição, mas recebeu a condenação que lhe foi destinada: marginalizada por sua cor, prostituída por sua mãe, falida como mãe e, é retomando sua derrota que vemos a maternagem arrebentada e a prostituição instituída naquele romance; o mesmo ocorre com a Pátria colonizada e, portanto, arrasada e prostrada.

A queda da família pela presença das mães e pela ausência dos pais, os prejuízos causados pela prostituição representam a colonização moçambicana, bem como, a aniquilação daquelas personagens como mulheres. A salvação se dá porque o romance está fincado nos paradigmas do Mulherismo Africana que vê a família em uma posição central naquela comunidade. Ou seja, as perdas começam na

família e, circularmente, voltam-se a ela para sua reparação.

Essa territorialização do discurso de Chiziane é uma forma de resistência importante para o seu povo e, aqui, foi refletida através das categorias, corpo e terra e como territórios de r-existência, considerando o processo de colonização que se apropriou de bens simbólicos e concretos, utilizando-os conforme as necessidades do sistema de domínio. Essas categorias inscritas no romance nos permitiram pensar em território[s] diverso[s] e em múltiplas e complexas formas de resistência e de existência que se manifestam da/na terra, do/no corpo, de grupos subalternizados.

Referências

ÁLVAREZ, Ana de Miguel. La prostitución de mujeres, una escuela de desigualdad humana. *Revista Europea de Derechos Fundamentales*, v. 1, n. 19, 2012.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013.

BOWLBY, John. *Uma base segura:* Aplicações clínicas da teoria do apego. Tradução de Sonia Monteiro de Barros. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

CALLIGARIS, Eliana dos Reis. *Prostituição:* o eterno feminino. São Paulo: Escuta, 2006.

CASIMIRO, Isabel. *Paz na terra, guerra em casa*. Recife: Editora UFPE, 2014.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição – Corpo como mercadoria. *Mente & Cérebro – Sexo*, v. 4, dez. 2008.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Portugal: Editorial Caminho, 2008.

DOVE, Nah. *Mulherismo africana*: Uma teoria afrocêntrica. *Jornal de Estudos Negros*, v. 28, n. 5, 1998.

FARIA, Nalu; COELHO, Sonia; MORENO, Tica. Prostituição: uma abordagem feminista. *Sempreviva Organização Feminista*, 2013. Disponível em: https://br.boell.org/sites/default/files/prostituicao_uma_abordagem_feminista.pdf. Acesso em: 01 dez. 21.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II*: O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GONÇALVES, Anamélia Fernandes. *Corpos transfigurados*: Representações dos corpos na ficção de Paulina Chiziane. 2010. 109f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais, 2010.

HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade*: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na "América Latina". Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLASO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, 2021.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. *Mulherismo africana:* Recuperando a nós mesmos. São Paulo: Editora Anense, 2020.

LIMA, Adriana de Melo. *Do pulso que ainda pulsa a mãe que não consegue amar a filha:* Ensaio sobre o ódio materno. 2010. 129f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*: Moçambique como invenção literária. São Paulo: Editoria Kapulana, 2015.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?.* Belo Horizonte: Letramento. Justificando, 2017.

ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na História*. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

SANTOS, Tiago Ribeiro. *Entre tralhas e traumas de Guerra:* O gesto testemunhal da escritora Paulina Chiziane. 2015. 147f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. De sonhos e afetos: percursos da poesia moçambicana. *Revista Cerrados*, v. 19, n. 30, p. 143-156, 2010.

Joranaide Alves Ramos
Doutoranda em Letras – PPGL (UFPB).
Mestra em Estudos Literários – PPGLL (UFAL).
Bolsista Capes. Membra do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2699948907792180.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-0046-5436.
E-mail: joranaide.alvesramos@gmail.com.

Sávio Roberto Fonseca de Freitas
Doutor em Letras pela UFPB.
Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV) e do Programa de Pós-Graduação em Letras do CCHLA-UFPB (Campus I).
Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6320246955492429.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7541-3377.
E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.72435

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 karingana[1]

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 Tzetan 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 Polesso: "[...] 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 papeis 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 bellhooks[3] 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 indecidíveis 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 “astragalomancia”, equivalente em tsonga a “Nlholo” 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, consequentemente, 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*: possessão 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, Tvzetan. *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.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79823

MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *TORNADO*, DE TERESA NORONHA

Ana Aires e Castro
Ana Mafalda Leite

Resumo: Este ensaio apresenta um breve estudo acerca de *Tornado* (2021), de Teresa Noronha, assente na exploração das identidades individual, coletiva e pós-colonial que podem ser encontradas na obra. Partindo da área dos Estudos de Memória, contemplando conceitos como "trauma", "memória coletiva", "contramemória feminina" e "guerras de memória" – que constituirão a base teórica deste trabalho – o objetivo é recontextualizar estas ferramentas conceptuais na esfera além-Holocausto, demonstrando a sua pertinência para o estudo que aqui se propõe. Pretende-se, portanto, oferecer uma leitura crítica, feminista e feminina, que se concentrará na personagem principal do romance de Noronha.
Palavras-Chave: Memória. Identidade. Género. Sexualidade. Trauma.

Abstract: This essay proposes a brief study of *Tornado* (2021), by Teresa Noronha, focusing on the exploration of individual, collective, and post-colonial identities. The methodological framework will rely on a Memory Studies approach, contemplating concepts such as "trauma", "collective memory", "feminine countermemory", and "memory wars". We aim to recontextualize these conceptual tools beyond Holocaust studies, demonstrating their pertinence for the research put forth here. As such, we present a critical, feminist, and feminine reading of Noronha's novel focused on its main character.
Keywords: Memory. Identity. Gender. Sexuality. Trauma.

Introdução

O presente artigo incide sobre a obra *Tornado*, de Teresa Noronha. Publicada em 2021 pela Editora Exclamação, a obra já foi vencedora de dois importantes prémios literários, o Prémio

Literário Maria Velho da Costa (2021) e o Prémio PEN Club Português na categoria narrativa (2022). A sua autora nasceu em Moçambique em 1965 e já passou por várias profissões, entre elas, escritora, professora, tradutora e editora.

A partir de *Tornado*, abordaremos os *topoi* relacionados com o conceito de "Identidade", tanto individual, como coletiva e pós-colonial. Para tal, apoiar-nos-emos em conceitos da área dos Estudos de Memória, tais como "trauma", "memória coletiva", "pós-memória" e "guerras de memória", que constituirão a base teórica deste trabalho. A escolha deste romance prende-se com uma vontade de realçar o trabalho de escritoras emergentes no panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, bem como a vontade de utilizar uma perspetiva de género como pano de fundo das reflexões aqui desenvolvidas.

Consideramos, portanto, que ao partir da experiência da narradora, conseguiremos apresentar uma perspetiva feminina e feminista das memórias do tempo colonial e pós-colonial de Moçambique. Tendo como premissa um acontecimento traumático na vida da narradora – o suicídio do irmão Pedro quando tinha 20 anos – a mesma narrará as suas memórias como se se tratasse de uma carta para o falecido irmão. O contexto temporal e espacial dos

acontecimentos narrados – Moçambique antes e depois da independência – torna-se também relevante para justificar a nossa escolha dentro da área dos Estudos Pós-Coloniais e Estudos sobre o Oceano Índico. Por outro lado, o texto está escrito como uma carta que narra as experiências íntimas da narradora, ou seja, acaba por constituir um objeto de memória, o que também justifica o estudo da obra no quadro dos Estudos de Memória.

A construção do novo país independente (Moçambique) ocorrerá em simultâneo, como veremos, ao processo de autodescoberta da identidade individual da narradora. Analisaremos, assim, a complexidade da teia de acontecimentos que formam as memórias da narradora e que se afirmam, argumentamos, como elementos essenciais para a construção da sua identidade. Trabalhamos, deste modo, sob a premissa de que "a nossa identidade é nem mais nem menos do que a totalidade das nossas memórias" (NUNNING, 2016, p. 240).

Para o objetivo a que nos propomos optámos por escolher três tópicos que nos parecem relevantes para estudar questões de memória e identidade: memória e trauma; a descoberta da sexualidade e a relação entre ideologia e identidade. Acreditamos que através da leitura e análise

destes aspetos, provaremos que "a literatura não é nunca um simples reflexo de discursos culturais preexistentes" e que "contribui antes, e proactivamente, para a negociação da memória cultural" (NEUMANN, 2016, p. 269). Interessa-nos que esta "negociação" assuma uma perspetiva de género de forma a sublinhar a importância de contribuições marginais ou não-hegemónicas para o discurso desta "memória cultural". Como sabemos, a história da descolonização das ex-colónias tem sido, durante muito tempo, construída a partir de uma perspetiva masculina e hegemónica, não permitindo, muitas vezes, que se façam ouvir outras narrativas que são igualmente importantes para a construção e/ou releitura desta história.

Pensamos que as seguintes palavras de Doris Wiser e Jessica Falconi são importantes para justificar esta escolha:

> Por consequência, as 'narrativas' da nação tendem a celebrar apenas as gestas dos *agentes*, isto é, de figuras masculinas heteronormativas: os chamados heróis nacionais, como os pais fundadores da nação, consagrados pela memória oficial. Em contrapartida, aos heróis nacionais justapõe-se 'a mulher' – singular, indiferenciada – enquanto sujeito unitário, do qual não se narram, nem se representam, as múltiplas possíveis decli-Nações – privadas, públicas, sempre políticas. (WISER; FALCONI, 2022, p. 13)

Memória e trauma

Iremos começar por refletir sobre a questão do "trauma" e como este tema se manifesta na obra de Teresa Noronha. Interessa-nos, principalmente, compreender as memórias traumáticas da narradora em relação ao suicídio do irmão e como estas se manifestam em diferentes fases da sua vida. Ao compreendermos como este acontecimento-chave afetou a vida da narradora e da sua família, será possível estabelecer uma relação entre o luto do irmão Pedro e o luto do fim do Império Português, uma vez que ambos os acontecimentos abalam significativamente a vida e o dia-a-dia desta família.

Para melhor conseguirmos refletir sobre o tema proposto, parece-nos importante fornecer uma pequena base teórica sobre alguns conceitos dos Estudos de Memória, nomeadamente "trauma" e "perturbação de stress pós-traumático" (PSPT). Em seguida, iremos perceber de que forma estes conceitos se manifestam na literatura, nomeadamente na Literatura Pós-Colonial, através do exemplo de *Tornado*.

A área dos Estudos de Memória tem demonstrado um crescente interesse pelo estudo do "trauma" e das experiências traumáticas, nomeadamente desde o século XX e das duas Grandes Guerras. Cathy Caruth, no ensaio

"Introdução ao trauma", salienta que "o trauma não é experienciado como mera repressão ou defesa, mas como retardamento que transporta o indivíduo para além do choque do primeiro momento" (CARUTH, 2016, p. 181). Deste modo, "o trauma é um sofrimento repetido do acontecimento, mas é também uma saída constante do seu lugar" (CARUTH, 2016, p. 181). Uma das características que tornam este conceito particularmente complexo prende-se com a sua "literalidade": "os sonhos, as alucinações e os pensamentos são absolutamente literais e não susceptíveis de serem analisados por cadeias de sentido associativas. É esta literalidade que, como dissemos, domina o receptor e resiste à interpretação psicanalítica e à cura" (CARUTH, 2016, p. 176).

Já em relação ao conceito de "perturbação de stress pós-traumático", e apesar de alguma contestação à volta da sua possível definição, Caruth oferece o seguinte entendimento:

> [U]ma resposta, por vezes retardada, a um acontecimento ou acontecimentos avassaladores, que toma a forma de alucinações repetidas e intrusivas, sonhos ou comportamentos procedentes ao evento, acompanhados de entorpecimento, que pode ter começado durante ou após a experiência, e possivelmente também de intenso despertar (e inibição) de estímulos que recordam o acontecimento. (CARUTH, 2016, p. 174)

A autora realça, ainda, a crescente abrangência desta patologia desde a sua emergência, apontando para "uma categoria de diagnóstico" onde "respostas não apenas a situações de conflito e a catástrofes naturais, mas também à violação, ao abuso de crianças e a outras situações de violência foram identificadas como Perturbação de Stress Pós-Traumático" (CARUTH, 2016, p. 173).

Pelos conceitos acima explicitados, conseguimos começar a estabelecer uma ligação com as Literaturas Africanas e com as Literaturas Pós-Coloniais, em particular. A experiência da descolonização e das lutas pela independência marcaram significativamente não só a geração que participou e viveu os combates nos territórios onde existiu luta armada, mas também as gerações seguintes. Queremos argumentar que este fenómeno continua a manifestar-se nas novas gerações devido ao passado recente destes acontecimentos. Pensamos também que as experiências traumáticas possam ser abrangentes a todos os territórios que constituam ex-colónias, dado o ambiente de grande tensão e instabilidade social que se instalou nestes territórios antes e após as independências. De modo a reforçar o nosso argumento, citamos Luísa Afonso Soares na introdução ao seu livro *O Dever da Memória: Estudos de Literatura e Cultura*, onde a mesma argumenta que:

> [A] transmissão intergeracional da memória, a passagem de testemunho à geração que não viveu esses eventos, é uma necessidade sentida por muitos dos sobreviventes do colonialismo, do genocídio dos judeus ou de processos de desterritorialização, que fraturaram definitivamente identidades individuais e coletivas. (SOARES, 2016, p. 7)

Conseguimos assim constatar que se a memória é transmitida entre gerações, também o poderá ser o "trauma", sob a forma de "memórias traumáticas" ou "pós-memórias":

> [A] pós-memória não é um movimento, método ou ideia; vejo-a antes como uma *estrutura* inter e transgeracional de transmissão de saber e experiência traumáticos. É uma *consequência* da evocação traumática, mas ao contrário da síndrome de stress pós-traumático, a uma distância geracional. (HIRSCH, 2016, p. 302, grifo do autor)

Não temos possibilidade de aprofundar todos estes conceitos neste artigo, no entanto pareceu-nos fundamental explicar fenómenos como o "trauma", "perturbação de stress pós-traumático" e "pós-memória" para uma melhor compreensão da obra aqui tratada. Em *Tornado*, como já referimos, estas dinâmicas ocorrem sob a perspetiva da narradora. Esta dimensão é significativa para nos mostrar, por um lado, a experiência do "trauma" do colonialismo por uma segunda geração (ou seja, uma geração que era

ainda criança na altura da independência e que, por isso, já não participou ativamente no conflito); por outro lado, a centralidade de uma experiência feminina como contributo para repensar uma memória hegemónica associada às figuras masculinas (nomeadamente os chamados heróis da guerra, por exemplo).

Relativamente ao primeiro ponto, temos uma narradora que ainda é criança aquando da independência de Moçambique (tem cerca de dez anos) e que é, simultaneamente, demasiado nova para ter uma participação política ativa, mas também crescida o suficiente para se aperceber das grandes tensões que ocorrem a nível familiar e social. Como exemplo disto, temos a sua relação com o pai, de origem goesa, que sempre foi defensor do ex-Império Português e que a partir da sua queda fica visivelmente apático e depressivo, raramente saindo de casa. A narradora tem, deste modo, uma figura que personifica o lado português do conflito e a ideologia salazarista próxima de si, o que a permitirá ter a possibilidade de refletir sobre o passado e presente da nova nação e do ex-Império. Assim, podemos verificar que "a interpelação da segunda geração mobiliza distintos actos de (pós-) memória, quer se trate da […] presente 'culpa alemã', quer se trate de uma

(auto-)reflexão em Português sobre o envolvimento dos progenitores na Guerra Colonial" (SOARES, 2016, p. 8).

No que diz respeito ao segundo ponto, o facto de a narradora ser uma mulher insere nesta narrativa pós-colonial a especificidade de uma "contramemória feminina" (SOARES, 2016, p. 74). Tal como argumenta Soares, apesar de "na Historiografia e na Memória Cultural o género masculino [ser] ainda o sujeito da história e da sua mediação", perspetivas femininas têm vindo a surgir com maior frequência, "constituindo-se como elo indispensável na construção de sentido ou na ressignificação dos acontecimentos" (SOARES, 2016, p. 8). Poderá ser assim possível, através da memória destas mulheres, construir uma narrativa que acrescente dados fundamentais sobre o ocorrido que escaparam à teia de acontecimentos narrados pelos portadores da "memória hegemónica". A "contramemória feminina" tem, assim, implicações muito práticas na "memória cultural": por um lado, permite uma avaliação ao mesmo tempo mais objetiva e distanciada sobre certos acontecimentos – problematizar as atrocidades cometidas em cenário de guerra, por exemplo –, por outro, trazer para a discussão vivências e experiências igualmente traumáticas e que foram vividas pelas próprias mulheres – narrativas estas importantes para reconstruir uma

"memória cultural" mais completa e representativa. Em ambos os casos, no entanto, a "contramemória feminina" parece contribuir para a procura de uma apuração mais rigorosa dos acontecimentos e, ao fazer este trabalho, trazer um elemento de verdade, importante para problematizar a perpetuação de certos modelos de pensamento – o pensamento colonial, machista, etc. Estes modelos só conseguirão ser operativos enquanto ocultarem esta dimensão da "contramemória feminina", pelo que se torna fundamental criar espaços em que a mesma possa ser discutida.

O que verificamos com esta reflexão é que cabe, invariavelmente, às mulheres carregar memórias traumáticas que, por não encontrarem um espaço em que possam ser amplamente discutidas, ficam presas dentro de si ou do seu círculo íntimo de relações. Isto está associado a um sentimento de culpa que muitas vezes não existe – com a mesma dimensão, pelo menos – em memórias traumáticas masculinas. A mulher carrega, ao mesmo tempo, o seu trauma e sofrimento por ele causado, e a culpa por não o poder comunicar nem expurgar. É precisamente o que acontece com a narradora em *Tornado*. Através da memória traumática do suicídio de Pedro, conseguimos perceber que este era o filho preferido da mãe, que sempre recebeu uma

atenção especial em relação aos irmãos. Isto desencadeia as memórias também potencialmente traumáticas da relação entre a narradora e a mãe, e da culpa que a primeira sente: "Carreguei durante anos a culpa de não ter sido capaz de me fazer amar, de quem me pariu não ter amor suficiente, de não merecer tal amor" (NORONHA, 2021, p. 26). A narradora carrega, assim, dois fardos bastante pesados: o trauma da morte do irmão e a culpa de uma injustiça que nada tem a ver com ela – a preferência que a mãe tinha pelo irmão e a distância emocional que tem em relação à filha. A estes junta-se um terceiro, ainda mais complexo, e que tem a ver com os desentendimentos que tinha com o irmão e que não são, agora, possíveis de reverter – "O silêncio não era mais uma escolha. Era uma condenação, mais uma culpa a somar a tantas outras, da maioria das quais não tinha a menor consciência" (NORONHA, 2021, p. 46).

Sexualidade

Depois de analisarmos alguns aspetos do "trauma" e da "perturbação de stress pós-traumático", assim como da "memória intergeracional" e da "contramemória feminina", passaremos agora a abordar o tema da sexualidade em *Tornado*, através, mais uma vez, da lente da narradora. Incidiremos sobretudo pelas suas memórias da descoberta

da sexualidade na adolescência. Interessa-nos salientar, através deste exemplo, a multiplicidade das experiências da sexualidade feminina e de como estas contribuem para a reflexão sobre a sociedade e acontecimentos políticos em Moçambique no período da independência. Por outras palavras, queremos perceber "o que poderá ter de produtivo ao usar outras narrativas e outras memórias de acontecimentos considerados fundacionais para a estória de uma nação; que *outra comunidade imaginada* se poderá (re)conhecer para ver o que é incluído, excluído e o que permanece em disputa" (CUNHA, 2022, p. 272, grifo do autor).

Acreditamos ser possível uma releitura, como aponta a citação anterior, do conceito de "comunidade imaginada", como definido por Benedict Anderson, no contexto das memórias das mulheres deste período da História de Moçambique, particularmente no que diz respeito às memórias da violência sexual e da repressão da sexualidade feminina em contextos de guerra e instabilidade social. Acreditamos que não só existiu uma violência sexual reiterada no período das "guerras de libertação e desestabilização"[1]; perdurou também esta violência e sobretudo uma

1 "[E]m Moçambique a guerra contra o colonialismo português é chamada guerra de libertação, enquanto, em Portugal, é chamada guerra colonial. Para o regime do estado Moçambicano, a guerra entre 1976 e 1992 é uma guerra de agressão promovida por forças estrangeiras e, por isso, chamada de desestabilização" (CUNHA, 2022, p. 279).

repressão da sexualidade feminina após a proclamação da independência de Moçambique. Para o comprovar, observemos o argumento de Teresa Cunha a este respeito:

> [O] nacionalismo recorre a múltiplas operações de homogeneização da diversidade material, simbólica, sexual e linguística existente no interior das fronteiras que ele mesmo cria. Com isso, domesticam-se ou mesmo obliteram-se as diferenças e cria-se uma ordem social assente na presunção de uma certa masculinidade – narcísica, autoritária, agressiva e dominadora – deve ser a medida de todas as coisas. (CUNHA, 2022, p. 272)

Torna-se cada vez mais importante, neste contexto, dar visibilidade às narrativas das mulheres, de modo a ouvir as suas experiências e a conferir-lhes legitimidade para integrarem uma reflexão e possível reescrita da história da descolonização. Neste processo, é preciso ter em conta uma nuance importante. Sempre que estas mulheres são ouvidas em relação às suas memórias do tempo de dominação colonial tende-se a sublinhar as experiências trágicas e/ou traumáticas que passaram, nomeadamente de violência sexual durante as guerras, não existindo muitas fontes que relatem os atos de coragem e de valentia destas mulheres (como combatentes, por exemplo). Teresa Cunha sublinha que "[a] narração do sofrimento e da vitimização das guerras,

sobretudo no que diz respeito às mulheres, tem escondido e negligenciado a sua valentia" (CUNHA, 2022, p. 285), ou seja, existe uma parte importante da experiência das mulheres que foi excluída da história "oficial" destes acontecimentos. Trata-se, precisamente, da parte que confere às mulheres capacidades iguais às dos homens, uma vez que também elas desempenharam um papel fundamental na conquista da independência (no contexto da luta armada, mas também em outros igualmente relevantes).

Em *Tornado*, podemos associar esta valentia, no caso da narradora, à construção e conciliação com a sua identidade. No seu percurso Moçambique – França – Portugal, foi sempre excluída e encarada com desconfiança devido à sua cor de pele – "Também eu aportei aqui um dia para ser doutra parte, como aliás também do outro lado do oceano, na terra que me viu nascer, igualmente fui sempre de outra parte" (NORONHA, 2021, p. 63) –, o que a obrigou a ser resiliente neste processo de autodescoberta e de procura de sentido para a sua existência. Montpellier, em particular, foi o local onde enfrentou os maiores desafios, uma vez que, quando lá chegou, não falava francês e sentiu-se, por isso, totalmente isolada e aterrorizada – "Primeiro aterrada – isto se parece bastante com o que pensamos da morte. Será isso? Ver os

outros sem que eles nos vejam, estar lá, abrir a boca e não chegar a ninguém" (NORONHA, 2021, p. 79). Ainda assim, ela consegue superar estes obstáculos e começar, a partir disso, a conhecer-se a si própria de uma maneira que antes não tinha tido a oportunidade – "Foi-me dada a possibilidade de voltar de novo a descobrir o mundo, com o presente de uma nova língua. (…) Doloroso, porque solitário, cada dia descobria em cada palavra um novo sentido para a vida" (NORONHA, 2021, p. 80).

A exclusão das narrativas das mulheres, assim como a luta para dar visibilidade às mesmas, potenciam o que se tem vindo a chamar de "guerras de memória", condicionando aquilo que tem lugar na "memória coletiva" (HALBWACHS, 2016). Acreditamos que é necessário sublinhar, através de uma abordagem feminista, todo o conjunto de atos de coragem que as mulheres desempenharam e que extravasam a valentia bélica que se costuma sublinhar em relação à participação dos homens. Neste contexto, não podemos deixar de sublinhar o argumento de Cunha em relação a estas "guerras de memória": "Em grande medida isto passa-se porque não só esconde uma parte importante da realidade das guerras e das mulheres, como mitiga e desperdiça, drasticamente, formas, métodos e conteúdos de que a valentia pode ser feita" (CUNHA, 2022, p. 285-286).

Dada a contextualização sobre a sexualidade feminina e as memórias das mulheres nas narrativas (pós-)coloniais, observemos agora a temática da sexualidade em *Tornado*. De forma simplista, a experiência da sexualidade da narradora pode dividir-se em dois momentos: a relação com o seu professor de Matemática quando tem dezasseis anos e as relações que vive quando está a estudar em Montpellier. Destas, iremos incidir particularmente sobre a primeira, uma vez que nos parece a mais importante para a formação da sua identidade. Acreditamos fazer sentido ler estas experiências tendo em conta o conceito "ficções de memória":

> [H]istórias que indivíduos ou culturas contam sobre o seu passado para responderem à pergunta 'quem sou eu?' ou, coletivamente, 'quem somos nós?'. Estas histórias podem também ser chamadas de 'ficções de memória', porque, muito frequentemente, revelam ser uma (re)construção imaginativa do passado em resposta a necessidades atuais. (NEUMANN, 2016, p. 268)

A narradora usa como confidente um diário que esconde no piano do sótão da sua casa. É neste diário que relata os seus primeiros desejos: "Depois, quando o corpo começou a sentir as primeiras aragens de amor, passaram a ser cartas enviadas àqueles a quem por dentro do meu silêncio elegera para confidentes" (NORONHA, 2021, p. 42). Neste

momento, em que decorrem as primeiras etapas da sua sexualidade, observamos um sentimento de vergonha face aos seus desejos, que se manifesta no momento em que o irmão mais velho descobre o seu diário: “O coração dispara em sobressalto, sei que alguém o encontrou. Recapitulo o que ali escrevera, “querido K.”, e sinto em cada palavra um vermelho de vergonha a tingir-me o rosto, o sangue a fugir das pernas” (NORONHA, 2021, p. 43). Aqui, observamos o sentimento de vergonha com uma marca clara de género, ao percebermos a associação entre o desejo e a menstruação.

Na adolescência, quando mantém uma relação com o seu professor de Matemática, a narradora parece procurar um escape das situações que vive em casa – a relação tensa com o irmão e a mãe – e da situação social do país. Nas suas palavras, este homem representa um “continente seguro”, “um porto feito homem” (NORONHA, 2021, p. 50). A relação entre ambos é complexa devido a uma série de fatores: ele é professor, vinte anos mais velho e casado. Apesar disto, a narradora entrega-se completamente, não querendo enfrentar as inevitáveis consequências que a relação poderá trazer: “Amei-o sôfrega e exclusivamente. A minha vida estava ali naquele corpo, naquela casa, naqueles dias em que à revelia do mundo ele colocava uma camisa azul para me

avisar que podia ir ter com ele" (NORONHA, 2021, p. 50). Ao lermos esta passagem conseguimos estabelecer uma relação entre os conceitos "corpo" e "casa", por um lado e "tempo" e "nação" por outro. Para a narradora adolescente, o corpo do professor era, efetivamente, a sua casa, isto é, um lugar que procurava para se sentir segura e se refugiar da tensão familiar e da instabilidade social que se vivia. Esta associação também é significativa, uma vez que a narradora desenvolve um distúrbio alimentar nesta altura – "todos os dias ingiro aquela fatia de pão tão fina que se vê à transparência, igual aos meus ossos por baixo da pele. E todos os dias o estômago rejeita aquele pão. Vomito e saio de casa" (NORONHA, 2021, p. 81-82) –, logo o seu corpo seria uma fonte de ansiedade e desconforto, por oposição ao corpo do professor. Em paralelo, estes conceitos relacionam-se com a relação "tempo/nação", uma vez que a relação de ambos pode ter origem num desejo partilhado de liberdade, que se fazia sentir em Moçambique naquela época.

Ao trauma do fim desta relação, soma-se o trauma do suicídio do irmão que ocorre logo no dia seguinte – "No dia anterior à tua morte, L. comunicou-me que não me queria mais" (NORONHA, 2021, p. 50). A partir desse momento a narradora entra num período de depressão profunda. Os escapes que antes encontrava para lidar com o ambiente que

vive em casa deixam de ser suficientes e deixa de conseguir fazer as coisas que lhe davam prazer:

> Chegou o dia em que nem o sótão me valia. Nem o piano se sobrepunha à dor e deixei de conseguir cantar, tocar, escrever. Só sabia cumprir rituais sem sentido, vestir-me sonambulamente, ir para a escola, voltar da escola, cumprindo tudo escrupulosa e mecanicamente, como se me obrigasse a estar viva. (NORONHA, 2021, p. 51)

Algum tempo depois, a narradora sai de casa e viaja para Montpellier, em França, onde irá frequentar um mestrado. Em Montpellier, parece tentar parar o tempo e distanciar-se do que está a sentir. Tem várias relações que usa como um escape para a dor que sente, mas, em última análise, não consegue ultrapassá-la: "Quase três anos nesse não-lugar chamado Montpellier, a depressão adensando-se à medida que tinha que cumprir o meu dever. […] Só conseguia acordar todos os dias com um horizonte em branco onde nada se inscrevia. Os dias comiam-me e eu não os vivia" (NORONHA, 2021, p. 83).

É significativa a alusão ao conceito "não-lugar" para se referir a uma das paragens na viagem de autodescoberta da narradora, neste caso Montpellier. Esta cidade, juntamente com Lisboa, pode tentar definir-se por oposição ao "lugar" de onde a narradora parte, neste caso Moçambique.

Marc Augé considera importante diferenciar duas aceções do conceito "espaço" relativamente à viagem, por um lado o espaço como "prática dos lugares que define especificamente a viagem"; por outro, os "espaços em que o indivíduo se experimenta como espectador sem que a natureza do espectáculo para ele conte realmente", ou seja, "[c]omo se a posição do espectador constituísse o essencial do espectáculo, como se, em última análise, o espectador em posição de espectador fosse para si próprio o seu próprio espectáculo" (AUGÉ, 2009, p. 73, grifo do autor). Augé concluiu que "[o] espaço do viajante seria assim o arquétipo do não-lugar" (AUGÉ, 2009, p. 74, grifo do autor) e assim são Montpellier e Lisboa para a narradora, "não-lugares" temporários na procura pela sua identidade.

Ideologia e Identidade

Passaremos agora para o terceiro e último tema deste ensaio. Nesta secção abordaremos o tema da identidade no que concerne o tom de pele. Através do exemplo da narradora e do seu pai, observaremos as tensões e questões que surgem na procura pela pertença a um determinado grupo. Iremos também verificar que papel tem o Oceano Índico nos trânsitos culturais que nele ocorrem e na formação de identidades híbridas.

O tema da raça é recorrente ao longo de todo o romance e tem um grande impacto na autocaracterizarão de duas personagens em particular, a narradora e o seu pai. Filha de uma mãe branca portuguesa e de um pai indiano de origem goesa, a narradora sente-se desconfortável na sua própria pele desde cedo: "[T]alvez fosse parar a um lugar onde seria eu e não uma estranha cuja marca de estranheza era a própria pele, nem clara nem escura, nem branca, nem negra, nem indiana sequer" (NORONHA, 2021, p. 22). Ela sente que o seu tom de pele a afasta dos vários grupos raciais/étnicos com os quais se poderia identificar. Para ela, este não é um traço orientador da sua identidade, mas sim um obstáculo na sua relação consigo própria e com o mundo, que a faz sentir sozinha e desorientada: "Essa consciência não a tinha na altura, a consciência de não ser de lado nenhum, de cor nenhuma, esvaziada de sentido. Podia *desexistir* que ninguém daria pela falta" (NORONHA, 2021, p. 22, grifo do autor).

Apesar do estatuto social da sua família – o pai é médico oftalmologista e a mãe fundou uma escola de serviço social no país –, a narradora e os pais experienciam frequentemente episódios de racismo e discriminação, em particular após a independência de Moçambique. Observemos agora com mais detalhe dois acontecimentos que ilustram esta situação.

O primeiro ocorre depois da narradora ter entrado "num contentor daqueles que entre 74 e 77, depois da assinatura dos acordos de Lusaca, para a independência, passaram a atapetar a nossa rua com os despojos de quem partia" (NORONHA, 2021, p. 22). Logo após isto ocorrer toda a família foi castigada: "Passámos um mau bocado na sede do grupo dinamizador, antiga administração do concelho [...] acusados de todos os males do mundo, indocumentados e convertidos de um momento para o outro em culpados, com toda a razão, de ocuparem o país dos outros" (NORONHA, 2021, p. 23). Este episódio demonstra bem a tentativa de apagar outras identidades, divergentes do que simbolizava o "homem novo" moçambicano. Neste contexto, deixou de ser suficiente ter nascido e crescido no país para ser visto como moçambicano:

> O desterro que os restituía a uma terra que se apresentava do outro lado do oceano, supostamente à espera deles, mas que definitivamente tinha deixado de ser sua, se alguma vez o fora, porque muitos nem sequer tinham lá posto um pé, nascidos e criados no ultramar há já pelo menos duas gerações. (NORONHA, 2021, p. 24)

O segundo episódio ocorre em Montpellier, espaço onde o tom de pele da narradora é motivo de desconfiança:

> Eu era uma extraterrestre naquela França, vestida de modo estranho e de enigmáticos modos [...] Moçambique, onde

> fica isso? Na Ásia, quem sabe, atiravam ao olhar-me a tez, talvez na América, nalgum ludar dos índios, ou seria no Médio Oriente? E lá explicava eu a genealogia do acaso (ou seria do Império?) que me fizera nascer africana, *malgré la peau* […] E as pessoas conformavam-se com uma pequena explicação que lhes eliminava as desconfianças. (NORONHA, 2021, p. 81, grifo do autor)

A narradora apercebe-se de que independentemente do país onde se encontre, o seu tom de pele irá sempre ser visto de forma depreciativa por parte da sociedade.

O pai da narradora, vindo de Goa e imigrante em vários pontos do ex-Império, compactuou desde o primeiro momento com a ideologia do Estado Novo: "Obrigado a cumprir de novo o curso de medicina, ritual que o tornou "civilizado", um europeu "malgré la peau", esqueceu a língua da sua meninice, esqueceu o rosto, como diria Fannon, e a máscara branca colou-se-lhe à carne" (NORONHA, 2021, p. 66). Esta personagem tipificada representa alguém completamente submetido e dominado pelos ideais salazaristas:

> No Minho foi João Semana, médico de família, indo de terra em terra, de burro e estetoscópio, sabe deus quantos amores semeou e quantos filhos colheu, (…) em Paris sagrou-se oftalmologista e em Timor assumiu a globalização 'avant la lettre' e, digno representante do Império português, aos

> 40 anos, tantos quanto o século (...) rumou a Moçambique. (NORONHA, 2021, p. 66)

Casa-se duas vezes com mulheres brancas portuguesas de forma a "apurar a raça" e garantir a descendência: "não era assim que se dizia, quando um indiano casava com uma branca: *que apurava a raça?*" (NORONHA, 2021, p. 66, grifo do autor). No fim da sua vida e num último ato de submissão a um Império que já não existia, decide morrer em Portugal: "Decidira morrer na capital do Império que já não existia de forma oficial mas que para ele persistia, e ali desembarcou no inverno, vindo de um verão africano, decidido a abrir todas as janelas da casa para deixar entrar o ar frio que lhe garantisse uma pneumonia certa" (NORONHA, 2021, p. 69).

A existência destas duas personagens em *Tornado* é significativa, porque contribui para narrar a experiência de uma comunidade – indianos e pessoas de ascendência indiana – que é frequentemente caricaturada nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Neste romance, procura-se fazer uma caracterização mais profunda e humanizada destas personagens, demonstrando muitas vezes a complexidade dos seus sentimentos e experiências. Isto contribui para que seja possível fazer uma releitura do passado através de um prisma que problematize a narrativa colonial. Tal

como argumenta Elena Brugioni, no seu ensaio "Literaturas Africanas e o Oceano Índico":

> Essa dimensão *liminal, desarticulada e fragmentária* que caracteriza a relação entre representação e narração histórica no oceano Índico sugere uma relação entre tempo e narração que não é regida pela urgência de uma organização do tempo passado e presente, mas sim por uma modalidade de interrogação do passado e da história através da possibilidade da sua citação. (BRUGIONI, 2019, p. 105, grifo do autor)

Assim como Brugioni defende a propósito das obras dos escritores João Paulo Borges Coelho e M. G. Vassanji, argumentamos que a obra de Teresa Noronha apresenta "itinerários críticos que proporcionam uma articulação teórica entre narração histórica e narrativas de memória, pautada por uma tensão significativa entre *trama e fragmento, história e indício, grande narrativa e histórias menores*" (Brugioni 2019, 106, grifo do autor). Estas histórias menores, no caso de *Tornado*, prendem-se com as experiências íntimas da narradora, nomeadamente a descoberta da sexualidade, a procura de identidade e as memórias traumáticas que carrega. Trata-se do tipo de narrativas de mulheres que, frequentemente, não têm um espaço onde possam ser transmitidas. Assim, teremos também que ter em conta no estudo de *Tornado* a *reinscrição* do tempo perdido

(experimentado) da protagonista narradora que indicia pistas e enredos alternativos indispensáveis para reconstruir o vivido, como se argumenta na citação de Brugioni:

> [A] articulação dessa constelação conceitual se torna particularmente relevante, uma vez que é pensada a partir das dimensões hegemônicas e eurocêntricas que caracterizam o espaço do Índico, configurando essas escritas literárias como práticas de recuperação, *reinscrição e citação* do tempo perdido do indivíduo que indicia pistas e enredos alternativos e indispensáveis para 'reconstruir o vivido' e 'indagar as estruturas invisíveis dentro das quais aquele vivido se articula'. (BRUGIONI, 2019, p. 106, grifo do autor)

Conclusão

Neste ensaio procurámos estudar a obra *Tornado*, de Teresa Noronha, sob uma perspetiva feminista, ao trazermos para primeiro plano as memórias de uma infância, adolescência e vida adulta narradas no feminino, conferindo-lhes o grau de importância que devem ter na problematização e eventual reescrita da "memória cultural". Conseguimos, também, ressaltar os aspetos particulares que compõem a identidade da narradora, nomeadamente a paixão intensa com o professor de Matemática, a culpa que carrega em relação à falta de afeto por parte da mãe e a mágoa que tem pelo

afastamento com o irmão, antes de ele se suicidar. Através da exposição de diversos conceitos da área dos Estudos de Memória, procurámos descobrir que lugar poderão ocupar em diferentes narrativas (menores) inseridas em *Tornado* – com as marcas da raça e do género – na releitura e reescrita da história das nações que conquistaram a sua independência no século XX, nomeadamente, neste caso, Moçambique.

Acreditamos que o romance de Teresa Noronha é um contributo muito importante para se pensar o lugar que as "memórias menores" deverão ocupar na "memória coletiva" destes países. Esta reflexão será fundamental para reler a História da descolonização e também as Histórias destas diferentes nações de forma mais inclusiva, dando espaço à descoberta das diferentes narrativas que ao longo dos anos têm sido silenciadas. Referimo-nos, essencialmente, às narrativas das mulheres que, sendo fundamentais para se refletir sobre as nações que emergiram com o fim da ditadura portuguesa, frequentemente são excluídas dos estudos sobre estes temas. Considerando este facto e os temas apresentados ao longo do ensaio, conseguimos perceber a importância que esta obra tem para o estudo das Literaturas Pós-Coloniais, mas também para os Estudos Feministas e Estudos de Género.

No que diz respeito aos Estudos sobre o Oceano Índico, pensamos ter conseguido demonstrar que os trânsitos que ocorrem neste espaço formam dinâmicas sociais e culturais complexas nos países que os compõem, criando muitas vezes identidades híbridas. Esta conjuntura justifica a necessidade de uma abordagem inter-regional e intercultural no estudo das Literaturas do Índico. Para justificar este argumento teremos em conta a seguinte passagem de Elena Brugioni:

> Em geral, esse corpus é caracterizado por abordagens de contextos nacionais ou regionais específicos – Moçambique, Goa, entre outros –, permanecendo, todavia pouco desenvolvida uma reflexão crítica e epistemológica daquilo que pode ser definido como 'paradigma do Índico'. Nesse sentido […] poder-se-ia dizer que o oceano Índico parece responder, em termos epistemológicos, a uma 'arena inter-regional' mais do que a uma 'área' ou a uma 'região', não constituindo, contudo, uma categoria de análise unitária, crítica e epistemologicamente consolidada. (BRUGIONI, 2019, p. 91)

Tornado parece-nos neste contexto, um contributo muito importante para esta área de estudos, pela complexidade com que trata as identidades híbridas deste espaço. Em relação a estas identidades, procurámos destacar neste artigo principalmente duas personagens, a narradora e o seu

pai, através das suas características físicas e psicológicas, assim como as duas vivências e origens.

Pensamos que nos foi possível demonstrar a complexidade do romance *Tornado* e as diversas possibilidades analíticas de um estudo interdisciplinar que ele suscita. Procurámos estudar temas que se enquadram com os objetivos propostos na introdução deste artigo, porém, verificámos que também existem muitos outros possíveis de ser abordados. Estas hipóteses poderão, por exemplo, passar por um estudo das estruturas políticas de Moçambique no período após a independência – existem diversas referências aos campos de reeducação, por exemplo –, ou por um estudo que incida na intertextualidade presente na obra – são referidos vários autores e teóricos, desde Frantz Fannon a Albert Camus. Este último ponto é significativo, uma vez que ao citar estes nomes, a narradora mostra-se consciente das tradições ideológicas, críticas e literárias que eles convocam, e adicionalmente, estabelece uma posição crítica, relacional e valorativa em relação à sua própria obra. Deste modo, ao referi-los no romance está a inserir *Tornado* no quadro de uma intertextualidade teórico-crítica pós-colonial, mais ampla.

No que diz respeito aos Estudos de Memória que constituíram a base teórica deste artigo, acreditamos

que podemos sintetizar o contributo de *Tornado* com a seguinte citação:

> [I]nscrever na memória cultural experiências vividas e/ou imaginadas, oferecendo novas perspetivas sobre o passado e, em última instância, influenciando a compreensão que os leitores/expectadores fazem desse mesmo passado. Enquanto meios de reflexão cultural, as construções imaginativas podem deste modo reconfigurar versões dominantes da cultura da memória e abrir caminho para a mudança cultural. (SOARES, 2016, p. 12-13)

Referências

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. *In:* AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, pp. 65–96, 2009.

BRUGIONI, Elena. Literaturas Africanas e o Oceano Índico. *In:* BRUGIONI, Elena. *Literaturas Africanas Comparadas: Paradigmas Críticos e Representações em Contraponto*. São Paulo: Editora Unicamp, p. 87–112, 2019.

CARUTH, Cathy. Introdução ao trauma. *In:* ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 173–183, 2016.

CUNHA, Teresa. Declinações feministas e pós-coloniais em Moçambique e Timor-Leste. *In:* WIESER, Doris; FALCONI, Jessica (Orgs.). *DecliNações: Género e nação nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa*. Coimbra: Edições Almedina, p. 271–290, 2022.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. *In:* ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 17–50, 2016.

HIRSCH, Marianne. A geração da pós-memória. *In:* ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 299–325, 2016.

NEUMANN, Birgit. A representação literária da memória. *In:* ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 267–278, 2016.

NORONHA, Teresa. *Tornado*. 1.ed. Porto: Editora Exclamação, 2021.

NÜNNING, Ansgar. A "verdade da memória" e o "frágil poder da memória": a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória. *In:* ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 219–244, 2016.

SOARES, Luísa Afonso. Apresentação. *In:* SOARES, Luísa Afonso. *O Dever da Memória: Estudos de Literatura e Cultura*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 7–13, 2016.

SOARES, Luísa Afonso. O Género e a Memória: considerações a propósito do romance "Os Memoráveis" de Lídia Jorge. *In:* SOARES, Luísa Afonso. *O Dever da Memória: Estudos de Literatura e Cultura*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, p. 73–94, 2016.

WISER, Doris; FALCONI, Jessica. Introdução: o género nas narrativas da nação, uma categoria obliterada?. *In:* WIESER, Doris; FALCONI, Jessica (Orgs.). *DecliNações: Género e nação nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa*. Coimbra: Edições Almedina, p. 11–20, 2022.

Ana Aires e Castro
Mestranda em Literaturas, Artes e Culturas Modernas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL, ULISBOA).
Licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas com minors em Artes e Culturas Comparadas e em Estudos Portugueses, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL, ULISBOA), 2022.

Bolseira de Investigação (BI), Projeto "WomenLit - Literatura de Mulheres: Memórias, Periferias e Resistências no Atlântico Luso-Afro-Brasileiro" (PTDC/LLT-LES/0858/2021), CHAM - Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH).
Lattes: https://www.cienciavitae.pt//pt/4418-BEA6-8EC2.
ORCID iD: https://orcid.org/0009-0001-8467-4138.
E-mail: ana.castro1@edu.ulisboa.pt.

Ana Mafalda Leite
Professora Associada com Agregação da FLUL.
Doutoramento em Literatura Portuguesa/Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.
Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
Investigador Agregado do CEsA, Centro de Estudos sobre África e o Desenvolvimento, CSG/ISEG, Universidade de Lisboa.
Lattes: https://www.cienciavitae.pt/portal/A715-6AC0-2DAB.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5730-6033.
E-mail: anamafaldaleite@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79820

BREVES REFLEXÕES SOBRE *TORNADO*, DE TERESA NORONHA[1]

Luciana Morais da Silva

Resumo: A leitura realizada tem por objetivo descortinar os percursos memorialísticos presentes na narrativa, principalmente ao analisar as estruturas composicionais do texto. Para tanto, pretende-se observar as diferentes estratégias utilizadas pela escritora que constituem o objeto, o livro *Tornado*, da escritora moçambicana Teresa Noronha (2021), reparando o modo como a personagem em primeira pessoa constitui-se como parte de um mundo conflituoso e permeado pelo preconceito. No campo da memória a escritora cria uma narrativa em espiral que guia seu leitor pelas idas e vindas de uma história gradativamente revelada a um irmão. Há, nesse sentido, a exploração de espaços diversos, porém centralizados na memória da personagem, que fixa em um lugar deambula por países e continentes ao acessar suas lembranças.
Palavras-chave: Memória. História. Narrativa. Tempo. Personagem.

Abstract: The reading now carried out aims to unveil the memorialistic paths present in the narrative, mainly when analyzing the compositional structures of the text. Therefore, it is intended to observe the different strategies used by the writer that constitute the object, the book *Tornado*, by the mozambican writer Teresa Noronha (2021), repairing the way the character in first person is constituted as part of a conflicting world and permeated by prejudice. In the field of memory, the writer creates a spiral narrative that guides her reader through the comings and goings of a story gradually revealed to a brother. In this sense, there is the exploration of diverse spaces, but centered in the memory of the character, who sets in a place wanders through countries and continents to access his memories.
Keywords: Memory. History. Narrative. Time. Character.

Introdução

O caminho tomado por Teresa Noronha ao longo de sua narrativa *Tornado* (2021) é alicerçado pela composição

1 Título em língua estrangeira: "Brief reflections about Tornado, by Teresa Noronha".

de uma odisséia da memória, em que “factos” e “Factos” (NORONHA, 2021, p. 12), como a personagem principal menciona em dado extrato do texto, são conjugados em um tempo perdido entre o ontem e o hoje. A narração tem como pano de fundo Lourenço Marques, Moçambique, lugar em que a personagem permite-se reavivar as lembranças de vida e de morte.

A ficção de Teresa Noronha reúne o quotidiano vivido e fatos de uma época, em uma narrativa fluida e bastante poética, mesclando pela via da memória histórias familiares e a História de sua terra. Assim, ao declarar o suicídio do irmão, a personagem que também é personagem entra em uma tempestade de sensações que a fazem retornar às memórias infantis e trocar mesmo impressões com o ausente, inclusive ressaltando as dificuldades derivadas da guerra de seu país, que aparentemente teve papel decisivo no desfecho infeliz do irmão. Para tanto, a personagem desloca-se de sua condição de mulher adulta, especialmente ao reavivar subjetivamente a convivência familiar, lembrando até mesmo do episódio da internação do irmão: “Penso nos porquês, inúteis porquês em torno da tua morte, como se houvesse um momento que se pudesse dizer: tudo começou ali. Olha, como teres sido internado aos oito anos com uma suspeita de meningite numa clínica” (NORONHA, 2021, p. 53).

No percurso da narrativa, a ideia da palavra tornado é reiterada, pois a personagem é aquela que retorna à sua terra, guiada por um turbilhão de emoções, como uma tempestade, ao tentar desvendar mistérios de seu passado e ao reconduzir seu irmão à vida. Em Noronha, a morte não tem um efeito de partida, apenas um sentido de ausência sentida, que acaba por ser o mote da própria produção da obra, visto que são ao irmão que a personagem reiteradamente dedica suas falas e reflexões.

Como a própria personagem observa, logo no início de sua narração, ela deseja "desenrolar o primeiro fio" (NORONHA, 2021, p. 11) do "novelo que se emaranhou" (NORONHA, 2021, p. 11) após a morte do irmão, ocorrida no ano de 1983. Nessas primeiras linhas, a escritora já produz um modo intimista de percepção do tempo e de relato dos fatos, construindo uma sequência com o ano da morte e, ainda, alusões diretas ao irmão da personagem, como se ele estivesse presente. Há, assim, uma ideia de longa espera, porém com a presença do ausente a seu lado.

Igualmente, o uso de "soube anos mais tarde" (NORONHA, 2021, p. 11) produz um efeito de passagem temporal imprecisa, que é fortalecida pela busca de notícias, "alguma maldita crónica ou sinal" (NORONHA, 2021, p. 11), em jornais,

que a personagem varre “de trás para a frente e de frente para trás” (NORONHA, 2021, p. 11), vasculhando arquivos, portanto, notícias não atualizadas. Em sua demanda, ela constata, como se dialogasse com o falecido, que não há: “o menor traço necrológico, notícia ou fotografia como se a tua morte fosse, mais do que anónima, ignorada” (NORONHA, 2021, p. 11). O regresso ao passado, com a clara retrospectiva do irmão vivo, ocasiona a reintegração dos acontecimentos como se adviessem no instante da narrativa. As idas e vindas fornecem informações essenciais ao conjunto constitutivo da obra, principalmente ao apontarem para o uso de anacronias na prosa de Noronha.

A estruturação da narrativa com o uso de datas, notícias de época e reviravoltas – entre a infância, a juventude e a idade adulta –, acarreta na produção de um tempo psicológico, em que há uma personagem consciente das mazelas de sua terra em dado período, mas influenciada pelos desígnios de uma memória familiar. Essa memória, como se vai percebendo, seria marcada pelo sofrimento da vida em sociedade, derivado da guerra e do racismo, e pela afetividade do convívio de familiares e amantes, construindo-se pela união do coletivo com o individual.

Sobre a escritora

Nas entrelinhas de *Tornado*, é possível verificar-se o percurso territorial da personagem narradora próximo ao realizado pela própria escritora Teresa Noronha, pois o livro inicia-se em Moçambique, seu país de nascimento e, também, lugar para o qual ela decidiu retornar em 2004, após ter vivido em França e em Portugal. A autora, nascida em 1965, formou-se em Engenharia Agronômica, em 1986, cursou, em 1988, seu mestrado na França, depois, em 1991, viajou para Portugal, onde permaneceu até seu regresso a Moçambique. Em seu percurso atuou como professora e tradutora, tendo publicado o livro *A viagem de Luna*, em 2016, pelo qual recebeu o Prêmio Nacional da Editora Alcance.

A escritora Teresa Noronha, agraciada com o Prêmio Literário Maria Velho da Costa/SEC (2021) por seu livro *Tornado*, reflete acerca da potência da memória, ao colocar em evidência traços da História ficcionalizados em rastros de recordações. No romance a personagem começa sua narração em Moçambique, porém marca sua passagem pela França e Lisboa ao longo da história, principalmente ao revelar suas experiências a seu irmão. Ao tratar de seu romance, a autora destaca:

> Essa experiência é a minha experiência. Não posso falar de mim sem falar do que vivi. Não

> foi uma escolha, foi um imperativo deste livro, deste relato. À altura dos acordos de Lusaca que deram a independência a Moçambique tinha nove anos, dez quando Moçambique se tornou um país. Vivi em Moçambique desde que nasci até ir para França, com 23 anos. Foi o meu espaço de infância, de adolescência, de juventude. E foi o lugar para onde voltei aos quarenta para fechar um ciclo que tinha ficado incompleto, por uma espécie de fuga que tive de fazer para sobreviver a um luto prolongado. (NORONHA, 2021)

Como revela Noronha em sua entrevista, o luto prolongado e o percurso da personagem são, em certo sentido, parte de sua história. Conforme ela mesma desnuda, os conflitos de sua terra são parte de sua experiência, então, não seria uma escolha, mas um imperativo do relato, conter elementos de seu entorno. Paulo Serra, em artigo sobre a narrativa da autora, afirma tratar-se de:

> Um romance original (que corremos o risco de pensar como autobiográfico) que apresenta uma perspectiva diferente de Moçambique, pois embora haja obras que trabalharam a questão da independência, vista por autores moçambicanos, ou romances que versaram os retornados – como é o caso de *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso –, *Tornado* traz nova luz sobre a história daqueles que decidiram ficar, apesar da incerteza e do tumulto. (2022)

A prosa da escritora moçambicana permite um mergulho na vida e na história de uma mulher, um ente ficcional, que percorreu mundos distintos e vivenciou diferentes fases da história, presentes na memória, que vai sendo recontada após seu retorno à sua terra. De acordo com a própria, em entrevista acerca de seu livro:

> O livro parte de factos vividos mas é, sem dúvida, uma ficção. A forma como está estruturado o texto, sem uma ordem cronológica, cruzando vários espaços e vários tempos sem preocupação com a sua sequência, o preenchimento de lacunas que a memória não pode dar, o ênfase dado a certas situações, a transformação das pessoas conhecidas em personagens, respeitando o seu anonimato, o questionamento da realidade e a incerteza sobre ela, faz deste livro uma narrativa ficcionada. (NORONHA, 2021)

Ela observa que o livro partiu de fatos pessoais e, portanto, emocionais, que trazem para a prosa a afetividade do que seria o relato acerca de uma memória íntima e dolorosa. Para a moçambicana, a escrita é como a "procura de uma verdade, como um processo terapêutico e como arte no sentido de sublimação de alguma coisa, transformando-a num objeto estético e com o qual o leitor se pode, de alguma forma, identificar-se" (NORONHA, 2021).

Sendo assim, percebe-se que o romance de Noronha constitui-se das vivências da escritora, porém marcado por preenchimentos impossíveis de serem completados apenas pela memória da autora. É, portanto, importante observar como as estratégias construídas pela escritora tem por objetivo estruturar um objeto pleno de sentidos e capaz de resgatar memórias múltiplas, garantindo uma perspectiva da História alinhada à história que ela escreve.

Estratégias

A narrativa em primeira pessoa evoca a essência de um relato particular, marcado pelas percepções de uma personagem ao passar por três países e dois continentes, lugares em que vivenciou profundos ressentimentos amorosos e dolorosas provações, reunidas ao longo da história como se fizessem parte de uma carta "a um irmão que se suicidou" (NORANHA, 2021), conforme primeira orelha do livro. Com isso, Teresa Noronha estrutura uma narrativa que perpassa conflitos íntimos e sociais, extrapolando o percurso mais familiar ao inserir no romance fatos históricos que acompanharam seu próprio trajeto de vida.

O narrador construído pela escritora é autodiegético, ou seja, é aquela entidade fictícia que narra sua própria história, participando do campo das ações, sem ceder

a quem quer que seja esta função narrativa (GENETTE, 1989). Ele pode ser onisciente e, por isso, ser capaz de estar presente nos diversos espaços narrativos, revelando até mesmo sensações íntimas das outras personagens. No romance é fluida a construção pelo viés da memória, o que acarreta em uma narração em primeira pessoa marcada, inclusive, pelo conhecimento onisciente dessa personagem que narra, pois revela elementos íntimos da vida de seu irmão, como se percebe em: "Tu prometes tirá-la de lá. Ela diz que não. Continuas a visitá-la, todos os dias. Agora, descendo pela corda à chaminé do prédio" (NORONHA, 2021, p. 60). Constitui-se, assim, um narrador presente nas diversas esferas narrativas. Segundo Remédios, "Se, por um lado, *toda a história é história das personagens*, por outro, a manipulação dessa mesma história depende do narrador. No caso de *Tornado*, a protagonista acumula a função de narrar, de desenvolver ou sofrer acções" (2022, grifos do autor).

A história em *Tornado* é iniciada em *media res* por um narrador autodiegético, com o uso mesmo de verbos em primeira pessoa, por exemplo, "soube"; "sei" (NORONHA, 2021, p. 11-13), ainda que em tempos diferentes. O início se dá no tempo da exumação do corpo do irmão, que teria quarenta e cinco anos se vivo estivesse, ressaltando sua

entrega à terra, "por vontade própria" (NORONHA, 2021, p. 13) há vinte e cinco anos, portanto, tendo cometido suicídio aos vinte. Todavia, a narrativa não mantém uma gradação dos fatos, visto que a personagem ocupa-se de contar e rememorar outras histórias, retornando ao dia da morte do irmão apenas em capítulo mais avançado da narrativa.

Como se vai percebendo, o romance de Noronha forma-se pelo uso de anacronias, ou seja, "alterações entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso" (ROSA, 2018). Segundo Aguiar e Silva, há duas espécies de anacronias: a primeira, chamada *prolepse*, que consiste "numa antecipação, no plano do discurso, de um facto ou de uma situação que, em obediência à cronologia diegética, só deviam ser narrados mais tarde" (1979, p. 752); a segunda, denominada *analepse*, constituída "por recuos no tempo, dá-se em geral a designação de *flash-back* e daremos nós, seguindo a mencionada terminologia de Gérard Genette, a denominação de *analepse*" (1979, p. 754). Tais espécies de anacronias mesclam-se na obra de Noronha formando uma *prolepse analéptica*, haja vista ao salto promovido pela personagem que menciona a morte do irmão, há vinte e cinco anos atrás, mas se situando também no passado ao anunciar seus passos futuros.

Nesse sentido, depreende-se que a escritora lança mão dessas anacronias, de maneira estratégica, para criar "expectativa no espírito do leitor" (GENETTE, 1989, p. 72), usando a *prolepse* em seu papel de anúncio, e a *analepse* em sua função de retorno (GENETTE, 1989, p. 72). Conforme revela Aguiar e Silva:

> O romance que mais fácil e logicamente acolhe prolepses é o romance de narrador autodiegético, pois este narrador, que organiza a narrativa segundo um modelo explicitamente retrospectivo, não tem dificuldade de, a respeito de um acontecimento diegético, evocar um outro que lhe é cronologicamente posterior. (1979, p. 754-755)

Em *Tornado*, há, por conseguinte, a utilização da *prolepse* juntamente com a *analepse*, que é fundada "em especial na capacidade retrospectiva da memória" (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 753). Memória esta que nutre a arquitetura narrativa, concatenando uma multiplicidade de cenários estilhaçados pelo tempo e espaço para compor as estruturas de um mundo a ser reescrito, após a superação do trauma e da dolorosa via crucis do amor.

De acordo com José dos Remédios, em artigo publicado em *O país*:

> A infância da narradora autodiegética (que integra o enredo como protagonista),

> presente sempre de forma cíclica, é crucial para a trama porque, historicamente, coincide com alguns eventos que contribuíram para a independência de Moçambique. Aí percebe-se que o tempo, para Teresa Noronha, é deveras importante, inclusive, porque é no rescaldo das lembranças da protagonista que se adivinham acontecimentos para lá da ficção. Na tenra idade iniciam os dramas da narradora. Do mesmo jeito, é na fundação do Estado moçambicano que as incertezas em relação ao futuro colocam uma certa sociedade eufórica e inquieta. (2022)

Na referida obra, o recurso da memória é incontornável, principalmente por ser o veículo de idas e vindas da personagem, que caminha pelas dolorosas sendas da morte do irmão, ao mesmo tempo em que busca refúgio no retorno à infância e em suas divagações para um futuro. Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, observa que "[...] por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel" (1988, p. 21).

O leitor envereda-se pelas entrelinhas de uma narrativa que mais parece uma carta a um ente querido, com memórias e histórias a serem compartilhadas e relembradas.

Assim, no convívio familiar, a personagem divide com seu irmão suicida partes de sua vida, refletindo poeticamente sobre a origem de alguns sentimentos e percepções. Como se depreende a partir do percurso de leitura, o sentido de tornado impregna-se nas entrelinhas da prosa de Noronha, configurando o texto a partir de seus significados, sendo eles: o de substantivo e o da forma nominal do verbo tornar. O irmão que morrera ainda jovem é tornado à vida pela irmã saudosa, e a ela cabe resgatar os mundos em que habitou na ausência do outro, como em um tornado, tempestade, de lembranças e sentimentos.

Segundo Serra, "o *tornado* do título descreve assim o turbilhão da vida em geral, a dor que nos dilacera e nos move, ou ainda a revoada de acontecimentos que acompanham o nascimento de uma nação" (SERRA, 2022). Nessa sequência, nota-se como a memória, seja a das notícias de jornal, então mais social, seja a das lembranças das aventuras juvenis, resguardada na fortaleza da intimidade familiar, se unem na composição de um tempo de narrar tempestuoso e subjetivo. Trata-se, pois, da abertura de "portas a um *Tornado* feito de letras" (REMÉDIOS, 2021).

Em seu mergulho pelos caminhos da memória, a escritora expõe o caminho de uma irmã após ver finar-se aquele que

foi um companheiro de lar, de afeto. No trajeto desenvolvido pela personagem, o fatídico dia da perda – a "enésima e derradeira vez" (NORONHA, 2021, p. 11) que seu ente querido decide deixar o mundo – chega "no ano em que as acácias esqueceram-se de florir" (NORONHA, 2021, p. 11), o "quarto dia do mês de outubro" (NORONHA, 2021, p. 11). No extrato percebe-se que já não era a primeira vez que o irmão tentara o suicídio, anunciando, portanto, que ele havia tentado outras vezes sem sucesso.

Em seu percurso de luto, a personagem acaba poeticamente elaborando uma hipótese emocional, que vincula o fim da vida ao não florescimento das acácias, o que indica, em certo sentido, como sua memória estaria nutrida por uma percepção afetiva dos fatos. A ideia da dualidade entre o emocional e a racionalidade fica estabelecida no seguinte trecho:

> Sei que, depois de ouvires esta aberração do efeito borboleta das acácias sobre a tua morte ou da tua morte sobre a inflorescência das acácias, infletirás o percurso linear que acompanha os finados e voltarás para me gritar o absurdo dessa minha hipótese tu no teu mais superlativo grau de inteligência e da racionalidade. *Virás assegurar-me que a memória não é fiável e terás toda a razão.* Mas esta certeza, a certeza absoluta de que nesse ano as acácias não podem ter florido, não me vem da memória nem da lógica, mas do que

> está por baixo delas. Eu sei, e só disso estou convicta, tudo o resto se me afigura envolto em bruma: no ano da tua morte, por alguma razão que eu tento agora descortinar, as acácias não floriram. As acácias simplesmente esqueceram-se de florir. *E embora não me tenha dado conta nesse mesmo ano, faz agora todo o sentido que assim tivesse sido*. E por agora só isso consegue suster-me e a isso me agarro como hera enquanto levanto o lençol que te escondeu mãos e rosto e suas intenções obscuras. (NORONHA, 2021, p. 11-12, grifos nossos)

Ao destacar que o próprio finado voltaria para "gritar o absurdo" (NORONHA, 2021, p. 12), de sua hipótese, a personagem demonstra uma afetividade existente na narrativa memorialística, construindo suposições acerca de mudanças na natureza devido ao falecimento de alguém querido e próximo. A morte fica, assim, transformada em passagem, indicando as influências da percepção acerca de algo na própria arquitetura da memória, "que não é fiável" (NORONHA, 2021, p. 12), já que encharcada por uma diversidade de sentimentos. Contudo, é esta mesma memória o elemento central que constitui a narrativa e, por isso, verifica-se que se ela não é fiável também a história que advém dela estaria sob suspeição.

A conexão poética entre as flores, a flora, a fauna, e o humano produzem sentidos metafóricos para a existência

desse irmão, que aparentemente nunca foi embora, apesar de falecido. A relação entre o não florescimento das acácias e a morte põe em destaque uma existência única, passível de modificar mundos e histórias, ao permanecer presente, ainda que nas referências reiteradas na ficção. Para Bachelard, o devaneio poético é aquele "que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever" (1988, p. 6). Assim, a personagem ao narrar suas ações acaba por permitir ao leitor enveredar pelas tramas daquilo que conta, uma vez que constrói uma história em espiral, convulsionando de maneira ininterrupta.

Em entrevista, Noronha revela que:

> A publicação para mim é como o parto e o mais importante é aquilo que a antecede, isto é o processo que leva à escrita e reescrita do texto ou dos textos que estão na origem do livro. O processo, ou a génese deste livro levou imenso tempo e várias versões até chegar a este resultado. (NORONHA, 2021)

O modo de composição da ficção demonstra o cuidado com a escrita exposto pela escritora, pois não há caminhos fáceis ou desarticulados, e sim a organização de uma obra prenhe de recursos de linguagem, que se unem para forjar um texto imersivo, no qual é possível descobrir uma gama de histórias que se cruzam e se bifurcam.

Em sua narrativa, a autora faz florescer a poesia, esta capaz de resistir face ao trauma da perda. O recurso estilístico da gradação usado para indicar que o irmão da personagem se tornaria um nome até apagar-se demonstra a sutileza de Noronha ao burilar as palavras presentes em sua prosa, como se observa a seguir. “Pedro, pedra, osso, calcário, pó, volátil pó” (NORONHA, 2021, p. 11). A ideia que pouco a pouco desconstrói dialoga com o estado do corpo após a exumação, pois ficaram os ossos, que aos poucos voltarão ao pó. Formula-se, então, uma perspectiva acerca da ausência de futuro dessa personagem morta.

O luto dessa irmã que perde o irmão para o suicídio é narrado por uma personagem, que lentamente vai dedilhando as dolorosas feridas presentes devido à falta. Isso ocorre de modo delicado e mesmo poético, já que a escritora utiliza a figura de estilo do eufemismo para amenizar o suicídio brutal do irmão, que corta seus próprios pulsos. Há uma dureza na memória da morte, no entanto, a escritora produz momentos de intensa beleza ao tratar da morte e do morto pelo viés da transcendência, elogiando até mesmo sua perícia ao usar o bisturi. Mesmo a autorresponsabilização por não ter sido capaz de prever e impedir a dolorosa morte possui um percurso

de autoquestionamento que, de certo modo, acaba por atenuar o sentido mais desagradável da culpa. Afinal, as experiências da personagem adentram a história de forma a suavizar o significado incômodo de alguns acontecimentos, amenizando-os a partir de seu modo de narrar, mesmo quando profundamente traumáticos e dolorosos.

As memórias

A construção dessas idas e vindas vai ao encontro do que Henri Bergson, em *Matéria e Memória*, define como memória, ou seja, a "síntese do passado e do presente com vistas ao futuro" (BERGSON, 2010, p. 259), condensando, "numa intuição única, momentos múltiplos da duração" (BERGSON, 2010, p. 77). A memória apresenta-se na narrativa como eixo central, principalmente pela convocação reiterada de um ser ausente a embeber-se dos momentos de sua vida e mesmo do percurso de sua morte. Em *Memória e Sociedade*, Ecléa Bosi destaca que:

> Com a última afirmação, começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo 'atual' das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca'

> estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (1979, p. 9)

Conforme revela Bosi, há a interferência do passado nas águas presentes, influencia nos processos de representação e de constituição da memória. Com base nas reflexões, percebe-se que a narrativa é estruturada pela consciência da personagem acerca do caráter subjetivo de sua narração, visto que há eventos passageiros, como uma notícia lida no jornal, resumida em um parágrafo, e, há eventos prolongados, como o conjunto de percepções derivadas do suicídio, desenvolvidas no livro.

O modo como Noronha constrói o diálogo dessa irmã com o suicida expõe o formato circular da narrativa, que sugere muitos caminhos, aos quais, por vezes, se retorna, traços estes próprios da memória. De acordo com Pierre Janet, "o ato mnemônico fundamental é o 'comportamento narrativo', que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo" (FLORÈS, 1972, p. 12 apud LE GOFF, 2003, p. 421, grifos do autor).

Nota-se, assim, o emprego de uma estratégia literária de constituição da memória, a qual evoca os traços mais íntimos

da personagem, porém sem deixar de lado a promoção dos eventos Históricos. Verifica-se que há a produção de uma memória coletiva, com caráter social e informacional, desenvolvida *pari passu* à memória individual, mais subjetiva. Segundo Bachelard:

> Essas lembranças que vivem pela imagem, na virtude de imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida, particularmente no tempo da idade apaziguada, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo: a memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de imaginação e memória se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de poeta. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória. (1988, p. 20)

Com isso, é possível perceber o modo como as imagens que constituem o mundo literário são geradas a partir desse germe, produzindo memórias não tão fieis, porém ricas para a execução de uma obra poética. A observação da personagem acerca da memória no início do romance pode ser retomada aqui para salientar que há ações que enganam a sinceridade do poeta, recobrindo as imperfeições da memória com produtos da ficção, caso, por exemplo, do fuzilamento, assim descrito:

> Eis-me a fechar as pálpebras (o mais que posso) no dia do fuzilamento ao ver o homem à espera da morte, de pé e impotente, sem montera e sem honra (sim, a tourada tinha outra dignidade, pelo menos para a espécie humana), um trapo inchado de pan cada e que aguarda que o sol colapse. Um segundo e ele cairá no chão, e eu presa no segundo anterior, um segundo para se finar e o estampido da morte lhe perfurar os tímpanos, e o aço da rajada as vísceras, já emaranhadas com o eco da canção revolucionária. (NORONHA, 2021, p. 34-35)

Ao ser questionada se a cena do fuzilamento seria ou não real, a autora responde: "Não assisti a nenhuma, mas podia ter assistido. Ouvi vários relatos e conheço pessoas que vivenciaram esta experiência" (NORONHA, 2021). Mais uma vez, portanto, é possível observar a ficcionalização do relato da autora, como ela destaca. Afinal, "o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71). Na composição desse romance permeado por memórias, as pistas vão alicerçando as paredes de uma história de profundos sofrimentos, em que o irmão e a personagem, duas crianças aterrorizadas pelo medo, constituem seres violentados pela desumanização presente na guerra.

No extrato abaixo é observável a coesão entre uma notícia e uma lembrança:

> Os relatos parcos do único jornal da época em Moçambique também me dão conta de que estávamos nesse ano em plena guerra civil, ainda que não se encontre esta palavra em nenhum. Assim chamamos nós, agora, História escrita à posteriori, assim como a minha conversa contigo. Na altura, e repito as palavras do jornal, fincadas na mais absoluta certeza, os 'bandidos armados' queimaram mais uma aldeia, foram queimados mais dez carros em Marracuene. A coluna militar entre a Beira e o Chimoio foi atacada. E lembro-me de ter feito esse mesmo percurso num machimbombo escoltada por uma coluna militar, nesse fatídico ano. Factos e factos relatados todos os dias até se tornarem banais. (NORONHA, 2021, p. 12)

No percurso realizado pela escritora moçambicana, é permitido caminhar junto com a personagem pelas agruras da guerra e pela profunda dor de suas perdas, dos Factos e factos não banais para si. No jornal, como a personagem avisa, há parcos "relatos" acerca do que estava ocorrendo, denotando, em certo sentido, uma censura face aos conflitos da guerra civil. Como mostra Seligmann-Silva, em "Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas", a narrativa teria, dentre os motivos que a tornam "elementar e absolutamente necessária", o "desafio

de estabelecer uma ponte com 'os outros', de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do *Lager* [campo de concentração]" (2008, p. 66, grifos do autor). O trauma da dolorosa visão da morte do irmão demonstra um modo singular de "narrar o trauma", tendo, portanto, "em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66, grifos do autor), especialmente quando a personagem revela ao fim do livro "ergo-me leve, livre das palavras que aqui deixo" (NORONHA, 2021, p. 155).

Tzvetan Todorov, em *Memória do mal, tentação do bem*, ao tratar do controle da memória, adverte que no decorrer da história há toda uma tentativa de domínio sobre aquilo que será lembrado pelas gerações futuras, lançando mão da negação ou dissimulação de certos fatos, com o intuito de que a população tenha "apenas vagos pressentimentos" (2002, p. 136). Segundo o teórico, existiria mesmo uma transformação da linguagem com a finalidade de "dissimular a realidade e eliminar da memória qualquer vestígio dela" (2002, p. 137). Na história construída por Noronha existe um contexto também de denúncia, que revela o turbilhão de sentimentos ligados à História de seu país e a sua própria identidade. Para o jornalista Remédios:

> Partindo dessa história familiar, que aparentemente é sobre uma partida inesperada, Teresa Noronha tem o cuidado de se apropriar dos contextos da época em que escolheu fixar a narrativa. Assim, esses Moçambiques orientais, africanos ou ocidentais aparecem a recuperarem fragmentos que se foram perdendo nos labirintos da grande História nacional no último meio século. (2022)

Trata-se de um olhar para uma história familiar, percorrendo diferentes países pelos quais passa e, assim, deflagrando a correnteza das memórias do que oprimiram e oprimem a personagem em suas relações. Ao longo da narrativa não há um percurso pelos países senão que referências presentes na carta dedicada ao irmão. Nas palavras da própria personagem:

> E sob o efeito desses factos [o conflito armado dos jornais], que nenhumas palavras ou gestos que disséssemos ou fizéssemos podiam apagar ou diluir, a baía fechara-se, conosco dentro, dentro do medo e das palavras dobradas infinitamente no espelho delas mesmas.
> Sitiados e enlouquecidos por silêncios e frases ocas, mesclando-se a rebentamentos e gritos que se evolavam noite dentro e ressoavam ainda nos primeiros sonhos, a madrugada trazia-nos do mar gaivotas tresloucadas que se afogavam na baía ao som dos morteiros e dos rebentamentos de bombas. Sufocávamos com o cheiro

> que se libertava no ar, mistura de sangue e putrefação, não fora o desvario das festas onde o álcool nos trazia semi-anestesiados. (NORONHA, 2021, p. 12-13)

A deflagração da guerra ligada também ao medo ocasiona a chamada memória do trauma e a impossibilidade da fuga. De acordo com a personagem:

> Medo é isso; estava há muito fechada numa caixa de medo para onde ia enfiando o meu e os que me eram dados sentir pelos outros. Vou-te contar a minha primeira vez com o medo, assim corpo medo, material, palpável. Tu estavas lá, mas não adivinhaste, ou fizeste de conta que ele não te contagiava. Tinha nove anos, nos dias sete e oito de setembro, e também no nove de 1974, nesses três dias sucessivos em que a morte como a lua em quarto crescente pairou sobre a nossa cabeça, sem nome, a tentar engolir-nos assim no escuro, sem rosto, um monstro de milhares de cabeças, uma mole incendiária caminhando invisível de um subúrbio anónimo em nossa direcção. (NORONHA, 2021, p. 35)

A incômoda narração de uma infância que testemunha a violência é, segundo Seligmann-Silva, "uma atividade elementar no sentido de que dela depende a sobrevida daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar" (2008, p. 66, grifos do autor). O testemunho constituiria uma

ligação entre fatos e as narrativas, conectando a história e a memória, porque "o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70), sendo a literatura uma importante aliada na revelação desses conflitos internos e externos que permeiam autor e, por consequência, suas personagens.

Nas páginas do livro, há um profundo mergulho em memórias e histórias, que ao serem narradas acabam por ganhar uma margem poética muito bem desenvolvida, principalmente nos trechos em que os traumas da vida são narrados, como a morte do irmão:

> [...] com o bisturi na mão, o bisturi que dissecavas os cadáveres nas aulas de anatomia. Perplexo, olhando o sangue que escorria dos pulsos retalhados com perícia. A dor estancada pela surpresa. A olhar a morte veloz que enchia o vazio deixado nas veias. A olhá-la de frente como se a quisesse conhecer antecipadamente, a prepararestе para o confronto. Olhaste-me e disseste, com ironia, o riso a iluminar-te os olhos, um olhar que guardo só para mim: Só se morre quando se quer. Depois viraste-me as costas. [...] estavas a tentar ser mais rápido que a morte que te soprava nas veias. Ainda fui buscar uma agulha e uma linha e corri, mas isso foi em sonhos, no mesmo lugar, os pés a enrodilharem-se um no outro, atrás de ti 'espera'. Estavas já muito longe, não estavas? (NORONHA, 2021, p. 49)

O eufemismo que constrói o cenário do suicídio do irmão explica lentamente o embate entre vida e morte, pois, à medida que a personagem busca dialogar com seu irmão, ela toma consciência da fugacidade da vida.

O universo elaborado por Teresa Noronha apresenta níveis diversos de transgressão do tempo e, também, da história, enveredando-se pelo testemunho para evocar memórias entrecruzadas, que promovem transgressões e ressignificações. A narrativa iniciada pela exumação dos ossos não se desenvolve em uma linha precisa de narração dos fatos passados, ao contrário, é produto de uma espiral de informações que lentamente vão revelando as possibilidades em torno do suicídio. Da mesma maneira, os trechos em que a personagem descreve passagens de sua vida são desenvolvidos não de maneira linear, mas como se fossem originários de uma conversa capaz de desencadear o aparecimento das memórias.

As memórias entretecidas no diálogo do autor com a realidade de sua terra, promove uma maneira singular de a escritora ficcionalizar o mundo a sua volta, registrando as mais diversas experiências. O contato da personagem com a pátria e o simbólico retorno ao lar ganham especial significação pelo recurso ao diálogo buscado com o irmão, de

quem ela, de fato, não pode se despedir. Percebe-se, assim, uma especial construção da narrativa de memórias, quer como acolhimento, quer como denúncia, sem a pretensão de tender para nenhum lado, apenas voltada para um modo singular de lembrar e contar cenas da vida, em um tempo não linear e, ainda, proveniente do fluxo de memórias. Nesse sentido, há mesmo na disposição dos capítulos e no modo como a história é contada uma proximidade com o modo como as memórias surgem ao serem provocadas pelas afecções derivadas da percepção individual.

Máscaras brancas

A narrativa encharcada pelas memórias pátrias evoca também maculas da sensação de não pertencimento nutrida no relato da personagem em *Tornado*. Trata-se de um testemunho duro e cruel de uma memória aterrorizadora vividas ainda na infância por crianças, que na contramão de um sentimento de pertença e de segurança, descobriram a violência do preconceito. De acordo com Franz Fanon, em *Peles negras, máscaras brancas*: "a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado" (2008, p. 90).

A inferiorização coloca o ser humano em um espaço de eterna cobrança e violação de direitos, pois em um espaço

em que não há aceitação devido à cor da pele também não é possível à construção do respeito. Para Remédios, "a morte traduz a incapacidade de aceitar a diferença ou a intolerância acirrada quanto à indiferença, semeia ódio e ainda revela a ambiguidade da vida" (2022). Desse modo, a narrativa de Noronha permite fortuitas ponderações acerca das mazelas derivadas do sentimento de inferiorização gerado pelo racismo, pelo preconceito e pela torpe ideia de superioridade. Como descreve a personagem:

> Sim, levou tempo a dizer para mim: isso só depende da minha vontade, nenhum olhar me dará vergonha do que sou. Quanto tempo? Quanta vergonha escondida?
> A cor da pele, esse invólucro que me cobriu desde que dele tive consciência ou ainda antes, quando ele apenas existia aos olhos dos outros. (NORONHA, 2021, p. 37- 38)

No romance há uma focalização no quotidiano e nas ações dessa personagem em meio a um caos derivado dos contratempos vividos, demonstrando como as violências, como o racismo, o preconceito e a presunção de superioridade, são capazes de ferir e gerar um mar de desconforto. Como observa a personagem, "infelizmente a cor é o traço mais visível a olho nu e, ainda que tentes a máscara branca, a epiderme sempre te trai" (NORONHA, 2021, p. 37). São trechos em que cabe um diálogo com o

estudo de Fanon, especialmente quando este mostra a necessidade de "liberar o homem de cor de si próprio" (2008, p. 26), como ocorre com a própria personagem. Não há como esconder uma característica física, nem mesmo é digno fazê-lo, contudo, o relato da dinâmica do preconceito acarreta uma sensação tão forte de não pertencimento que, por vezes, há apenas a busca pela aceitação.

Como na empresa colonial, o objetivo sempre foi descivilizar o colono, a manutenção do *modus operandi* continua a ser produzida, transformando o homem em um animal a ser usado, onde "só há lugar para trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias" (CÉSAIRE, 1977, p. 25), enfim, só há espaço para a manutenção da violência. Segundo a personagem, o preconceito sofrido não se apagou após sua partida, mas se estendeu seguindo-lhe pelas terras em que pisava:

> A nossa cor nunca foi a dominante. No tempo colonial não éramos brancos, éramos arraçados de monhés, canecos de cú lavado, o termo pejorativo para falar de um filho de goês e portuguesa. No período pós-colonial, eu não era negra e se, em Lisboa, me tomavam por brasileira ou por cabo-verdiana, já em França perdiam-se em cogitações sobre de onde seria e espantavam-se quando descobriam que era africana. Lá tinha de

> explicar as deambulações do meu ADN antes de assentar arraiais em Moçambique. Levei muito tempo a aceitar que era assim porque sim, e que não era nenhuma maldição que assim fosse; ao contrário, podia até descobrir padrões intensos de fantasia e liberdade neste manto de arlequim que é a nossa genealogia [...] (NORONHA, 2021, p. 38)

A marca do preconceito do passado persiste na apreensão do presente, colocando seres humanos em um eterno embate pelo seu lugar, pela sua herança, pela sua dignidade. As palavras escolhidas pela autora para discutir acerca do preconceito colocam em destaque múltiplos sentimentos de cada um que passa diante de um olhar de desmerecimento ou de desaprovação. Como revelam Ella Shohat e Robert Stam:

> O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos – não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social. (apud DALCASTAGNÈ, 2008, p. 88)

Apropriando-se das reflexões de Shohat e Stam acerca do racismo, é possível notar que há um preço caro cobrado

dos que sofrem com a estigmatização da diferença, pois, com a ideia de justificar alguma vantagem, seres humanos são inferiorizados e jogados em relações servis, por vezes, em troca apenas de alimentação. O medo, a agonia e o sofrimento gerado pela crueldade do preconceito, são temas incontornáveis e que precisam ser discutidos em sociedade, por isso, a obra de Noronha ao discutir memórias traumáticas sobre sua sensação de não pertencimento provoca reflexões acerca da vida quotidiana.

Conclusão

O percurso de Teresa Noronha por um passado psicológico ao lado do contexto histórico de sua terra natal permite a desestabilização do tempo narrativo para forjar um momento de narrar subjetivo, que se promove pelo devir das memórias pertencentes à personagem. O tempo fugidio na narrativa remete à construção de uma percepção de mundo geradora de uma ressignificação dos cenários e dos acontecimentos. A escritora produz um texto com datas e recortes de jornais que, em certo sentido, explicam as idas e vindas, mas mantendo o eixo central que é a descontinuidade da narração linear.

Para tanto, a autora lança mão de recursos da língua, configurando importantes estratégias de produção textual

para configurar memórias e revelar histórias, as quais derivam do luto. A exumação dos ossos do irmão que se revela como elemento iniciático gera um texto que gira entre idas e vindas, dando novo sentido aos fatos a cada nova retomada. Assim, a caminhada pelas sendas da memória ocorre por meio da intimidade com os fatos, que vão sendo produzidos como se fossem parte de uma memória catártica colocada em uma carta a um irmão ausente. A escritora coloca em evidência as mazelas do passado, mas possibilita a esperança, resgatando seus laços de amor e as memórias da infância.

A leitura da narrativa de Noronha provoca a percepção de múltiplos caminhos a serem trilhados na decodificação desse mundo recriado por atos da memória. Sendo assim, no espaço da leitura há escolhas realizadas e outras deixadas à margem como uma espécie de sequência almejada. Desse modo, a análise focalizou a memória como eixo central, demonstrando como as estratégias utilizadas pela escritora possibilitam discutir uma variedade de temas essenciais. Afinal, é por meio da memória do mal, do sentimento de não pertencimento, que a personagem denuncia as mazelas em torno da cor de sua pele, o que permite inclusive a discussão acerca do preconceito.

Referências

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3.ed. rev. e ampl. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória:* Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade:* lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87-110, jan.-jun., 2008. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846142.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GENETTE, Gérard. 5. Voz. *In:* GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, p. 211-260, 1989.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In:* LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p. 419-476, 2003.

LUSA. SPA atribui Prémio Maria Velho da Costa a Tornado de Teresa Noronha. Í*psilon*, 24 dez. 2020. Disponível em: https://www.publico.pt/2020/12/24/culturaipsilon/noticia/spa-atribui-premio-maria-velho-costa-tornado-teresa-noronha-1944156. Acesso em: 15 jan. 2023

NORONHA, Teresa. *Tornado*. Porto: Editora Exclamação, 2021.

NORONHA, Teresa. Teresa Noronha: "Acredito na escrita como uma procura de uma verdade". Entrevista realizada por Cantinho, Maria João. *Revista Caliban*, 20 abr. 2021. Disponível em: https://revistacaliban.net/teresa-noronha-acredito-na-escrita-como-uma-procura-de-uma-verdade-59570897473b. Acesso em: 15 jan. 2023.

REMÉDIOS, José dos. Os tornados do narrador em Teresa Noronha. *O País*.

Maputo, Moçambique. Grupo Soico, 5 jan. 2022. Disponível em: https://opais.co.mz/os-tornados-do-narrador-em-teresa-noronha/. Acesso em: 15 jan. 2023.

ROSA, Vanda. Anacronia. *In:* CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*, 2018. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anacronia. Acesso em: 05 jan. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia PUC-Rio, 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 15 fev. 2023.

SERRA, Paulo. Tornado, de Teresa Noronha por Paulo Serra. LETRAS & LEITURAS. Caderno de Artes Cultura. *Postal*, Algarve, Portugal, 4 nov. 2022. Disponível em: https://postal.pt/edicaopapel/tornado-de-teresa-noronha-por-paulo-serra/. Acesso em: 31 jan. 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Indagações sobre o século XX. São Paulo: Arx, 2002.

Luciana M. da Silva
Pós-Doutora em Letras - Estudos de Literatura - pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018-2020).
Doutora em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada - pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e em Letras - Literatura de Língua Portuguesa - pela Universidade de Coimbra, em regime de cotutela (2016).
Professora/Tutora da Faculdade Unyleya.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2847441618182578.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7757-801X.
E-mail: luciana.silva.235@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.73477

CELESTE, A BONECA COM OLHOS DE ESPERANÇA: UM GESTO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Aurélio Cuna

Resumo: O objectivo desta reflexão é fazer uma recensão crítica do mais recente livro de Sónia Sultuane, intitulado *Celeste, a boneca com olhos de esperança*. Publicada em 2017, a obra conta uma história de vida partilhada por três personagens: a Joana, a boneca Celeste e os meninos com problemas de vista. Dessa história partilhada, através de acções, diálogos e monólogos, irrompem teias de identidade. Daí o tema do presente estudo, cujo desenvolvimento consistiu na análise das vozes do narrador e das personagens. O estudo tenta mostrar que o conto, um género literário que se caracteriza por ser breve, propicia a apreensão rápida da mensagem pelos leitores, sobretudo, os de menor idade. No texto analisado, a principal mensagem é a sugestão de identidade multicultural.
Palavras-chave: Conto. Identidade. Vozes narrativas.

Abstract: The purpose of this reflection is to make a critical review of the most recent book by Sónia Sultuane, entitled *Celeste, the doll with eyes of hope*. Published in 2017, the work tells a life story shared by three characters: Joana, the Celeste doll and the children with sight problems. From this shared history, through actions, dialogues and monologues, texture of identity erupt. Hence the theme of the present study, whose development consisted in the analysis of the voices of the narrator and the characters. The study tries to show that the short story, a literary genre that is characterized by being brief, facilitates the quick apprehension of the message by the readers, especially the younger ones. In the analyzed text, the main message is the suggestion of multicultural identity.
Keywords: Tale. Identity. Narrative voices.

Sónia Sultuane é uma mulher de afinados talentos de poeta/ficcionista e de artista plástica. A sua escrita conquistou, desde cedo, o gosto e ânimo dos leitores, entre comuns e

especializados. E isso não acontece por mero acaso. O poeta Eduardo White, em nota de prefácio à obra *Sonhos*, primeiro livro de poemas de Sónia Sultuane, vaticina suas habilidades artísticas. Segundo o excelso poeta moçambicano, no distante ano de 2001, Sónia estava a descobrir, nela mesma, o chão esplendoroso do poeta (WHITE apud SULTUANE, 2001). Pouco tempo depois da obra de estreia, Fernando Couto, referindo-se à qualidade artística do segundo livro de poemas de Sónia, *Imaginar o poetizado,* emprega as seguintes palavras: "Esta poesia alcança muito bem o objectivo que pretende toda obra de arte – o de comunicar a fundo com o seu destinatário". A estudiosa de Literatura e poeta Ana Mafalda Leite anota, no prefácio à obra citada, que "a leitura/ escuta desta colectânea de poemas [Imaginar o poetizado] de Sónia Sultuane lembra-nos a essência do lirismo, canto, música e interioridade emocional". Delmar Gonçalves, poeta e presidente do Círculo de escritores Moçambicanos na Diáspora, descreve Sónia Sultuane como "mística poeta moçambicana, que respira poesia por todos os poros" (GONÇALVES apud SULTUANE, 2017, p. 4). Estes depoimentos juntam-se aos prémios conquistados (2014, 2017 e 2019), para afirmar a maturidade artística de Sónia Sultuane, autora de sete obras literárias publicadas, sendo cinco de poesia e duas de ficção em prosa. Trata-se de um percurso

que tem merecido um olhar atento de vários segmentos da crítica literária e não só. Tais são os já mencionados prémios, prefácios, posfácios, notas de apresentação e ensaios[1], entre outros. O presente trabalho enquadra-se nesse projecto de leitura e recensão crítica da obra de Sónia, que, pode-se dizer, começa a conquistar fortuna literária. Tem como principal foco sinalizar a faceta pouco conhecida de Sónia Sultuane: a de contadora de histórias para crianças. Assim, tomando como objecto de análise o conto *Celeste, a boneca com olhos de esperança*, procuramos reflectir sobre a articulação entre a escrita literária e a afirmação da identidade. Em termos específicos, analisamos as vozes narrativas. Inaugurados por Mikhail Bakhtin[2], os estudos das vozes têm vindo a crescer, no campo dos estudos literários.

Noa (2015), debruçando-se em torno da representação literária sobre África e sobre os africanos, refere que é pela voz dos próprios africanos, sobretudo na representação sobre si e sobre o seu espaço vital, que tem lugar a reformulação de todo um conhecimento [da identidade,

1 Ver Freitas (2019), Oliveira (2014).

2 Analisando o trabalho bakhtiniano *Problemas da poética de Dostoiévski*, Guimarães e Sobral (2018, p. 187-188) citam Bakhtin afirmando que "Dostoiévski organiza no plano discursivo de seu romance um coro de vozes na interação de personagens-sujeito, donos de ideologias próprias, podendo até mesmo se apresentar como contrárias à ideologia do autor-criador da obra". Bakhtin desenvolve o estudo das vozes no romance, partindo da sua própria convicção de que "a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. (...) Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa".

principalmente], profundamente cristalizado. De seguida, o autor acrescenta que concorre para esse projecto de representação "uma aguerrida e celebrativa desocultação de seres, vozes, linguagens, percepções, lugares, tempos, experiências e vivências individuais e colectivas" (NOA, 2015, p. 68). O texto em análise espelha esse processo, deixando entrever "a articulação entre a escrita […] e a afirmação identitária" (NOA, 2015, p. 68). Deste modo, o presente trabalho visa contribuir para o alargamento do debate sobre a representação literária da identidade moçambicana.

Escrita literária e identidade

Debruçando-se sobre a valorização do conhecimento e das redes identitárias nas literaturas africanas, o estudioso moçambicano de Literatura, Francisco Noa, considera forte e efectiva a afirmação de seres, vozes, linguagens, percepções, lugares, tempos, experiencias e vivências individuais e colectivas (NOA, 2015). O autor acrescenta que "em todo esse processo […] a articulação entre a escrita, conhecimento e afirmação identitária tem não só um carácter estruturante como também fundamental nas estratégias discursivas e estéticas" (NOA, 2015, p. 68). Conforme mencionámos na introdução deste trabalho, a análise da relação entre a escrita literária e a expressão da identidade toma como

objecto o texto *Celeste, a boneca com olhos cor de esperança*. Este exercício implica o conhecimento razoável do texto em referência, uma vez que, como artefacto literário, "serve para filosofarmos esteticamente sobre a nossa existência enquanto seres humanos" (ROSÁRIO, 2014, p. 84).

A história

O livro conta o curso de vida de Joana, neta de Celeste, desde a infância até à juventude. O enredo começa por uma sequência analéptica que destaca o espaço físico-social que acolhe a sua infância e juventude (Suíça), a sua formação e exercício profissional.

Nascida em Portugal, Joana emigrara com os pais para Suíça, deixando ficar, na terra natal, os avôs maternos. Não obstante a distância espacial, Joana mantinha uma forte relação de afecto com a avó. É uma relação, simbolicamente, expressa por uma boneca que a avó encomendara, para servir de companhia à sua neta Joana. A boneca, mais do que um brinquedo ou simples objecto decorativo, representa, para Joana, a presença viva da avó, conforme se atesta na seguinte passagem do conto: "A Joana amava tanto, mas tanto, aquela boneca que lhe deu o nome da sua avó: Celeste".

Já adulta e formada, Joana segue a sua carreira profissional de cirurgiã-oftalmologista, na Suíça, por apenas seis meses.

Tudo, porque decidiu partir para Moçambique, respondendo ao apelo do Padre António, um amigo da família. Neste país de África, Joana ajuda, voluntariamente, a recuperar a saúde visual de muitas crianças, internadas num centro hospitalar, perto da capital do país, Maputo. Neste local, Joana conhece a menina que ganhara a boneca Celeste, anteriormente, doada, junto com outros brinquedos e roupas, por ela. Tendo reconhecido a boneca que outrora lhe pertencera, Joana revelou o nome da boneca e, emocionada, prometeu ajudar a menina a recuperar a visão. E, sob esse compromisso, Joana passou a frequentar o hospital, para cuidar dos pequenos pacientes.

A trama, construída com recurso a uma linguagem simples e revestida de vivacidade, obedece ao esquema estrutural de narrativa em espiral. Enquadram-se neste esquema as histórias cuja "situação inicial é reposta num plano qualitativamente diferente, mas aparentemente igual" (ROSÁRIO, 2001, p. 5). Sónia Sultuane logra esse feito através de uma combinação harmoniosa de palavras (discursos do narrador e das personagens) com expressivas ilustrações produzidas pelas mãos mestras de Armanda Antunes.

O texto

Trinta páginas compõem o livro, sendo a história narrada em apenas sete. As restantes páginas são dedicadas às

ilustrações e elementos pré-textuais e pós-textuais. Trata-se de um conto, esse género que a teoria literária define como uma narrativa breve. Não se pode, porém, por conta disso, deduzir que a sua leitura seja fácil. Pelo contrário. "O conto é um género difícil, a despeito da sua aparente facilidade" (MACHADO DE ASSIS apud GOTLIB, 2003, p. 9). É, certamente, essa aparente facilidade do conto, erroneamente associada à sua brevidade estrutural e de enredo, que leva Nádia Battella Gotlib a incluir o factor extensão no conjunto dos seus questionamentos sobre o conto enquanto um género específico e na sua relação com os géneros mais próximos: a novela e o romance. Para explicar a questão em torno do caráter extensão do conto, a estudiosa brasileira de Literatura socorre-se dos trabalhos de Edgar Poe (contista, crítico e teorizador do conto) e Anton Tchekhov (contista, dramaturgo e crítico do conto). As suas reflexões sobre a questão da brevidade como elemento caracterizador do conto são coincidentes e permanecem incontornáveis na teoria e análise do conto[3]. A natureza e as fronteiras que este trabalho nos impõe não nos permitem seguir detidamente a discussão teórica sobre a questão da brevidade do conto, em si, carregada de complexidade.

3 Para ambos, o conto deve ser breve, em termos de extensão. Eles partem do pressuposto de que, no conto, a unidade de efeito (Poe) ou impressão total (Tchekhov), tão necessária quanto esperável no leitor, só é alcançável se a leitura for feita de uma só vez.

Efectivamente, se, como constata Gotlib (2003), é verdade que a definição do conto apela sempre à sua *forma/tamanho breve* (grifo nosso), é igualmente inegável que outros factores participam da caracterização do conto. Factores como a "omissão, expansão, contração e pontos de vista", (GOTLIB, 2003, p. 64); ou seja, o conto caracteriza-se por essa vocação de "recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla" (CORTÁZAR apud GOTLIB, 2003, p. 67). Ciente da complexidade e inesgotabilidade da teorização do conto, e, assistida pelas reflexões de Poe, Tchechov, Julio Cortázar, Mário de Andrade, Machado de Assis, Alceu Amoroso Lima, Norman Freidman e Jorge Luis Borges, entre outros, coligidos e comentados na sua obra *Teoria do Conto*, Gotlib sistematiza, de maneira peculiar, as discussões sobre a noção e características do referido género. E, pela importância de que se reveste para a conceptualização e análise do conto, passamos a transcrever parte significativa da referida sistematização:

> Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios

> narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar. Porque são assim construídos, tendem a causar uma *unidade de efeito*, a flagrar *momentos especiais* da vida, favorecendo a *simetria* no uso do repertório dos seus materiais de composição. (GOTLIB, 2003, p. 82, grifo do autor)

Neste trecho, estão elencadas as propriedades básicas do conto, nomeadamente, a captação de fragmentos especiais da realidade, a brevidade, a contracção, a condensação, a tensão, a unidade de efeito e a simetria. Este conjunto de características é responsável pela definição do conto como género específico e concorrente com outros géneros mais próximos (o romance e a novela). Parece-nos, pois, em alusão a estas características, que o estudioso moçambicano de literatura, Francisco Noa, concebe o conto como um fragmento da linguagem e que tem como vocação cristalizar um momento da vida, torná-lo, ao mesmo tempo, um acumulado de sentidos, percepções, sensações, imagens e emoções.

Essa vocação do conto evidencia-se, no livro *Celeste, a boneca com olhos de esperança*, através da representação não apenas do curso de vida da protagonista da história, Joana, mas, sobretudo, da sua visão do mundo, da sua sensibilidade, das suas percepções, sensações, imagens e emoções perante

a realidade em volta. Trata-se de mais uma prova de que "o primado da realidade tem, nas artes africanas, um profundo poder estruturante" (NOA, 2015, p. 69). Sónia Sultuane honra este compromisso da literatura com a realidade[4], à semelhança de Aldino Muianga, Juvenal Bucuane, Suleiman Cassamo, Clemente Bata, Virgília Ferrão, Lucílio Manjate, só para citar alguns exemplos, que investem na representação do dia-a-dia das famílias/comunidades rurais, urbanas e suburbanas do vasto Moçambique[5]. E os resultados não se fazem esperar: atento à evolução temática da poesia moçambicana contemporânea, Oliveira (2014) considera que, em *Imaginar o poetizado*, de Sónia Sultuane, encontra-se a importante questão da identidade moçambicana, percebida pela artista como mistura, fruto da "multiculturalidade", dos diferentes sangues que se cruzaram no decorrer da História de Moçambique. Esta visão alinha com a noção de identidade humana, defendida por Edgar Morin. Partindo do pressuposto de que o ser homem é algo muito complexo, Morin (2012) sustenta que a identidade humana é constituída numa relação

4 A maioria das temáticas da literatura moçambicana versa sobre a própria sociedade moçambicana, nas suas dinâmicas social, cultural, histórica, identitária, económica e política. Tal é o caso, por exemplo, de Noémia de Sousa que "trabalhou pelo rompimento de barreiras entre negros e brancos e na reconquista da identidade moçambicana" (JONA, 2013, p. 209).

5 Referindo-se ao universo predominantemente representado, na literatura moçambicana, Ana Mafalda Leite aponta que o quotidiano da vida é descrito em cenas que colocam em confronto os valores tradicionais do campo, as crenças religiosas, a mundividência mítica com os comportamentos urbanos da cidade (LEITE, 2013, p. 194).

dialógica da tríade indivíduo/espécie/sociedade, sempre moldada pela cultura, por si considerada capital humano fundamental. Martinazzo (2010), inspirando-se em Edgar Morin[6], defende que as culturas alimentam e moldam as identidades individuais e sociais naquilo que elas têm de mais profundo, contraditório e específico.

Muito atenta ao processo de construção da identidade moçambicana na base do pluralismo cultural, Laisse considera "a necessidade de estabelecer um diálogo entre as identidades, numa ética de cuidado mútuo" (2020, p. 47). Trata-se de um desafio que, na opinião da autora citada, "passa por se ensinarem as pessoas a conhecerem-se e a conhecerem o outro, preservando a humanidade e o planeta, que é um lugar-comum"[7] (2020, p. 46).

É, pois, este apelo ao ensino e aprendizagem do *Eu* e do *Outro*, num contexto de respeito e reconhecimento mútuos, ou seja, diálogo entre as identidades, rumo a uma comunidade planetária organizada, que as vozes narrativas reivindicam, em *Celeste, a boneca com olhos de esperança.*

6 Para o filósofo francês, a cultura é [...] constituída pelo conjunto de hábitos, costumes, práticas, *savoir-faire*, saberes, normas, interditos, estratégias, crenças, ideias, valores, mitos, que se perpetua de geração em geração, reproduz-se em cada indivíduo, gera e regenera a complexidade social. A cultura acumula o que é conservado, transmitido, aprendido e comporta vários princípios de aquisição e programas de ação (MORIN apud MARTINAZZO, 2010, p. 40).

7 A urgência da preservação da humanidade e do planeta, face às ameaças de autodestruição, constitui uma prioridade, nas reflexões de Edgar Morin. Segundo o pensador francês, "o verdadeiro humanismo, a consciência da *Terra-Pátria* reduziriam a ignomínia no mundo" (2000, p. 115).

De acordo com Noa,

> a voz ou as vozes que se fazem ouvir numa narrativa exprimem não só uma determinada ordenação intra e intertextual, como também dinâmicas extratextuais que traduzem visões do mundo que, por sua vez, estabelecem entre si relações harmoniosas, conflituantes ou simplesmente hegemónicas. (2009, p. 87)

Em termos intratextuais, duas vozes estruturam o discurso em *Celeste, a boneca com olhos de esperança*, nomeadamente, a voz do narrador e a voz das personagens. Sendo a primeira a que, de forma inequívoca, joga um papel decisivo, quer como voz que se faz ouvir, quer como voz que faz ouvir as outras vozes (NOA, 2009). É, pois, do acto enunciativo – controlado exclusivamente pelo narrador – que se filtram não só as visões do mundo, mas também as teias identitárias.

A fórmula "*Era uma vez*", com a qual o narrador inicia a enunciação, é comummente utilizada nas histórias contadas para crianças, geralmente, com uma finalidade lúdico-pedagógica. No conto em análise, escrito para crianças, a voz do narrador transmite ensinamentos sobre práticas comuns como: a) a convivência: "… para que a Joaninha *nunca se sentisse sozinha*, a avó mandou fabricar uma boneca especial para oferecer à neta"; b) a saúde alimentar, o sentido do belo e do afecto: "Mandou fazer um vestido cor

de cenoura, ou seja, cor de laranja, *para que ela se lembrasse de comer vegetais*, principalmente, cenouras, *para ter os olhos bonitos*, e, *assim colocar beleza na vida das pessoas, todas as vezes que as olhasse*"; c) a noção de família: "… umas bochechas [da boneca] com sardas pequenininhas e olhos verdes e brilhantes, iguais aos seus [da avó], *para que a neta nunca se esquecesse dela*" (SULTUANE, 2017, grifos nossos). Como se pode depreender, nos fragmentos acima transcritos, o discurso do narrador incide sobre os modos de ser e de estar, participantes na formação da personalidade/identidade humana.

Sempre atento à sua exclusiva missão, contar a história, o narrador acompanha, de perto, as personagens e os acontecimentos. Nesse exercício de voz, filtram-se lições de vida, como por exemplo, a necessidade e importância da formação escolar: "… a Joaninha cresceu e deixou de brincar com a Celeste [boneca]. Tinha de ler muitos livros, principalmente, os manuais de medicina… queria ser médica". A minúcia do narrador, ao relatar o percurso biográfico de Joana, personagem principal, atrai a atenção do leitor, para um conjunto de valores, considerados fundamentais para a construção da identidade humana. Tal é o caso do amor-próprio, ao próximo, aos objectos, à natureza: "*Tinha*

guardado num baú […] *todos os pertences mais queridos da sua meninice*, *para um dia os dar a uma filha sua*" (SULTUANE, 2017, grifos nossos).

Da voz do narrador, narram-se, também, acções reveladoras de espírito de fraternidade e de compaixão: "O Padre falou-lhe [Joana] sobre os meninos moçambicanos, dos seus sorrisos e da sua grande esperança na vida […]. Precisava de ajuda para arranjar brinquedos, lápis de colorir e livros, três coisas muito importantes e às quais os meninos de África não tinham acesso. Levaria tudo o que pudesse recolher para o hospital onde era missionário e voluntário. […] *aquele hospital estava cheio de meninos*, de todas as idades, à espera de serem operados e ficarem saudáveis. *Havia ainda muitos [meninos] com doenças terminais*, sobre as quais nada sabiam" (SULTUANE, 2017, grifos nossos).

Ao reproduzir a fala do Padre, o narrador evoca a relação do Eu [Padre] com o Outro [meninos moçambicanos]. De realçar que um dos alicerces da construção identitária é, justamente, essa relação em que o *Eu* encara o *Outro* como sendo igual, estranho ou diferente. Na transcrição em análise, verifica-se a aceitação do Outro como diferente, ou seja, um jogo de identidades fundada numa relação de alteridade. Fazendo parte do mesmo jogo, "a Joana

ficou muito comovida com a missão do Padre António. Não hesitou e resolveu entregar-lhe o seu baú [contendo todos os seus pertences mais queridos da meninice]", para oferecê-los aos meninos de África. E, de seguida, já cirurgiã oftalmologista, Joana "partiu para África, sem hesitar, levando com ela as suas mãos e os seus conhecimentos para tentar ajudar aqueles meninos". A decisão de partir para África (Moçambique), enunciada pela voz do narrador, representa uma atitude de filia do *Eu* perante o *Outro*, um pouco na linha de que "os outros moram em nós; nós moramos nos outros..." (MORIN apud MARTINAZZO, 2010, p. 38). Corroborando o pensamento de Morin, Martinazzo assume que

> o sujeito não existe e não se constrói descolado do mundo. Nele está presente o outro que o desafia, que o convida a existir, que o ensina e aprende e se faz existir no contato com esse outro, ou seja, formamos e somos formados por fragmentos que encontramos nos outros e no mundo, por aquilo que permitimos ao outro conhecer em nós e vice-versa. (2010, p. 38)

Com efeito, a convivência da Joana com as crianças moçambicanas hospitalizadas sedimenta o espaço de interacção e de afirmação de identidades: "A Joana aproximou-se e ajoelhou-se na esteira, bem pertinho dela

[menina quase cega], em silêncio [...] – Podes, por favor, dizer-me como é a minha boneca? [...] estou quase cega, só a sinto, mas queria tanto vê-la! [...] – Ela chama-se Celeste, tem um vestido de cor de cenoura...". Espontaneamente, Joana e a menina quase cega travam um diálogo, sobre a boneca Celeste. A conversa, que se prolonga até ao final da história, pode ser interpretada como expressão do amor ao próximo, descrito por Nietzsche, nos seguintes termos: "vosso amor ao próximo é vosso meu amor a vós mesmos" (NIETZSCHE, 2000, p. 59). Portanto, o *Eu* e o *Outro* revêem-se, mutuamente. Por outras palavras, a identidade do *Eu* forma-se com a participação do *Outro* e vice-versa.

Referimos, acima, que o diálogo entre Joana e a menina quase cega acontece em torno da boneca Celeste. Na pedagogia, as crianças, manuseando brinquedos, divertem-se enquanto, ao mesmo tempo, aprendem sobre um dado assunto. Os brinquedos, muitas vezes, ajudam no desenvolvimento da vida social da criança, especialmente aquelas usadas em jogos cooperativos. Os brinquedos são de vital importância para o desenvolvimento e a educação da criança, por propiciarem o desenvolvimento simbólico, estimular a sua imaginação, a sua capacidade de raciocínio e a sua auto-estima. No texto em análise, esse papel está

assegurado, através da representação da boneca Celeste, cuja carga simbólica atravessa toda a história. Com efeito, a referência a Celeste confunde-se com a história de Joana. Por isso, Celeste reparte com Joana o estatuto de personagem principal, conforme revelam, por um lado, as ilustrações da capa e das páginas do livro e, por outro lado, a sua recorrente e indisfarçável inclusão nas falas do narrador e da personagem. Enfim, Celeste intitula o livro; Celeste é objecto e símbolo de ligação não só entre a Joana e a avó, mas, sobretudo, da interacção/convivência da jovem europeia Joana com as crianças moçambicanas, a braços com problemas de vista. É, pois, significativo o facto de Celeste, boneca que Joana amou e ainda ama bastante, ter passado para as crianças moçambicanas.

Revestidos de uma afectividade profunda, esses laços constituem um importante condimento da construção da identidade multicultural:

> – Graça [menina quase cega], prometo que te ajudarei a recuperares a tua visão para que possas ver a cor e o brilho dos olhos da Celeste. Desde esse dia, a Joana nunca abandonou o hospital. A Celeste, ainda hoje, continua com os olhos verdes e brilhantes a incentivar e a dar esperança a todos os meninos que ali chegam, para serem tratados. (SULTUANE, 2017, p. 18)

Chegados a este ponto da reflexão, podemos afirmar que a escrita de Sónia Sultuane, à semelhança de outros contistas e romancistas moçambicanos, é performativa, isto é, "mais do que simplesmente dizer, faz alguma coisa dizendo" (NOA, 2009, p. 99). No conto em análise, a voz do narrador, ao enunciar a história comovente de uma jovem filantrópica, junta-se às demais vozes, ficcionais e não ficcionais, que participam da formação das identidades dos cidadãos, sobretudo, de tenra idade.

Referências

FREITAS, S.R.F. "Moçambique no feminino: as dimensões poéticas do corpo na poesia de Sónia Sultuane. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.35520/mulemba.592file. Acesso em: 15 dez. 2022.

GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

GUIMARÃES, F. & SOBRAL, A. "O romance polifônico de Dostoiévski: questões de linguagem, dialogismo e gênero". 2018. Disponível em: file:///C:/Users/Cuna/Downloads/235083-126565-1-PB%20(1).pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

JONA, S. *Entre o Índico e o Atlântico: ensaios sobre literatura e outros textos*. Maputo: Ndjira, 2013.

LEITE, A.M. *Ensaios sobre Literaturas Africanas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.

MARTINAZZO, C. J. "Identidade Humana: Unidade e Diversidade Enquanto Desafios para uma Educação Planetária", 2010. Disponível em: https//www.revistas.unijui.edu.br. Acesso em: 15 dez. 2022.

MORIN, E. *O método 5: a humanidade da humanidade*. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2000.

NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução da equipe de tradutores da Editora Martin Claret. São Paulo: da Editora Martin Claret, 2000.

NOA, F. *Perto do Fragmento, a Totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015.

NOA, F. "As falas das vozes desocultas: a literatura como restituição". In Galves, C; Garmes, H.; Ribeiro, F. (Orgs.). África-*Brasil: Caminhos da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

OLIVEIRA, R. Q. "O lugar de Sónia Sultuane na poesia contemporânea de Moçambique. Imaginar o poetizado: uma escrita no feminino". In: *Arredia*, Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. UFGD, 2014. Disponível em: https://ojs.ufgd.edu.br/inedx.php/arredia/artcle/view/3266. Acesso em: 20 dez. 2022.

ROSÁRIO, L. *Contos Africanos*. Maputo: Texto Editora, 2001.

ROSÁRIO, L. *Singularidades III*. Maputo: Alcance Editores, 2014.

SULTUANE, S. *Celeste, a boneca com olhos de esperança*. Maputo: Editorial Novembro, 2017.

SULTUANE, S. "Imaginar o poetizado" (prefácio). Beira, 2006.

SULTUANE, S. *Sonhos.* Maputo: AEMO, 2001.

Aurélio Cuna
Mestre em Educação - Ensino de Português, pela Universidade Pedagógica de Mapputo, 2023.
Docente da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.
Membro do Conselho Científico da Africanías. Revista de Literaturas, Unioversidade Complutense de Madrid.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9547574360752347.
ORCID iD: https://orcid.org/0009-0001-8595-6882.
E-mail: aureliojosecuna@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79824

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS: A PROSA DE PEDRO PEREIRA LOPES[1]

Maiane Pires Tigre
Sara Jona Laisse

Resumo: Este estudo tem como objetivo central investigar, nas obras do escritor Pedro Pereira Lopes, um dos representantes da nova geração de escritores moçambicanos, os embates que apresenta em relação à tradição literária do país, reconhecendo-se as marcas de transição e ruptura presentes no conjunto da sua prosa contemporânea. O segundo objetivo consiste em examinar as características fundamentais de suas produções literárias destinadas ao público adulto, quais sejam, o romance policial *Mundo grave*[2] (2018) e a antologia de contos *A invenção do cemitério* (2019). Partindo deste escopo, de caráter bibliográfico, com dados qualitativos, a investigação deriva, principalmente, do seguinte quadro teórico-crítico: Laisse, 2020; Cabrita, 2018; Connor, 1996; Chaves, 2005; Leite, 1998 e Lauriti, 2012. Em levantamento preliminar, verificamos que tal escrita constitui uma proposta estética alinhada à manutenção de alguns aspectos da tradição, além de expressar a própria fragmentação e ruptura, ao demonstrar as novas configurações estilísticas, composicionais e temáticas, implementadas na cena literária atual. Vale salientar que o respectivo autor tem contribuído, de modo significativo, para a internacionalização da literatura e da cultura de Moçambique, reverberando a sua presença no mundo.
Palavras-chave: Tradição. Transição. Ruptura. Literatura. Moçambique.

Abstract: This study has as its central objective to investigate, in the works of the writer Pedro Pereira Lopes, one of the representatives of the new generation of Mozambican writers, the clashes that he presents in relation to the literary tradition of the country, recognizing the marks

1 O presente artigo é um recorte adaptado e acrescentado da tese de doutorado intitulada *Vozes literárias da prosa moçambicana contemporânea*: tradições, transições e rupturas, sob orientação da professora Inara de Oliveira Rodrigues (UESC – Universidade Estadual de Santa Catarina) e coorientação da professora Sara Jona Laisse (UCM – Universidade Católica de Moçambique).

2 O escritor inova ao adotar o uso regular de letras minúsculas no início das frases, nomes próprios, inclusive, no título da obra, e após o ponto de continuação, visando garantir maior dinamismo e fluidez à narrativa.

of transition and rupture present in the set of his contemporary prose. The second objective is to examine the fundamental characteristics of his literary productions aimed at adult audiences, namely, the crime novel *Mundo Grave* (2018) and the short story anthology *A invenção do cemitério* (2019). Starting from this scope, of a bibliographic nature, with qualitative data, the investigation derives, mainly, from the following theoretical-critical framework: Laisse, 2020; Cabrita, 2018; Connor, 1996; Keys, 2005; Leite, 1998 and Lauriti, 2012. In a preliminary survey, we verified that such writing constitutes an aesthetic proposal aligned with the maintenance of some aspects of the tradition, in addition to expressing the fragmentation and rupture itself, by demonstrating the new stylistic, compositional and thematic configurations implemented in the current literary scene. It is worth mentioning that the respective author has contributed significantly to the internationalization of Mozambique's literature and culture, reverberating his presence in the world.
Keywords: Tradition. Transition. Rupture. Literature. Mozambique.

Notas Iniciais

O presente texto, de caráter bibliográfico, apresenta dados qualitativos, com o qual se traçam alguns aspectos fundamentais relativos à arquitetura de *Mundo grave* (2018), romance policial e *A invenção do cemitério* (2019), antologia de contos de Pedro Pereira Lopes (PPL). Esta investigação foi realizada, tomando como base, o quadro teórico-crítico preconizado por Connor, 1996; Leite, 1998; Lauriti, 2012; Chaves, 2005; Cabrita, 2018 e Laisse, 2020.

Desse modo, possui como objetivo central investigar, nas mencionadas obras de PPL, as rupturas que apresenta em relação à tradição literária no país, reconhecendo-se

as marcas de transição presentes no conjunto da sua prosa contemporânea, destinada ao público adulto. Ressalve-se que os anos 80-90, em Moçambique, são marcados pelo rompimento da estética da tradição dos anos 60, ligada à poesia de combate, e de uma escrita que convoca para a ação; passando-se para temáticas mais intimistas e outros temas sociais, desgarrados da crítica ao colonialismo. São os escritores da chamada "Geração Charrua", mais os que começaram a escrever nessa mesma época, que apresentaram essa nova forma de estar na literatura. Num outro momento, por volta dos anos 2000, surgem outros escritores que, trabalhando o realismo social, desenvolvem algumas rupturas estéticas na escrita literária. Deste grupo, destacamos Lucílio Manjate e PPL.

A ruptura e transição na estética desse último autor foram estudadas, a partir da comparação do seu trabalho com a obra de Aldino Muianga, e em contraponto com a obra de Lucílio Manjate. Das obras de Aldino Muianga abordamos *Meledina ou a história de uma prostituta* (2004), os contos *O domador de burros* (2015) e *A Noiva de Kebera* (2016), tendo considerado esse autor portador de uma certa tradição literária dos anos 80 e obras de Lucílio Manjate, *A triste história de Barcolino* (2017) e *Rabhia* (2019), sendo este último contemporâneo de PPL.

A prosa de PPL, extensivamente, possui como fatores intrínsecos à sua composição: a violência urbana sob a ótica do grotesco, o hiper-realismo, personagens invisibilizados, a problematização de questões sociais, o cotidiano moçambicano, os mitos africanos, a espiritualidade e a morte como personagem metafórica, os quais remetem a uma continuidade da tradição literária. No tocante à fragmentação ou ruptura, observamos a introdução do experimentalismo linguístico, a consolidação do romance policial, além da produção de gêneros híbridos e a integração de um cânone internacional. Verificamos que tal escrita constitui uma proposta estética alinhada à manutenção de alguns aspectos da tradição, ao demonstrar as novas configurações estilísticas, composicionais e temáticas, implementadas na cena literária atual. A par disso, assinalamos ainda o surgimento de gêneros novos e híbridos, a partir de uma maior abertura ao mercado editorial estrangeiro. Esses fatores podem ser agrupados obedecendo aos princípios da continuidade, fragmentação/ruptura, enquanto características peculiares constantes na prosa do referido autor.

PPL, entre os outros da sua geração

Em Laisse (2020), Pedro Pereira Lopes vem destacado enquanto autor que, à semelhança de Virgília Ferrão, em

O Inspector Xindzimila (2015) e *Rabhia* (2019), de Lucílio Manjate, (re)inauguram, em Moçambique, uma época correspondente à ascensão do romance policial, cujo gênero fora publicado, inicialmente, por João Paulo Borges Coelho, na obra hibrida (Romance histórico-policial) *O olho de Hertzog* (2010), e Lucílio Manjate, com a *Legítima dor da Dona Sebastiana* (2013).

Nesse sentido, Pedro Pereira Lopes é escolhido pela sua versatilidade, entre os representantes da prosa, transitando entre quase todos os gêneros: da poesia, para o romance, conto, narrativa policial, minicontos, haicais, com inquestionável qualidade literária. Acrescenta-se ainda o facto de ser um dos escritores que enriquecem as prateleiras da produção literária infanto-juvenil, ainda escassa em Moçambique, sendo um dos mais proeminentes autores nesse segmento, com reconhecimento nacional e internacional.

Entendemos que seja um autor vanguardista, quase sempre atento às necessidades do seu tempo, como bom experimentalista da linguagem. É multifacetado, e sobressai no hibridismo literário tão comum na contemporaneidade. Além disso, existe ainda, o fato de ser um dos inauguradores da produção de microcontos e haicais, que constituem a última obra lançada em parceria com o poeta Armando Artur, intitulada *Fatia fresca de lua nova* (2023).

O *mundo grave* de um artesão das palavras

Pedro Pereira Lopes tem sido considerado, pela crítica, como autor de uma prosa inconfundível, ao dominar a técnica de entalhar, no papel, verdadeiras obras-primas. De fato, o referido autor é um artesão das palavras, pois produz perplexidade naqueles que o leem, através de uma escrita multidimensional e criativa, metafórica, poética, condensando nela a agressividade típica do grotesco. A expressão textual, seja nos contos ou em seu mais recente romance *Mundo grave* (2018), atinge o ápice das sensações: medo, pavor, catarse, desejo, amor, repugnância, convocando à interpretação toda a carga semântica necessária implícita nos vocábulos.

A obra *Mundo grave* (2018) é uma forte evidência de quanto Pedro Pereira Lopes capta, entre as fendas da miséria social, as intercorrências de um grave mundo, subitamente revelado no homicídio, pela corrupção de caráter, na fraqueza do espírito de pessoas más. A partir do uso de uma linguagem arrojada e afinada com a velocidade do espaço urbano contemporâneo, marcada pelas paradas bruscas da pontuação, em seus cortes no tempo narrado, o escritor inova no estilo, e decide seguir a proposta de ruptura no gênero, ao adotar o romance policial como forma estética sobressalente no tecido narrativo:

> [...] costley liyongo não disse nada, mas poderseia dizer que estava desapontado. então era para isso que lhe tinham interrompido as férias, para atender a um caso menor? (como somente os deuses e nós, os narradores, podemos augurar o futuro, antecipovos, caros leitores, que este não é, de modo algum, um casinho que merecerá simples menções nos noticiários locais, mas por ora bastam as intromissões, não queremos que o texto perca a graça, não é?). (LOPES, 2018, p. 22)

Fica perceptível algumas trazidas no âmbito da estética ficcional produzida, em Moçambique, pelas novas vozes literárias que passaram a reincorporar os seguintes gêneros literários: o romance histórico e o romance policial, com a retomada e ampliação do primeiro, além da (re)inauguração do segundo. Cabe aqui citarmos os romances policiais da nova geração, que possuem especial relevo, são eles*: O olho de Hertzog* (2010), de João Paulo Borges Coelho e a *Legítima dor da Dona Sebastiana* (2013), de Lucílio Manjate. A posteriori, registrou-se a consolidação do gênero romance policial, na pena dos seguintes escritores: Vigília Ferrão, com *O Inspector Xindzimila* (2015), Pedro Pereira Lopes, através da obra *Mundo grave* (2018) e Lucílio Manjate, com *Rabhia* (2019).

A escrita de Pedro Pereira Lopes é um movimento pulsante capaz de arrebatar todos os sentidos do mais indouto leitor.

Trata-se de um romance policial de tirar o fôlego, que vai "se adensando à medida que os homicídios se sucedem e ganham contornos fantásticos" (CABRITA, 2018, p. 1). No trecho a seguir, descreve-se a cena do crime da prostituta Shonga, protagonista da obra *Mundo grave* (2018):

> o vulto resguardou-se no corredor, tornando-se invisível. fora, o céu, de um pardo fogo, anunciava o novo dia. restaurou o fôlego sem controlar o arrepio, a encharcadela de sangue não lhe saía dos pequenos olhos negros, entretanto era já tarde, a mulher estava morta e, afinal, não lhe tinha custado quase nada. desceu as escadas do prédio com passos de fada (LOPES, 2018, p. 11)

Utilizando pinceladas hiper-realistas, o escritor lança mão de uma narrativa vibrante em cada linha, obedecendo ao fluxo contínuo da contemporaneidade, de súbitas interrupções e retomadas automáticas. Descreve-a como "narrativa crua, de uma pulsão declarativa, implacável, como o gume isento de vergonha do sangue que fez correr" (CABRITA, 2018, p. 1). Somado a isso, predomina o completo abandono das regras gramaticais com o registro de nomes próprios em letras minúsculas, assim como no início dos títulos, dos parágrafos, e após o uso do ponto de continuação, sendo uma estratégia estilística adotada à la Oswald de Andrade, escritor filiado ao Modernismo brasileiro, em sua primeira fase:

> [...] o quarto tresandava a álcool. azevedo marroquim desequilibrouse, mas um reflexo à kung fu panda foi suficiente para que o homem não tombasse sobre um objeto pontiagudo e assim terminasse logo o narrador com a história. selecionou uma faixa dos milli vanilli, girl i'm gonna miss you, e pôs-se a dançar enlaçado a si mesmo. azevedo marroquim ignorava como teria chegado à casa. um fio de luz entrava pela porta semiaberta do quarto. (LOPES, 2018, p. 42)

O crime de homicídio da prostituta Shonga é uma das muitas ocorrências de pouco prestígio, noticiadas no jornal, que exemplificam a existência de um ambiente caracterizado pela imundície das instituições, metonimicamente representada através da podridão e do significativo volume de lixo urbano presente nas imediações da praia Costa do Sol. Um espetáculo explícito do horror desencadeado pela imagem de poluição expressa, com certa nitidez, aparece no excerto a seguir: "a maré na praia subia, trazendo a espuma suja de volta para a praia Costa do sol mais se parecia com um receptáculo de imundície" (LOPES, 2018, p. 47). Acerca disso, avulta a figura caricatural do competente, mas não menos corrupto, investigador Costley Liyongo, responsável em investigar o inglório caso da meretriz:

> azevedo marroquim sorriu. sacou um envelope do bolso e pôlo na mesa. era óbvio,

> até um bom polícia tinha um preço. liyongo espetou os olhos para dentro do envelope e balançou a cabeça, estava satisfeito. eralhe mais fácil agora soltar a língua, até porque os olhos de azevedo marroquim não eram tão belos assim 'vim prevenido', disselhe azevedo marroquim 'sim, vejo bem que sim' (LOPES, 2018, p. 54)

Vale citar ainda a flagrante transição de temas e as pontuais intromissões do narrador no decorrer da narração. Nesse sentido, ele comparece ora para dialogar com o interlocutor, ora para fazer elucubrações sobre o gênero romance policial, e, assim, questionar a literariedade da obra, na tentativa de descobrir as reais intenções do escritor ao escrevê-la*:*

> liyongo ainda percorreu o quarto com o passo acanhado, rabiscando mais alguns detalhes no seu bloco de folhas amarelas. podemos nos aventurar a dizer, como o faz o escritor deste livro, que o investigador especial fazia pesquisas para escrever um romance policial, ainda que nada do que ele escrevia aspirasse um fim literário. costley liyongo já adivinhava: não é um caso trivial. (LOPES, 2018, p. 29-30)

O insólito também marca a sua presença na prosa de Pedro Pereira Lopes, assim como na maioria das narrativas moçambicanas, independente da geração abordada, pois se trata de um dos elementos culturais de identificação com a terra, o povo, os mitos e as *nkaringanas*. Os mortos invadem

o mundo dos vivos, fazendo passagens da dimensão espiritual para a material, transitando livremente nas ruas, casas, e apoderando-se dos pensamentos, ações e sentimentos, como é o caso do espírito da prostituta que se apossa do corpo de seu amante, Azevedo Marroquim. O referido personagem é assombrado pelo fantasma de Shonga, pois se de um lado, Marroquim consegue enxergar o espírito da prostituta, por outro, este último também exerce total controle e fascínio sobre o corpo e a mente dele:

> estava desassossegado, a amante não lhe tinha aparecido. duvidou da sua sanidade durante todo o percurso, fora, afinal, um sonho? entretanto, o seu juízo não estava tão perdido quanto pensava, não tardou e shonga apareceulhe de um canto escuro qualquer. ele estava à mesa, de modo que shonga não se aproximou, examinavao com um olhar inusitado. a face estava mais pálida. azevedo serviulhe o jantar, mas shonga afastouse. sentia nojo, o que era óbvio, os seres do outro lado – se é que ela era um ser – detestavam os restos deste mundo. a imagem da mulher desapareceu. no que sobrou da noite. (LOPES, 2018, p. 57)

A narrativa possui a estrutura de um diário, no qual cada dia é registrado no topo da página, cujo formato consiste na descrição cronológica do assassinato de Shonga, a posterior investigação do homicídio, e como o personagem

Azevedo Marroquim se vinga dos suspeitos, convencido por sua amante, a prostituta. O texto, do ponto de vista macro, possui microrrelatos minuciosos, os quais abrangem desde o primeiro até o quadragésimo dia, correspondendo a uma sucessão de acontecimentos vivos na memória do narrador. No dia sete, por ocasião do enterro de Shonga, Azevedo se depara com a aparição de um velho, no cemitério, chamado também de "casa dos mortos". Após esse primeiro momento, em que o pavor lhe percorre a espinha, sua amante, que acabara de ser sepultada, tal qual um fantasma, aparece para ele novamente (LOPES, 2018, p. 62):

> voz tremida, muito tremida, como um derradeiro beijo. de repente o amontoado de areia mexeuse. azevedo marroquim não podia acreditar, primeiro foi uma mão, depois outra, e por fim, o corpo todo. shonga sorria-lhe, fitou as amigas de perto e caminhou em direção ao amante 'só tu me podes ver' azevedo marroquim não respondeu. olhava para ela com os olhos cheios de um orvalho cristalino. ele sabia que se começasse a chorar, não saberia quando iria parar. shonga passou as mãos pelos cabelos do amante 'vamos para casa', disse ela. (LOPES, 2018, p. 64)

Essa obra traduz a incursão nas camadas subterrâneas do que seria este grave mundo, cujas páginas estão borradas do sangue das vítimas, das mãos assassinas dos civis ou

das organizações criminosas, quaisquer que sejam elas, da esfera política ou jurídica, que atuam em âmbito nacional ou internacional. Todos são réus e condenados ao mesmo tempo, em um espaço narrativo onde predominam os joguetes de conveniência e os sórdidos estratagemas. Costley Lyiongo, apesar de ser o principal investigador que conduz o caso do homicídio da meretriz, foi a última pessoa a encontrar-se com ela antes de sua morte, além de ter passado a lista das testemunhas para Azevedo Marroquim, em troca de suborno:

> 'acalmate', pediu a outra voz, 'já não é um simples caso, a comunidade internacional está a interferir'... 'pois é, estão é a marimbar-se para o caso eu também recebo ordens, somos todos marionetas! não me podem afastar! quem vai chefiar as investigações?'. (LOPES, 2018, p. 169)

No enredo, o insólito, a violência e o trágico cruzam-se nas encruzilhadas da urbe, e se retroalimentam da falência das instituições. Algumas dessas notícias do cotidiano irrigam as páginas dos jornais, e paralelamente, percorrem as veias artístico-literárias, com o intuito de formatar o quadro da prosa atual. Nesse interim, a narrativa apresenta, com notável vivacidade, as periclitantes faces da cidade flagradas pelos olhos atentos do escritor, os quais transformam um

acontecimento em um crime macabro, repleto de suspense e envolto em brumas de mistério:

> [...] metade do corpo do homem é que se aguentava na escrivaninha – da cintura para baixo –, a outra metade, com um corte transversal na cabeça, jazia no tapete alagado de sangue. as vísceras espalhavamse pelo aposento, penduradas sobre o abajur e sobre montes de papel branco, marcandoos com esboços que imitavam pinturas feitas com um vermelho vivo: era como se alguém tivesse saltado à corda com elas. o computador, em cima da secretária, estava conspurcado de sangue. a música, muitíssimo ritmada, funcionava como um hino lúgubre. o outro pedaço da cabeça estava mesmo ao pé da porta. (LOPES, 2018, p. 166)

O abuso de poder dos representantes políticos internacionais, a disputa entre as prostitutas pelo amor de Azevedo Marroquim, o ódio gratuito nutrido pelas personagens, a intolerância que divide os nichos em inimigos, a corrupção da polícia e a sede de vingança dos protagonistas transformam os homens e as mulheres em marionetes controlados pelos mais vis sentimentos e emoções. De modo que, possuídos pela ambição, intolerância e apoderados pela violência que transborda através dos poros, tornam-se capazes de perpetrarem os crimes mais bárbaros e com requintes de crueldade. A cena, a seguir, ilustra bem essa

análise, pois demonstra o exato momento em que o policial Costley Liyongo decide matar o seu colega de trabalho, o agente Gramane, para se vingar do assassinato de sua família, cometido há alguns anos:

> 'maldito! eram seis agentes, não o departamento inteiro'. liyongo calouse, ofegante. deuse conta de que não mais importava relembrar aquele passado terrível. perdera a sua família e nada a traria de volta. olhava para o comandante gramane com raiva, apetecia-lhe ali mesmo fazer o que desejava há muito tempo, limpar da face da terra o polícia cretino como se fosse um marginal qualquer que amolava a sociedade. ali mesmo, um ajuste de contas igual ao que sacrificara a sua família mudahoma gramane tossiu 'o que achas que me trouxe aqui?'. (LOPES, 2018, p. 192)

Ao longo da narrativa, encontramos um apanhado de devaneios ou visões decorrentes do sonho e da factual presença do surreal no romance. O misticismo e a espiritualidade transportam para uma dimensão onírica, em que alguns fatos passam a ser justificadas pelo elemento sobrenatural. Nyinga, o curandeiro, é quem faz a iniciação do investigador nos segredos das crenças e ritos tradicionais, explicando-lhe como vencer o *amazimus*, isto é, o espírito de Shonga presente no corpo de Azevedo Marroquim, o qual apoderado pelo desejo de retaliação, executa cada um dos

suspeitos, sob possessão desse espírito maligno, conforme o seguinte excerto: “meu filho, há sangue em ti, há muito mal. os amazimus controlam o teu corpo, a tua alma não é tua, não te pertence” (LOPES, 2018, p. 127). E ainda:

> [...] o amante da prostituta contorceuse, já sentia dores, talvez fosse a dor da alma a deixar o corpo, o corpo a desalmarse, vaise lá saber. shonga estava ao seu lado, em pé. olhavao como se ele já não prestasse, não dizia nada. assomoulhe um fio de piedade, de compaixão. baixouse e beijouo. manchavase com o seu sangue. com o seu sangue vermelho, enquanto o coração do amante batia muito rápido, até de súbito, parar de vez costley liyongo foi o primeiro a se erguer (esquivarase dos estampidos). (LOPES, 2018, p. 186)

Vale salientar que a conexão física e espiritual entre a prostituta e o seu amante só se manteve enquanto ele era capaz de vingá-la e ser útil para ela. Depois de perder a sua utilidade para shonga, Azevedo Marroquim morreu solitário, após ter recebido um beijo da meretriz. Nesse contexto, Connor (1996) demarca a contemporaneidade literária a partir das seguintes evidências estilísticas: o intertexto, a desconstrução, a dispersão, a ironia, a ausência, a antiforma (disjuntiva, aberta), a espontaneidade e a exaustão/silêncio entre outros. O retrabalho com a forma da narrativa, a reinvenção, a fragmentação e a fusão de estilos, baseados na

desconstrução das formas literárias fechadas tão usuais nas gerações anteriores, aliados à ironia, à dispersão e ao silêncio construídos nos traços linguísticos híbridos que incorporam a oralidade, a escrita e o não dito, geram o impacto que as experiências das personagens provocam nos leitores.

Chaves (2005) em sua obra *Angola e* Moçambique*: experiência colonial e territórios literários*, afirma que a contemporaneidade literária africana é caracterizada pelos princípios da fragmentação e ruptura, que atuam em conformidade com as mudanças ocorridas nessas sociedades, com vistas à implantação de uma nova ordem social, política e econômica. Por essa via, a atitude de recuperar a tradição, constatando a interface dialógica com as artes plásticas, a escultura, a pintura, outras artes, artistas e escritores nacionais e estrangeiros, resultando em uma arte que se quer atemporal e híbrida. Portanto, "impõe-se ao escritor que não se quer cúmplice da destruição", mas portador da reconfiguração alcançada por intermédio de uma nova poética do sonho, afinal isso só será possível "quando se consegue assegurar à palavra o direito e o poder de continuar fundando utopias" (CHAVES, 2005, p. 63).

Imbuído de uma influência literária basilar da literatura moçambicana, como a de Luís Carlos Patraquim, o

escritor Pedro Pereira Lopes (2018) toma de empréstimo desse a expressão “mundo grave” presente no poema “Metamorfose”, do aludido poeta, que depois será o título do seu primeiro romance. Leite (1998) ressalta em Patraquim a existência de uma “poética de correspondências”, uma vez que compartilha, em sua obra, as heranças identitárias de autores como Camões, Maiakovski, Lorca, Blake, Eliot, Drummond, entre outros, mesclando imagens, estilos e temas que repõe e expõe nas suas formulações. Encontrar beleza e poesia nos escombros deste mundo onde jazem os mais nefastos signos de morte é um desafio. Em contrapartida, ainda assim, é possível captar nele todo sentimento do mundo, a partir da palavra poética, cujo labor em torno do onírico é reproduzido por Patraquim, e extensivamente, adotado na prosa de Pedro Pereira Lopes. De acordo com Lauriti (2012), as intersecções entre ambos são dignas de nota:

> O estilo do poeta em ‘Metamorfose’ é estilhaçado por versos soltos, estrofes que variam, sem preocupação com a rima e com flexibilidade rítmica que permitem pintar Moçambique com imagens dissonantes que desautomatizam os sentidos habituais da palavra. O onírico se apresenta como caminho de busca da identidade esfacelada, como se observa nos versos ‘mas agora morto Adamastor, tu viste-lhe o escoburto

> e cantaste a madrugada das mambas cuspideiras nos trilhos do mato'. (LAURITI, 2012, p. 128)

A obra poética *Sentimento do mundo*, de Drummond, produzida entre os anos de 1935 e 1940, possui o poema sob o mesmo título como uma das poesias de maior repercussão desse projeto literário. O livro, que costuma ser incluído na segunda fase do Modernismo, compreende um total de 28 poemas que expressam, pela agudeza crítica dos símbolos, índices materiais, a dialética do sofrimento inerente à existência humana. Além de mesclar temas e estilos, um requintado hibridismo formal, aliado à denúncia social perante as atrocidades cometidas, o poema traz uma reflexão sobre os desdobramentos da guerra na vida humana, já que foi publicado no período entre guerras, após a I Guerra Mundial, e em meio aos bastidores da II Guerra Mundial.

Estabelecendo-se um diálogo intertextual entre os dois poemas "Sentimento do mundo", de Carlos Drummond de Andrade, e "Metamorfose", de Luís Carlos Patraquim, identificamos as marcas literárias inseridas em temporalidades diferentes, estando ambos os poemas afinados com as notas da dor. Pedro Pereira Lopes, em sua obra *Mundo grave,* torna-se herdeiro direto da poética lírica patraquiana ao tempo

em que também concilia a tensão presente em Drummond, resultando em uma das muitas peculiaridades das narrativas contemporâneas, ora constatada nesse título especificamente.

Os poetas citados discorrem sobre universos paradoxais, tematizando as guerras e a corrupção dos homens, poeticamente, ao exprimirem o amplo desencantamento do mundo, ainda que ansiando pela metamorfose da Nação. Para tanto, parece estratégica, a escolha de um romance policial pincelado com violência, bem como a partir do sangue das vítimas a borrarem as páginas das histórias deste mundo grávido de infortúnios, para darem conta dos dramas sociais contemporâneos.

A maior parte dos sujeitos representados na prosa desse autor anseia a liberdade do voo, liberdade traduzida em libertação do roubo, das reiteradas práticas de exploração pelos dirigentes políticos ou pelos donos do poder econômico, pois não basta estarmos vivos para sermos livres, a liberdade perseguida no canto dos pássaros, já que a própria vida se torna um empecilho à vivência da capacidade de ser livre. Os civis não estão livres, pois as leis são corrompidas, e o povo moçambicano fica à mercê da injustiça, dos desmandos da polícia, da corrupção na política, e paralelamente, dos olhares preconceituosos, das

chacinas diárias que ocorrem nos arredores de Maputo, e quiçá, em tantas outras partes do Sul Global, mais precisamente, no coração dos países subdesenvolvidos.

A invenção do cemitério: entre o hiper-realismo e o sonho no conto contemporâneo

A coletânea de contos *A invenção do cemitério (2019)*, de Pedro Pereira Lopes demonstra a ampla predileção do escritor por temas voltados ao hiper-realismo social, calibrando em sua contística a confluência do trágico, referente a situações vividas, com a poesia extraída do cotidiano. O estilo da linguagem e a violência agudizada, desmedida, nas duas obras analisadas, podem ser equiparados aos contos de Rubem Fonseca, uma vez que expressam, de modo fidedigno, a barbárie e a brutalidade cotidiana manifestada a partir de determinados sujeitos.

> Dirigindo esta minha preocupação para os contos de Rubem Fonseca, distingo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura. Mas o próprio Bakhtin ensina que as vozes, numa ficção que ele denomina 'dialógica', só existem mescladas, uma repercutindo na outra, e, com muita frequência, uma voz se fragmenta ou se junta a outras. Assim, as vozes de barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra 'bárbaro'. E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente

> oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual. (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 162)

Vale frisar que "os costumes bárbaros não são privilégio do submundo mais sujeito à ação da polícia. E as vozes que os expressam localizam-se inclusive entre 'gente bem'," como na obra *mundo grave* (2018), através da figura do investigador Costley Liyongo, e de Azevedo Marroquim, (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 165). Por outro lado, a selvageria, identificada como vozes e/ou performances da barbárie se fragmentam nas vozes da cultura, demonstrando uma "expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie" (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 162). Portanto, a arquitetura dos contos é construída mesclando a linguagem ornamentada da prosa poética ao gume cortante da palavra, expressando a tensão prevalecente no âmbito das hierarquias de poder, como no conto "Uma noite na cela", e com ele a distorcida imagem da justiça praticada pelos policiais, quando estes prendem e torturam o jovem protagonista apenas por transitar à noite.

Além disso, o escritor problematiza questões de ordem filosófica, quando, através do pintor Malangatana, faz um retrato comparativo entre os troncos da cidade e os do campo, no conto intitulado "de onde vem a alma das coisas",

pois, segundo o artista, o tronco pertencente ao ambiente pastoril é dotado de alma. No excerto a seguir, o jovem é instigado por Malangatana a identificar a alma do tronco, e consegue constatar a sua presença, dentro de uma em particular: “muito perto do tronco, o rapaz sorriu. na sua imaginação, o tronco era um mufana da sua idade [...] também sorria [...], o artista alegrou-se, sabia que o aprendiz encontrara o caminho para ser um descobridor de almas” (LOPES, 2019, p. 17).

Essa narrativa leva-nos à reflexão sobre as fronteiras éticas, antiéticas, a preservação natural do ambiente, bem como sobre o caráter dos seres humanos, teorizando acerca do cultivo de um modo de vida mais simples, primitivo, capaz de nos conduzir a um estado bucólico, perene e a cultivarmos a essência das coisas *in natura*. O assunto principal da narrativa apresenta uma história intrigante, isto é, o fato de os filhos transgredirem algumas regras indispensáveis à convivência social, além disso, tematiza acerca da reaparição dos mortos, a saudade e a revolta deixada pela prisão de um ente querido.

As histórias são independentes umas das outras, mas possuem algumas semelhanças; no conto “reza as tuas orações todos os dias”, assim como em outros, algumas

personagens possuem nomes inusitados, como Boas-vindas, a mãe de Sebastião, e Fenias. O enredo apresenta o jovem Sebastião, que é preso, agredido violentamente e conduzido ao campo de concentração, em virtude do uso de soruma[3], conforme excerto a seguir:

> 'sim, não há engano', respondeu uma voz grossa e suada boas-vindas despertou. o marido estava encolhido num canto escuro do quarto, terrificado. abanou negativamente a cabeça redonda e correu em direcção às cortinas. a casa tinha sido tomada pelos homens da polícia política, que estavam armados até os dentes. bateram à porta dos fundos, fenias e boas-vindas entreolharam-se. a mesma voz grossa e suada, após nova investida sobre a porta, soou outra vez 'abram a porta, camaradas'. (LOPES, 2019, p. 23)

Devido à postura irresponsável do rapaz, Fenias demonstra extrema preocupação acerca do futuro de Sebastião e adverte Boas-vindas: "o teu filho será a nossa desgraça, mãe. reza as tuas orações todos os dias, mulher" (LOPES, 2019, p. 22), a fim de evitar uma iminente tragédia. Todavia, "deus não a escutou, virara-lhe as costas, abandonara-a os policiais trouxeram sebastião pelos ombros", pois o jovem é preso e torturado (LOPES, 2019, p. 24). Após tomarem ciência de seu retorno, o rapaz aparece primeiro para sua irmã: "rita abriu

3 Planta *Cannabis sativa*, cuja folha Sebastião utiliza para fumar.

os olhos, ergueu-se abraçou-o. sebastião estava pálido, seco, um sobrevivente de auschwitz" (LOPES, 2019, p. 31).

Nesse interim, o elenco de personagens participa deste jogo ficcional contagiante entre a memória, o hiper-realismo presente e o sonho, construindo arquétipos dos modelos sociais presentes na sociedade moçambicana. Fenias é o pai embrutecido, Boas-Vindas, a mãe submissa e fervorosa, ao lado da filha, que não consegue processar todos os dilemas existenciais desencadeados com a separação e posterior luto do irmão. A referida moça perde a lucidez ou adquire maior consciência de sua vulnerabilidade, dando plena atenção à interioridade, necessária para mergulhar de vez na dimensão onírica. É o que fica evidente no trecho a seguir: "rita acordou do seu sono, estava num quarto de hospital [...] rita estava confusa. para ela, o tempo deixara de ser uma referência. rita não sabia se as suas memórias eram reais ou apenas devaneios, efeitos dos remédios ninguém lhe dizia nada. rita não sabia nada de nada" (LOPES, 2019, p. 33). O rapaz é acometido por uma morte prematura, vítima de tuberculose, mencionada com maior clareza no fragmento abaixo:

> sebastião entrou no aposento, detendo-se atrás dos pais. rita sorriu-lhe, fenias e boas-vindas voltaram-se, sebastião era um fluxo de lágrimas. boas-vindas não acreditava no que via, o filho era o estranho de chapéu

> de palha de aba larga estavam todos os conhecidos no cemitério. os pássaros afinavam um cântico que não era o fúnebre; as pessoas maldiziam, traçando destinos possíveis e diferentes daquele em que viviam, e não era pelo estranho que morrera de tuberculose ou pela família do finado que ali estavam, era por eles e pela morte dos seus o padre insistia com a missa, como se dele dependesse a salvação da alma de sebastião. (LOPES, 2019, p. 32)

Para o protagonista, tratava-se de alcançar a libertação do corpo através da morte, já que experimentara em vida tantas formas simbólicas de prisão em um campo de concentração, como se o final da existência lhe reservasse um pouco de paz e descanso, demonstrado através do sorriso esboçado dentro do esquife: "O corpo pálido no caixão sorria para cada um dos presentes, acenando um adeus à vida, ao universo. sebastião regressara para morrer em casa, redescobrira a liberdade e morrera como um homem livre" (LOPES, 2019, p. 32).

O cobrador é o protagonista do conto que tem o mesmo título, todavia aqui representado por uma pessoa com necessidade especial. Diariamente, encara os olhares discriminadores daqueles que veem inutilidade na pessoa deficiente, insígnia do cansaço, abatimento, da inaptidão para o trabalho, em outras palavras, de um ser humano que

já veio ao mundo com vários defeitos de nascença, ou foram adquiridos ao longo da vida. Por essa razão, este sujeito torna-se o espetáculo de horror e aversão por parte dos que o alcançam com a visão. Retrato da indigência do mundo, que simplesmente não consegue aceitá-lo como realmente é, com sua deficiência, ainda precisa carregar sobre o ombro o pesado fardo da exclusão, enquanto arrasta os pés. Na tentativa de construir um futuro, sob a desconfiança dos olhos intimidadores e curiosos, segue tendo que contar apenas com a resiliência e a falta de compaixão dos outros:

> arrasto os pés, um depois do outro, as pessoas, a fingirem que não me veem, espiam-me com a ponta dos olhos. já não me intimidam os olhares, é pena o que sentem, mas azar o deles, pena sinto eu, por acreditarem que sofro. ateio um tenso arrepio, detenho-me diante de uma mulher: está grávida, está sentada e confortável. passa a mão pela barriga e arremessa os olhos exaustos e mal-humorados na minha direcção. a mulher sabe do que espero, mas desconfia (um sorriso escapa-me, esforço-me um bocadinho, sorriso falso; ela retribui o sorriso, também falso), ela tira dez meticais do porta-moedas, põe-na entre os dedos e recebe em troca o bilhete. (LOPES, 2019, p. 47)

Nesse conto, assim como nos outros, os invisíveis da sociedade moçambicana, presos, pobres, mulheres,

pessoas com deficiência, loucos, que habitam nos valões da subalternidade, recebem substancial protagonismo. A linguagem é caracterizada por um forte tom de crítica, sustentada pela objetividade e descritivismo fundamentais para acentuarem o hiper-realismo que impacta e choca pela nudez das cenas, evidenciando as fortes marcas da exclusão a que estão submetidos. Todavia, há um embevecimento estético, próximo ao lirismo, que deixa a narração ainda mais emocionante e decorada por uma bela moldura poética, mas narrada com o despojamento necessário de uma linguagem afinada com o seu tempo.

Além disso, outra tendência na prosa contemporânea, que se constitui como elemento de transição, é a flagrante denúncia da permanência de problemas sociais que atingem camadas populares e certos atores ainda reféns da violência urbana e da distribuição desigual de poder na contemporaneidade:

> sinto um formigueiro de lágrimas a correr-me pelo rosto, afogo-o de imediato. desmedida idiotice é pensar que poderia ter nascido diferente, ou, no mínimo, outra vez. recebo outra moeda e ofereço, em troca, um bilhete. arrasto o pé, assim com um arzinho arrufado. à mulher desejo-lhe, para o bem do mundo, que tenha sorte melhor. o machimbombo começa a apinhar-se de gente. erro o troco de um mufana que me mira com fúria: 'me faltam os trocos! não chega o governo que me rouba?' a

> multidão endereça-me um olhar denso de acusações. roubar? peço logo desculpas. tremo e passo-lhe a moeda em falta. ele fica quieto, mas os seus lábios nervosos parecem deixar escapar um inegociável filho-da-puta! arrasto o pé esquerdo e depois o direito. repito o acto enquanto cobro, maldição. (LOPES, 2019, p. 47-48)

A invisibilidade das gentes é retocada pelas lentes atentas de Pedro Pereira Lopes, à medida que somos direcionados à contemplação de um hiper-realismo, ou de um novo realismo que se destaca pela sua pegada subjetiva, mas, atualizada com os problemas sociais de Moçambique hoje. Não há a intenção de demarcar um retorno ao realismo do passado, voltado para um epos revolucionário, já que não são empregados o mesmo estilo ou técnicas narrativas estritamente descritivas, ou ainda vinculados ao cenário de guerra, tampouco com o intuito de descrever o período histórico da colonização.

O intuito é justamente misturar as propostas estéticas das gerações predecessoras, fundando um conjunto literário híbrido e acompanhando as tendências de outras partes do mundo. Logo, caracteriza-se pelas influências das literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas, sobretudo, por suas adesões formais, estilísticas e temáticas, por isso forma-se um arcabouço literário novo.

A história do cobrador deficiente repete-se do ponto de vista da condição social de invisibilidade e absoluto apagamento reservado às pessoas com deficiência. Frequentemente, eles são nomeados com nomes pejorativos, ou com o apelido usual dado para o grande contingente de excluídos: "coitado", ou aquele que sente dor, conforme excerto a seguir: "uma mulher deita-me os olhos por cima, sente pena, mas não me sinto mal, habituei-me com o tempo, coitado quase sempre foi o meu sobrenome, como uma ordem de fazer coisa qualquer" (LOPES, 2019, p. 48).

Ainda em relação às reflexões em torno dos fatos e conteúdo de cunho social, o conto "A greve" é o modelo exemplar de um texto que pretende expor as fraturas abertas resultantes dos impasses políticos, conchavos e injustiça social, bem como do preço pago pelas classes desprestigiadas, para conquistarem maior participação social. Eunito é a metáfora do sonho, devido à sua ingenuidade típica da criança que ainda não conhece a sordidez do universo adulto, erguido sobre a trapaça, ou às custas da transgressão dos direitos, e finalmente, graças aos programas políticos que possuem como fim último o roubo e a extorsão. Até a visão de Eunito acerca da greve é envolta por fantasias, apontando para um clima amistoso de uma comemoração festiva, resultado

de sua percepção acrítica sobre a condição social dos marginalizados, tese reforçada no trecho a seguir: “o pai falou-lhe da greve dos chapas (ele era pequeno na época, razão pela qual não tinha memória dela) da explicação do pai, eunito percebeu quase nada, entretanto pareceu-lhe, a greve, um evento engraçado” (LOPES, 2019, p. 68).

Nessa narrativa, Pedro Pereira Lopes (2019) escancara os paradoxos da cidade: altos impostos, preços elevados dos produtos de consumo, a tentativa de sobreviver na zona urbana, perante a ação coercitiva dos representantes do poder, tecendo uma história qualquer à primeira vista, senão fosse o seu forte apelo social, realçando o pano de fundo ideológico, ao atribuir à palavra artística a capacidade de ser portadora de uma possível transformação social:

> movido pela emoção colectiva que as teorias sociológicas nunca lhe haviam explicado. gritava, seguia o coro ‘baixem os preços!’, e repetiam ‘mas, baixar quem’, questionava-se eunito. queria lá saber, que baixassem só a porcaria dos preços a polícia tentava, em desespero, enfraquecer o poder da multidão. as balas de borracha faziam ricochete e desapareciam; as balas de verdade deitavam línguas de fogo que alvejam o ar. a imprensa, recém-chegada, documentava tudo, assaz prudente no seu labor ‘a cidade foi tomada pela multidão!’, disse o repórter. (LOPES, 2019, p. 68)

O jovem atraído pelo ideal da revolução, sob o ângulo da inocência, penetra inadvertidamente no meio da multidão de grevistas suburbanos, os quais haviam tomado a cidade após entrarem em conflito direto com os seus supostos donatários, isto é, as autoridades locais, os ricos, e a classe prestigiada socialmente.

O mundo de sonhos de Eunito se desfez em estilhaços depois de ter sido alvejado por uma bala perdida que, ao explodir seus órgãos internos, queimou também qualquer esperança de futuro, tal como se constata neste trecho: "eunito acenou-lhe com a cabeça, enquanto as suas forças esvaíam-se com rapidez. eunito já não tinha coração, era a enorme ferida que no seu peito batia. a bala ganhara vida, roubando a dele. abriu com esforço a boca e uma golfada de sangue precipitou-se" (LOPES, 2019, p. 71). Mais uma vez, a utopia encara face a face a cáustica realidade da sociedade moçambicana contemporânea, e o projétil encontra no coração de Eunito o seu alvo mais vulnerável:

> uma das armas expeliu mais uma bala em direcção à população. o projéctil, como um foguete governado, traçou um percurso lúcido, abriu caminho entre os corpos transpirados e, no interior do bando dos grevistas, transpôs com violência uma camisa azul, e depois a carne. com o toque profundo, esguichos de sangue saltaram. a

> camisa azul-celeste avermelhou-se, a bala alojara-se perto do coração eunito tombou. por instantes pareceu que ia dormir, mas os seus olhos insistiam em ver, tanto quanto ele achava, as coisas maravilhosas do mundo os grevistas, seus compatriotas, cercaram-no, observavam com aflição. no seu rosto, uma expressão próxima a um sorriso: as cabeças cabeçudas das pessoas rodavam, e o mundo com eles. (LOPES, 2019, p. 69-70).

A face de Eunito acendeu-se com o último sorriso do sonho, de uma fantasia da realidade, representada pela prosa intimista de PPL, que impressiona, tanto pela ampla descrição e do elevado nível de hiper-realismo, quanto pela forma como burila a expressão poética, conforme podemos verificar no seguinte excerto: "o rapaz tremia de frio, um frio confuso. uma mulher descapulanizou-se e ofereceu a eunito o pano florido. o rapaz sorriu, ainda tinha forças para sorrir um último sorriso. a mulher sorriu de volta" (LOPES, 2019, p. 70). O autor percorre, com delicadeza, os labirintos da subjetividade humana, reinventando a vida, ao criar os próprios fantasmas, construindo cemitérios e fabricando mais mortos, – nem que seja no sonho (im)possível de uma mera fabulação moçambicana.

À guisa de conclusão

A prosa de PPL traz elementos de continuidade, relativamente à estética já existente, a saber: a violência

urbana, sob a ótica do grotesco, o hiper-realismo na construção das histórias, os personagens invisibilizados socialmente, a problematização das questões sociais, o cotidiano moçambicano, a revitalização dos mitos africanos, a espiritualidade e misticismo, a morte como personagem metafórica, entre outros.

Dessa continuidade temática, observa-se a inserção de índices subsidiários de uma ancestralidade que incorpora o aspecto religioso. É o que se pode constatar com a relevância que tem Nyinga, o curandeiro, de *mundo grave* (2018), portador de uma certa espiritualidade africana. Personagens como curandeiros, magos, feiticeiros, pastores, padres, videntes são figuras constantes nos textos, reafirmando a irrefutável importância do misticismo na literatura nacional, os quais ganham destaque na prosa atual. Soma-se a isso a referência aos espíritos dos mortos, aos antepassados, reencarnados em seres humanos, animais, enfim, um arcabouço místico que, indubitavelmente, é marca dessa literatura.

Além disso, como índice de manutenção, há ainda a referência a um hiper-realismo na construção das histórias. Pedro Pereira Lopes, em *mundo grave* (2018) e *A invenção do cemitério* (2019), vê a necessidade de retratar os quadros da vida real sob o olhar marginal, das

zonas periféricas, atrelando essa representação verossímil à existência de sujeitos invisibilizados socialmente, e uma maior amplitude dada à abordagem de questões sociais. É necessário sublinhar que a prosa deste autor está imbricada por questões socioeconômicas, transformando a literatura contemporânea em agente de transformação social. Mas, cabe aqui mencionar, que o hiper-realismo em causa possui uma cuidadosa preocupação estética, de modo que este novo realismo impacta pela beleza da linguagem, aliada à potência das cenas comoventes, a exemplo do conto "A greve", da antologia lopeana, *A invenção do cemitério* (2019).

A morte é vista, de forma recorrente, como personagem no panorama da literatura moçambicana, percebe-se que esse elemento é caro a Aldino Muianga, em particular, cuja transição discursiva acontece para Lucílio Manjate e Pedro Pereira Lopes, quando aparece na tessitura de suas narrativas a remissão ao fim da vida humana. Todavia, não se trata de qualquer morte, sobretudo refere-se à falência das instituições sociais, na distopia que dá lugar ao riso da tragédia cotidiana, fábrica de incontáveis defuntos, fato que podemos comprovar no conto "A invenção do cemitério" (2019), de Pedro Pereira Lopes. Em *mundo grave* (2018), o espírito de Shonga presente no corpo de Azevedo Marroquim

é uma evidência do real protagonismo da morte metafórica no bojo da narrativa.

No que concerne aos fatores correspondentes à fragmentação ou ruptura, constatamos o aparecimento de gêneros novos e o hibridismo textual, a prática de uma língua escrita literária experimental. Somado a isso, ocorre a crescente expansão e internacionalização da prosa de PPL, e concomitantemente, dos escritores da nova geração em âmbito mundial.

É importante observar um primeiro aspecto da fragmentação: esta é uma geração com mais inovações na linguagem, temática e estética, pois, em termos de experimentalismo linguístico, se sobressai em relação às suas irmãs mais velhas, a partir da desobediência às regras gramaticais, registrando os nomes próprios, as palavras no início de frases, e após o ponto de continuação, com letras minúsculas. O próprio título*, mundo grave* (2019)*,* segue esta uniformização agramatical criada por Pedro Pereira Lopes, para escrever todas as suas obras em prosa, dedicadas ao público adulto.

Com efeito, a ficção contemporânea lopeana se constrói a partir da quebra dos modelos estéticos vigentes, seguindo o pressuposto da fragmentação, em prol de uma maior

abertura literária capaz de interseccionar os mais variados gêneros em multiformes formatações do que pode ser concebido como literário. Em outras palavras, é preciso mencionar os gêneros híbridos, adotados por Pedro Pereira Lopes, isto é, a poesia combinada ao conto, uma fusão da crônica e do conto, como ocorre *A invenção do cemitério* (2019), em que a prosa hiper-realista é enriquecida pela pegada subjetiva. Além da intersecção do microconto com a autobiografia e a poesia, a exemplo de *O livro do homem líquido* (2021), do autor supracitado, e uma infinidade de realizações estéticas possíveis.

A fragmentação/ruptura da nova narrativa consiste, efetivamente, na proposição de um diálogo transversal e de alcance transacional, porque os seus escritores estão preocupados em construir textos que sejam também lidos no exterior, sem prescindir do aspecto cultural e identificador do povo moçambicano. De modo que esta literatura joga ao mesmo tempo com a tradição, com a transição que reúne elementos opostos, e ainda incorpora o novo, implementando novas roupagens no sistema literário moçambicano. Acerca disso, podemos citar como exemplo, a consolidação do romance policial até a introdução dos microcontos, haicais, além da produção de gêneros híbridos, por Pedro Pereira Lopes, seguindo a mesma tendência da

ficção contemporânea realizada no Brasil, Portugal, e em outras partes do mundo.

Referências

CABRITA, António. Prefácio. *In:* LOPES, Pedro Pereira. *mundo grave*. Lisboa: Leya, 2018.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê, 2005.

CONNOR, Steve. *Cultura pós-moderna*: Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1996.

COELHO, João Paulo Borges. *O Olho de Hertzog*. Maputo: Ndjira, 2010.

FERRÃO, Virgília. *O Inspector de Xindzimila*. São Paulo: Selo Jovem, 2015.

FERRÃO, Virgília. *Sina de Aruanda*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2021.

LAURITI, Thiago. Modernidade e contemporaneidade nas poéticas do Brasil e de Moçambique: do "Sentimento do Mundo" de Carlos Drummond de Andrade à metapoesia "Metamorfose" de Luís Patraquim. Revista Dialogia, São Paulo, n. 15, p. 121-132, 2012. Disponível em: https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/ 3192. Acesso em: 3 fev. 2023.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LOPES, Pedro Pereira. *mundo grave*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018.

LOPES, Pedro Pereira. *A invenção do cemitério*. São Paulo: Desconcertos, 2019.

LOPES, Pedro Pereira. *O livro do homem líquido*. Maputo: Gala-Gala Edições, 2021.

LOPES, Pedro Pereira; ARTUR, Armando. *Fatia fresca de lua nova*. Maputo: Gala-Gala Edições, 2023.

LAISSE, Sara. Literatura Moçambicana: Rastos e Rostos da última década 2010-2020. In: Savio Roberto Fonseca de Freitas; Vanessa Riambau Pinheiro. (Org.). *Dos Percursos pelas Africas: a Literatura de Moçambique*. 1.ed. João Pessoa: editora UFPB, p. 225-259, 2020.

MANJATE, Lucílio. *A triste história de Barcolino*: o homem que não sabia morrer. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

MANJATE, Lucílio*. Rabhia*. Maputo: Alcance Editores, 2019.

MANJATE, Lucílio. *A Legítima Dor da Dona Sebastião*. Maputo: Alcance Editores, 2013.

MUIANGA, Aldino. *A noiva de Kebera*: contos. São Paulo: Kapulana, 2016.

MUIANGA, Aldino. *Meledina (ou a história duma prostituta)*. Maputo: Ndjira, 2004.

MUIANGA, Aldino. *O domador de burros e outros contos*. São Paulo: Kapulana, 2015.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *Revista Literatura e Sociedade*. Edição especial, n. 26, p. 162-166, 2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/148523. Acesso em: 06 mai. 2023.

Maiane Pires Tigre

Doutora em Letras: Linguagens e Representações, com ênfase em Literatura Moçambicana, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), 2023.

Pesquisadora do GpAfro: Grupo de Pesquisa (CNPq)Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas (UESC).

Membro do GPMoza – (Moçambique e Africanidades), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/7712094443821909.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2240-325X.

E-mail: maiane.tigre@hotmail.com.

Sara Jona Laisse

Doutora em Letras: Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), 2015.

Docente efectiva da Universidade Católica de Moçambique.

Docente em Tempo parcial na Universidade Pedagógica de Maputo.

Docente em Tempo parcial na Universidade Politécnica [de Moçambique].

Investigadora associada ao CHAM – Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa.

Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento do instituto Superior de Economia e Gestão. (CEsA/CS-G/ISEG-ULisboa – Universidade de Lisboa).

Grupo de Pesquisa Moza (Moçambique e Africanidades)/Universidade Federal da Paraíba.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9916342075715287.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-8877-8340.

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

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79826

A NARRATIVA INSÓLITA E O REALISMO ANIMISTA DE PEDRO PEREIRA LOPES EM *MUNDO GRAVE*

Diorgi Giacomolli
Doris Helena Soares da Silva Giacomolli

"O homem só se sente vivo com a coluna ereta".
(LOPES, 2018, p. 157)

"Os mortos têm a sua própria justiça".
(LOPES, 2018, p. 52)

Resumo: Pretende-se realizar um breve e, em certa medida, superficial percurso por *Mundo Grave* (2018), de Pedro Lopes Pereira, destacando, em sua composição narrativa, momentos em que se verifiquem procedimentos discursivo-textuais próprios a diferentes categorias, modos, subgêneros e gêneros que se possam inscrever no vasto e amplo universo do insólito ficcional. Este artigo oferece, ainda, um breve olhar sobre o estilo único de escrita do autor, bem como sobre aspectos do romance que o encaixem no realismo animista, de acordo com as teorias de Pepetela.
Palavras-chave: Mundo Grave. Pedro Lopes Pereira. Insólito ficcional. Realismo animista. Pepetela.

Abstract: The purpose of this article is to take a brief and somewhat superficial journey through Pedro Lopes Pereira's *Mundo Grave* (2018), highlighting, within its narrative composition, moments where there are discursive-textual procedures specific to different categories, modes, subgenres, and genres that can be inscribed in the vast and wide universe of weird fiction. This article also provides a brief insight into the author's unique writing style, as well as aspects of the novel that fit into animistic realism, according to Pepetela's theories.
Keywords: Mundo Grave. Pedro Lopes Pereira. Weird fiction. Animistic realism. Pepetela.

Introdução

Pedro Pereira Lopes é um escritor moçambicano que transita pela poesia e pela prosa, incursionando pela narrativa curta, média e de longa extensão, com parte de sua obra direcionada, assumidamente, ao público infantil e juvenil.

Sua narrativa *Kanova e o segredo da caveira*, publicada pela Escola Portuguesa de Moçambique, em 2013, na coleção *Contos e histórias de Moçambique*, e pela Editora *Kapulana*, no Brasil, em 2017, na série *Contos Moçambicanos*, integra, originalmente, um projeto de formação de leitores que visa atender ao desejo de Nelson Mandela de que a voz do narrador de contos nunca morra e de que as crianças nunca percam a capacidade de ampliar seus horizontes do mundo com a magia dos relatos.

Conforme anuncia Lopes, ao resgatar e reescrever um conto anônimo que circulava pela África, com distintas versões, para a composição de sua narrativa, ele o tornou uma fábula, inverteu o seu final e realçou o maravilhoso, cujos valores possíveis de serem sobrelevados pareciam, desde então, seduzi-lo como escritor.

Assim, António Cabrita, na página de apresentação do livro de Pedro Pereira Lopes, *Mundo Grave*, refere-se ao autor e à sua narrativa:

> Ao ler este livro impôs-se-me a pergunta: como é que um praticante de *haikus* produz esta narrativa crua, de uma pulsão declarativa, implacável como o gume isento de vergonha do sangue que fez correr? É este ecletismo e a sua multiplicidade de recursos que fazem de Pedro Pereira Lopes um dos trunfos da mais recente literatura moçambicana. Um policial negro e arredio a exotismos, localizado num país que luta ainda pelas suas catarses. (LOPES, 2018)

Seu romance *Mundo Grave*, publicado em Portugal, em 2018, pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, foi obra vencedora da 1ª edição do *Prémio Instituto Nacional Casa da Moeda/Eugénio Lisboa*[1] em 2017 (Lisboa) e do *Prêmio Bunkyo de Literatura para ficção policial* em 2019 (São Paulo).

O romance *Mundo Grave*, já desde o título do livro, vem a falar de um mundo inquietante, conforme informado nas epígrafes que abrem a leitura, e de "um mundo que ficou triste para sempre", palavras escritas por Gabriel García Marques em *Cem Anos de Solidão*. Desse mundo triste, desse mundo grave, Luís Carlos Patraquim comenta em *Metamorfose* que dele ainda não guardava nem sentimento,

1 A Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A., dando corpo à sua missão de promoção e preservação da língua portuguesa e tendo em consideração a relevância de Eugénio Lisboa, enquanto cidadão e homem de cultura nascido em Moçambique, mas também como seu autor, entendeu criar este prêmio literário, destinado a selecionar trabalhos inéditos de grande qualidade no domínio da prosa literária, incentivando desta forma a criação literária moçambicana (LOPES, 2018).

referindo-se a uma época que ainda não tinha nem casaco para cobrir-se do frio. *Mundo Grave* explica o lugar que não é para risos, que requer uma expressão sisuda, que exige concentração para quem quer ficar nele por mais tempo. Viver nesse mundo grave não é para os fracos, nem para os tolos, já que demanda de todos nós muita força, muita vontade, muita persistência e muita coragem.

A narrativa revolucionária de Pedro Pereira Lopes

Com uma escrita que dispensa a inicial maiúscula, nem para começo de frases, nem para nomes próprios, *Mundo Grave* parece frisar a insignificância do ser humano em meio ao emaranhado de enredos que compõem a sua grave existência. Ao mesmo tempo, esse estilo, que pode ser chamado aqui de minimalista, para efeito de licença poética, coloca Pedro Pereira Lopes na contramão da ortografia oficial e o torna um revolucionário na forma de narrar.

Lopes (2018) apresenta o crime e o criminoso, e evidencia, já de antemão ao leitor, que ele acabará percebendo mais cedo ou mais tarde que falta ao assassino um mínimo de cuidado com os seus atos. Isso desperta de imediato a curiosidade do leitor, que quer saber quando e quais são as falhas que propiciarão descobrir sua identidade e os motivos que o levaram a encharcar-se de sangue.

Talvez com precipitação, podemos concluir que se trata de uma mulher. Estaria o narrador já no prólogo deixado pistas quanto ao gênero do assassino? Assim parece o autor querer nos fazer crer quando diz que aquele que mata deixa o local do crime com “passos de fada” (LOPES, 2018, p. 11). Ao passo em que essa pista dificulta colocar as peças no quebra-cabeça já de imediato, ela instiga o leitor em seguir as pistas que o narrador apresenta na sequência. Além disso, os passos de fada se tornam uma pista isolada, uma vez que o personagem Azevedo Marroquim sai no rasto de várias pessoas as quais ele acredita serem o assassino, todas elas homens.

Outra característica marcante da narrativa de Pedro Pereira Lopes é o uso da metalinguagem, que é o uso, no próprio discurso, de uma referência à linguagem, utilizada para transmitir uma ideia. O enunciado fala de si próprio. Assim, o narrador utiliza-se da metalinguagem, fazendo referência ao próprio texto e, ao mesmo tempo em que o utiliza para transmitir seu discurso, ele reclama que de si próprio enquanto autor, por deixar o narrador fazer uso da técnica do *flashback*. Também se convencionou chamar essa técnica de analepse, que é a interrupção momentânea da narrativa para mostrar uma ação do passado e aqui temos um

exemplo: “regresso já à narrativa principal, com promessas de empregar essa artimanha chamada *flashback* somente quando indispensável, e aqui não era bem o caso” (LOPES, 2018, p. 140). Embora esse aparte esteja relacionado com o que ocorre no presente narrativo e que seja essencial para a compreensão do texto, o autor promete não a usar, a não ser se absolutamente necessário. Assim, compromete-se com o leitor a tomar as rédeas da narrativa.

Apontando para uma característica própria, uma parada na sequência narrativa, o autor surpreende-se com o fato de que o narrador a tenha usado. Essa *artimanha* se caracteriza pelo narrador ou escritor que se dirige diretamente ao leitor com uma função específica e clara: o diálogo com esse leitor. O narrador, a todo o momento, conversa com o leitor numa tentativa de catequizá-lo, de convencê-lo de sua ideologia.

Há, no texto de *Mundo Grave*, essa característica peculiar; o narrador fala com o leitor, mostrando um desejo de intercambiar experiências. Essa interlocução, entretanto, não é novidade. O uso dessa técnica já é amplamente conhecido no mundo da literatura, e ela tem sido amplamente discutida por ter sido usada, por exemplo, por Machado de Assis.

> [A] escrita de Machado de Assis, através de determinados procedimentos discursivos e de estratégias de produção ficcional, pode

> levar o leitor a trabalho [...], o escritor faz da ficção o espaço para fazer uma demanda e um enlace com o leitor, que é colocado no lugar de participante, de observador atento à experiência do sujeito em questão. (CALDEIRA, 2006, p. 9)

Machado deu origem a uma teoria da literatura por meio desses diálogos que estabelece com o leitor. No caso específico da literatura produzida por Machado de Assis, o autor prevê uma determinada reação do receptor do texto, insistindo em chamar a atenção do leitor com frases, em deixar lacunas para que o leitor preencha e, por sua vez, solucione pequenos enigmas. Esse recurso é utilizado como elemento gerador de cumplicidade com o autor.

Quando o narrador de *Mundo Grave* abre diálogo com o leitor, ele intenta despertar-lhe curiosidade, o desejo de ler mais da história que ele tem para contar: "antecipo-vos, caros leitores, que este não é, de modo algum, um casinho que merecerá simples menções nos noticiários locais, mas por ora bastam as intromissões, não queremos que o texto perca a graça, não é?" (LOPES, 2018, p. 22). Ele assegura que o que vai contar é algo raro, que vale o interesse desse leitor, que merece ser lido já que não é um caso trivial e prosaico.

Já se sabe que o narrador onisciente é aquele cujo foco narrativo é centrado na terceira pessoa discursiva, e que

é uma espécie de deus que tudo sabe e tudo vê. Esse tipo de narrador sabe o passado, o presente e o futuro de cada personagem na narrativa, bem como seus pensamentos e estados emocionais. No caso de *Mundo Grave*, o narrador acredita-se semelhante a um deus pela qualidade de onisciência enquanto fala de si próprio enquanto narrador: "como somente os deuses e nós, os narradores, podemos augurar o futuro" (LOPES, 2018, p. 22).

O narrador do romance sabe dos pensamentos e desejos dos personagens, evidenciado em passagens como a seguinte: "O diretor-geral sentiu-se lisonjeado" (LOPES, 2018, p. 130), além de que ele sabe como um personagem se sente até quando está quase a perder os sentidos: "Sentiu-se desfalecer" (LOPES, 2018, p. 81). Em outro momento, o narrador revela onisciência quando alguém sente dificuldades em acreditar em algo: "Era inacreditável, recusava-se a aceitar" (LOPES, 2018, p. 140). Também conhece os pensamentos de seus personagens, "essa coisa de *amazimu*s outra vez, pensou" (LOPES, 2018, p. 143).

Na narração das impressões e sentimentos dos personagens, o narrador cumpriu sua função a contento, ainda que tenha sido subestimado, diminuído (e por que não dizer?) menosprezado pelo autor-implícito. Esse diálogo

entre narrador, autor-implícito e leitor traz um magnetismo e sedução notáveis ao romance *Mundo Grave*.

Reverberação da voz do autor-implícito com críticas ao narrador

Surge, no texto narrativo, algumas críticas ao narrador e até mesmo desmentidos à narrativa. O escritor, alçado à condição de autor, passa a ser apenas *um autor*; isto é, não necessariamente o autor real, mas um fictício. Esse autor por vezes parece criticar o narrador e limitar sua onisciência.

Umberto Eco fala da pluralidade de vozes dentro da narrativa:

> Há [...] casos em que, com maior desfaçatez, porém mais sutilmente, apresentam-se autor-modelo, autor-empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito explícito de confundir o leitor. (ECO, 1994, p. 21)

Eco vai mais além em sua teoria de que o autor pode usar mais de uma voz narrativa, e chega a descrever esse autor dentro do texto, o qual ele chama de autor-modelo:

> [...] há uma terceira entidade, em geral difícil de identificar e que eu chamo de autormodelo [...]. Poderíamos dizer que esse it – que no começo da história ainda não se evidencia, ou talvez esteja presente apenas numa série de pequenos traços – no final de nossa leitura se identificará com o que toda teoria estética chama de 'estilo' [...] é uma voz que nos fala afetuosamente

> (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21)

A escolha da pluralidade de vozes narrativas é uma decisão criativa do autor, e cada opção tem suas vantagens e desafios. No caso de Pedro Pereira Lopes, o recurso de diversidade de estilos que ele utiliza afetam a maneira como os leitores percebem os personagens de *Mundo Grave*. Não somente o enredo investigativo, mas também os elementos do insólito ficcional que ele adota em seu texto, contribuem para que a diversidade de vozes narrativas mantenha o leitor intrigado para além da descoberta do assassino. Em se tratando da presença do autor dentro do texto, em conjunto com o narrador, as teorias de Wayne Booth ajudam a entender os seus efeitos:

> Para fins práticos, o mais importante destes tipos de distanciamento é, talvez, o que fica entre o narrador falível ou pouco digno de confiança e o autor implícito que se faz acompanhar pelo leitor no seu juízo sobre o narrador. Se se discute ponto de vista com o fim de descobrir a sua relação com os efeitos literários, então as qualidades morais e intelectuais do narrador não podem, certamente, deixar de ser mais importantes

> para o nosso juízo do que o facto de ele ser referido como 'eu' ou 'ele', ou de ser privilegiado ou limitado. Se descobrirmos que ele não é digno de confiança, transforma-se o efeito total da obra, que ele nos transmite. A terminologia que possuímos para este tipo de distanciamento dos narradores é extremamente inadequada. À falta de termos melhores, chamei ao narrador fidedigno quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando o não faz. (BOOTH, 1980, p. 174)

Booth (1980) cria esse conceito de autor-implícito para falar dessa presença e relação entre o autor-implícito e o narrador. O narrador de *Mundo Grave* apresenta falhas, parece ser controlado, criticado, limitado e desmentido pelo autor-implícito, que em diversos momentos parece lhe observar. Pode-se, inclusive, dizer que esse autor-implícito interfere no texto a fins de causar uma impressão de hierarquia, à medida em que ele parece se colocar acima do narrador.

No romance, o autor dirige-se ao leitor para comentar o que considera uma falha do narrador: "deus do céu, quanta indelicadeza do narrador em contar-vos tanta palha!" (LOPES, 2018, p. 140). Execrado em sua função pelo autor-implícito, que vem desacreditá-lo transformando-o em uma voz pouco digna de confiança, o narrador se aproxima da categoria de narrador não-confiável.

O narrador afirma que "pelos vistos, o tempo não prometia melhorar nem piorar" (LOPES, 2018, p. 25), para mais tarde ser desmentido pelo autor: "(o tempo piorou e, afinal de contas, o narrador estava enganado)" (LOPES, 2018, p. 32). Apesar da onisciência já declarada do narrador, o autor-implícito vem para limitá-lo: "ao resto dos pormenores do diálogo o narrador não teve acesso" (LOPES, 2018, p. 32).

O narrador onisciente, como já foi dito, sabe de todos os sofrimentos e dores que seus personagens podem sentir, mas, ao comentar sobre a dor que a personagem assassinada sentiu, o autor afirma que o narrador não pode saber sobre esse tipo de dor, de balas de revólver, se nunca a sentiu: "aqui o narrador está somente a supor" (LOPES, 2018, p. 107). O autor-implícito informa ao leitor que o narrador não sabe se a personagem sempre fora uma mulher de muitos sorrisos, comentando que o fato assim se dá "até onde o narrador sabe" (LOPES, 2018, p. 60).

No entanto, parece mesmo que o narrador fica desacreditado em sua onisciência quando ele afirma que o personagem Azevedo "*pareceu* condoer-se com o infortúnio daquelas mulheres" (LOPES, 2018, p. 65, grifo nosso). Logo em seguida, o mesmo narrador afirma que Azevedo "odiava o escuro", pois este "trazia-lhe recordações da infância"

(LOPES, 2018, p. 65). Assim sendo, *Mundo Grave* apresenta um narrador com onisciência intermitente, de cujas limitações o autor-implícito demonstra ter conhecimento, e não hesita em informar ao leitor.

O autor também sugere que o narrador poderia acabar logo com a história se um personagem caísse sobre um objeto pontiagudo (LOPES, 2018, p. 42). Esse autor-implícito tira, por vezes, conclusões sobre a narrativa, sobre alternativas de narração e sobre possíveis atos do narrador. Além disso, o autor troça do narrador quando sugere que ele tem que descrever ações dos personagens que não gostaria de ter que narrar: "o investigador especial conteve um sorriso trocista, continuando, entretanto, a moer os seus malvados amendoins, *que para o desgaste do narrador*, nunca acabavam" (LOPES, 2018, p. 27, grifo nosso).

Porém, ao mesmo tempo em que o autor se intromete na narrativa e provoca o narrador, ele também não quer que o leitor o insulte. Ao comentar, "para que não chamem nomes ao narrador, não será exposta aqui" (LOPES, 2018, p. 95), o autor, de certa forma defende e preserva o narrador. Parece ser o fato de que ele quer dizer que sabe mais que o narrador, mas ao mesmo tempo, quer que o leitor continue a respeitar aquele que conta a história, já que ele, o autor, o criou.

Na narrativa, como já vimos, temos um autor-implícito que também é onisciente em relação ao narrador. Por sua vez, o narrador também se refere, dentro da narrativa, ao escritor do livro. Isto é, o narrador narra ao leitor e se junta a ele para dizer que o escritor se imiscui na narração: "podemos nos aventurar a dizer, como faz o escritor desse livro" (LOPES, 2018, p. 29). Por fim, ao mesmo tempo em que temos evidências de que há uma relação hierárquica entre autor e narrador, este revela não somente saber da existência de seu superior, mas também saber que o autor faz parte da narrativa, na qual ele se insere quando bem entende, no papel de autor-implícito.

Narrativa moldura, a história dentro da história

Afirma Constantino Luz de Medeiros: "A tradição literária de engendrar narrativas que dão ensejo a outras narrativas, ou de delimitar uma narrativa a partir de uma determinada narrativa moldura, é encontrada nas mais remotas exteriorizações literárias do homem" (2012, p. 2). O ser humano, ao contar suas histórias ao redor de uma fogueira, nos tempos primordiais, já utilizava de diversas técnicas narrativas, o que desempenhou um papel de extrema importância no desenvolvimento das culturas.

Para explicar ao ouvinte o sentido de uma história, certamente se fazia necessário que outras fossem contadas.

> Além de sua função interna na composição da obra literária, a narrativa moldura serve também como procedimento retórico que empresta um caráter mais intenso, uma atmosfera de verossimilhança ao narrado, além de estabelecer uma provocação à curiosidade do leitor. (MEDEIROS, 2012, p. 3)

Um dos componentes que situaria o ponto para a narrativa moldura, ou para a estruturação de narrativas, seria a presença do animismo na construção de Pedro Pereira Lopes. Para explicar o insólito, para explicar o ainda não explicado, para que o leitor entenda a profundidade dos acontecimentos, fez-se necessário a narrativa-moldura.

Medeiros vai mais adiante em sua explicação: "Originária da tradição oral, a narrativa dentro da narrativa, ou *recit encadré*, seria transmitida às formas breves poéticas de cunho narrativo que se desenvolvem na Idade Média" (MEDEIROS, 2012, p. 3). Ora, a tradição narrativa africana se origina da oralidade. Nos primórdios da civilização, as histórias, as crenças e as lendas foram transmitidas originalmente e nelas, certamente, se narravam histórias para explicar outra narrativa central.

Narrativa moldura é, então, um procedimento narrativo que acena ao processo de inserção, dentro de uma narração inicial, outra narração. Geralmente, sua finalidade é

apresentar uma história introdutória como modo de enfatizar uma segunda narrativa ou um conjunto de histórias curtas. A narrativa moldura introduz ou delimita outras narrativas subsequentes; encaminha os leitores de uma primeira história para outra, menor, ou várias, dentro dela. Essa técnica é usada por Pedro Pereira Lopes, em *Mundo Grave*. Ele usa uma estória unificadora exterior do assassinato de uma prostituta, de um homem apaixonado decidido a vingá-la, enquanto um investigador tenta solucionar o crime.

As molduraçõ̃es desempenham um papel crucial tanto nas artes visuais quanto na arte cinematográfica, pois constituem elementos estéticos essenciais. Elas são definidas como "procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior das molduras" (KILPP, 2010, p. 18). Em outras palavras, as molduraçõ̃es não se limitam a enquadrar e delimitar uma obra de arte ou uma cena cinematográfica, mas também desempenham um papel ativo na composição visual, criando uma experiência estética única. Por meio de escolhas cuidadosas de enquadramento, posição, proporção, cor e textura, as molduraçõ̃es ajudam a direcionar o olhar do espectador, destacar elementos específicos e transmitir uma mensagem visual precisa. Elas têm o poder de amplificar o impacto emocional de uma

obra de arte ou cena de filme, moldando a maneira como a narrativa visual é percebida e interpretada. Assim, as molduraçõ̃es não devem ser subestimadas em seu papel na criação de uma experiência visual significativa e envolvente.

Procurando resgatar memórias culturais, religiosas e afetivas, Lopes (2018) utilizou-se dessa técnica de colocar uma narrativa para complementar a outra. Ele cria, em *Mundo Grave*, uma narrativa-moldura, não tão importante quanto àquela que é exterior ao enredo principal, mas que interrompe a narrativa central para narrar os acontecimentos passados entre Costley Liyongo e o comandante Gramane, ao passo em que desvenda os antecedentes que causam a morte da família do investigador e apresenta o assassino e seu crime. A relevância do entrelaçamento das múltiplas narrativas é confirmada pelo narrador, quando este afirma que "o resto é parte da história que lhes tenho estado a contar" (LOPES, 2018, p. 194), parte essa da mesma narrativa que parecia ter-se esclarecido antes mesmo do capítulo vinte e oito começar.

Realismo animista na literatura africana

As tradições africanas comportam uma forma única de ver a vida, a morte, o tempo e todas as formas de existir. Essas marcas de cultura se inserem na literatura produzida

pelos escritores que nela vivem, bem como a intenção de oposição ao colonizador. Uma marca importante da literatura angolana advém do fato de que essa sociedade era ágrafa e suas histórias eram transmitidas através da oralidade.

O estudioso Silvio Ruiz Paradiso (2015) discorre sobre o significado do termo animismo e sua origem:

> O conceito de animismo, cujo termo advém de *anima* (alma), foi inicialmente desenvolvido por Georg Ernst Stahl, em 1720, para se referir ao 'conceito de que a vida animal é produzida por uma alma imaterial', mas redefinida pelo antropólogo inglês Sir Edward B. Tylor, em 1871, na obra Primitive Culture (A Cultura Primitiva), significando que 'todas as coisas têm anima (alma; espíritos)'. [...] O termo dentro da antropologia é genérico, e justamente por isso é usado, visto que as manifestações religiosas tradicionais africanas, isto é, religiões de milenares etnias, são heterogêneas e complexas, mas com elementos que as unem – sendo a crença no *anima* uma das mais frequentes. No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm toda essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras africanas. (PARADISO, 2015, p. 275)

O que pode parecer insólito para o olhar ocidental, não o é para o homem que tem suas raízes na cultura e na sociedade

africana. Ao adentrarmos na perspectiva moçambicana, somos convidados a mergulhar em um mundo de simbolismo, espiritualidade e conexão profunda com a natureza. Essa visão de mundo abraça a sabedoria transmitida por gerações, honrando os antepassados e valorizando os laços comunitários. Em se tratando de literatura, *Mundo Grave* oferece, por meio dessa lente culturalmente arraigada, um reflexo sombrio da complexidade e da profundidade da vida em uma sociedade pós-colonial, utilizando elementos do fantástico e do horror, para abordar questões sociais, políticas e culturais. Nesse âmbito de tamanha riqueza artística, o realismo animista cumpre uma função chave em termos narratológicos.

Maria Aparecida Santilli (1985) é uma teórica das histórias africanas que vem a salientar essa marca da oralidade calcada na produção ficcional do continente, especificamente de Angola, de Cabo Verde e de Moçambique (1985, p. 7). Outros autores como Agostinho Neto, Luandino Vieira e Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, surgiram para destacar as cores angolanas e seus aspectos sócio-contextuais, sua tradicionalidade, sua oralidade e mitologia, todos mediados pela memória. Esse último escritor assina suas obras com o nome Pepetela. Ele se apropria de uma lenda local e cria

sua própria versão[2]. Em uma entrevista a Marcon, (2005) ele assim se refere à recepção da história e ao reconhecimento da oralidade da lenda de Lueji:

> [...] Fui lá e falei com uma série de pessoas que tinham lido o livro e outras mais velhas que não tinham lido, *mas que tinham ouvido a história contada por outro* e eles aceitavam perfeitamente a história. Alguns diziam, não, mas houve mudanças e outros diziam, mas é esta a história que nós conhecemos. Portanto, *a história oral que continuou, esta minha versão aproxima-se bastante da atual tradição oral*. (2005, p. 270, grifos nossos)

Pepetela, que além de escritor é sociólogo, confirma as relações estabelecidas com a escrita nessas sociedades que têm em sua gênese a oralidade. Esse autor abriu as discussões sobre conceitos próprios para a literatura africana, e nela incluiu o conceito de *animismo,* do latim *animu,* significando espírito, vida. Esse termo, conceituado mais exatamente como realismo animista, vem para lidar com outros aspectos da literatura africana que não tão somente o realismo fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso.

De acordo com Silvio Ruiz Paradiso (2015) os termos animismo e fetichismo na literatura africana estiveram ligados, por décadas, às manifestações religiosas do continente de forma depreciativa devido ao fato de "o homem moderno

2 Lu*eji, o nascimento de um império.* (PEPETELA, 1989).

ocidental ter dificuldade para aceitar certas manifestações do sagrado, chamadas por ele de hierofanias" (2015, p. 270). Hierofania, em termos didáticos, significa o aparecimento ou a manifestação reveladora do sagrado.

No entanto, está havendo uma mudança na aceitação dessa característica literária, pois "os termos animismo e fetichismo são hoje ressignificados, devendo ser desprendidos da carga preconceituosa que os revestia, e isso cabe ao leitor. Manter tais termos fixos a ideia de primitivismo, é manter o olhar do colonizador e a mentalidade colonialista" (2015, p. 270). Espera-se do leitor um novo olhar, um novo sentido, um novo jeito de encarar essa inserção das marcas identitárias, das divindades, ou do próprio fetichismo, já que esse conceito próprio local a partir da matriz africana adequa-se a outro jeito de fazer literatura.

Paradiso (2015) ressalta a multiplicidade de tarefas desse novo escritor que desponta na África: "Assim, o escritor africano (pós-colonial) assume o papel de um neo-historiador, neoantropólogo ou um neoetnólogo, porta-voz de suas etnias, nações e do próprio continente" (PARADISO, 2015, p. 271). O escritor de literatura, nesse contexto, deve ser aquele que resgata a própria realidade e redescobre a mitologia dos ancestrais, da oralidade e da religiosidade africanos. Afirma

Paradiso (2015) que "é neste mundo da religiosidade anímica pós-independência que o autor africano cria o seu projeto de descolonização literária" (2015, p. 272). A religião africana tradicional foi silenciada pelo colonizador e o escritor dá voz a ela ao trazê-la para dentro da literatura contemporânea.

Segundo Paradiso (2015), r*ealia* é um termo que se aplica ao animismo:

> Na verdade, o termo maravilhoso, observado a partir de sua etimologia –*mirabilia* (do verbo *mirari*, que significa 'ver') aplica-se então à reação do público leitor. Neste ponto, o olhar (lacaniano) do leitor é o determinante para que cenas de possessão, transmutações, necromancias e intercepções entre vivos e mortos, deuses e humanos sejam *realia* ou *mirabilia* (ao primeiro termo se aplica o Animismo, já ao segundo o Maravilhoso) (PARADISO, 2015, p. 272-273).

Realia é, portanto, uma ideia intrínseca à cultura africana, uma vez que eles fazem parte do possível e não do impossível dentro da realidade, como é o caso do maravilhoso na literatura e como tal deve ser percebido pelo leitor.

> Cabe ao leitor entender que tais fenômenos na narrativa fazem parte de um mundo em que o 'sobrenatural' é palavra ausente, já que é no 'real' que o visível e o invisível, bem como as relações anímicas e fetichistas, se interagem sem a dialética do mundo ocidental. (PARADISO, 2015, p. 273)

Wittiman (2012) escreve que a cultura africana, essencialmente memorial e oral, é verbalizada e surge daí uma literatura impregnada de animismo, perpetrada pelo sobrenatural. Hodiernamente, os escritores de literatura são portais que se abrem para carregar e transmitir essa memória ancestral.

> Na narrativa africana do passado, predomina a valorização da cultura tradicional africana, a presença acentuada do imaginário ancestral, marcas do sobrenatural e, principalmente, do animismo das culturas africanas. O animismo africano prevalece sobre os valores da realidade, fazendo com que o leitor ocidental perceba que o sobrenatural encontra-se ali. (WITTIMAN, 2012, p. 13)

Esse e outros elementos culturais que fazem parte de um enorme armazenamento de informação cultural estão sendo recuperados. O animismo africano foi tradicionalmente transmitido à prole, e assim foi conservado para a geração seguinte e hoje é resgatado por seus escritores: “Em África, certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista” (PARADISO, 2015, p. 274).

Esse animismo faz parte do mundo que os escritores africanos descrevem, as narrativas são inspiradas pelo

ambiente em que o escritor vive. Através da literatura, que até então era parte de um patrimônio cultural eminentemente oral.

Manifestações do animismo como insólito ficcional em *Mundo Grave*

Pedro Pereira Lopes, na necessidade de mostrar a visão africana do que é existir, de recontar a história, de falar do que é africano, é um escritor dessa vertente, do realismo animista, trazendo o insólito, o hibridismo religioso, os antepassados, os poderes que estão espraiados pela natureza. Ele traz esses elementos com *anima* para dentro de sua literatura, talvez porque os gêneros realismo maravilhoso, realismo mágico e realismo fantástico não conseguirem dar conta da realidade e da visão de mundo atual dos povos africanos e, em especial, de Moçambique.

Flavio Garcia, ao se referir a um dos romances de Mia Couto, poderia estar comentando *Mundo Grave*, quando afirma:

> Pode-se [...] afirmar, sem risco de incorrer em impropriedades teóricas, conceituais ou críticas, que, de fato, se verificam [...] discursos contra-hegemônicos — expressos na voz de suas personagens, ao contar em suas estórias ou comentarem o acontecido —, como produto de apropriações de estratégias de construção narrativa das literaturas latino-americanas, inscrevíveis

> no sistema semionarrativo-literário dos mundos possíveis ficcionais do fantástico — lato sensu —, em favor do real animismo africano, atualizando, assim, em África, protocolos ficcionais próprios da América Latina — Novos Mundos —, em dois continentes distintos, mas aproximáveis — cenários de ex-colônias do imperialismo ibérico. (2016, p. 172)

Em inúmeras cenas realistas do romance de Pedro Pereira Lopes (2018), pode-se perceber a presença do animismo como manifestação do insólito e até mesmo do macabro que permeiam a obra. A crítica aponta aspectos que inscrevem o romance no universo da narrativa de investigação, mistério e policial, destacando sua proximidade com o fantástico. Contudo, sua leitura traz à baila estratégias narrativas e temas que a permitem inscrever na seara do realismo animista. Já no capítulo um, a imagem do policial com "os punhos manchados de sangue" (LOPES, 2018, p. 23) faz o prenúncio do tipo de violência que o leitor pode esperar como retrato do cenário sombrio da obra. O homem chega para falar com Costley Liyongo, o qual lhe pergunta se ele estava torturando alguém, ao que o homem responde que não passa de "uma entrevista de rotina" (LOPES, 2018, p. 24).

Mais adiante, no capítulo dois, uma vítima de feminicídio é descrita como objeto de desejo sexual de uma maneira

macabra que talvez nem mesmo Edgar Allan Poe seria capaz de pensar: “o corpo da mulher era firme e enxuto, e mesmo sem vida, ainda seria capaz de despertar algumas fomes entre os homens” (LOPES, 2018, p. 28). A morte é bastante explorada no romance como elemento do insólito, adicionando figuras horroríficas à atmosfera lúgubre.

Seguindo o tom de criminalidade esperado de uma metrópole do terceiro mundo, há também a expressão do desvalor à vida que os personagens parecem não somente testemunhar, mas também sentir: “é fácil acreditar na morte dos outros, de terceiros, as mortes que nos são íntimas são difíceis, inexplicáveis” (LOPES, 2018, p. 36-37). Complementando bem a ambientação sinistra do romance, a espacialidade também é bastante explorada a fim de tecer a linha entre o real e o fantástico, este que por sua vez acompanha Azevedo em sua busca por vingança: “as [nuvens] que se encontravam pra lá do horizonte, esventradas, na sua maioria, pareciam fantasmas em procissão” (LOPES, 2018, p. 47).

A referência a fantasmas serve de augúrio, considerando a aparição que acompanha o personagem Azevedo em sua matança:

> Shonga não estava no carro. Azevedo marroquim nunca sabia ao certo quando estava sozinho, e isso chateava-o bastante.

> Seguia nervoso, olhou para o outro banco, arrependeu-se de ter levado o facão de cozinha, que estava mesmo ali, para o inesperado, para servir de reforço à pistola. (LOPES, 2018, p. 74)

É interessante observar também que, na passagem acima, o autor parece fazer referência ao facão e à pistola como que conferindo personalidade a esses objetos. Essa técnica narrativa pode ser enquadrada em uma das características do animismo, pelo fato de que os objetos assumem funções vivas, isto é, como se eles tivessem alma. No contexto do romance *Mundo Grave*, essa é uma técnica bastante criativa e que contribui imensamente para a composição do gênero literário de horror.

Um dos momentos mais pivotais do romance no que tange ao horror como narrativa de gênero, é quando o comandante Goba revela aos policiais Liyongo e Gramane a sua teoria de que um espírito maligno pode ser a resposta do que está por trás dos assassinatos que ambos vêm investigando:

> ‘o que é que nos pode dizer, comandante?’
> ‘acreditam em *amazimus*?’, perguntou
> os dois policiais fitaram-no com uma expressão curiosa
> *‘amazimus*, espíritos malignos, demónios?’, foi a vez de liyongo
> o comandante gramane assentiu com a cabeça, mas o agente especial ainda não percebera:
> ‘está a sugerir que as mortes estão relacionadas

> com algum tipo de feitiço, de magia?'
> 'não, nada de feitiço ou magia, mas sim possessão'. (LOPES, 2018, p. 94-95)

Azevedo então vai até um *nyanga*, um curandeiro, o qual se diz ter o dom de contatar o mundo dos espíritos, para ver se ele consegue fornecer uma resposta mais definitiva para o problema da aparição que vem lhe acompanhando. O velho curandeiro confirma a teoria do comandante Gramane:

> 'Meu filho, há sangue em ti, há muito mal. os *amazimus* controlam o teu corpo, a tua alma não é tua, não te pertence', disse o curandeiro, abrindo mais ainda os enormes e cansados olhos, possuído que estava de medo
> [...]
> 'há um *amazimu* dentro de ti, um demónio... um demónio disfarçado de mulher, o *amazimu* serpente que troca de formas'. (LOPES, 2018, p. 128)

Azevedo chora e pede ajuda ao homem, que apenas consegue ser fatalista em sua resposta, dizendo que a única solução para Azevedo é a morte. No capítulo vinte, no que parece um sonho, ou talvez uma lembrança de Azevedo, temos uma cena em que Shonga, a mulher por quem ele é apaixonado, e de cuja morte ele busca vingança, explica a ele que ela está possuída por um destes espíritos do mal: "o demónio da minha mãe, ele procurou-me, possuiu-me, bebeu do meu sangue, comeu da minha carne. Estou amaldiçoada!"

(LOPES, 2018, p. 139). Ele quer um relacionamento sério com Shonga, quer que ela largue a vida de prostituta e fique só com ele, mas ela nega: “é por isso que não posso ser apenas tua, eu pertenço ao mundo, a todos, aos *amazimus* (LOPES, 2018, 139). O total infortúnio de Shonga como que evoca a herança dos problemas sociais de um país colonizado, e se manifesta em um dos tropos mais aterrorizantes que há no universo ficcional de horror, e é notável que Pedro Pereira Lopes consiga encaixar sua narrativa no gênero com tal maestria já no seu primeiro romance.

Conclusão

> Desci destarte ao círculo segundo [...]
> Ouvi que estão no padecer horrendo
> Os que aos vícios da carne se entregavam
> Razão aos apetites submetendo. (ALIGHIERI, 1948, p. 39-40)

É para o segundo círculo do inferno que os amantes, aqueles que se entregaram ao amor desmedido, irracional, amor da carne e da luxúria, vão depois da morte. Dos terrores e *amazimus* da religião africana ao inferno de Dante, os personagens de Pedro Pereira Lopes (2018) peregrinam pelas regiões das brumas, do insólito, do não-conhecido. Eles se encontram em um lugar sombrio, de almas desditas, o qual “perpetuamente as almas torce, agita, molesta, em seus

embates recrescidos" (ALIGHIERI, 1948, p. 39). Como explica Shonga a Azevedo, no final: "estamos no inferno [...] esse é o círculo dos amantes, o canto final das almas que pecaram por amor. o nosso pecado foi o amor" (LOPES, 2018, p. 251).

Existe um realismo na obra de Pedro Pereira Lopes, que dialoga com boas doses de insólito, configurando uma narrativa de horror que se enquadra no realismo animista africano. Do lenocínio ao crime, do amor ao sangue, da pobreza à prostituição, do comércio do sexo ao vício e transtorno de comportamento sexual compulsivo, de passos incertos a passos duvidosos, os personagens se desesperam, se perdem, ficam cobertos de luxúria e sangue. O mundo ficcional de paixões exacerbadas e de comércio carnal ilícito criado por Pedro Pereira Lopes é um *mundo grave*, com certeza.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia* Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda, v. 1, 1948.

AMARAL, Maria do Rosário. *"Mundo Grave"*: a normalização da anormalidade. Disponível em: https://opais.co.mz/mundo-grave-a-normalizacao-da-anormalidade/. Acesso em: 13 jun. 2023.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção.* Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CALDEIRA, Luíza Angélica Fonseca. Em torno do real: a escrita de Machado de Assis e o trabalho do leitor. Belo Horizonte: Faculdade

de Letras da UFMG, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6NKP4Q/1/disserta__o_de_luiza_ang_lica_fonseca_pdf.pdf. Acesso em: 13 jun. 2023.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARCIA, Flavio. Discursos contra-hegemônicos em *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto*:* apropriações de estratégias de construção narrativa em favor do real animismo africano. *Miscelânea*, Assis, v. 19, p. 149-174, 2016.

GARUBA, Harry. *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana.* Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. Porto Alegre: Nonada Letras em Revista, ano 15, n. 19, p. 235-256, 2012.

IMPRENSA NACIONAL. *Apresentação mundo grave de Pedro Pereira Lopes distinguido com o prémio INCM/Eugénio Lisboa.* Disponível em: https://imprensanacional.pt/agenda/apresentacao-mundo-grave-de-pedro-pereira-lopes-distinguido-com-o-premio-incm-eugenio-lisboa/. Acesso em: 15 jun. 2023.

KILPP, Suzana. *A traição das imagens:* espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*.* Porto Alegre: Entremeios, 2010.

LOPES, Pedro Pereira. *Mundo Grave.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A. 2018.

MARCON, Frank Nilton. *Leituras Transatlânticas:* diálogos sobre identidade e o romance de Pepetela. 2005. 275f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *As faces de Janus:* um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literári*o.* Rio de Janeiro: Palimpsesto, Dossiê (2), v. 11, n. 14, p. 1-15, 2012.

PARADISO, Silvio Ruiz. *Religiosidade na Literatura Africana:* a estética do realismo animista*.* Londrina: Revista Estação Literária, v. 13, p. 268-281, 2015.

PEPETELA. *Lueji, o nascimento de um império.* Porto, Portugal: União dos Escritores Angolanos, 1989.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas – História & Antologia.* São Paulo: Ática, 1985.

WITTIMANN, T. *O realismo animista presente nos contos africanos:* (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. 172f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Diorgi Giacomolli

Mestre em Sociedade, (Inter)textos Literários e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas (Inglês) pela Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, 2023.

Membro do grupo de pesquisa em estudos do gótico G.H.O.S.T (UFRGS).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2764689824857066.

ORCID iD: https://orcid.org/0009-0009-3618-1222.

E-mail: diorgisbs@gmail.com.

Doris Helena Soares da Silva Giacomolli

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Rio Grande, (FURG).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/7121110420173190.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5699-0523.

E-mail: dorishssg@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79827

ELEMENTOS HISTÓRICOS E FICCIONALIDADE EM *SAGA D'OURO*

Anqi Zhu
Ana Mafalda Leite

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do romance *Saga d'Ouro* (2019), do escritor moçambicano Aurélio Furdela. Neste romance, a ficção e a história são habilmente combinadas. A narrativa tem lugar em Mwenemutapa, atual Zimbabwe, que abrangia algumas terras que hoje são Moçambique. Através das diferentes histórias das personagens, o autor retrata a vida de diferentes grupos a partir de diversas perspetivas, incluindo políticas, económicas e culturais. Seguindo H.R. Jauss e a teoria da recepção, o objetivo da nossa análise éperceber a possível intenção e relação crítica entre passado e presente, considerar o estado atual da sociedade moçambicana e o seu modelo de desenvolvimento e compreender a importância do romance histórico na preservação da recordação do passado, evitando a repetição de erros no presente.
Palavras-Chave: Romance Histórico. Teoria da Receção. Oceano Índico. História de Moçambique. Neo-colonialismo.

Abstract: This essay proposes an analysis of *Saga d'Ouro* (2019) by the Mozambican author Aurelio Furdela. In this Novel, our author skillfully blends historic information with literary art. The narrative takes place in Mwenemutapa, which covers Zimbabwe and a part of the land that is now Mozambique. Through the different stories of the characters, the author portrays the lives of different groups from various perspectives, including political, economic and cultural. Following H.R. Jauss and the Reception theory, the aim of our analysis is to understand the possible intention and critical relationship between past and present, to consider the current state of Mozambican society and its development model to understand the importance of the historical novel in preserving the memory of the past, avoiding the repetition of mistakes in the present.
Keywords: Historical Novel. Reception Theory. Indian Ocean. History of Mozambique. Neo-colonialism.

Introdução

A obra *Saga d'Ouro*, do escritor Aurélio Furdela, ganhou o prêmio de Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM) – Eugénio Lisboa 2018. O romance *Saga d'Ouro* é uma história narrada no reino de Mwenemutapa, em que o protagonista é um imperador e governante tirânico e brutal, cuja ganância e incompetência conduzem, eventualmente, à queda do seu domínio. Neste romance, o autor moçambicano Aurélio Furdela, dá-nos uma ideia das atividades comerciais, das lutas pelo poder, das superstições, usos da feitiçaria e das invasões coloniais, no século XVI, no continente africano e ao longo do Oceano Índico, através das histórias fragmentadas de várias personagens. No entanto, este romance não é um relato puramente histórico, mas uma obra literária que combina elementos históricos com ficção. O autor traz o leitor para o texto através de alguns elementos da História que são familiares. É como se o leitor fosse uma personagem que viveu naquele tempo, naquela história. Desde o início do romance, a existência de uma divisão social do trabalho bastante desenvolvida é demonstrada através da descrição do cenário. A família real vivia dentro do muro de pedra (Grande Zimbabwe), em posição de terreno elevado, gozando de uma vida privilegiada. As massas populares, por outro

lado, viviam fora do muro de pedra, produzindo os meios de subsistência e contribuindo obrigatoriamente para a classe dominante. A narrativa ocorre quando o regime do Mambo é desafiado e termina com a sua derrota. O corpo principal deste artigo pode ser dividido em duas partes. A primeira parte centrar-se-á na explicação de um elemento histórico contextual que percorre o romance: as atividades comerciais dos portugueses e árabes no Império e as tensões e conflitos que surgem por causa dos seus respetivos interesses. A segunda parte fornecerá uma análise aprofundada do que significa discutir um romance histórico nos dias de hoje e pondera em reflexões sociais que este romance se destina a provocar.

Verdade histórica e ficção literária

A transformação de elementos históricos numa narrativa ficcional mostra semelhanças e diferenças entre o discurso literário e o discurso histórico. A fusão de elementos ficcionais e históricos presentes no romance repete-se ao longo de toda a obra. Tendo em conta as diferenças entre discurso histórico e discurso literário no que diz respeito à abordagem narrativa, é necessário analisar os factos históricos apresentados na obra e as suas expressões na narrativa ficcional. Os elementos geográficos e históricos são misturados neste romance, e

esta mistura do real e do imaginário, da história e da ficção, compõe toda a obra, forçando o leitor a relacionar o romance com a história da época.

Mwenemutapa

O romance *Saga d'Ouro* tem lugar no reino de Mwenemutapa. Por volta de 1420-1430, Mutota liderou o seu povo até obter a independência do outrora extinto Estado do Zimbabwe, derrotando o povo e ocupando uma grande área do vale sul do Zambeze, no Norte, mais tarde conhecido pelo povo Shona como Mwenemutapa, ou *o explorador*, ou *o conquistador.* Desde essa época, Mwenemutapa expandiu-se para influenciar todo o atual Zimbabwe: para leste, ocupando parte do atual território de Moçambique, chegando mesmo ao Oceano Índico. O reino de Mwenemutapa floresceu entre os séculos XV e XVIII. Os portugueses cobiçaram o ouro existente no interior do território africano bem antes de chegarem à costa oriental de África. No início, negociaram ouro com comerciantes árabes, mas rapidamente perceberam que a única forma de maximizar os seus lucros era encontrar a origem do ouro no interior do território africano. Por conseguinte, viajaram pelo rio Zambeze até ao Zimbabwe, o então Reino de Mwenemutapa. Os portugueses usaram o catolicismo para

se infiltrarem na família real de Mwenemutapa e, em 1560, organizaram uma expedição missionária dirigida pelo padre jesuíta Gonçalo da Silveira, com o objetivo de converter a classe dominante ao catolicismo e batizar com sucesso o então Mambo de Mwenemutapa (Gatsi Lucere na História, designado por Gatsi Rusere no romance) e a sua família. Através de uma aliança com a classe dominante, Portugal obteve o controlo e o acesso às minas de ouro. No entanto, o sucesso das atividades missionárias de Silveira despertou o ódio dos comerciantes muçulmanos locais. No romance *Saga d'Ouro*, Xerxes, como representante dos comerciantes muçulmanos, destaca-se pelo uso da feitiçaria como meio de eliminar os seus rivais, neste caso os comerciantes portugueses, e consolidar a posição dos comerciantes árabes. Como Silveira rejeita o amor de Manyara, Xerxes aproveita-se disso para o levar a julgamento. Silveira seria enforcado em 1561. Os portugueses enviaram uma expedição militar liderada por Francisco Barreto, em 1571, utilizando como pretexto o assassinato de Silveira, com o objetivo real de conquistar a região produtora de ouro. Contudo, a grande coesão dentro da classe dominante do Império e as doenças tropicais contribuíram largamente para o fracasso dessa missão. Seguiu-se uma segunda expedição, em 1574, que uma vez mais fracassou. No romance de Furdela, *Saga*

d'Ouro, o fracasso de Francisco Barreto é explicado pela narrativa da feitiçaria (MUHACHA, 2022).

Após o século XVII, os conflitos internos na classe dominante do reino de Mwenemutapa continuaram, e os portugueses aproveitaram o conflito para intensificarem a sua infiltração. Com a influência portuguesa a crescer no país, controlaram o reino de Mwenemutapa. Na narrativa de Furdela, perante uma rebelião liderada por Mathuzianye, o imperador sentiu-se incapaz de a reprimir militarmente e foi forçado a procurar o apoio militar de Portugal. Gatsi Rusere tentou fazer com que o povo lhe desenterrasse ouro sem descanso para o oferecer aos portugueses, mas o feiticeiro Rumbidzai recusou-se a ajudar a fazer a dhôro-re-simba (poção maligna) e os dois jovens, Mudzingaze e Bengo, foram incapazes de trazer as raízes secretas utilizadas para fazer a poção de volta por causa das lutas internas. Gatsi Rusere teve, portanto, de ceder as minas aos portugueses, em 1607. Historicamente, os portugueses ajudaram Gatsi Lucere a derrotar o seu rival. No entanto, no romance, os portugueses não prestaram ajuda atempada a Gatsi Rusere, uma vez que estavam concentrados no Brasil. O exílio imaginário e sonhado de Rumbidzai no Brasil no romance levou as damas dele a perderem o seu marido. As mulheres esgrimiram a Gatsi Rusere impropérios e reclamaram o prazer do sexo.

Segundo relatos históricos autênticos, Gatsi Lucere foi ajudado pela venda dos recursos naturais do país, mas o Império Mwenemutapa tinha ficado sob controlo português, tanto política como militarmente. O Império Mwenemutapa perdeu gradualmente a sua soberania.

O conflito comercial Leste-Oeste

Em muitos aspetos deste romance podemos também ver a tensão e o confronto entre os portugueses e os árabes. O conflito subjacente é sobre a competição pelos recursos em África e pelo comércio ao longo do Oceano Índico. Nesta parte do trabalho, vou concentrar-me no *mundo* do Oceano Índico, moldado pelo comércio de longa distância, implicado neste romance, e pela inevitável rivalidade entre Este-Oeste. Esta vasta área de espaço geográfico, a sua diversidade cultural e longevidade, tem sido descrita como uma zona de interação. O *mundo* do Oceano Índico é uma dessas zonas de interação onde a investigação tem avançado significativamente. As monções e as correntes do Oceano Índico definem as rotas de movimento e os ritmos temporais da atividade humana. Em suma, as vias marítimas do *mundo* do Oceano Índico foram divididas em duas rotas. Uma seguia a linha costeira da Baía de Bengala, ao Mar Arábico em direção ao Golfo Pérsico e ao Mar Vermelho, ou

via Somália e Tanzânia em direção às ilhas de Moçambique e Madagáscar. A outra era a rota transnacional do Oceano Índico, que ia para oeste a partir do Sudeste Asiático, através do Sri Lanka e das Maldivas, por onde se podia chegar diretamente ao Golfo de Áden. Esta era uma rota rápida para transportar especiarias do Sudeste Asiático e do Sri Lanka para a costa ocidental do Oceano Índico. Através destas duas rotas, as diversas sociedades em torno do *mundo* do Oceano Índico formaram um mecanismo regular de troca de recursos, movimento populacional, transferência de riqueza e interação cultural. A combinação da distribuição de recursos, mercados internacionais e rotas marítimas fixas tornou algumas áreas à volta do Oceano Índico muito ativas com pontos de distribuição e de trânsito para mercadorias ou estacionamento naval. Quando Vasco da Gama entrou no Oceano Índico viu pela primeira vez Moçambique, uma área comercial com grande atividade na costa da África Oriental, que já era um elemento importante do comércio do Oceano Índico Ocidental. Continuando, a Norte ficava a Costa Suaíli, com muitas cidades portuárias, onde se tinha desenvolvido uma língua e uma cultura próprias como resultado de uma tradição de ligações e casamentos entre os bantus africanos e os comerciantes asiáticos. No século XIV, no importante porto de Kilwa, que controlava a exportação de ouro, o

mercado era agitado, contando com numerosas porcelanas orientais, bem como com comerciantes de Gujarat e Malabar, na Índia (YUE, 2020). Os árabes controlavam o ouro nesta região, desde o império de Mwenemutapa através do rio Zambeze até aos portos, mesmo antes da chegada dos comerciantes portugueses a Moçambique. O romance *Saga d'Ouro* mostra, por exemplo, também, a posição dos árabes na família real africana naquele tempo através de algumas narrativas secundárias sobre Xerxes, genro do Mambo que foi capaz de agir como juiz dos missionários portugueses. Os comerciantes árabes são retratados na escrita do autor moçambicano como astutos e orientados para o lucro. Para escapar à supressão do comércio português, Xerxes inventa a mentira de que a imagem da Virgem Maria fará o Mambo perder o seu desejo por mulheres e tornar-se homossexual, e aproveita a oportunidade para matar os missionários. A história dos portugueses em Moçambique remonta ao século XVI, quando iniciaram a sua invasão e conquista da costa moçambicana, assumindo o controlo da ilha e de Sofala, devido ao seu interesse pelo ouro e pelo marfim. A partir dos anos 30 do século XVII, os portugueses começaram a concentrar-se no reino interior de Mwenemutapa, na esperança de encontrar e controlar as lendárias minas de ouro. Para este fim, os portugueses investiram

fortemente em expedições para o interior e gradualmente estabeleceram o sistema do *Prazo* nas regiões do Zambeze inferior e médio. Os Portugueses depararam-se com uma importante rede comercial intercontinental, dominada por comerciantes muçulmanos. Estes comerciantes muçulmanos ligavam as comunidades das cidades do norte Suaíli com os portos e mercados interiores. Isto permitiu aos mouros controlar o tráfego costeiro e grande parte do comércio entre a costa e os reinos e emirados do interior. À medida que os portugueses foram entrando no reino, através de meios religiosos, a influência europeia sobre o rei aumentou gradualmente e este começou a marginalizar os comerciantes árabes. Os portugueses instalaram-se inicialmente na costa, estabelecendo postos de comércio em Sofala, em 1505, e na ilha de Moçambique, em 1507. Sofala, na costa sudeste de África, representava o complexo comercial português do Oceano Índico. Através de Sofala esperavam controlar as rotas de transporte de ouro e marfim a partir do interior. Sofala tornou-se um porto próspero e serviu como interface comercial entre o interior africano e o Oceano Índico, que o abastecia de tecidos e especiarias e permitia o comércio de metais preciosos. Ao se estabelecerem em Sofala, os portugueses esperavam substituir os muçulmanos na liderança da região e beneficiar das vantagens e dos lucros

de um comércio secular. Assim o Oceano Índico rapidamente se tornou numa arena geoestratégica (YUE, 2020). No final da década de 1650, o poder crescente dos portugueses fez com que as atividades comerciais dos muçulmanos tradicionais diminuíssem drasticamente. Na costa oriental de África, os portugueses tentaram tomar conta dos mercados árabes. Pode, portanto, dizer-se que a entrada dos portugueses no Oceano Índico foi desastrosa para os árabes porque perderam o seu papel de intermediários no comércio entre a Índia e os países europeus. Os portugueses destruíram o império marítimo dos árabes na costa oriental de África.

Historicidade do romance

A estratégia de Portugal de dominar os mercados, a mão-de-obra e os recursos naturais de Moçambique no século XVI foi indiscutivelmente bem-sucedida. Então, agora, no século XXI, será que Portugal continua a exercer influência sobre Moçambique? Para além de questões de poder, o que será que o autor pretende criticar e ou assinalar neste romance? A utilização de muitos elementos históricos pelo autor moçambicano Aurélio Furdela não se extingue na simples revelação das realidades sociais, políticas e culturais do século XVI. Há porventura um ou mais significados profundos nesta obra literária na nossa perspectiva. Em

seguida, iremos desenvolver o que significa do nosso ponto de vista discutir um romance histórico no século XXI, como é o caso de *Saga d'Ouro*.

Estética da receção

Gostaria de começar esta reflexão com um estudo da teoria de Hans Robert Jauss (1982) sobre a estética da receção. Jauss construiu uma nova visão da história literária a partir do lugar do leitor. A renovação da história literária exige o estabelecimento de uma estética da receção que rejeite os preconceitos do objetivismo histórico e os fundamentos tradicionais da estética de produção e reprodução. A proposta apresentada por Jauss nos anos 60 do século passado sublinha a atuação do leitor como agente responsável pela atualização dos textos, garantindo a historicidade das obras literárias. A experiência literária do leitor pressupõe um saber prévio, o conjunto das suas experiências, tanto de leitura quanto de vida, que desperta expectativas e aciona uma determinada postura emocional. Os leitores devem mobilizar os seus conhecimentos para descodificar o código da obra, para desenterrar e recriar as informações estéticas da mesma, o que reflete a importância do leitor nas atividades literárias. A estética da receção não avalia a interpretação dos textos por critérios tais como verdade ou falsidade, correção ou erro;

acredita que não existe uma norma fixa para a interpretação dos textos. Uma obra de literatura não é um objeto isolado que oferece o mesmo ponto de vista a todos os leitores, em todas as épocas. Pode ressoar em leitores de diferentes gerações a partir de perspetivas diferentes, e até mesmo ter o efeito de impulsionar mudanças e revoluções sociais. Neste romance, *Saga d'Ouro*, o autor aprofunda o retrato da personagem principal, Gatsi Rusere, para apresentar ao leitor a imagem de um personagem excessivamente ganancioso e grosseiramente covarde. Gatsi entrega os seus recursos de ouro a estranhos apenas para procurar ajuda militar, derrotar o seu inimigo político e permanecer no poder. Não tem qualquer preocupação com a perda da soberania ou com o sofrimento do povo. Tanto homens como mulheres, e até mesmo crianças, estiveram envolvidos na exploração mineira, em detrimento de outras atividades, como a agricultura ou a pecuária. A imagem de um rei que pode vender o seu povo e o seu reino a qualquer pessoa em troca de poder e estabilidade permanentes é claramente contrária à imagem de um líder competente. A leitura da História é uma forma de perspetivar melhor o futuro e evitar que os erros se repitam. Gatsi Lucere é de facto uma figura histórica típica e irônica, especialmente no século XXI, em que as teorias democráticas dos direitos humanos são abundantes.

Mas para os moçambicanos existe, talvez, uma sensação de repetição histórica quando se lê este livro. Tal como em muitos países do terceiro mundo, particularmente em África, a soberania, a igualdade e os direitos humanos não parecem ter progredido substancialmente desde a independência do país. Vou então relacionar duas perspetivas, a da ficção com a da realidade. Em primeiro lugar, referir a ganância e a incompetência dos governantes que poderá ter conduzido a uma certa decadência do país; e, em segundo lugar, referir a cobiça e a pilhagem de Moçambique por forças externas.

Questões de poder e de governação

As pobres qualidades pessoais de Gatsi Lucere/Gatsi Rusere refletem-se em muitos episódios do romance *Saga d'Ouro*. Por exemplo, tomou como prémio a mulher Manyara, obrigou dois jovens, Mudzingaze e Bengo, a obter poções para si, matou o cozinheiro Pote Pote só porque um osso de galinha ficou preso na sua garganta, e assassinou brutalmente o mensageiro Kutaura que o informou da indisponibilidade do butua para lhe prestar assistência militar. Ele queria assegurar a sua posição dominante, mas era muito incompetente. O uso que fazia de *cannabis* causou-lhe momentos de confusão diante dos seus ministros que, assim sendo, não lhe reconheciam qualquer

autoridade. Falhou também em ganhar o apoio do povo e foi ironicamente chamado de ladrão de galinhas. Foi também a sua incompetência que conduziu à rebelião de Mathuzianye, para a qual procurou a ajuda do feiticeiro Rumbidzai. Perante a recusa do feiticeiro em fornecer uma receita para fazer uma poção, Gatsi Rusere exilou o feiticeiro e acabou por sofrer as consequências.

Atualmente, em Moçambique, talvez se possa dizer que ainda existem personagens como os Rumbidzai (equivalentes a feiticeiros ao serviço do imperador) que são o meio pelo qual os detentores do poder procuram suprimir os seus oponentes. No romance, o feiticeiro não ajuda Gatsi Rusere, e na vida real acreditamos que os meios utilizados para eliminar os oponentes estão também condenados ao fracasso. Com esta obra, pensamos que o autor não só quis escrever sobre os governantes do século XVI, mas também chamar a atenção sobre os líderes do século XXI, fazendo um paralelismo entre os problemas do século XVI e os que ainda hoje subsistem e assinalando que vale a pena refletir sobre os mesmos. A batalha entre Gatsi Lucere e Mathuzianye também parece sugerir as tensões, de algum modo similares, às que agora caracterizam a cena política de Moçambique. Embora as eleições multipartidárias realizadas em outubro de 1994 tenham sido resultado de anos de esforços para pôr fim à

guerra entre a Frelimo e a Renamo, nos últimos anos, a política democrática de Moçambique não parece ter progredido. O confronto entre os dois principais partidos políticos cresceu, bem como outros conflitos no norte do país. Na esfera econômica, embora o país tenha registado um enorme crescimento económico no século XXI, especialmente depois de 2010, a maioria dos moçambicanos não beneficiou dele e mais de metade da população ainda está presa na pobreza. A falta de partilha dos frutos do desenvolvimento econômico e os receios de marginalização política exacerbaram as tensões entre a Renamo e o governo liderado pela Frelimo, culminando em duas eleições em 2014 e 2019. Os regimes autoritários caracterizam-se por um elevado grau de poder centralizado, mantido através da repressão política e da exclusão de potenciais adversários. O declínio do índice democrático foi causado por suspeita de fraude eleitoral, criticada por observadores dentro e fora de Moçambique. Os meios mais importantes de repressão incluem medidas de propaganda constante e bloqueios ou controlo dos meios de comunicação, ameaças graves à liberdade de expressão, a detenção de jornalistas e ativistas sociais e ameaças à sua segurança e à segurança das suas famílias (PITCHER, 2020, p. 13-18). O desejo de poder dos líderes tem impedido o pleno desenvolvimento das liberdades democráticas. Podemos

pensar que os líderes continuam incansáveis na sua busca de uma espécie de Rumbidzai para exorcizar os opositores do seu regime e todos aqueles que defendem valores e ideias diferentes para governar o povo com justiça.

Intervenção de forças externas

A ascensão do autoritarismo não se concretizou sem a sua promoção pelos antigos países imperialistas e, nesse sentido, o neocolonialismo é um instrumento muito útil. Muitos líderes foram usados sob o controlo das potências ocidentais. Não será semelhante ao que se passou no episódio de *Saga d'Ouro* quando Gatsi Rusere finalmente entrega o ouro aos portugueses? E parece-me que o livro não é apenas uma alusão às realidades que Moçambique enfrenta, mas uma chamada de atenção para o neocolonialismo que prevalece no continente africano. O neocolonialismo refere-se às antigas formas em que o imperialismo foi forçado a mudar do domínio colonial direto para novas formas de dominação neo-colonial e exploração através de agentes escolhidos.

> The essence of neo-colonialism is that the State which is subject to it is, in theory, independent and has all the outward trappings of international sovereignty. In reality its economic system and thus its political policy is directed from outsider. (KWAME, 1966, Introduction)

Mesmo após tantos séculos, uma grande maioria dos países africanos, incluindo Moçambique, continua a depender do Ocidente. Embora Moçambique seja nominalmente independente, falta-lhe inovação e autonomia em termos de economia e ideologia, continuando a seguir o modelo colonial de desenvolvimento, pelo que não tem sido capaz de alterar a sua estrutura econômica. O domínio neocolonial ocidental no continente africano tem tido um impacto profundo e duradouro no desenvolvimento dos países africanos. A maior manifestação deste facto na esfera econômica foi a perversa estrutura de mono economia. Esta é uma estrutura econômica que depende sobretudo da produção e exportação de uma ou mais matérias-primas agrícolas e minerais para sustentar o funcionamento da economia nacional (CASTEL-BRANCO, 2010, p. 12-16). No romance *Saga d'Ouro*, Gatsi Rusere utiliza quase todos os seus recursos humanos e naturais para forçar o seu povo a trabalhar na indústria mineira e a negociar com comerciantes portugueses em troca de apoio militar. Após a independência, a economia de Moçambique continuou a ser dominada pela produção de matérias-primas do sector primário. A indústria mineira desenvolveu-se rapidamente e tornou-se a principal base para o desenvolvimento da economia. No entanto, outros setores da economia, como a indústria e a agricultura,

não se desenvolveram tanto como deveriam, resultando num desequilíbrio no desenvolvimento econômico e, portanto, numa base muito frágil para o desenvolvimento econômico do país. A estrutura de monoeconomia é prejudicial, pois depende muito da economia externa, não só para a venda de produtos, mas também para a importação de bens manufaturados e alimentos. Além disso, outra desvantagem grave deste modelo econômico é a falta de ligações entre os produtos produzidos e o mercado de consumo interno, que em vez de serem consumidos internamente são exportados diretamente para os mercados estrangeiros. Durante o período colonial, os produtos eram principalmente expedidos para os estados coloniais para utilização como matéria-prima industrial e bens de consumo. Após a independência dos países africanos são principalmente exportados para os mercados mundiais. Uma vez que produção, distribuição e mercados estão intimamente ligados aos mercados estrangeiros, as mudanças na oferta e procura e as flutuações de preços no mercado mundial condicionam diretamente o desenvolvimento econômico dos países africanos. E devido à ordem econômica internacional desfavorável, os produtos primários produzidos pelos países africanos têm um baixo valor agregado no mercado internacional, enquanto os bens manufaturados que os países africanos precisam de

importar têm um elevado valor agregado. Os países africanos encontram-se claramente numa situação de comércio internacional desigual (MATOS, 2006, p. 8-12).

Enquanto o colonialismo era um sistema de governo direto pela força, o neocolonialismo é um sistema de governo indireto em que a independência política é concedida em troca de controlo econômico e exploração. A emergência do neocolonialismo está estreitamente ligada ao estado de subdesenvolvimento criado pelo colonialismo. A grande maioria das colónias tornou-se, então, em *Estados satélites*" econômicos dentro do sistema capitalista internacional, dependentes dos mercados e das matérias-primas para produtos estrangeiros, deixando as economias destes países completamente à mercê do sistema capitalista mundial. Durante o período colonial, o capital estrangeiro obrigaria mesmo os camponeses a trabalhar em indústrias específicas ou a produzir produtos específicos para exportação. O Sul (Maputo, Gaza e Inhambane) foi organizado como reserva de força de trabalho migrante para as minas da África do Sul. No Centro (Sofala, Manica, Tete e Zambézia), o campesinato foi integrado no mercado principalmente por via da venda de força de trabalho para as plantações de chá e açúcar. No Norte (Nampula, Cabo Delgado e Niassa), o campesinato

foi organizado como produtor de mercadorias para exportação (CASTEL-BRANCO, 1994, p. 38-40). Analisando as duas primeiras décadas do século XXI, a economia de Moçambique cresceu significativamente, principalmente graças à descoberta de vários recursos minerais. Segundo os académicos moçambicanos, a economia extrativa tem sido o motor do investimento direto estrangeiro e do desenvolvimento econômico de Moçambique.

> Os fluxos externos de capitais privados nos últimos quinze anos representam aproximadamente 85% do investimento privado total em Moçambique. O grosso deste investimento é aplicado num pequeno número de grandes projectos de natureza extractiva (minerais, florestas, energia, entre outros) ou em indústrias de natureza oligopolista (bebidas, açúcar, cimento, entre outras), resultando em que duas dezenas de empresas, que empregam meia centena de milhares de trabalhadores, produzem o grosso do crescimento do PIB. (CASTEL-BRANCO, 2010, p. 8)

A produção de monoculturas de exportação e, mais recentemente, a implementação de projetos mineiros de grande escala deslocaram as comunidades camponesas, aumentando a sua vulnerabilidade e pobreza. O fenômeno da ocupação forçada da terra, o sacrifício da agricultura, a destruição da biodiversidade e a poluição da água e do ar

são aspetos difíceis de controlar. Além disso, os projetos de desenvolvimento econômico nos países africanos estão frequentemente sujeitos a constrangimentos e restrições impostas pelos doadores. E muitos doadores ocidentais usam não raras vezes a sua forte voz e posição dominante para impor condicionantes que dificultam a utilização eficaz da ajuda para o desenvolvimento econômico e social. Os doadores ocidentais fornecem frequentemente ajuda econômica aos países africanos com algumas condições políticas adicionais. Por exemplo, quando o Ocidente fornece ajuda para o ajustamento estrutural dos países africanos propõe todo um conjunto de programas, tais como a privatização e a liberalização. Se o beneficiário não aceitar estas condições, a ajuda é normalmente reduzida ou mesmo cancelada. A ajuda é também suscetível de criar uma cultura de dependência em África, fomentando o paternalismo ocidental em vez da parceria (SHU, 2020, p. 12-15).

Conclusão

A experiência de ser colonizado não é apenas uma memória para os países do designado Terceiro Mundo. Por outro lado, a independência política dos países africanos nem sempre significou uma *rutura* completa com a experiência colonial. Existe uma notável continuidade histórica entre o

período colonial e o processo de desenvolvimento dos países africanos após a sua independência. No romance *Saga d'Ouro* faz-se alusão crítica à realidade atual de Moçambique, em boa verdade, à realidade de muitos dos países africanos, através de algumas personagens e histórias familiares e mágicas. Para além da obra *Saga d'Ouro* de Aurélio Furdela, Moçambique tem um número crescente de jovens escritores que escrevem criticamente alegorias nacionais e que refletem sobre as realidades sociais. À sua maneira, a nova geração está a iluminar o caminho em direção à democracia e à liberdade.

Referências

BIHALE, Domingos. *Indústria Extractiva em Moçambique - Perspectivas para o desenvolvimento do país*. Maputo: Friedrich Ebert Stiftung, 2016.

CASTEL-BRANCO, Carlos. Problemas Estruturais do Desenvolvimento Agrário. *In:* CASTEL-BRANCO, Carlos. *Moçambique Perspectivas Económicas.* Maputo: Faculdade de Economia da Universidade Eduardo Mondlane e Fundação Friedrich Ebert, 1994.

CASTEL-BRANCO, Carlos. *Economia Extractiva e Desafios de Industrialização em Moçambique*. Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos (IESE), p. 1-17, 2010.

CASTEL-BRANCO, Carlos.Growth, capital accumulation and economic porosity in Mozambique: social losses, private gains. Oxfordshire: *Review of African Political Economy,* 41: sup 1, S26-S48, Taylor & Francis, 2014.

DIMON, Joshua Shaw. *Neoliberalism, gas and livelihoods in northern coastal Mozambique*: *a real-time analysis of the management of dissent.* Berkeley: University of Califórnia Press, 2016.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Tradução de Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

MATOS, António Almeida. *Tendências do Comércio e do Investimento em Moçambique*. Projeto Diplomacia, Cooperação e Negócios. Lisboa: IEEI, 2006.

MONJANE, Boaventura. Seminário oral: Conflitos de terra e a (re) emergência do neocolonialismo em Moçambique. Coimbra: *Centro de Estudos Sociais* (CES), 2014.

MUHACHA, Benney. *Ciclo do ouro em Moçambique*. Maputo: Portal de Sópra educação, 2022.

NKRUMAH, Kwame. *Neocolonialismo*: *La Ultima Etapa Del Imperialismo.* Tradução de Dominic Tweedie, México: Siglo XXI, 1966.

PITCHER, M. Anne. Mozambique Elections 2019: Pernicious Polarization, Democratic Decline, and Rising Authoritarianism. Oxford: *African Affairs* 119 (476): 468-86, Oxford University Press, 2020.

SECCO, C. L. Tindo. O índico – um oceano de multiculturalidades, imaginação literária e insularidades. Campinas: *Remate de Males*, SP, v. 38, n. 1, p. 147–160, 2018.

SHU, Yunguo. An Analysis of the Main Contradictions in the Economic Development of African Countries after Independence. Bequim: *West Asia and Africa*, 2.ed., p. 91-110, Chinese Academy of Social Sciences, 2020.

S. Parashar, & M. Schulz. Colonial Legacies, Postcolonial "Selfhood" and the (Un)Doing of Africa. Oxfordshire: *Third World Quarterly* 42 (5): 867–81, Taylor & Francis, 2021.

TRAGINO, Arnon. O leitor, a leitura, o livro e a literatura na estética da recepção e na história cultural. Bahia: *Revista Mosaicum*, n. 18, jul./dez., 2013.

YUE, Xiukun. *O mundo do Oceano Índico moldado pelo comércio de longa distância*. Pequim: *Guangming Daily,* 14.ed., 2020.

ZILBERMAN, Regina. Historicidade e materialidade da literatura. Coimbra: *Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 10, p. 269-286, 2008.

Anqi Zhu

Mestranda em Estudos Portugueses e Românicos, pela Universidade de Lisboa (ULISBOA).

Graduada em Língua Portuguesa, pela Universidade de Economia e Negócios Internacionais (UIBE), 2018.

ORCID iD: https://orcid.org/0009-0005-8690-2877.

Lattes: https://lattes.cnpq.br/0640201183342600.

E-mail: anqi.zhu@edu.ulisboa.pt.

Ana Mafalda Leite

Professora Associada com Agregação da FLUL.

Doutoramento em Literatura Portuguesa/Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Investigador Agregado do CEsA, Centro de Estudos sobre África e o Desenvolvimento, CSG/ISEG, Universidade de Lisboa.

Lattes: https://www.cienciavitae.pt/portal/A715-6AC0-2DAB.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5730-6033.

E-mail: anamafaldaleite@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79828

O INSÓLITO FICCIONAL NA NARRATIVA MOÇAMBICANA CONTEMPORÂNEA: LEITURAS DE *SAGA D' OURO*, DE AURÉLIO FURDELA

João Olinto

Resumo: Este artigo busca abordar alguns elementos da prosa de Antônio Furdela, por meio da leitura da obra *Saga d'Ouro*. Recorrendo a elementos da história como fonte de sua escrita, em conjunto com a experimentação ficcional característica de uma tradição de escritores que subvertem a matéria histórica, o escritor apresenta a história do Império do Mwenemutapa, bem como as relações entre a região e os portugueses. O escritor representa uma das proeminentes vozes da literatura moçambicana que tem ganhado destaque na atualidade, sendo um dos ganhadores do prêmio literário Eugênio Lisboa. Sua escrita faz coro a uma tradição de escritores que, no decorrer das últimas décadas, procurou desenvolver um projeto literário em uma Moçambique pós-colonial.
Palavras-Chave: Moçambique. História. Literatura. Animismo. Insólito Ficcional. Mosaico Cultural.

Abstract: This article search some elements of Antônio Furdela's prose, through the reading of the work Saga d'Ouro. Using elements of history as a source of his writing, together with the fictional experimentation characteristic of a tradition of writers who subvert historical matter, the writer presents the history of the Empire of Mwenemutapa, as well as the relations between the region and the portugueses. The writer represents one of the prominent voices of Mozambican literature that has gained prominence today, being one of the winners of the Eugênio Lisboa literary prize. His writing echoes a tradition of writers who, over the last few decades, have sought to develop a literary project in post-colonial Mozambique.
Keywords: Mozambique. History. Literature. Animism. Insolitic Fiction. Cultural Mosaic.

O que se convencionou chamar de *Literatura Moçambicana Contemporânea* decorre de um longo

processo que antecede a formação do Estado Nacional Moçambicano (TRINDADE JR, 2013, p. 43). Há diferentes termos para nomeá-la, a exemplo da denominação de "literatura pós-independente" (CHABAL, 1994, p. 24), ou, mais comum, pós-colonial, no qual o escritor busca uma temática diferenciada, uma forma de abordar o homem africano – nesse caso específico, moçambicano – e seu *estar-no-mundo* em uma sociedade pós-colonial. A produção literária desse país passa por um processo gradativo de consolidação através de uma série de caminhos literários perseguidos, o que inclui a percepção dos autores de que, findado o período da guerra – embora ela venha a perdurar em uma miríade de guerras civis, nas décadas subsequentes –, no qual o escritor busca caminhos para consolidar a literatura moçambicana e seu lugar no mundo.

O espaço discursivo que entendemos como narrativa moçambicana propicia, dessa maneira, um ponto de confluência – tal qual o mosaico cultural que é essa sociedade – de diversas estratégias de representação ficcional. Nesse ponto, temos como elementos basilares um escritor oriundo de um país que tem, como uma de suas línguas nacionais, o Português; uma herança na produção literária que remete ao período pré-colonial

– ao considerarmos as culturas ágrafas –, e, também, a existência de uma produção em prosa que o antecede, a literatura colonial (NOA, 2002).

Nesse espaço, a busca por um texto literário que represente ficcionalmente a cultura local levou o escritor a produzir obras de cunho mais *cantalutista*, em prol da luta pela libertação do imperialismo; e, posteriormente, a toda uma gama de experimentações literárias que tinham como meta expor a Moçambique liberta, em busca de sua própria identidade cultural, e que se lança em um processo de renovação estética.

Esse escritor parasita o mundo que o rodeia, em um processo de tradução intersemiótica – a realidade africana – moçambicana –, e busca representá-lo por meio da palavra. Por sinal, nos dizeres de Maria Fernanda Afonso,

> [...] o escritor africano opõe-se à representação que o 'centro' elaborou sobre o homem negro, mas sabendo que da sua identidade fazem parte elementos que adquiriu com a presença do Outro, mostra-se pronto em colaborar num processo recíproco de construção de representações e identidades entre culturas, relevando com grande imaginação as suas raízes culturais. (2007, p. 546)

Temos aqui a perspectiva de um escritor que busca romper com a hegemonia de toda uma literatura metropolitana, e

o faz ao construir um espaço narrativo onde se encontram diferentes estratégias de representação. A busca por uma renovação/exploração, além de possibilitar que o escritor retorne à sua cultura – ou o que ele busca apresentar como possibilidade discursiva de uma cultura – passa pelo diálogo inseparável com as tradições orais, bem como a escrita, inserida como parte desse mosaico.

Reconhecer o ato da escrita como parte de suas tradições é uma constante para esses escritores, pois denota a sua vocação para a "mestiçagem" (COUTO apud FONSECA; CURY, 2008, p. 14), que é uma forma de apresentar sua cultura em uma sociedade moçambicana contemporânea. Sociedade moderna na qual esses escritores são legítimos exemplos de africanos "urbanos de alma mista e mesclada" (2008, p. 15).

Uma dessas possibilidades estéticas envolve o resgate dos eventos que ocorreram no decorrer da história do território moçambicano. Por sinal, há no campo literário moçambicano uma rica tradição de escritores – a qual remete a meados dos anos 90 (NOA, 2007, p. 283) – que resgatam, em seus textos ficcionais, os elementos da história. Decorre que, embora em períodos anteriores a prosa tenha apresentado obras que contavam sobre a realidade do – à época, colônia portuguesa – território moçambicano – a exemplos de obras

como *Godido*, de João Dias; ou *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, de Honwana (TRINDADE JR, 2019) –, eram experimentações esporádicas, em detrimento da vocação dos moçambicanos para serem uma "pátria de poetas" (NOA, 2007, p. 284). Assim, a prosa passa por décadas até atingir o amadurecimento de um Ba Ka Khosa, um Mia Couto e, apontamos aqui, um Aurélio Furdela.

Nessa busca por uma constante experimentação narrativa, os eventos históricos são abordados através de acontecimentos cataclísmicos, como a presença de inundações, pragas e secas; e por meio da influência do homem no meio em que ocupa, através dos jogos políticos, das influências econômicas e, constantemente, da guerra. Mas, numa percepção animista, esses elementos estão imbuídos de um elemento místico inerente aos lugares nas quais as narrativas se passam, imersos nas tradições locais, nos rituais que desconcertam o mundo, e na forma como o escritor realiza uma "fervilhante e desconcertante reordenação das linguagens e dos imaginários" (NOA, 2007, p. 284).

Isso pode ser observado, por exemplo, no próprio nome atribuído à narrativa de Furdela, *Saga d' Ouro* (2019). Embora Jolles teça críticas ao uso da palavra "saga", não deixa de

ser relevante apontar o que o pesquisador denota como a percepção da população do que o termo significa, e no que se aplica:

> [...] uma narrativa, que popularmente se acredita seja baseada em fatos, desenvolvida por graduais acréscimos no decorrer dos tempos e transmitida por tradição oral; lenda histórica ou heróica, que se distingue tanto da· História autêntica como da ficção intencional. Portanto, é uma história que as pessoas acreditam ser verídica, que evoluiu e se ampliou pouco a pouco no decorrer dos séculos, e que assenta numa tradição oral. (JOLLES, 1976, p. 63)

Todavia, Jolles aborda que uma forma de se analisar o desenrolar do gênero, seus limites, é, como essa narrativa, limitada por chaves-temáticas englobando a noção de família e, principalmente, vínculos sanguíneos (1976, p. 70). É nesse caminho que Furdela, ao resgatar alguns momentos do Império do Mwenemutapa – o qual ocupava parte do que hoje é o território de Moçambique (COSTA E SILVA, 2011) –, remete a períodos anteriores, quando uma série de escritores procuravam resgatar a história de sua terra por um viés idealista, para depois subvertê-la, abordando como a história, de fato, poderia ter acontecido.

Essa representação é um exemplo de como os escritores fazem uso de um mosaico ficcional historiográfico, imerso

em elementos que mesclam tanto a versão dada como oficial, quanto às interpretações paralelas, mas, nessa lógica, possíveis. Assim, em diferentes narrativas, com frequência o início e o meio dos eventos históricos são relativizados, embora mantenha-se a sua conclusão registrada. O narrador de *Saga d'Ouro* nos apresenta um período de quatro dias, mas, por meio de uma série de enxertos temporais – idas e vindas na história narrada, micronarrativas paralelas, as quais exercem a função de explicar o espaço que cada personagem ocupa não apenas na trama, mas naquele universo ficcional e, em diferentes momentos, anunciar o passado e o futuro de cada um deles –, a história vai sendo reescrita.

Assim, o autor da obra relativiza o que se é narrado, visto que o narrador, ocasionalmente, faz correções históricas não pela supressão dos eventos, mas pela ampliação das vozes que se manifestam e apresentam os acontecimentos, vozes essas silenciadas pela historiografia oficial. Dessa forma, a narrativa ficcional de Furdela agrega uma necessidade "de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental" (HUTCHEON, 1991, p. 133). O discurso historiográfico que se tem como oficial pode, dessa forma, ser analisado como uma espécie de artefato verbal, construído através de regras da linguagem, de acordo com algum ponto ideológico.

Temos a história do Império do Mwenemutapa, em *Saga d' Ouro*, exemplo de como o discurso oficial, ao ser descortinado, pode apresentar elementos insólitos, mas igualmente possíveis. Isso decorre do seguinte: há toda uma tradição historiográfica que aborda os reinos e os impérios africanos, as guerras, as subjugações, as trocas comerciais, a ruptura das culturas e o empobrecimento dessas regiões (COSTA E SILVA, 2011). Reinos como o do Mwenemutapa, Gaza e outros, frequentemente citados em narrativas ficcionais, como a moçambicana, tem um amplo material que conta suas histórias, limites, influências e confluências; bem como séculos de interação com os europeus. Além disso, parte significativa da literatura produzida durante o período da colonização portuguesa procurava estabelecer uma correlação entre narrativa ficcional, e aquela apresentada como oficial (NOA, 2002, p. 24), de modo que havia vasta literatura que mostrava o território africano pelos olhos de quem o dominava, tentativa de enraizar no imaginário da população – local e metropolitana – o sucesso da empreitada colonial (2002, p. 53), através das ditas *verdades históricas* (LYOTARD, 2013, p. 69).

Tendo Moçambique enquanto espaço discursivo, Furdela reconta a história do Império do Mwenemutapa por meio do código literário, reelaborando o que é dito como oficial, em

função do contexto ficcional. Isso possibilita o surgimento de novas leituras, carregadas de visões de mundo que colocam em discussão os discursos da Historiografia oficial (REIS, 2008, p. 90), sendo que a história, enquanto conhecimento científico, seria o que Barthes aponta como uma manifestação discursiva que justifica uma visão oficial de mundo (1987, p. 16).

Esses autores, ao problematizar o discurso oficial, denunciam não o ato da narração em si, mas o que é narrado, e como isso é feito. Dessa forma, o dado histórico é analisado nas suas correlações com os discursos paralelos, divergentes, marginais, invalidando pressuposições da existência de um discurso da verdade (HUTCHEON, 1991, p. 20) em meio às vozes silenciadas.

Essas vozes silenciadas, na narrativa de Furdela, apresentam os eventos históricos revistos por um viés diferente da nossa lógica real-naturalista. Isso porque a história mescla-se com elementos sobrenaturais, crenças, ritos, lendas, à medida que as vozes que contam a história, dessa vez, são as dos povos autóctones. A narrativa conta o declínio do reinado de Gatsi Rusere, mas o autor, em meio a idas e vindas narrativas, promove uma confusão na nossa percepção: o Mambo – título dado ao governante do

Mwenemutapa (FURDELA, 2019, p. 24) – pede ajuda aos portugueses e, por causa disso, causa o descontentamento dos espíritos; ou os espíritos, supostamente apoiando os insurgentes, forçam Gatsi Rusere a depender cada vez mais dos portugueses?

A narrativa não aprofunda em que momento o poderoso Império do Mwenemutapa, com tantos reinos-vassalos a sua disposição, passa a se comportar como um vassalo do Império português (FURDELA, 2019, p. 50); apenas se resguarda a apresentar o estado atual daquele lugar, quando em períodos anteriores, no qual o pai do atual Mambo, além de toda a sua família, recebe missionários cristãos em seu território (FURDELA, 2019, p. 75-77). Ainda assim, a leitura do evento histórico, pelo viés da ficção, tem o potencial de introduzir uma instabilidade na cadeia de eventos, uma perturbação na sequência de acontecimentos que nos auxilia a entender melhor os eventos como poderiam ter acontecido.

Ocorre que, na narrativa de Furdela, a história passa por um processo de subversão, de modo que o autor, ao parasitar o discurso oficial, o reescreve por um viés contra-hegemônico. Assim, o texto ficcional resgata uma de suas funções, a de possibilitar um redimensionamento do mundo tal qual o conhecemos, no espaço fronteiriço entre

o verificável; e o que perturba o leitor, que extrapola sua percepção de verossímil. Temos, em *Saga d'Ouro*, situação na qual os eventos históricos passam constantemente por uma confluência com o sobrenatural, na narrativa, naturalizado. Decorre que esse sobrenatural, em diferentes momentos, não nos parece tão sobrenatural como vemos em outras histórias, as quais possuem dragões, vampiros, homens que voam com capuz e gatos falantes. Trata-se, portanto, de como o fato de certas coisas, da maneira como são narradas, terem um aspecto insólito: o descontrole de Gatsi Rusere, em diversos momentos, o aproxima de um monstro, disposto a predar seu povo para manter seu território (FURDELA, 2019, p. 46).

A narração do evento histórico, na obra de Furdela, transita ora pela apresentação cronológica, histórica, como por um caráter mítico e atemporal. As ações praticadas se estendem no tempo e no espaço, como se reencenando eventos ancestrais. Gatsi Rusere, a todo momento, busca reafirmar seu poder como se reencenasse o poder do grande Mutota, fundador do Mwenemutapa; mas ele o faz de uma maneira deturpada. Por exemplo, seu ancestral proibiu o uso de uma poção que traria consequências terríveis para a população (2019, p. 51), mas Gatsi Rusere quer usá-la por

se considerar dono dos corpos do seu povo. A bebida dos deuses, o *dhôro-re-simba*, era um energético que transmitia mais energia do que os corpos humanos eram capazes de suportar, mas lhe davam o potencial para trabalhar na lavoura em tempos de crise; o atual Mambo queria utilizá-la não para cultivar a terra, mas para sangrá-la, explorá-la, cada vez mais, em busca de ouro (2019, p. 50).

Assim, as ações das personagens a todo instante estão imbuídas de suas práticas animistas, as quais fazem parte do seu cotidiano, reflexo da visão religiosa que essas personagens compartilham (LEITE, 2012, p. 46), ainda que deturpada. A presença de um uso político dos elementos animistas será algo recorrente, a exemplo da insistência de Gatsi Rusere para que Rumbidzai, o grande sábio/feiticeiro/representante dos espíritos lhe obedeça – o que transita por grande parte da narrativa, a ponto que Bengo, filho de Gatsi Rusere, ser um dos que assume a missão (FURDELA, 2019, p. 91). Ou como Xerxes, cunhado do atual Mambo, acusa desafetos políticos de feitiçaria há décadas, em detrimento de seus interesses políticos (2019, p. 35-36).

Assim, o uso de um viés contra-hegemônico para resgatar uma das possíveis histórias do Mwenemutapa apresenta uma série de elementos sobrecomuns, mas devidamente

contextualizados a uma sociedade animista (NOA, 2002). Furdela – bem como outros escritores – resgatam esses elementos deixados à margem do discurso oficial, em detrimento de séculos de dominação, agindo como griôts – sábio tradicional de muitas culturas ágrafas (HAMPÂTE-BÂ, 1993) – para redescobrir essas práticas culturais.

Essa representação no texto ficcional de uma realidade africana (GARUBA, 2012; TRINDADE JR, 2013), traduz, para um universo narrativo similar ao nosso, toda uma série de elementos, como seres, personagens, eventos e, inclusive, o tempo, por uma lógica animista. Um real animista, de forma que os eventos sobrenaturais, muitas vezes inexplicáveis, também são utilizados como uma estratégia narrativa (FURTADO, 2011, s.p.).

Assim, por exemplo, é apresentada a subversão do uso da terra: a grande história dos Mambos, chefes tradicionais da região que viria a ser o Estado do Mwenemutapa, e que passaram a ocupar as melhores terras – e, em consequência disso, a agricultura em uma região em contato com países do oceano Índico –, passa a ser invertida na história do governante que explora a terra e seu povo. Furdela não se dedica a criar um discurso homogeneizante, o qual, em geral, se apresentaria com um viés ideológico que favoreceria novos

heróis, mas que estaria seguindo as mesmas premissas de seus dominadores, e que ocasionaria em uma substituição de um discurso por outro, anulando o potencial da mestiçagem – histórica, cultural, linguística – das identidades presentes naquela terra. Seria uma substituição de um discurso por ouro, que anularia o mosaico das identidades africanas (GARUBA, 2012, p. 240).

Exemplo disso é como a narração dos eventos busca apresentar os acontecimentos não por um viés puro, dos bravos heróis que resistiram à dominação; mas que se favoreceram dela. Exemplo dessa mescla ao se representar a história, é como a presença portuguesa – e de outros estrangeiros – na região passa a influenciar a representação sociocultural dos elementos ali presentes. Rumbidzai, grande sábio, é hora tratado como "mago" (FURDELA, 2019, p. 26) e "feiticeiro" (2019, p. 28), em uma época em que esse conceito faz todo um sentido para os estrangeiros, mas não para os autóctones, para os quais elementos como ciência, religião e sabedoria não se desassociam.

O resgate dos grandes eventos, na narrativa de Furdela, por uma visão animista, mescla elementos das tradições orais, carregados de caracteres políticos, históricos e filosóficos. Aqui, a narrativa da queda dos reinos africanos diante da

investida dos impérios coloniais não ocorre em decorrência destes, mas do desagrado do Mambo com os muzimo, espíritos ancestrais que, na narrativa, estariam diretamente envolvidos com as desgraças sofridas pelo atual governante (2019, p. 88). Essas narrativas, nas quais os ancestrais se manifestam – por intermediários ou diretamente por meio de suas ações –, decorrem desse intenso conflito: os mesmos espíritos do povo Shona que enfrentaram os deuses do território Tavara (2019, p. 99), agora se voltavam contra o Mambo.

A história vai se construindo na medida em que se nega a leitura racional, a impossibilidade de uma explicação científica: a todo instante o texto transita por experiências insólitas, muitas delas, vivenciadas por personagens que transitam pelo grotesco: Gatsi Rusere se aproxima muito de um glutão, uma espécie de rei decaído, destronado (BAKHTIN, 2005, p. 29), desprovido de todo o seu poder simbólico. Seus súditos espalham mujimbos sobre sua potência sexual, sobre como os deuses o atacam com pragas, e isso incentiva seus desafetos a mover suas tropas. A erva que ele frequentemente fuma (FURDELA, 2019, p. 47), uma espécie de droga alucinógena variante da canábis, leva tanto Rumbidzai a achar que ele tomava aquelas atitudes

em detrimento da droga, a ponto de um dos seus apelidos, inclusive pelos revoltosos, ser “mbangueiro” (2019, p. 63). Sua primeira esposa-irmã é o inverso do que se imaginaria da figura idealizada da dama da corte, e isso causa, em última instância, o evento conhecido como “Noite das Lanças Longas” (2019, p. 46), na qual corpos boiam de tal forma sobre o rio, que o tornam escuro.

Furdela utiliza uma estética que traz uma leitura do elemento sobrenatural como determinante para a construção do mundo, elemento esse perceptível (NOA, 2007, p. 546), parte daquele universo narrativo. Assim, ao estudar os diferentes arcos narrativos na obra de Furdela – a ascensão de Gatsi Rusere ao poder, a morte do padre Gonçalo, a influência dos estrangeiros no território do Mwenemutapa etc. – o texto ficcional passa a representar uma sociedade em construção, contribuindo, assim, para a formação de uma consciência sobre a realidade moçambicana.

Dessa forma, em seu processo de criação, autores como Aurélio Furdela buscam subverter a assimilação cultural, ao passo que renovam a literatura escrita em língua portuguesa. Isso se exemplifica como, nos primeiros momentos das pesquisas sobre as literaturas africanas das ex-colônias portuguesas, elas recebiam nomenclaturas

como “ultramarinas” e “de expressão portuguesa”, como se representassem uma experiência portuguesa. Mas, posteriormente, essas narrativas abordam eventos históricos nas quais estão inseridas, no qual o sobrenatural é parte da interpretação dos eventos.

Como promover essa leitura de *Saga d’Ouro*? Devem-se entender os eventos sobrenaturais pelo viés da hesitação todoroviana (1992), condição essencial para a irrupção do sobrenatural na narrativa? Ou o desenvolvimento que Furtado (1980, p. 36) faz desse mesmo conceito, ao tratar a ambiguidade como elemento fundamental das narrativas do meta-empírico? Se seguíssemos por essa proposta de leitura, diríamos que Furdela constrói uma narrativa na qual o elemento fantástico pode, na verdade, transitar para o “Estranho” (TODOROV, 1992, p. 48), na medida em que os eventos presumivelmente podem ser explicados.

Aparentemente, tudo poderia ter uma justificativa: a droga que Gatsi Rusere pede para Rumbidzai produzir seria uma poção energética (2019, p. 46), cuja receita seria de conhecimento apenas da linhagem dos sacerdotes; a doença do riso que acomete o exército de Francisco Barreto (FURDELA, 2019, p. 87) apresenta elementos que nos são comuns. Afinal, cabe observar como os soldados estavam

famintos e com dor, perdidos em meio a uma região na qual se prepararam para guerrear, mas os soldados do Mambo fogem pouco depois do início da batalha. Todavia, Costa e Silva explica como essa mesma tropa, para invadir o Mwenemutapa, optou por um caminho tomado de mosquitos (2011, p. 432), em regiões tomadas de moscas tsé-tsé, ervas tóxicas, e os soldados, por fim, foram acometidos por diversas doenças (2011, p. 434).

Todavia, como apontado, o autor não se limita a transformar o texto ficcional como um espelho preciso dos eventos históricos, mas, sim, uma imagem possível, no qual os eventos fazem parte da realidade. No texto ficcional, até os elementos sobrenaturais são aceitos pelos próprios invasores, a exemplo de quando estavam diante de uma idosa que dançava para trazer força espiritual a dois mil guerreiros do Mwenemutapa:

> – Salta à vista que é dança do bruxedo.
> – Pelada do jeito que dança, a preta deve estar a pensar que viemos para uma diversão de bordel.
> – Parece ter mil pernas no corpo.
> – Não me diga que está disposto a ver como vai terminar essa dança, comandante Barreto?
> Francisco Barreto não desviava o olhar da velha feiticeira, ocupada agora por espalhar um pó branco no ar, que a brisa tratava de conduzir até a horda portuguesa. À pergunta,

> em tom grave, de Vasco Fernandes Homem, respondeu de chofre:
> – Não! (FURDELA, 2019, p. 79-80)

Furdela gradativamente instaura uma dúvida ao colocar na boca das personagens estrangeiras a discussão sobre a presença do elemento sobrenatural. Para ampliar essa percepção, ele reconta o evento da morte dos soldados de Francisco Barreto da boca de Rumbidzai, o qual é responsável por nos apresentar uma visão animista do mesmo evento:

> Os demais soldados, apesar de esfaimados e da dor que sentiam no corpo, acometidos de vómitos e diarreias, retomaram a marcha. A cada passo, haviam de rir-se às gargalhadas, até a morte chegar-lhes. Já regressado a Sena, Francisco Barreto ainda tentaria conter a risada, mas o poder que o impelia ao riso era supremo, tinha-o perseguido; contra a força dos muzimo só luta quem se perde na loucura, explicaria deste modo Rumbidzai aos guerreiros, que anos mais tarde se recordariam do episódio, no dia do funeral de Negomo Mupunzagutu. (FURDELA, 2019, p. 87)

Podemos nós, na condição de leitores, procurar justificativas para diferentes elementos sobrenaturais na trama, utilizados como estratégias narrativas? Há essa possibilidade, na medida em que alguns acontecimentos podem ser razoavelmente explicados, como os crocodilos, treinados, que só comem estrangeiros; ou as esposas de Gatsi

Rusere, supostamente grávidas de Xerxes sem que o mesmo nunca tenha lhes tocado (FURDELA, 2019, p. 45), mas cuja prova do ato tinha sido somente a palavra das esposas reais; além disso, o narrador utiliza uma manipulação linguística para sugerir essa semelhança entre o persa e os nascituros, cuja, "parecença das duas [crianças] com o pai era enorme" (2019, p. 45).

Dentre as possibilidades de manifestação do elemento insólito, deparamo-nos, então, como "uma infinidade de gênero e subgênero híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva" (GARCIA, 2012, p. 14). O elemento insólito se manifesta com a ruptura do conhecido, fazendo irromper o inadmissível da narrativa, quebrando a ordem estabelecida e aceita do cotidiano.

Em nossa análise, buscamos fugir da discussão que aponta como preconceituoso o rótulo de "sobrenatural" esse elemento presente no texto ficcional moçambicano: optamos por observar como nos deparamos com uma série de elementos que constituem características comuns a uma das vertentes da Literatura Moçambicana – em particular, a contemporânea –; além disso, estamos diante de uma situação na qual o escritor cria um autor-modelo que dialoga com um leitor-modelo específico (ECO, 1994),

leitor esse aparentemente acostumado as regras desse jogo ficcional, de manipulação do discurso histórico pelo recurso ao texto ficcional. Assim, em uma narrativa com elementos relativamente similares aos nossos, esse mesmo leitor é confrontado com eventos que fogem da compreensão da sua compreensão, mas ele aceita as regras desse jogo narrativo, no qual é apresentado a um espaço regido por regras diferentes.

Além disso, esse leitor-modelo, ao aceitar esse jogo ficcional, compreende/aceita que essas manifestações sobrenaturais estão conectadas ao contexto sociocultural na qual dada literatura é produzida, pois conecta-se ao indivíduo no contexto em que habita. Assim, o elemento sobrenatural nem sempre é explícito, agressivo, mas está presente na forma como o texto é narrado (FURTADO, 2011, s.p.). Doenças podem atingir soldados, e os mesmos podem ser tomados pela loucura em meio ao combate; todavia, Furdela apresenta uma percepção animista do mesmo acontecimento (2019, p. 87), a qual, para as personagens envolvidas, é igualmente real.

Garuba aprofunda essa visão, de como esse elemento é inserido nas narrativas ficcionais africanas, ao apontar como, nesse tipo de sociedade, os deuses e os espíritos, ou

seja, o incomum, o sobrecomum, incorporam-se nos seres e objetos, de modo que esses mesmos são a manifestação física e material destes (2012, p. 239), havendo, assim, uma influência recorrente dos ancestrais na sociedade como um todo (SECCO, 2008, p. 135). Essa premissa manifesta-se em diferentes momentos, por exemplo, quando a personagem Bengo até acredita que Swikiro tenha algum tipo de poder sobrenatural, mas pelo vidente ser estrangeiro, um *votorua*, recua-se a admitir que este tenha contato com os espíritos do Mwenemutapa, mas apenas com os seus, de fora (2019, p. 108).

Na narrativa *Saga d'Ouro* nos deparamos com um narrador onisciente que tem total controle dos eventos. E, além disso, esse elemento da narrativa tem a liberdade para assumir tanto a função de historiador ao resgatar eventos históricos, quanto de ficcionista ao propor interpretações alternativas, não oficiais e, mesmo assim, possíveis aos acontecimentos, tendo como base a sociedade, o espaço e os elementos culturais relacionados ao lugar em que esses eventos ocorrem.

O prefácio apresentado por Ubiratã Souza aborda como uma série de escritores usou a história moçambicana como material para contar a origem de problemas do país, a

exemplo da influência de Ba Ka Khosa (FURDELA, 2019, p. 11), sobre a ficção de Furdela. Por meio dessa mesma tradição de escritores, há uma série de narrativas nas quais buscou-se aprofundar a história dos reinos africanos pelo potencial da literatura. Assim, em *Saga d'Ouro* temos a história do Mambo, Gatsi Rusere, governante do Mwenemutapa, em um período de declínio do Império.

A narrativa, ao transitar entre fato e ficção, entre o registro oficial e as possibilidades dos acontecimentos, resgata um universo ficcional imbuído de uma atmosfera na qual há um sentimento insólito que ocupa todos os espaços, permitindo, assim, a entender como seriam relegadas cicatrizes à posteridade. Essa fome predatória dos portugueses é frequentemente citada, por exemplo, na busca do mítico "Coração do Mutapa" (FURDELA, 2019, p. 77), uma corruptela do nome do império, Mwenemutapa (COSTA E SILVA, 2011, p. 428), mas que os autóctones parecem não entender com clareza o que significa, embora, em diversos momentos, o autor dê indícios de que isso representa as grandes minas de ouro da região (2019, p. 47).

Porém, a narrativa não tem como protagonista – estão mais para coadjuvantes – os portugueses: ela gira em torno das ações de Gatsi Rusere, a subversão que ele

faz da terra, como busca manipular os deuses aos seus caprichos. É motivo de alguns eventos, ao longo da obra, serem considerados um descontentamento dos ancestrais. Embora o texto a todo o momento nos confronte com situações meta-empíricas que confrontam a lógica vigente, o narrador nos apresenta como até os de fora, invasores, comerciantes e demais estrangeiros, em um processo de alteridade, negociam suas percepções de mundo em prol da convivência com aquela região. Na obra ficcional, padres, soldados e estrangeiros (FURDELA, 2019) passam a reconhecer essa autoridade sobrenatural, como em um processo de aculturamento, no qual a personagem Gaspar Menzi, enlouquecido e expulso do exercido de Francisco Barreto, é resgatado por Rumbidzai, tornando-se seu ajudante na arte de decifrar o sobrenatural (2019, p. 27), ou seja, um assimilado.

Retomamos aqui o processo de causa-consequência, presente em tantos momentos da história, na qual dois inimigos, distantes um do outro, tornam-se similares: o contato entre portugueses e Mwenemutapas, no decorrer das décadas, é responsável por criar uma situação de dependência e, até retroalimentação. O elemento insólito, lido na perspectiva de um contexto sócio-histórico,

apresenta as sociedades africanas diante do avanço do poder português nas terras africanas, e esse contato vai se desenvolvendo em uma série de eventos históricos, nos quais ocorrem, conforme apresentado na narrativa, tentativas de conciliação de valores, assimilação e, em dado momento, rejeição e desequilíbrio.

Assim, ao visitar os eventos históricos, Furdela possibilita um questionamento sobre o que é o declínio do Mwenemutapa apresentado pelo narrador: a revolta de Matuzianhe (2019, p. 61), ou a negociação com os portugueses? Em um processo que se retroalimenta, os Estados-vassalos se revoltam com Gatsi Rusere pelo seu contato com os europeus – sua corte muito frequentada, por sinal, pelos *votorua*, como eram chamados os estrangeiros –, e ele recorre a esses para se defender. Assim, em um processo, para proteger seu reino de ex-vassalos que o acusam de depravação aos costumes, ele está ainda mais disposto a depravar esses costumes – subjugar de maneira cruel o povo – para vencer os "rebeldes".

Assim, o sobrenatural, em diversos momentos, pode ser entendido como uma forma de punição dos espíritos. Rumbidzai interpreta que os deuses, em seu descontentamento, agiam indicando seu desprezo pela

aliança militar entre Gatsi Rusere e os portugueses (FURDELA, 2019, p. 55). Para o sábio, a escalada dos conflitos ocorre com a anuência dos Muzimo (2019, p. 39).

Outra forma de castigo fustigada pelo sobrenatural envolve elementos aparentemente comuns: Gatsi Rusere não consegue, em um primeiro momento, consumar seu casamento; e Manyara, personagem que mantinha eterna juventude, dá à luz a centenas de cabras que tem olhos humanos (2019, p. 115). Ao observarmos a manifestação do meta-empírico como estratégia narrativa, observarmos como o elemento absurdo é apresentado na obra de Furdela na correlação com os eventos mais graves. A chamada "Noite das Lanças Longas" decorre do ato de Gatsi Rusere tratar com gravidade uma situação mais simples: para descobrir quem lhe privou da primeira noite de núpcias, ordena o assassinato de todos aqueles que tinham tomado o leito de Dakarai, irmã que ocuparia o posto de Mazarira, primeira esposa do Mambo (2019, p. 31). O absurdo decorre de que centenas de corpos são jogados ao rio, demonstrando a irrealidade da quantidade de homens com as quais a jovem poderia ter se deitado – e, até, como os soldados foram capazes de identificar essas pessoas.

Outra situação que demonstra a irrupção do absurdo é a relação entre corpo e terra: da mesma maneira que o Mambo

parte com ferocidade para punir os que teriam se deitado com sua esposa-irmã, ele ignora por completo o risco de obrigar sua população a tomar uma droga que corromperia seus corpos. Há, dessa forma, uma representação dicotômica na qual a exploração portuguesa, que exigia mais e mais ouro em troca de apoio militar (FURDELA, 2019, p. 50), sem se preocupar com as consequências, reflete na forma como o rei explora o povo, ordenando, inclusive, que todos abrissem mão da agricultura para extrair das minas mais e mais ouros (2019, p. 65), o que, por si, traz ainda mais fome para a população, fazendo o sentimento de revolta se espalhar.

Diante do destino trágico dos Mwenemutapas – apresentado pelo narrador, o qual já antecipa o fim de diversos personagens no decorrer da narrativa –, há uma exploração do elemento sobrenatural pelo viés do ridículo –, de modo que até os elementos mais absurdos e, por assim dizer, selvagens, situações complexas, são tratadas com humor. O Padre Gonçalo é condenado à morte, na versão ficcional dos acontecimentos, pelo crime de ter desprezado Manyara (FURDELA, 2019, p. 74), não se aproveitando da fragilidade dela, como se desprezasse as belezas da região. Francisco Barreto comanda um exército, o qual dispunha de armas de fogo, que após matar poucos autóctones, os vê

fugindo e, posteriormente, trata os fugitivos como se fossem bebês; a consequência disso é que os soldados portugueses, rindo da situação, são tomados por mal-estares, e gargalham até a morte (2019, p. 87).

Ou, também, a relação da população diante dos mortos jogados no rio:

> A população de Dande, capital do Mwenemutapa, zombaria daí em diante do novo Mambo ao rebatizar a fatídica noite, para *Noite do Sexo Longo*. Entre os cadáveres tomados pelo bico dos corvos, a debicar-lhes os olhos enquanto a carne não se tornava mais leve, assomou um corpo dotado de um membro colossal, que a boiar, assim, de barriga para cima, parecia um enorme mastro no cimo do qual Gatsi Rusere deveria hastear a bandeira do ultraje que sentia, ao tentar perceber como a irmã, agora esposa, conseguiu deitar-se com todos aqueles homens. (FURDELA, 2019, p. 39, grifo do autor)

Sinais são frequentes, e o autor brinca com isso: são a causa, ou a consequência? Não poucas vezes as personagens – como Rumbidzai – apontam que Gatsi Rusere é que atrai os agouros, e isso teria tido início quando ele sucedeu o Mambo anterior, trazendo consigo sinais de fúria dos espíritos, os muzimo (FUDERLA, 2019, p. 87). A sombra causada pela imensidão de pássaros foi considerada sinal de maldição (2019, p. 29). Esses mesmos pássaros, por sinal, são uma

presença recorrente, um sinal de mal agouro. São corvos que prenunciam a tragédia, gerando o sentimento de urgência de Gatsi Rusere. Todavia, é outra ave, uma espécie de coruja que prenuncia o triste destino do padre Gonçalo:

> A noite caminhava a passo lento pelas terras do Mwenemutapa. As trevas senhoras dos recantos, de onde se podia ver acordarem aves noctívagas, alheias que carregam de lançar maus presságios a quem com elas trocasse o olhar, testemunharam, quando num simples piscar de olhos, Manyara avistou um mocho-perlado a voar rente à parede da casa onde Gonçalo da Silveira dormia o sono de quem não se dispunha a acordar a breve trecho. (2019, p. 67)

Assim como corvos que sobrevoam os corpos, os crocodilos treinados pelos funcionários do Mambo recusam os corpos dos sacrifícios lançados no rio (2019, p. 38), como se, simbolicamente, negassem a autoridade do Mambo. Esse ato em si torna-se mais explícito com a importância desses animais, já que um deles, vivo, é utilizado como cama para o coito entre Gatsi Rusere e sua esposa-irmã, Dakarai. Posteriormente, somos introduzidos a uma presença de pássaros escuros atraídos pelos corpos que foram recusados pelos crocodilos (2019, p. 38).

Uma temática que perpassa *Saga d'Ouro* é o elemento monstruoso. Algumas vertentes do fantástico se aprofundam

ao observar como o elemento sobrenatural é uma forma de abordar os tabus sociais, bem como as maiores atrocidades existentes (TODOROV, 1992, p. 167). Se a sociedade contemporânea reprova o assassinato, então este passa a ser representado na figura do monstro, como o lobisomem; ou a condenação da hipersexualização, que passa a ser associado à figura do vampiro. Para Chiampi,

> a complacência do fantástico para os valores negativos produz, além do medo, a reprovação e o nojo, nascidos do 'escândalo moral' que o leitor prova em contato com seres que encarnam as tendências perversas e homicidas do homem. (1980, p. 67)

Essa premissa, também enfatizada por Bessière (apud ROAS, 2011, p. 100), aponta como as narrativas que tratam essas figuras sobrenaturais, que podem englobar, inclusive, os grandes antepassados, possibilita o entendimento de como o medo pode, em diferentes situações, estar associado à exacerbação do poder, como o distanciamento da figura de autoridade, pois demonstra nossa fragilidade diante desses seres, bem como o que representam.

Ba Ka Khosa – segundo Ubiratã Souza, em prefácio da obra, uma das grandes influências de Furdela (FURDELA, 2019, p. 11), em entrevista para Michel Laban (apud CEFEROVÁ, 2019, p. 84), conta que sua obra, *Ulalapi*, também era uma

forma de descortinar, lançar luzes sobre a figura mítica de Ngungunhaze, o último imperador do Império de Gaza, antigo império que ocupava parte do atual território moçambicano. Uma das motivações do escritor fora produzir um discurso contra-hegemônico, influenciado pelos relatos orais, em contraponto às versões nacionalistas que elencavam os governantes do passado como exemplo de luta e resistência, ignorando, por exemplo, seus excessos.

Furdela segue esse caminho ao apresentar Gatsi Rusere e seus atos, além de colocar em discussão um fato caro às versões da história – as "narrativas oficiais" – dos acontecimentos: a de que os portugueses não foram os únicos culpados pelo enfraquecimento dos reinos africanos, a depredação cultural e a expropriação da terra. Conforme aponta Roas, quando nos deparamos com a figura monstruosa – que representa o elemento desconhecido, irracional – frequentemente estamos diante de um espelho (2011, p. 91). Podemos afirmar também, que:

> [el monstruo] representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propria. En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros desejos inconfesables y el horror que ellos nos inspiram. El 'mas allá' de lo fantástico

> emrelaidade está muito próximo; y cuando se revela, em nos seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que o creemos vendo del más alla [...]. El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estermos; nada más natural, puesto que el monstruo está em nosoros. Ya se había deslindado en lo más íntimo de nuestro ser cuando fingimos creerlo fuera de nuestra existencia. (VAX apud ROAS, 2011, p. 91-92)

Furdela, nessa apreensão, demonstra como muitos dos chamados "líderes da terra" – como sobas, mambos, e outros – atuaram tanto como vítimas, como perpetuadores das monstruosidades que afetariam a população. Se por um lado *Saga d'Ouro* procura mostrar, em alguns momentos-chave como gradativamente o da época Império Português passou a influenciar na política de diferentes reinos africanos, por outros diferentes governantes em que muito lucraram com esse sistema, por exemplo, a influência do comércio exterior na escravidão interna de diferentes países (COSTA E SILVA, 2011, p. 405).

Ao longo da narrativa conhecemos a extensão das ações demonstradas na figura despótica, tirânica, monstruosa de Gatsi Rusere. A personagem não tem receio de agir e, na interpretação que faz da autoridade que tem, seus atos são

feitos com a anuência dos espíritos, mas se recusa a aceitar quando os mesmos, na figura de Rumbidzai, questionam a solidez do seu domínio (FURDELA, 2019, p. 49). Momento simbólico, na mesma narrativa, é quando Gatsi Rusere passa a vender desafetos políticos – inclusive o grande sábio Rumbidzai – como escravos (2019, p. 124-126).

As ações de Gatsi Rusere representam cada vez mais um desconcerto da razão, pois ele se livra do sábio da tradição oral, figura tão importante a esse tipo de sociedade, e cujo conhecimento era a forma de deter a ciência daquele período (FURDELA, 2019, p. 51). Não nos é apresentado em que momento ele passou a ser assim, ou se sempre o foi: a narrativa já começa contando seus atos do passado, como a *Noite das Lanças Longas*. Frequentemente ele é comparado a uma hiena, personagem recorrente em narrativas africanas – como *O último voo do Flamingo*, de Mia Couto; ou *Predadores*, de Pepetela –, animal que não respeita nem os mortos, negando-lhes o direito aos seus ritos fúnebres. Na obra, temos a representação metonímica da violação dos corpos e, em uma percepção mais ampla, da terra. Os mesmos servos de Gatsi Rusere, que não tem direito a outra coisa a não ser morrer pelo mambo, equivalem à terra que deixa de produzir alimentos, vida, para ser expropriada em

busca de metais. Ironicamente, é a mesma acusação que o governante faz em relação aos revoltosos com seu governo (2019, p. 49).

O desprezo de Gatsi Rusere por seus súditos é representado na fala de sua esposa, Dakarai:

> A julgar pela quantidade da poção que Gatsi Rusere pedia, Rumbidzai concluiu que seria extenso o número de camponeses sacrificados. Uma legião inteira de homens convertidos em simples máquinas mineradoras. Para a Mazarira, não só presente, como ativa na conversa, era-lhe difícil compreender o porquê de Rumbidzai estar com comiserações pela sorte dos camponeses.
> – Não encontro razão para teimares em desobedecer o Mambo, Rumbidzai!
> – Desculpas, Mazarira, o cansaço toma conta do meu ser. Preciso de terminar logo a conversa para ir descansar [...].
> – Não te preocupes agora com o descanso, pois poderás, em breve, ter muito tempo para descansar, infinitamente [...].
> Assim a mulher rebatia, ao mesmo tempo que procurava convencer Rumbidzai de que a vida e a morte de indivíduos de baixa estirpe era a mesmíssima coisa, um simples nada, pois já nascem a penar de igual forma que viverão até à morte nas musha.
> A conversa havia de prolongar-se até o meio da tarde, quando se ouviu ao longe o pio de uma coruja, como que para emprestar um ar ensombrado às palavras:
> – É digno de um Mambo como eu sacrificara vida dos servos, no lugar de deixar-se depor por um rebelde!

> – O prudente é travar uma conversa de irmão para irmão com Matuzianhe, em vez desse trato que pretende a1cançar com o homem branco. (FURDELA, 2019, p. 58-59)

Dakarai, que assume o título de Mazarira, primeira esposa, detém esse mesmo elemento monstruoso, pois manipula duas personagens, Bengo – filho de Rumbidzai – e Mudzingaze, para conseguir os ingredientes para fazer a poção, mesmo que isso seja função do sábio. Quem lhes dá instruções, dessa vez, é o vidente, por sinal, um estrangeiro, demonstrando uma transição na dinâmica de poderes na região. Como se a disposição para realizar a missão antecipasse uma tragédia, Mudzingaze morre nas mãos de Bengo; e o mesmo, ao desobedecer a ordem de não caminhar durante a luz do dia enquanto estivessem naquela missão, envelhece precocemente, enquanto o sangue de Mudzingaze forma um grande rio, de modo que, antes de morrer, Bengo vê "o fio de sangue de Mudzingaze a descrever curvas, passando por debaixo de folhas secas, ou a contornar escolhas de ramos secos, tombados sobre as areias da floresta" (FURDELA, 2019, p. 111).

Conclusão

Progressivamente fato e ficção, real e irreal se mesclam, e os eventos históricos transitam entre os insólitos, proliferando

a quantidade de eventos insólitos, como forma de punição ao reino de Gatsi Rusere. Nesse viés, Gatsirucere é uma personagem ativa na transgressão da terra, sendo uma de suas atitudes o lucro acima de todas as coisas, inclusive a vida.

Dessa forma, o insólito em *Saga d'Ouro* assume um viés punitivo, ora como sinal do castigo que há de vir, ora como denúncia das transgressões do governante. Porém, não se esgota apenas nessa premissa: Furdela busca demonstrar, no espaço temporal de quatro dias, elementos importantes para se entender os efeitos do passado na sociedade presente; também apresenta uma vertente da produção ficcional moçambicana que demonstra o surgimento de discursos narrativos que apresentam os elementos culturais, no campo literário, pela irrupção do insólito na narrativa.

Dessa maneira, história e ficção, fato e possibilidade, são mesclados pelo autor durante seu processo ficcional, de modo que os eventos históricos são utilizados como matéria para, em processo de transgressão, trazer vozes silenciadas pelo discurso oficial.

Referências

CEFEROVÁ, Kristiva. Os elementos do fantástico na moderna ficção moçambicana: Ulalapi de UngulaniBa Ka Khosa. Étudesromanes *de BRNO*, v. 40, n. 2, 2019 . Disponível em: https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/141593. Acesso em: 01 mar. 2023.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA E SILVA, Alberto da. *A Manilha e o Libambo* – A África e a Escravidão, de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto*: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FURDELA, Aurélio. *Saga d'Ouro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2019.

FURTADO, Filipe. A *construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Fantástico modo. *In:* CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: http://www.edtl.com.pt. Acesso em: 23 jan. 2023.

HAMPÂTE-BÂ, Amadou. Palavra africana. *O Correio da Unesco*, n. 11, ano 21, Paris; Rio de Janeiro, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. *In:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes Teóricas e Ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 13-29, 2012.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada*. Porto Alegre, n. 19, ano 15, p. 235-256, 2012. Disponível em: https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=viewFile&path[]=610&path[]=396. Acesso em: 28. fev. 2023.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

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

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia:* Moçambique como invenção literária. Lisboa: Caminho, 2002.

NOA, Francisco. Tendências da actual Ficção moçambicana. *In:* LARANJEIRA, Pires.; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola. (Orgs.). *Cinco povos cinco nações*: estudos de literaturas africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, p. 283-288, 2007.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. 2.ed. Coimbra: Almedina, 2008.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real:* Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Luandino Vieira e Mia Couto: intertextualidades. *In*: SECCO, Carmen Lúcia Tindó (Org). *A magia das letras africanas*: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. 2.ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TRINDADE JR, João Olinto. *No Coração da Tempestade*: irrupções insólitas em Vinte e zinco, de Mia Couto. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

TRINDADE JR, João Olinto. Discursos contra-hegemônicos na obra de José J. Veiga e Mia Couto. 2019. 162f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/5977. Acesso em: 03 mar. 2023.

João Olinto

Doutor em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

Professor da Faculdade Unyleya – Campus Centro.

Membro do grupo de pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; pesquisador do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2506819258004448.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2987-0213.

E-mail: joaotjr@hotmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79829

SUBVERSÃO DO ROMANCE POLICIAL E QUESTÕES DE MEMÓRIA EM *A ILHA DOS MULATOS*

Raphael Moses Jeremias
Ana Mafalda Leite

Resumo: Este artigo apresenta um estudo acerca de *A Ilha dos Mulatos* (2020), de Sérgio Raimundo, assente na estrutura do romance policial, que é subvertido e ampliado para o plano da narração, criando um jogo de máscaras a fim de se encobrirem as vozes narrativas. Discute as teorias da memória e a forma como a memória é tratada no romance, desdobrando-se na noção de pós-memória. Articulando a memória como um dos elementos necessários para a descoberta do culpado no quadro do romance policial, verificamos que também ela acaba por ser subvertida na escrita deste romance.
Palavras-Chave: Romance Policial. Desconstrução de Género Literário. Memória. Pós-memória.

Abstract: This article presents a study about *A Ilha dos Mulatos* (2020), by Sérgio Raimundo, based on the structure of the detective novel, which is subverted and expanded to the level of narration, creating a game of masks in order to uncover the narrative voices. It deals with the theories of memory and the way memory is treated in the novel, unfolding in the notion of post-memory. Articulating memory as one of the necessary elements for the discovery of the guilty in the framework of the crime novel, we verify that it also turns out to be subverted in the writing of this novel.
Keywords: Detective Novel. Deconstruction of Literary Genre. Memory. Post memory.

Ilha dos Mulatos de Sérgio Raimundo é um romance publicado em 2020 pela INCM, resultante da atribuição, no ano anterior, do prémio Eugénio Lisboa.

Vamos tratar de alguns aspectos da (des)construção do género literário neste romance, tendo em conta a

integração de elementos ligados ao romance policial, e sua recomposição, numa primeira parte. A segunda parte deste artigo diz respeito ao tratamento de questões relacionadas com a memória e pós-memória e da importância de como esses elementos se articulam e trabalham no romance, também em favor da subversão do subgénero romance policial.

Construir o enredo e criar suspense

O que caracteriza o clássico modelo do romance policial é o carácter extremamente convencional e formalizado dos enredos. Entre as mais conhecidas narrativas do policial destaque-se, entre muitíssimos outros, por exemplo, a obra muito conhecida *O assassinato no Expresso do Oriente* (1934) de Agatha Christie.

A famosa regra de Aristóteles em relação ao drama explica os elementos fundamentais para a construção do romance policial: unidade de tempo, lugar e ação. Em todos os romances deste tipo são observadas algumas regras comuns, o número de personagens é pequeno e todos estão presentes na cena ou enquadramento do crime, ou a ele estão ligados. O espaço de tempo é normalmente curto. O arco temporal é o período em que os suspeitos permanecem juntos e durante o qual o crime é cometido,

embora acontecimentos passados possam fornecer dados sobre a motivação do criminoso. O assassinato é o cerne da ação, ocorrendo na maioria das vezes no princípio do enredo, às vezes mesmo antes do começo da história. (MANDEL, 1988, p. 51)

O assassino é um único individuo, embora possa ter cúmplices e deve ser descoberto pelo leitor (geralmente partindo do princípio de que o culpado é aquele sobre quem recaem menos suspeitas), embora possa ser desmascarado pelo detective ou inspetor; a personalidade do culpado move-se pela paixão que motiva o crime, do tipo ganância, vingança, ciúme, amor frustrado, ou outros tópicos de cariz pessoal ou coletivo; o crime e descoberta do culpado são como um sistema de oferta e procura no mercado, isto é o que diferencia o romance policial de outra literatura que se ocupa de crime.

A verdadeira questão do romance policial não é o crime, mas a morte e o mistério em torno dela, em especial a criação de suspense que envolve o mistério. O espaço é também um elemento fundamental para o decorrer dos acontecimentos. Um lugar variável que pode decorrer numa casa, num espaço tanto quanto possível relativamente circunscrito. (MANDEL, 1988, p. 73)

A casa, família, Ilha

A narrativa decorre em torno de uma casa que fica na Ilha de Moçambique onde habitam as personagens, ligadas entre si por laços familiares, o pai (Gaudêncio), a mãe (Eleutéria), os três filhos (Acácio, Aziza e Cecílio), e a empregada macua, sem nome, a não ser o vínculo étnico. A mãe é mulata e o pai caneco, daí serem uma família de mulatos, e têm um percurso de vida ainda passado no tempo colonial. Curiosamente a família torna-se ou é equivalente à Ilha, percebemos isso pelo título e explicação textual: *Ilha dos Mulatos*, "(...) Ilha dos Mulatos que era a nossa casa. Era assim que as macuas chamavam a nossa humilde casa. Os da Ilha dos Mulatos" (RAIMUNDO, 2020, p. 128), ou seja, cria-se uma equivalência entre casa/família/Ilha. Este processo de configuração do espaço, que se circunscreve quase concentricamente, cria as condições para o desenvolvimento do enredo policial.

Por outro lado, o tempo e memória é o das consciências/vozes de cada uma das personagens no interior de si e da casa/Ilha, mas revela aspectos muito diversificados no seu tratamento, uma vez que desenvolve elementos fragmentários, como num "puzzle", da memória.

Todas as personagens, ligadas por laços familiares, padecem de algum tipo de doença, física ou de

comportamento social diferenciado. O pai tem Alzheimer, a mãe é surda, Acácio tem síndroma de Down, Azizza é libertina, Cecílio homossexual, e todos activam a voz (da consciência, da memória) em capítulos diferentes, que não têm título apenas numeração, contribuindo para a criação de suspense (no leitor) sobre quem são, qual o seu papel na narrativa, e sobre a morte que vai acontecer no decorrer da história, bem como sobre o morto inaugural do plano de narração, que inicia o romance.

Há assim a criação de um procedimento de suspense sobre quem fala, uma vez que só progressivamente adivinhamos quem é o narrador/personagem de cada um dos capítulos, misturando-se por vezes diferentes vozes no interior de alguns capítulos. Só progressivamente, ao longo dos vários capítulos, acedemos ao nome próprio dos diferentes membros da família. A criação deste clima de suspense no quadro da narração (quem conta?), ou de um ritmo lento de conhecimento das diferentes personagens, ramifica-se num outro processo de entendimento sobre quem são as personagens, e quais seus laços e motivações, bem como da sua eventual participação no crime.

O crime é referido ao meio da narrativa, articulando os diferentes ritmos de falas/capítulos. As duas personagens

complementares, a empregada macua e o comandante da polícia, são referidos pelo ponto de vista da família nuclear, e reproduzidos nas suas falas diferidamente.

A Morte anunciada

Há uma ambiência generalizada de ruína, física, psicológica, social. A degradação da Ilha, descrita inicialmente em itálico, por um narrador matriz, um morto (evocando procedimentos que intertextualizam *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ou *A Varanda de Frangipani*, de Mia Couto) visa misteriosamente enquadrar a história, antes de o cenário se mover para a Casa, quase em processo de decomposição. Esta, tal como a ilha descrita pela voz narrativa do morto, é decadente e anuncia os aspetos degradantes da situação individual e social de cada personagem que a habita. A miséria é humana e socioeconómica, além de desembocar na doença, na libertinagem, na prática imoral, na falta de ética e de vergonha sociais. A miséria metaforiza-se numa certa prática descritiva escatológica, nomeadamente ao insistir nas fezes dos suspeitos do crime para análise, bem como na nudez obscenamente criminosa dos corpos assassinados das 26 (ou 27?) vítimas surgidas, oximoricamente, junto do Centro de Saúde, facto narrado enigmaticamente por uma das personagens, que se inclui no número de vítimas:

> Houve um erro, não foram 26 corpos encontrados no Centro de Saúde da Ilha de Moçambique, foram 27. Retifiquem tudo isso, pois o meu corpo também está lá, mas vocês ainda não o viram e ignoram contá-lo. O que está na cidade de Maputo dormindo com um homem, esfregando-se no peito de um homem é apenas uma sombra, sombra do filho homem que vocês queriam ter, mas não souberam fazê-lo. (RAIMUNDO, 2020, p. 73)

Com efeito, o Centro de Saúde converge no seu contrário, Doença, Morte, ou comportamento divergente, que caracterizam e são um permanente meio de contribuição para a visão da decadência desta família/Ilha. São aspetos individuais e sociais. Os elementos de ordem social como o desemprego, falta de dinheiro, falta de saúde e de assistência médica, falta de meios para os mais novos mudarem de vida, a falta de felicidade nos relacionamentos entre si, mostram como se articula este precipício de degeneração que vai culminar na morte, singular e coletiva.

À audição sobrepõe-se o silêncio, à memória a ignorância da identidade, ao conhecimento a sua destruição, ao progresso de uma carreira a libertinagem da venda do corpo, e assim por diante.

A ilha/casa é uma sinédoque do subúrbio e da periferia da nação. Para fugir à decadência, à morte, à paragem do

tempo, é preciso sair e ir para a capital, Maputo? Ou para outro destino (suspense), em suspeição na narrativa, que a transcrição de uma carta em caracteres árabes, mais adiante, indiciará. Sair é o que, aparentemente, fará Cecílio, um dos filhos. Mas nunca se fica a saber bem para onde. *A ilha dos Mulatos* simbolizará talvez, exemplarmente, uma amostra de diferentes núcleos familiares do país, vilas, cidades satélites, longe do centro do poder e da possibilidade de renovação.

Tradicionalmente a preocupação com a morte é tratada na literatura como uma questão antropológica (magia, teologia, filosofia) ou uma tragédia pessoal (psicologia), mas com o romance policial como género literário ocorre uma mudança, a morte, mais especificamente, o assassinato, é o núcleo central do romance policial. E não se trata de entender um destino do homem como na tragédia, mas a morte como objeto de demanda e indagação. Não é vivenciada ou combatida, mas sim objeto de dissecação, de análise. Há por assim dizer uma desumanização da morte, em favor da sua coisificação, investigação. A preocupação com a morte implica a evidência de algumas regras objetivas, como a lei e a ordem, num limitado núcleo humano, localizado.

Em princípio o romance policial está baseado na divisão das personagens em dois extremos, os maus (criminosos) e os bons, o detetive, a polícia. Esta polarização é fruto de uma

despersonalização do bem e do mal, que não se incorporam nos seres humanos, em personalidades complexas. Não parece haver uma luta de paixões e vontades, mas antes uma demanda sinuosa das pistas que têm de ser descobertas, uma vez que os rastos do crime foram encobertos. Não me parece que o romance de Raimundo obedeça inteiramente a estes critérios, isto porque a morte, a doença, a decadência, já existe e assalta todas as personagens, como um coletivo, comprometendo-os entre o bem e o mal. Quase metaforicamente o romance encena vários planos simultâneos, há os que estão mortos, os que vão morrer, e os que assistem aos preparativos dela, complexificando também a memória e sua reinvenção.

Subversão do romance policial

Sérgio Raimundo no romance *A Ilha dos Mulatos* subverte e desconstrói parcialmente as técnicas do romance policial, uma vez que cria duas demandas em dois planos da organização narrativa, uma ao nível do discurso (quem conta, quem é o narrador?), ou seja, quem é o morto (simultaneamente também detetive e porventura culpado?) que fala no início?, uma vez que a abertura do romance e o seu fecho são introduzidos por um narrador matriz, que já está morto. Toma-se aqui a noção de discurso de acordo com a

terminologia de Tzvetan Todorov (1966, p. 125), que concebe dois planos numa narrativa, o da *história* (realidade evocada, acontecimentos narrados) e o do *discurso* (modo como o narrador relata a história). Verificamos que, após a narração inicial, os capítulos seguintes, como num jogo de máscaras encenam outros diferentes narradores/personagens, membros da família, que vão-se (des)encobrindo, numa alternância difícil de adivinhar, sobre quem fala, quem conta, misturando as vozes como um hábil emaranhado de difícil resolução, criador de suspense.

No segundo plano, simultâneo ao primeiro, o da história (o que se conta, a história), temos um segundo personagem, que representa o detetive do romance policial, na figura do comandante da polícia, cuja funcionalidade é descobrir o culpado/criminoso, autor das 26/27 mortes, ou assassinato coletivo, mas ele morre antes da revelação do culpado, e incrimina toda a família, desorientando o leitor. Com efeito, o capítulo VII encena a acusação para todos os nomes da família, deixando o leitor em dúvida sobre quem é afinal o culpado:

> O comandante fez um funil no meu ouvido e transbordou-me em frases que se me colaram como creme na pele.
> – É alguém da sua família, querida, quem cometeu o crime. Infelizmente os exames das fezes comprovaram isso. (...)
> – O quê? Mentira? Quem da minha família?

> O meu pai?
> – Infelizmente os exames das fezes comprovaram isso.
> – A minha mãe? Com que interesse?
> – .... os exames das fezes comprovaram isso.
> – O parvo do meu irmão que mexe em tudo, que faz planos militares para matar uma mosca ou um inseto qualquer? Pelo amor de Deus...
> – .... os exames das fezes comprovaram isso.
> A minha dúvida crescia, mas tinha a certeza que era uma brincadeira de mau gosto do comandante. (RAIMUNDO, 2020, p. 85)

Memória e Alzheimer

Esta segunda secção do artigo trata de memória em *A Ilha dos Mulatos*, conceptualizando-a de forma a entender a sua importância na narrativa. Assim, quando nos referimos à memória neste artigo falamos de uma *memória coletiva*. Seguindo o teórico Barry Schwartz, a memória coletiva tem duas funções. Primeiro, a incorpora um *modelo* que organiza e anima comportamento "... embodies a *template* that organizes and animates behavior..." (SCHWARTZ, 2011, p. 245). Segundo, ela incorpora uma estrutura dentro de qual as pessoas se localizam e encontrem sentido para a suas experiências "... a *frame* within which people locate and find meaning for their experience" (SCHWARTZ, 2011, p. 245).

Schwartz afirma também que a memória coletiva interpreta o passado em termos de imagens relevantes

para o presente "... interprets the past in terms of images appropriate and relevant to the present..." (SCHWARTZ, 2011, p. 245). Fundamentalmente, seguindo Schwartz, a memória coletiva *reflete* o passado e *ilumina* o futuro. Permite aos indivíduos entender o passado, porque a memória providencia uma estrutura, ou modelo, para configurar esse passado. Ao mesmo tempo, a memória coletiva permite aos indivíduos fundamentar os seus comportamentos no futuro, baseados nas tradições do passado. Se uma dessas funções desaparecer, a memória não consegue manter o seu papel de iluminar o futuro e refletir sobre o passado, é destruída.

Em *A Ilha dos Mulatos* de Sérgio Raimundo, a memória coletiva das personagens não funciona de forma normal, ela falha em seguir os seus objetivos fundamentais, que são refletir o passado e iluminar o futuro. Observamos que a memória em *A Ilha dos Mulatos* é uma memória mutante, fragmentária, um conjunto diverso de memórias que por vezes se contradizem, nem projetando e nem refletindo. A história de Gaudêncio, o pai, e seu Alzheimer, bem como o desejo de esquecimento de Aziza, são um exemplo da falha em refletir no passado. Por outro lado a falta de memória para iluminar o futuro é corroborada pela intervenção de fenómenos da natureza que destroem a Ilha, como a água

do mar, ou o fogo, consequentemente originando a morte e destruição. A presença de uma pós-memória (*postmemory)* também demonstra a falta de memória colectiva no romance, como explicaremos mais adiante.

O Alzheimer de Gaudêncio, como dissemos, impede a memória de refletir sobre o passado. Sendo ele um dos principais personagens no romance *A Ilha dos Mulatos*, pai de Aziza, Acácio e de Cecí, e marido de Eleutéria, Gaudêncio manifesta dificuldade de lembrança. No capítulo III, quando os corpos são encontrados na praia da Ilha, ao pé do Centro de Saúde, Gaudêncio diz que, "Ninguém os tinha visto além de mim..." (RAIMUNDO, 2020, p. 42). Mas também afirma o seguinte: "Recordo-me de ter visto mais gente ali..." (RAIMUNDO, 2020, p. 42).

> – Eleutéria acorde! Acorde já! Venha ver pela janela o horror que foi implantado na entrada do Centro de Saúde. Há corpos sem vida, um monte de corpos que é o triplo de todos os que estão lá internados. Acorde! Venha ver! Não se arrombou a fechadura do Posto nem se roubou medicamento como sempre acontece, mas uma pilha de corpos foi colocada à entrada do Centro. Corpos nus com marcas de violência e bem frescos, o que mostra que foram arrancados à vida ainda essa manhã. O Cecí não está no quarto... acorde! (RAIMUNDO, 2020, p. 43)

Mas apesar de Gaudêncio afirmar que se recorda dos corpos e que só ele os viu, ficamos na dúvida se ele os viu, ou se foi só ele, porque o Alzheimer que lhe afeta a memória. Diz, por exemplo "A minha memória pesava-me a cada dia e fazia com que visse tudo a preto-e-branco; até se parecia com o fim de um filme de terror, onde depois há aplausos e as luzes inundem a sala" (RAIMUNDO, 2020, p. 42). Para Gaudêncio, a memória é um peso grande, que ele já não retém. A referência ao preto-e-branco significa uma imagem remota, como as fotografias antigas, ou o écran que se apaga no cinema no final, e a memória dele em alguns momentos recorda as coisas, e em outros, apaga-se.

Quando lhe é dito que algo foi encontrado perto dos corpos, Gaudêncio, indignado, afirma que "O quê? O que terá sido encontrado que eu não tenha visto?" (RAIMUNDO, 2020, p. 45). Há uma diferença entre o que Gaudêncio lembra e o que acontece. Gaudêncio não consegue lembrar-se de tudo, apesar do esforço, até se esquece de coisas simples, como a escova dentes "... colocava-a no copo errado com as de Aziza e Cecí" (RAIMUNDO, 2020, p. 89). O Alzheimer de Gaudêncio não é só um peso qualquer, mas um "... esquecimento agudo que me cega o passado" (RAIMUNDO, 2020, p. 92).

Gaudêncio não é um personagem confiável, não só por não conseguir lembrar-se das coisas simples, como

também das que respeitam a sua biografia e o quadro familiar; lembra e não lembra a relação com a mulher e o seu início, assim como o seu passado profissional, como marinheiro; o exemplo dos corpos na praia é uma boa demonstração do facto de que ele não se lembra do que observou anteriormente. Assim, quanto mais tempo passa, menos recorda, e mais a doença progride.

A memória precisa de ter a habilidade de refletir sobre o passado. Gaudêncio não consegue lembrar-se do passado. As memórias dele são fragmentárias, como um vidro estilhaçado. Há pedaços, mas não suficientes para construir uma história credível. A falta de confiança do leitor criada pelo Alzheimer de Gaudêncio faz com que a memória no romance não consiga refletir sobre o passado desta personagem, que é relatado em grande parte pelas outras personagens, em especial a mulher. O Alzheimer de Gaudêncio não é o único exemplo de como a memória no romance não pode refletir sobre o passado, apesar de aquele ser um dos personagens principais do romance. O desejo de esquecimento de Aziza é outro exemplo de disfuncionalidade da memória.

Fantasias do Passado

Aziza é filha de Gaudêncio e de Eleutéria e vive com os pais na Ilha na mesma casa. Tem um relacionamento

secreto com o comandante da polícia, que por seu turno representa ou pode ser equivalente ao papel do detective do romance policial. No capítulo VII, enquanto ela está à espera do amante, reflete sobre a sua vida. O leitor descobre que ela é mestiça. Seguindo Aziza os bisavós dela "... eram portugueses que quando chegaram à Ilha misturaram-se com negras..." (RAIMUNDO, 2020, p. 77). Aziza tem um fundo tanto africano, quanto português. Apesar dessa diversidade, não é feliz em ser mestiça. O desejo de Aziza é ter uma casa – o objetivo principal do relacionamento é para ela conseguir uma casa, tal como o capítulo VII revela. Aziza rumina que, "Se não fossem os portugueses, que... levavam outros portugueses, fracos e sem nenhuma condição social para as colónias, tenho a certeza que a esta hora não estaria esperando..." (RAIMUNDO, 2020, p. 77). Aziza de certo modo culpa os portugueses, ou seja, os antepassados dela, pela miséria em que se encontra. Não uma miséria absoluta, mas do ponto de vista de Aziza, ser mulata não é uma coisa para celebrar, mas sim um elemento de humilhação e vergonha.

Aziza continua com a sua autoflagelação quando diz que, "Se não fossem as canoas, as colónias, as províncias ultramarinas, o esplendor glorioso de Portugal, os comissários e as viagens de descobertas, não estaria

aqui...” (RAIMUNDO, 2020, p. 77-78). Esse pensamento mostra o desgosto intenso dela pelo projeto imperial, do qual resultou em parte a criação de Moçambique. No ponto de visto de Aziza, não só os seus próprios ancestrais, mas também o governo português, são responsáveis pela miséria, ou pelo menos o que ela define como miséria, que para ela é não ter casa.

Aziza também fantasia o que seria essa história alternativa, caso os portugueses nunca tivessem colonizado África e Moçambique. Ela diz: “Percebe? Se não fosse tudo isso estaria em Portugal; rodeada pela herança dos meus bisavós, educando os meus filhos com dignidade, ensinando História nas melhores universidades da Europa” (RAIMUNDO, 2020, p. 78). Seguindo o pensamento de Aziza, podemos concluir que ela associa Portugal com herança, educação, liberdade das mulheres, instituições poderosas, pureza racial, numa palavra, apuramento intelectual e material. Mas se formos analisar essa associação de Aziza, verificamos que é falsa, e que se radica na ideia de uma miscigenação indevida; por outro lado falsa porque Portugal era um país pobre e só entrou na comunidade europeia no final do século XX e o regime fascista em Portugal só terminou em 1974, muito depois do desenvolvimento das democracias do resto da

Europa. Portugal também tinha perdido o seu poder imperial a partir do fim do século XIX.

Ou seja, a visão de Aziza sobre Portugal não reflete o mundo real, nem o que aconteceu no passado. Também a noção que ela teria dinheiro suficiente ou qualquer direito de se educar como mulher, especialmente na sociedade portuguesa em que ela se imagina, é uma farsa. O Portugal de Aziza é um Portugal imaginário, com fantasias do século XIX, como famílias com grandes heranças e a mulher ficando em casa educando seus filhos, ou a mulher com direito ao ensino na universidade.

Um ponto importante para assinalar é que, se fosse possível, Aziza tiraria todo traço africano que tem. Para ela, ser negro ou Africano é ser mal-educado, pobre, forçado a namorar com uma figura de autoridade para conseguir avançar na vida. Ela eliminaria a sua memória da vida atual em favor de esquecimento total da sua mestiçagem.

O desejo forte de Aziza em esquecer a sua mestiçagem e portanto a sua diversidade é um exemplo de que a memória em *A Ilha dos Mulatos* não consegue cumprir uma das suas funções básicas, que é refletir sobre o passado. Aziza deseja vivamente esquecer/apagar o passado africano dela. Ela fantasia viver num Portugal alternativo, longe da África e suas

realidades cruéis. Se dependesse dela, em vez dos desígnios de Deus ou da biologia, teria nascido em Portugal, sem quaisquer traços africanos, nem culturais nem de sangue.

Provavelmente Aziza receberia o papel de continuadora da família, após a morte dos pais, uma vez que representa o futuro e a próxima geração, tal como Cecí, o outro filho, que escapou da Ilha e vive em Maputo (aparentemente), mas de facto nenhum deles parece possuir uma memória coletiva, adequada à projeção de um futuro. Cecí não está na Ilha para dar continuidade à sociedade e família, embora fiquemos na dúvida se ele chegou a partir: "O Cecí que prometeu tudo antes de partir. Não sabemos o que é feito dele, pois parou de enviar-nos cartas e às que mandamos nunca responde" RAIMUNDO, 2020, p. 113). Por outro lado, Acácio, o terceiro filho, com síndrome de Down, não é maduro emocionalmente e vive num desconcerto infantil.

Zerubavel, um teórico que trabalha em questões de memória, ajuda-nos a conceptualizar como memória se transmite. Seguindo Zerubavel, a primeira comunidade de pensamento em que nós aprendemos interpretar as nossas experiências é a família, que tem um papel fundamental na nossa *socialização mnemónica* "... as the very first thought Community in which we learn to interpret our own

experiences, the family plays a critical role in our *mnemonic socialization*" (2011, p. 222). A família, no ponto de vista de Zerubavel, é onde nós aprendamos a lembrar. Depois de sair da família, o autor assinala que nós só *reinterpretamos* o que lembramos do nosso tempo através da família. O autor afirma que todas as subsequentes interpretações das nossas recordações iniciais são só reinterpretações da forma como as recordações iniciais foram originalmente experienciadas, e lembradas, no contexto da nossa família "... all subsequent intepretations of our early recollections are only reinterpretations of the way they were originally experienced and remembered in the context of our family" (ZERUBAVEL, 2011, p. 222). Este processo de socialização mnemónica familiar estende-se para além da família, influenciando a nossa memória comunitária para o resto da vida.

Zerubavel acrescenta que, ao entrar-se numa nova comunidade de pensamento isso implica reinterpretar as nossas recordações pessoais à luz de alguma *tradição mnemónica* "... entering a new thought community... entails reinterpreting our personal recollections in light of some *mnemonic tradition*" (ZERUBAVEL, 2011, p. 222). Em outras palavras, cada vez que saímos do contexto familiar,

e entramos numa nova comunidade de pensamento, isso força-nos a reinterpretar as memórias originais que temos da nossa família, segundo este conceito de tradição mnemónica (*mnemonic tradition*).

No caso de Aziza, ela recebeu essa socialização mnemónica da família, uma vez que ela conhece da história dos bisavós. Apesar disso, ela escolhe *não reinterpretar as memórias dela face à tradição mnemónica.* Odeia a sua herança de memória familiar mais próxima e não quer continuar a memória de sua família. Fantasia não ter a herança memorial africana, e relativamente aos pais e irmãos é muito crítica e quase violenta na caracterização de todos eles, sem exceção. A escolha em rejeitar a memória de família faz com que ela *não transmita a memória e não continue* a tradição mnemónica. Ela enterra a tradição familiar em sua mente, não expressando a ninguém os seus pensamentos verdadeiros. Sem transmissão da tradição mnemónica, a memória morre. O que acontece também com Gaudêncio, que perdeu a memória e já não a pode transmitir aos filhos.

A falta de transmissão da tradição mnemónica por Gaudêncio e por Aziza são exemplos de memória que não consegue refletir o passado, nem construir um futuro. Para

a tradição mnemónica ser transmitida, precisa primeiro de testemunhos sobre o passado, transmitidos pelos mais velhos, para os incorporar na tradição mnemónica. Pelo facto de Aziza mostrar repugnância relativa ao seu passado, não consegue pensar objetivamente sobre a sua história, apresentando uma memória quase só emocional, fantasiosa e distorcida, que não tem capacidade de refletir o passado, umas das funções mais básicas da memória.

Dissolução da memória individual e colectiva

Por isso em *A Ilha dos Mulatos* a memória também não pode ser usada para projetar o futuro. Primeiro, a Ilha no romance está sujeita à ira da natureza. O ambiente no romance parece estar sempre sobre a mira de um ataque da natureza, tal como o estado da casa de família, decadente e miserável. As paredes do quarto de Cecílio são descritas como, "... pálidas de cansaço..." (RAIMUNDO, 2020, p. 30). Também há baratas no teto da casa. Há tantas que Gaudêncio mede, "... a velocidade das baratas sobre o teto de casa" (RAIMUNDO, 2020, p. 52). A casa é chamada de "velha" por Cecí (RAIMUNDO, 2020, p. 66), um edifício barulhento, sem qualquer tipo de sossego, Gaudêncio, por exemplo, refere "O som dos carros sobre o alcatrão, o farfalhar das folhas sobre o teto, a torneira mal fechada na cozinha e

os arrotos permanentes do autoclismo...” (RAIMUNDO, 2020, p. 92). Nada parece funcionar na casa e ninguém se importa muito com o seu estado. A natureza assalta a casa com insetos, bichos rastejantes e as instabilidades destruidoras da passagem do tempo. As paredes não são pintadas regularmente, os móveis não são trocados porque Gaudêncio descreve o sofá dele como sendo “... esponja velha...” (RAIMUNDO, 2020, p. 93). A casa lentamente caindo em ruína, está sendo devolvida à natureza, à morte, tal como o pai in(consciente), ou o filho ou filha injuriados pela ausência de futuro e sentimento de injúria do passado:

> É da minha família que devo falar e não do meu pai, que hoje dorme num rectângulo limitado por capim e vasos cheios de algas. E se me suicidasse, tal como o meu pai, para nunca saber quem cometeu o crime no centro de saúde. Não posso passar vergonha na Ilha, não quero ver nenhum filho meu entre grades, mas eu continuo pensando que tudo se trata de um mal-entendido. Ninguém daqui de casa teria a coragem de cometer esse crime. Ninguém. (RAIMUNDO, 2020, p. 113)

Além dos assaltos no ambiente humano, a natureza também trabalha para destruir a Ilha. A água é um dos principais veículos da destruição. A chuva, por exemplo “... apagava os passos das pedras gastas da Ilha...” (RAIMUNDO,

2020, p. 27). A água também é vista como uma força negativa, tanto que Aziza diz: “Sempre que o mar enche demasiado, as águas têm invadido parte da cidade, causando estragos nas vias de acesso e nas casas” (RAIMUNDO, 2020, p. 97). O mar, logicamente, nunca pode encher demasiado, mas parece nessa descrição que o mar tem a intenção de comer a Ilha. O mar transforma-se num agente quase vivo, não natural, “invade” a Ilha, “causa” estragos. A Ilha também “... foi sendo comida pelas águas do mar aos poucos” (RAIMUNDO, 2020, p. 137). Invadir, causar estragos e comer, têm ligações com dominação e subjugação. Quando se come, reduz-se a comida a pedaços menores para a digerir. Quando se invade, reduz-se o que se invadiu como parte de si e quando se causa estragos há uma acção/intervenção sobre o mundo. A natureza domina e subjuga. A natureza não só assalta a Ilha em termos de subida do mar, mas também pela “... diminuição da quantidade de sedimentos fornecidos ao litoral e degradação antropogênica das estruturas naturais...” (RAIMUNDO, 2020, p. 97).

O resultado dos assaltos da natureza, além de uma questão ecológica, no fim de contas, é também uma forma de destruição da memória colectiva e do núcleo familiar. No capítulo XIII, o leitor tem uma descrição da Ilha após a sua

destruição. A Fortaleza de São Sebastião, um grande edifício do tempo colonial, que protegia a Ilha, é reduzida a "... um pilar que tinha mais ferros do que cimento" (RAIMUNDO, 2020, p. 137). A água entra nessa fortaleza, "... sem precisar de chave para entrar" (RAIMUNDO, 2020, p. 137). Outro edifício conhecido da Ilha, a Capela da Nossa Senhora de Baluarte "... só existia na mente de quem conheceu a Ilha" (RAIMUNDO, 2020, p. 138).

Todos os monumentos da civilização colonial são progressivamente destruídos pelas águas. Também a Ilha desaparece sob o mar, tal como a sepultura do Pai, a casa, a família, os eventuais culpados do crime coletivo. E voltamos à demanda do policial que a narrativa continuamente despista:

> É verdade que antes da sepultura ser aberta neste pedaço de terra que resta aqui na Ilha já tinha sido sepultado na cama do quarto. A morte veio e exumou-se do quarto para um outro local. Estava já morto, mas não pela primeira vez, pela segunda. Minha sepultura representa a queda da Ilha dos Mulatos. A minha família evaporou-se toda e a Ilha foi dissolvida pela água. Nenhum crime ficou por esclarecer, porque foi consumido pelas águas da Ilha dos Mulatos. (RAIMUNDO, 2020, p. 139)

As forças da natureza, fogo e água, são destrutivas da Ilha/Família/casa no romance. Neste caso, a natureza

aniquilou também a memória arquitetural e colonial da Ilha, demolindo qualquer traço da sua história colonial. Até os mortos não são imunes, como o corpo do Pai, Gaudêncio?, que é movido pelas águas, Eleutéria diz mesmo que "... antes da sepultura ser aberta neste pedaço de terra que resta aqui na Ilha, já tinha sido sepultado na cama do quarto" (RAIMUNDO, 2020, p. 139).

A natureza trabalha com as águas, a chuva, os insetos, o tempo lento para demolir a memória física da Ilha. Da memória colonial e da resultante pós-colonial da família mulata. Os edifícios, como traços históricos e humanos da Ilha, que ajudariam a preservar a memória, naufragam, são sepultados pelas águas.

Para preservar a memória do seu passado, a comunidade reconta a sua história, que inclui a história arquitetónica. Bellah designa a história da comunidade como narrativa constitutiva (BELLAH ET AL., 2011, p. 229). A história ajuda a conectar o passado com o futuro, como uma espécie de "comunidades de esperança", "... the future as communities of hope" (BELLAH ET AL., 2011, p. 229). Existe, pois uma condição ligada à memória que revela que quando história e esperança são esquecidas pela comunidade isso significa a perda de uma memória coletiva, bem como de narrativa estruturante (BELLAH ET AL., 2011, p. 230). Os autores usam

a noção de comunidade relativamente a histórias escritas e orais, mas o mesmo conceito pode ser aplicado no romance, relativamente à Ilha e à família, enquanto narrativas pessoais e coletivas fragmentárias e estilhaçadas.

Em *A Ilha dos Mulatos*, a natureza, como passar do tempo, destrói os edifícios, tanto os de uso diário, quanto os históricos causando à comunidade a perda dos seus pontos de referência, e, portanto a habilidade em projetar-se no futuro. Os edifícios têm histórias ligadas a eles e quando são destruídos, perdem as histórias associadas.

Ou seja, sem a memória e projeção futura, a comunidade dissolve a sua unidade e possível narrativa estruturante e constitutiva. É o que acontece em *A Ilha dos Mulatos,* onde o desaparecimento da memória se manifesta pela doença, pela surdez, pela recusa das origens, pela insatisfação. E pela morte. Morte da memória, Alzheimer, síndrome de Down, decadência moral, morte da casa, morte coletiva.

Mas, afinal quem é o culpado, no enredo da história? Tudo indica que é (talvez?) Cecí/Malick Hassan, quando se abre num dos quartos a mala reveladora, guardada debaixo da cama, que mostra as cartas em caracteres árabes:

> (...) No aeroporto o irmão Ismael, vestido de preto e branco, com o sinal da nossa luta na barba, estará esperando por ti.

> Não te esqueças que passas a partir de hoje a tomar o nome de Malick Hassan. (..) Ontem incendiámos o mercado, tivemos cabeças vazias cortadas e recrutámos alguns escolhidos para a nossa divina luta. Tivemos 10 cabeças vazias cortadas. (...) Não leves nada contigo, cá terás tudo pronto Malick Hassan, temos mais cinco que estão aí na Ilha e nos próximos irão seguir. Que o Supremo continue nos enviando mais soldados nessa nobre missão que temos" (RAIMUNDO, 2020, p. 116-7).

A natureza aniquila a história física e comunitária. O esquecimento, voluntário ou não, também destrói a memória da Ilha, tal como a esperança de um futuro, porque a Ilha está a desaparecer – não tem futuro. Até os mortos não são imunes às águas e ao tempo. O corpo de Gaudêncio é transferido da cama onde faleceu para a sepultura sepultada pelas águas. Os assaltos que a natureza faz à Ilha como que "pilham" a memória do lugar quanto à sua história, ou seja, seu passado e, portanto a sua função de refletir sobre ele; além disso, esse assalto da natureza também destrói a habilidade de projetar o futuro do lugar, ou seja, tanto o que está vivo, como morto, acaba por não deixar rasto, nem memória.

Pós-memória e ficcionalização

A memória no romance, como não pode cumprir a suas funções básicas, que são primeiro refletir sobre o passado,

e segundo projetar o futuro, acaba se transformando em *pós-memória*. Pós-memória na visão da estudiosa Marianne Hirsch, descreve a relação que a geração posterior àqueles que testemunharam trauma coletivo ou cultural, tem com as experiências da geração anterior, experiências que "lembram" apenas através de histórias, imagens e comportamentos aprendidos com quem cresceram "... describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experience of those who came before, experiences that they 'remember' only by means of stories, images, and behaviors among which they grew up" (HIRSCH, 2019, p. 347). A pós-memória não se conecta com o passado no sentido tradicional, mas conecta-se com ele por investimento imaginário, projeção e criação "... recall, but by imaginative investment, projection, and creation" (HIRSCH, 2019, p. 347).

Em *A Ilha dos Mulatos*, a memória não pode refletir o passado porque ou ele é esquecido, como por exemplo, no caso de Gaudêncio através do Alzheimer, ou é ignorado ou odiado, como no caso de Aziza relativamente à família. A memória não pode projetar o futuro porque a natureza destrói quaisquer traços do passado. A destruição dos

traços físicos da memória e o esquecimento resultam numa memória que nunca foi experienciada, mas é resultante do que os mais velhos "lembram" e transmitem à nova geração, ou seja, criando uma pós-memória nos mais jovens.

Marianne Hirsch escreve que a geração posterior ao trauma corre o risco de ser dominada por narrativas que precedem seu nascimento e consciência, e de ter suas experiências deslocadas, ou até mesmo removidas, por aquelas da geração anterior que experienciou o trauma "... to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk to have one's own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation" (HIRSCH, 2019, p. 347). A Ilha no romance de Sérgio Raimundo é dominada por algumas narrativas do passado colonial, ostentada nos edifícios coloniais e no elogio de um passado português por Aziza. A Ilha tem o seu passado colonial, mas esse passado não pode ser substituído por uma narrativa nova, pelo facto de a natureza e o esquecimento impedirem a Ilha de criar as suas próprias experiências. Também a memória colonial não é conhecida, como é mostrado na fantasia de pós-memória de Aziza.

A natureza elimina os espaços físicos da Ilha, fazendo com que a formação de um futuro seja impossível dado o

desaparecimento físico de Ilha. O que resulta, é uma pós-memória, onde que só imaginação funciona, onde quem sobrevive carrega às costas o peso de um passado fantasioso ou a ausência dele, por que não tem uma evidência desse passado, nem física, nem pessoal. Pode até ser argumentado que no caso da Ilha, a pós-memória não pode existir, porque a morte de toda a gente na Ilha faz com que a memória seja finalmente expurgada, deixando o espírito de Gaudêncio (ou de Cecí?) a contar o apocalipse da Ilha, quando explica que "A minha sepultura representa a queda da Ilha dos Mulatos. A minha família evaporou-se e a Ilha foi dissolvida pelas águas" (RAIMUNDO, 2019, p. 139).

No fim de contas, de certo modo existe uma pós-memória na Ilha, como uma reinvenção ficcional dela, resultante, porventura neste romance. A pós-memória da Ilha pode existir, mas a memória, em especial da casa/Ilha dos Mulatos é destruída, para se reconstituir neste romance.

Algumas notas para uma conclusão

Em conclusão, a memória em *A Ilha dos Mulatos* não pode cumprir completamente as suas funções básicas que são refletir sobre o passado e projetar o futuro. O esquecimento, tanto voluntário quanto não, impede a reflexão sobre o passado e a função destruidora da natureza

sobre a Ilha, bem como o seu desaparecimento, impedem qualquer projeção no futuro.

A falta de memória impede também a descoberta do Morto/Narrador que narra no início e final da narrativa, e manipula as vozes dos narradores/personagens nos restantes capítulos, confundindo as identidades e prefigurando o esvaziamento de lembranças pela doença degenerativa, pessoal, social e colectiva. Quem Narra? (plano do discurso), Quem é o Criminoso? (plano da história). A dupla demanda não tem uma resposta precisa. Não sabemos com segurança, uma vez que toda a informação, memória e lembrança se apaga lentamente, ou com o fogo como acontece com a casa do comandante da polícia, ou com a água que limpa lustralmente a memória, e cresce em silêncio como a surdez de Elvira.

Romance crítico, romance semi-policial, *A Ilha dos Mulatos*, escapa a um modelo ficcional fixo de género literário, a sua estrutura esvai-se como uma ruína com seus figurantes esvaziados de passado e sem futuro porque a morte ameaça e invade a casa/ilha.

A memória no romance é tratada como uma pós-memória, re-composta pela imaginação e trazida pelas gerações mais jovens, e essa pós-memória é ficcional por excelência, como

nos comprova esta narrativa misteriosa e distópica, que subverte o modelo policial, escrita pelo autor moçambicano Sérgio Raimundo.

Referências

BELLAH, Robert; MADSEN, Richard; SULLIVAN, William M.; SWIDLER, Ann; TIPTON, Steven M. Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life. *In*: OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel (Orgs.). *The Collective Memory Reader.* New York: Oxford University Press, p. 229-230, 2011.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *In*: OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel (Orgs.). *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press, p. 346-347, 2011.

MANDEL, Ernest. *Delícias do Crime História Social do Romance Policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

NAIDU, Samantha. "Crime Fiction, South Africa: A Critical Introduction". *Journal Southern African Literature and Culture Centre*, published online. Sept 2013. Disponible in: https://core.ac.uk/download/pdf/145031139.pdf. Access in: 23 mar. 2023.

RAIMUNDO, Sérgio. *A Ilha dos Mulatos*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda S.A.: Lisboa, 2020.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é o Romance Policial*. São Paulo: Editora Brasiliense SA, 1983.

TODOROV, Tzevetan. Les Catégories du Récit Littéraire. *Communications,* n. 8, Paris, Seuil, p. 125-151, 1966.

ZERUBAVEL, Eviatar. Social Memories: Steps Towards a Sociology of the Past. OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel (Orgs.). *The Collective Memory Reader.* New York: Oxford University Press, p. 221-224, 2011.

Raphael Jeremias
Doutorando em Literaturas, Artes e Culturas Modernas, pela Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa (ULisboa).
Mestrado em Literaturas, Artes e Culturas Modernas pela Universidade de Lisboa (ULisboa), 2023.
Lattes: https://www.cienciavitae.pt//pt/3618-E4B0-F7B4.
ORCID iD: https://orcid.org/0009-0001-2128-2372.
E-mail: rj3@edu.ulisboa.pt.

Ana Mafalda Leite
Professora Associada com Agregação da FLUL.
Doutoramento em Literatura Portuguesa/Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.
Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
Investigador Agregado do CEsA, Centro de Estudos sobre África e o Desenvolvimento, CSG/ISEG, Universidade de Lisboa.
Lattes: https://www.cienciavitae.pt/portal/A715-6AC0-2DAB.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5730-6033.
E-mail: anamafaldaleite@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79830

A ILHA DOS MULATOS, DE SERGIO RAIMUNDO: TEMAS, VOZES E CONSTRUÇÃO ESTÉTICA[1]

Maria Geralda de Miranda

Resumo: Este ensaio tem como objeto refletir sobre a obra *A ilha dos mulatos*, do escritor moçambicano, Sergio Raimundo. O ensaio está organizado em duas partes. Na primeira, buscou-se entender o sistema narrativo do romance, como espaço, tempo, enredo, personagens, e como estas últimas se inserem no espaço-tempo. Na segunda parte, a partir do diálogo com alguns estudos de Literatura e, especialmente, da Literatura de Moçambique, buscou-se pensar sobre a temática, bem como sobre as vozes e a construção estética do romance. Concluiu-se que, quanto às temáticas tratadas na obra, a questão ambiental, a intolerância às minorias e às pessoas especiais se destacam, entre os outros temas. E que o saber comunicado na obra, por meio de várias vozes, é realizado com muita criatividade pelo escritor.
Palavras-chave: Literatura moçambicana. Sergio Raimundo. A ilha dos mulatos. Ilha de Moçambique. Questões climáticas.

Abstract: This essay aims to reflect on the work *The island of mulattos*, by the Mozambican writer, Sergio Raimundo. The essay is organized in two parts. In the first, we sought to understand the narrative system of the novel, such as space, time, plot, characters, and how the latter are part of space-time. In the second part, from the dialogue with some studies of Literature and, especially, of the Literature of Mozambique, we sought to think about the theme, as well as about the voices and aesthetic construction of the novel. It was concluded that regarding the themes dealt with in the work, the environmental issue and intolerance to minorities and special people stand out, among other topics. And that the knowledge communicated in the work, through various voices, is carried out with great creativity by the writer.
Keywords: Mozambican literature. Sergio Raymond. Mulatto island. Island of Mozambique. Climate issues.

1 Título em língua estrangeira: "*The Island of Mulattos*, by Sergio Raimundo: Themes, Voices and Aesthetic Construction".

Introdução

Este trabalho visa refletir sobre a obra *A ilha dos mulatos*, do escritor moçambicano, Sergio Raimundo, nascido em Maputo em 1992. Trata do seu primeiro romance, publicado em 2019. O autor que sempre escreveu e publicou textos na qualidade de colunista, em jornais nacionais e internacionais, iniciou a arte da escrita literária, primeiro como poeta, quando lançou o livro *Avental de um Poeta Doméstico*, em 2015, depois como romancista, com a obra que é objeto deste estudo.

O escritor, que ficou conhecido pelo pseudónimo de poeta militar, possui também uma pequena coleção de poesias, publicada sob o heterónimo de René Peter, denominada *Síntese e Fragmentos da Emoção.* Além de outros textos em prosa e em verso em antologias de escritores de diversas partes do mundo (MASSACOLA, 2021).

A obra *A ilha dos mulatos* recebeu o Prêmio Literário da Imprensa Nacional de Moçambique, INCM/Eugénio Lisboa, em 2019. A premiação, em homenagem ao escritor moçambicano Eugénio Lisboa, visa dar visibilidade a obras inéditas e relevantes no domínio da prosa literária de escritores moçambicanos e também escritores estrangeiros que residem no país (INCM, 2022). Em 2021, a editora da

Imprensa Nacional de Portugal, em Portugal, lançou a segunda edição da obra, que teve e continua tendo uma grande repercussão, tanto pela temática, quanto pelos expedientes estéticos usados pelo autor.

Ao ler o texto do poeta-prosador de Sergio Raimundo, a autora deste ensaio sentiu-se impelida a revisitar Roland Barthes (teórico francês, que continua sendo para ela uma referência para os estudos da literatura). Diz o autor, ao se referir à literatura: "as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa" (BARTHES, 1995, p. 21).

De fato, o texto de Sergio Raimundo faz do seu saber histórico, literário, ambiental, social, humanístico uma festa, porque traz à tona todos esses saberes, por meio de uma escrita poética, mas também explosiva, ao criar uma ilha (*A Ilha dos mulatos*) e nela colocar uma família e, por meio desta, discutir os sérios problemas ambientais da atualidade, bem como preconceitos e intolerância às minorias e às pessoas especiais.

O ensaio está organizado em duas partes. Na primeira, buscou-se entender o sistema narrativo do texto, como espaço, tempo, enredo, personagens, e como estas últimas

se inserem no espaço. Na segunda parte, a partir do diálogo com alguns estudos da Literatura e, especialmente, da Literatura de Moçambique, buscou-se pensar sobre a temática, bem como sobre as vozes e a construção estética do romance.

A construção da Ilha fictícia dos mulatos

A ilha dos mulatos, do jornalista e escritor moçambicano, Sergio Raimundo, também remeteu esta autora ao escritor português José Saramago. Foi impossível não estabelecer relações tanto no nível da mensagem (conteúdo) quanto do ponto de vista estético (forma), com o *Conto da ilha desconhecida*, do escritor português. Aliás, Sergio Raimundo não esconde a relação de sua ilha (*A ilha dos mulatos*) com a ilha desconhecida, de José Saramago, ao trazer logo para epígrafe de seu livro um fragmento deste: "É preciso sair da ilha, para ver a ilha, não nos vemos se não saímos de nós" (RAIMUNDO, 2020, p. 9).

A ação da história contada por Sergio Raimundo se passa em uma ilha, a Ilha de Moçambique, na província de Nampula, localizada na costa oriental africana e banhada pelo Oceano Índico, onde os portugueses fixaram a primeira capital moçambicana. Ocorre que a ilha por razões geográficas, mas principalmente por razões climáticas (o aumento do nível

do mar), tem diminuído o seu tamanho a cada dia. Alguns prédios históricos como a Fortaleza de São Sebastião e a Capela da Nossa Senhora de Baluarte, quase não se avistam mais. Os moradores da ilha vivem a angústia de, em breve, a ilha desaparecer.

> A Ilha de Moçambique foi sendo comida pelas águas do mar aos poucos. O silêncio começou a habitar toda a Ilha; já não era uma ilha, mas sim uma ruína de pedras gastas pela água do mar e lapidadas pelas mãos do vento. [...] Da porta branca da Fortaleza de São Sebastião restava apenas um pilar que tinha mais ferros que cimento. [...] O branco da Capela da Nossa Senhora de Baluarte só existia na mente de quem conheceu a Ilha. (RAIMUNDO, 2020, p. 11-12)

A Ilha de Moçambique[2], recriada ficcionalmente no romance, recebeu o selo da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 1991, como Património Mundial da Humanidade, por causa de vários monumentos de valor histórico como a Capela de Nossa Senhora do Baluarte, datada de 1522 e a Fortaleza de São Sebastião, a maior da África Austral, erguidas entre 1588 e 1620 (UCCLA, 2022). O autor, por seu turno, pega como

2 Vasco da Gama aportou na Ilha de Moçambique, em 1498, quando ela estava subordinada ao sultão de Zanzibar e era utilizada pelos árabes no seu comércio com o Mar Vermelho, a Pérsia, a Índia e as ilhas do Índico. Graças à sua situação geográfica estratégica, a cidade tornou-se um ponto de escala obrigatório das viagens de ida e volta dos navios da Carreira da Índia, entre Lisboa e Goa, e proveitoso entreposto comercial de escravos. O interesse revelado por outras potências europeias justificou a construção do seu vasto e valioso património arquitetônico, que começou a ser erguido ainda em 1507 (UCCLA, 2023).

empréstimo este lugar, de grande importância histórica, e nele edifica a sua *Ilha dos mulatos*. O tempo da história, ainda que descrito como verbos no passado, é um tempo contemporâneo, apesar de não ser demarcado por uma data ou datas específicas, mas os problemas vividos pelas personagens no espaço-tempo localizam a obra no aqui e agora do enunciado, que é o tempo das preocupações com o clima do planeta e com a elevação do nível do mar, o que para as cidades insulares é hoje uma ameaça real.

O enredo criado pelo autor coloca no Centro de sua ilha fictícia, que está sendo tomada pelo mar, uma família de lusodescendentes, mulatos, mas rodeados pelos habitantes pretos da etnia macua[3], que residiam no local, antes da colonização portuguesa em Moçambique, e na história de Sergio Raimundo, antes dos mulatos, que passaram a existir após o "cruzamento" entre pretos e brancos colonizadores. A personagem Aziza, no fragmento abaixo, alude à descendência da família:

> Contava-me o meu pai que os meus bisavós eram portugueses que quando chegaram à Ilha misturaram-se com negras vindas de diversas partes do país. Senão fossemos portugueses, que davam canoas e levavam outros portugueses, fracos e sem nenhuma

3 O povo macua é descendente de um grande povo Banto originário da região centro-africana (grandes lagos), ou seja, das grandes florestas congolesas, que se migraram para a região da África Austral a procura de terras férteis (SEFANE & KENNEDY, 2021).

> condição social para as colónias, tenho a certeza de que a esta hora não estaria esperando por um comandante que cheira a fezes. (RAIMUNDO, 2019, p. 76)

A família de mulatos é composta por cinco pessoas: o pai Gaudêncio, a mãe Eleutéria, a filha Aziza, os dois filhos: Acácio e Cecílio, mas na casa vivem seis, porque a empregada, a Macua, sempre viveu com a família. Somente os personagens da família de mulatos têm nomes, os outros são chamados pela função: por exemplo, o Comandante, ou pela etnia; a Macua.

A família de mulatos convive com muitos problemas, o que de certo modo os isolam dos outros habitantes da Ilha de Moçambique. Gaudêncio tem mal de Alzheimer, Eleutéria é surda, Acácio tem síndrome de Down; Aziza se prostitui e Cecílio é gay. Problemas esses que dificultam o relacionamento e mesmo o contato da família com o mundo externo, por causa principalmente do preconceito e outras intolerâncias aos diferentes. O contato se dá com os médicos e, no caso de Aziza, com seus amantes, entre eles, o comandante da polícia local. A personagem Eleutéria, a mãe, que é surda, revela o modo como ela vê a família:

> – Ninguém merece tanto inferno dentro de casa: um filho com síndrome de Down, um marido que varreu a memória com um

> ancinho de Alzheimer, uma filha que se envolve com todos os homens casados da Ilha e agora um filho gay. Um gay dentro de casa, meu Deus. Se a surdez me atingisse os olhos seria bom, pois não veria nada do tudo que vocês me fazem passar nesta casa. (RAIMUNDO, 2019, p. 68)

A narração da história é outro elemento muito interessante na obra de Sergio Raimundo. Trata-se de uma narrativa polifônica, conforme diria Bakhtin (2013). A história é contada por todos os personagens da família, e o leitor somente consegue saber quem está narrando na medida em que vai conhecendo os traços sociais e/ou fisionômicos de cada um. Nesse sentido, também lembra o modo de narrar de Saramago, que tira da narrativa as marcas discursivas de narrador e de personagens e mistura o discurso do narrador com o de personagem, o discurso direto com o indireto etc. A história, na verdade, vai avançando na medida em que cada personagem, que ao assumir a voz do narrador se apropria da palavra e acrescenta um elemento novo, que se repete na fala de outros personagens.

A personagem Gaudêncio, o pai da família de mulatos, todavia, abre e fecha a narrativa, assumindo-se como a voz narrativa principal, é a voz que enuncia as preocupações com o desaparecimento da Ilha de Moçambique. Mas, igualmente a Gaudêncio (que é um narrador morto), a filha

Aziza tem preocupações com a "diluição da Ilha no mar". Diz Gaudêncio no início do romance:

> A Ilha de Moçambique foi sendo comida pelas águas do mar aos poucos. O silencio começou a habitar toda a Ilha; já não era uma ilha, mas sim uma ruína de pedras gastas pela água do mar e lapidadas pelas mãos do vento. A madeira velha de restos de canoas flutuava em todos os cantos como se pescasse pedaços de um tempo passado. [...] O branco da Capela da Nossa Senhora de Baluarte só existia na mente de quem conheceu a Ilha. Ainda sobrava um grão de terra na Ilha. Era nesse grão que repousavam os meus restos mortais. Era nesse grão que muitos da Ilha repousavam. (RAIMUNDO, 2019, p. 12)

No final do romance, Gaudencio volta à narração como no início da história: "O mar tinha consumido toda a Ilha [...] Da porta branca da Fortaleza de São Sebastião restava apenas um pilar [...] Era por aquela porta que a água, costurada em tecidos de ondas, se movia sem precisar de chave para entrar" (RAIMUNDO, 2019, p. 137).

Aziza, que *é formada em História* (mas que nunca conseguiu emprego na área e se prostitui para conseguir dinheiro) tinha consciência ambiental, como o seu pai morto. Em um diálogo com ele, afirma: "A Ilha corre o risco de desaparecer daqui a alguns anos. Por causa das alterações climáticas. [...] Sempre que o mar enche

demasiado, as *águas* têm invadido parte da cidade. [...] e a erosão costeira também tem aumentado". E mais à frente, Aziza diz:

> O Fortim de Santo António a cada dia desce ao mar [...] E talvez sejamos nós os *últimos* habitantes da Ilha. A subida do nível do mar, a diminuição da quantidade de sedimentos fornecidos ao litoral e a degradação antropogênica das estruturas naturais são os principais músculos que a cada dia nos roubam a Ilha, pai. (RAIMUNDO, 2019, p. 97)

Aziza reitera suas preocupações ambientais ao mesmo tempo em que traz um dado histórico referente à escravidão na Ilha de Moçambique (que era um interposto do comércio de escravos do século XVI ao século XIX), o que converge com a Ilha dos mulatos: "Nojenta é a casa dos escravos que a cada dia se deixa comer pelas águas. Talvez seja um acerto de contas, pois foi pela porta dessa casa que muitos escravos foram cuspidos e comidos pelas ondas do mar em negreiros". E segue Aziza: "Nojenta é a Ilha que um dia qualquer vai desaparecer [...] Nojentos são os escravos que eram guardados num período [...] com o objetivo de recuperá-los e nutri-los antes de serem vendidos aos mercadores" (RAIMUNDO, 2019, p. 104).

A questão ambiental parece preocupar principalmente Gaudêncio e Aziza. Mas as personagens ao usar a palavra vão

expondo seus dramas e preconceitos, uns em relação aos outros, o que nos leva à segunda temática do romance, que é a intolerância aos diferentes. A Personagem Macua se refere à Aziza, em conversa com Eleutéria, do seguinte modo:

> Senhora, a Aziza *é* uma mulher que se vende a todos os homens da Ilha. Eu tenho a certeza. Ela se vende muinto, muinto e muinto [...]. Depois ela vai dizer que eu *é* que sou a mulher que se vende. Eu aprendi nos ritos de iniciação a conservar o meu corpo até encontrar um homem para me casar. (RAIMUNDO, 2020, p. 77)

Acacio, o filho mais novo, com síndrome de Down, e que só tinha a atenção da Macua, em sua narração, expõe a indiferença que as pessoas da propria familia sentiam por ele:

> Na Ilha ninguém gostava de mim, aliás, o desprezo, o tratamento que outras famílias davam aos cães e gatos, em casa era empurrado para mim em excesso. Nada do que fazia despertava um interesse em minha família.
> – Miúdo, não mexas nisso senão estragas. Por que não vais brincar lú fora sozinho. Não, não mexas no vaso e nem tires as flores, deixa o relógio na parede. (RAIMUNDO, 2020, p. 47)

Também o pai, Gaudêncio, se refere a Acacio de maneira preconceituosa: “Onde a Eleutéria arranjou esse pivete de membros curtos, de dedo curto que apontava aos carros da polícia? Por que carga de água a Eleutéria não diz de uma só

vez que os meus filhos são o Cecí e a Aziza?" (RAIMUNDO, 2020, p. 44). Aziza, a mais esclarecida, por seu turno, também tinha seus preconceitos, neste caso, contra homossexuais:

> Meu Deus, pensei, a homossexualidade já atingiu a Ilha? [...] A homossexualidade dá nojo. [...] Esses macuas não toleram essa coisa de homossexualidade. Como podem tolerar se, bem cedo, ainda sem pelos nas axilas, são empacotados em grupinhos para os ritos de iniciação e aprendem que a tarefa do homem é ser satisfeito e nunca deixa rde satisfazer uma mulher; porque a mulher é um objeto, uma peça sem grande importància no sexo. (RAIMUNDO, 2020, p. 81)

Com a falta de apoio em casa (na ilha metafórica dos mulatos) e na Ilha de Moçambique (espaço maior da diegese da obra), Cecilio se vê obrigado a mudar-se para Maputo: "Naquela manhã, o meu irmão Cecílio preparavase para partir para a cidade de Maputo. Estava desorganizado, mas tinha de partir porque o autocarro já o esperava no terminal na cidade de Nampula" (RAIMUNDO, 2020, p. 32). Cecilio, na verdade, se recusa a ficar no isolamento da ilha dos mulatos, ao ir viver em Maputo, o que significa que ele poderá olhar a sua antiga ilha fora dela.

O tema, as vozes e a construção estética

Não resta dúvida de que a primeira temática tratada na obra de Sergio Raimundo é o problema ambiental e

a fragilidade das cidades insulares com a subida do nível do mar. A Ilha de Moçambique está localizada no Oceano Índico onde, conforme pesquisas recentes muitas ilhas, entre elas as Maldivas, irão desaparecer em razão do aquecimento global. Estudos da mudança da linha costeira das Ilhas Salomão, no Oceano Pacífico, indicam a elevação do nível do mar.

> We have documented five vegetated reef islands (1–5 ha in size) that have recently vanished and a further six islands experiencing severe shoreline recession. Shoreline recession at two sites has destroyed villages that have existed since at least 1935, leading to community relocations. The large range of erosion severity on the islands in this study highlights the critical need to understand the complex interplay between the projected accelerating sea-level rise, other changes in global climate such as winds and waves, and local tectonics, to guide future adaptation planning and minimize social impacts[4]. (ALBERT; LEON; GRINHAM; CHURCH; GIBBES; WOODROMON, 2016, p. 8)

O autor, não resta dúvida, deseja no nível de conteúdo, expor essa problemática ambiental, colocando a ação

4 Tradução livre do fragmento: Documentamos cinco ilhas de recifes com vegetação (de 1 a 5 ha de tamanho) que desapareceram recentemente e outras seis ilhas experimentando recessão severa na linha costeira. A recessão costeira em dois locais destruiu vilarejos que existiam desde pelo menos 1935, levando à realocação da comunidade. Este estudo em razão da gravidade da erosão nas ilhas destaca a necessidade crítica de entender a complexa interação entre o aumento acelerado do nível do mar projetado, outras mudanças no clima global, como ventos e ondas, e tectônica local, para orientar o futuro planejamento de adaptação e minimizar os impactos sociais (ALBERT; LEON; GRINHAM; CHURCH; GIBBES; WOODROMON, 2016, p. 8).

narrativa de sua história em uma ilha que tem sofrido a erosão paulatina por causa da subida do nível do mar.

A segunda temática tratada no romance é o dilema da intolerância, das minorias e pessoas especiais, que são isoladas numa espécie de ilha, no caso do romance, a Ilha dos mulatos, por causa do preconceito e de tradições culturais muitas vezes carregadas de preconceitos, o que leva mesmo ao ódio ao diferente, conforme desabafo do personagem Ceci, no primeiro fragmento e de Eleutéria no segundo.

> Eu voltarei à Ilha, mãe. E sei que sentirão vergonha de mim, porque um filho gay, dentro de casa, meu Deus, pesa tal como uma trouxa de desastres nos olhos. Irão impedir-me de sair de casa, levar-me-ão à mesquita para longas secções de orações compimentos de jejum, farme-ão passar noites de joelhos entornados num altar onde um padre prega e ora pela minha salvação. (RAIMUNDO, 2020, p. 68)

> Se não me tivesse casado com Gaudêncio talvez estivesse, neste momento, na cidade de Tete com um dos namorados que conheci na adolescência. Não estaria surda, não teria um marido com o fusível da memória apagado [...] Se não me tivessecasado com Gaudêncio talvez não acabasse os últimos dias da minha vida nessa ilha de pretinhos que cospem quando veem uma mulata [...] Talvez estivesse na cidade de Tete, debaixo daquele tenso sol, com uma sombrinha escondendo-me do sol, e com a

> mão esquerda segurando umas duas, três, quatro, cinco crianças normais. (RAIMUNDO, 2020, p. 53-54)

No primeiro fragmento, Ceci expõe a incompatibilidade de um gay viver na ilha onde a maioria das pessoas (de religião mulçumana) vêem o relacionamento afetivo apenas como ato de procriação. No caso de Ceci, nem Aziza, a personagem com maior esclarecimento, porque cursou uma universidade, aceita a sua condição. No segundo fragmento, a mãe, Eleutéria, mulata, não esconde o seu preconceito contra os pretos da ilha, que também, por sua vez, não aceitam os mulatos. Outros fragmentos já citados mostram os dramas de Acacio, desprezado pela familia, mas principalmente por Aziza por causa da síndrome de Down, diz Aziza: "Nunca gostei desse rapaz, não sei os motivos e, por favor, não me perguntem. Não sabe o nojo que me dá quando vem correndo a mim com a sua boca transbordando bolhas de saliva" (RAIMUNDO, 2020, p. 41). Apesar de não tolerar o irmão com síndrome de Down, Aziza conhece o seu estado clínico:

> Normalmente, os humanos apresentam em suas células 46 cromossomos, que usam em 23 pares. Crianças com síndrome de Down têm 47 cromossomos, pois tem trêscópias do cromossomo 21, ao invés de duas. São crianças insuportáveis com

> problemas cardíacos congénitos, problemas respiratórios, doença do refluxo esofágico eapneia do sono. Tenho nojo de ti, Acácio. Nojo de todos com síndrome de Down. (RAIMUNDO, 2020, p. 131)

A violência urbana também aparece no romance; há na história o assassinato de 26 pessoas, cujos corpos foram colocados em frente ao posto de saúde. E também, por causa do assassinato do próprio comandante e de sua esposa, sendo esta última queimada juntamente com a casa da familia. O massacre das 26 pessoas, todavia, leva o Comandante da polícia a fazer uma investigação, momento em que a narrativa fica com "ares" de romance policial, uma vez que o narrador mantém o suspense, há um enigma sobre o crime, sobre as vítimas, há o investigador e uma única pista, que é um saco de fezes deixado ao lado dos corpos das vitimas. Tais pistas levam o investigador a analisar a "bosta" de todos os moradores da ilha, momento em que a narrativa fica bastante cômica e provoca um distensionamento no leitor. Mas o investigador, que é o comandante da polícia e amante de Aziza, bem como a sua família, morrem antes de terminar a investigação, de modo que a questão policial e investigativa não têm desdobramento.

> Um dia antes de sabermos quem matou as 26 pessoas, a casa do comandante foi incendiada, sua esposa violada e espetada

> uma faca na barriga e o senhor comandante, coitadinho dele, foi varrido da terra por chamas na esquadra. O fogo foi posto por uma mão que não se viu. [...] Toda a Ilha dormia. (RAIMUNDO, 2022, p. 124)

No sistema narrativo da obra, todos os personagens da familia, quando na função de narradores-personagem, ao fazer avançar a ação narrativa se referem uns aos outros, momento em que expõem os seus próprios preconceitos, de modo que é possivel saber o que cada um pensa do outro. É como se a narrativa os colocasse "nus", diante do leitor. Eleutéria, no primeiro fragmento e Aziza no segundo se referem assim à Macua:

> E a macua que nos serve de empregada? [...] A macua que sempre falou baixo por conta de um respeito coxo com o corcunda de um ancião, ela que sempre disse o 'bom dia' [...] que antes de mim já era surda, [...] ela que pouco sabe entender os jeitos e desconhece as minhocas do alfabeto, ela que passa as noites murmurando com o Gaudêncio nos corredores de casa eleva horas para engomar assuas camisas. (RAIMUNDO, 2020, p. 25)

> Mãe, esta empregada não presta! De noite curva-se aos beijos com o pai. Uma vez, quando voltava das minhas pesquisas, encontrei-os no tanque na posição dela vara roupa e tremendo de gemidos. *É* uma vadia, mãe. [...] um dia ainda me leva o namorado que ainda não tenho. (RAIMUNDO, 20220, p. 26)

Há momentos em que as personagens se referem a si mesmos, numa espécie de balanço da própria vida, em que deixam transparecer os seus preconceitos, como é o caso de Eleutéria, e a confissão "de uso" da Macua por parte de Gaudêncio:

> Se não me tivesse casado com Gaudêncio talvez estivesse [...] surda, não teria um marido com o fusível da memória apagado [...] talvez não acabasse os últimos dias da minha vida nessa ilha de pretinhos que cospem quando veem uma mulata [...] Talvez estivesse na cidade de Tete, debaixo daquele tenso sol, com uma sombrinha escondendo-me do sol, e com a mão esquerda segurando umas duas, três, quatro, cinco crianças normais. (RAIMUNDO, 2020, p. 53-54)

Eleutéria não esconde os seus preconceitos contra os pretos da Ilha de Moçambique e também fala de "crianças normais", numa referência a seus filhos que ela, por dedução do leitor, considera anormais. Gaud*ência,* por seu turno, era amante da empregada da casa, o que não foge ao comportamento de homens educados para a "monogamia".

> A macua foi sempre uma peça a ter em conta dentro de casa. [...] A primeira vez que a possuí, recordo-me como se fosse hoje, chovia em toda a Ilha e os relúmpagos tatuavam suas raízes em todos os vidros das janelas; eram mais raízes de chuva que relâmpagos. Foi antes desse corte que o tempo me fez com o passado, a [...] Alzheimer entrou-me na mente, lentamente [...], como

> os passos gastando a pele das escadas. É algo que não se sente. (RAIMUNDO, 2020, p. 89)

Mas mesmo quando se referem a si mesmos, obviamente, sejam na função de personagens ou de narradores, essas vozes assumem o caráter das visões de mundo ou percepções realizadas por meio do discurso. Na narrativa de Sergio Raimundo, não há dicotomia entre personagens bons e maus, porque as feridas, bem como os valores e os atos de todos vão sendo revelados. As vozes são sociais, são pontos de vista que estabelecem relações entre línguas, dialetos, discursos, etc (BARROS; FIORIN, 2003).

Conforme Leite (2012, p. 42), "a língua é um receptáculo de vozes transfiguradas na escrita do autor. É ainda um modo como pensam essas vozes e procura ajustar tal processo comunicante, refletindo e construindo, criativa e ludicamente", em que os sentidos recuperam a expressividade e a dinâmica de uma significação mais vital e ampla.

No romance de Sergio Raimundo, as várias vozes enunciativas vão costurando um mosaico de saberes e contradições. Como disse Leite (2012), ao estudar a obra de Mia Couto (mas penso que também se aplica à escrita romanesca de Sergio Raimundo): "de forma indelével, da palavra à frase e da frase ao parágrafo, finalmente deste à

narrativa, seguimos um processo criativo complexo, embora aparentemente normal" (LEITE, 2012, p. 42). "O silêncio começou a habitar toda a Ilha; já não era uma ilha, mas sim uma ruína de pedras gastas pela água do mar e lapidadas pelo vento. A madeira velha de restos de canoas flutuava em todos os cantos como se pescasse pedaços de um tempo passado" (RAIMUNDO, 2019, p. 13).

O fato de um morto narrar a história é também um elemento a ser considerado, quando se discute as vozes e o discurso no romance: "Vou moderar a linguagem; falar como se fosse vivo. As ervas, os lagartos de cabeças multicolores e a cal gasta pelo tempo tomavam toda a minha sepultura" (RAIMUNDO, 2019, p. 13).

Nesse fragmento, o narrador afirma que está morto e que vai contar a história como se estivesse vivo, o que nos leva a pensar em elementos mágicos na Literatura Fantástica, em razão da presença de elementos insólitos. Covizzi afirma que "não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício" (COVIZZI apud GARCIA, 2019, p. 29), mas pondera que "ele passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do

século XX" (1978, p. 29). Nesse sentido, tem razão Covizzi (1978) e Garcia (2019) ao ressaltar essa tendência na ficção contemporânea, e, especialmente, da ficção moçambicana contemporânea, uma vez que Mia Couto, Paulina Chiziane, entre outros escrevem nessa dicção. E Sergio Raimundo vem somar-se a essa escrita "mágica", como diria Carmen Tindó, em *A magia das Letras Africanas* (2016).

Conclusão

Para fechar este ensaio é importante voltar à epígrafe do livro, de Sergio Raimundo, que diz: "É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos senão saímos de nós", o que coloca o texto do moçambicano em diálogo como o texto de José Saramago. Como afirma Bakhtin (2000), o diálogo é condição da linguagem e do discurso, os textos são resultados de muitas vozes sociais. Tais diálogos "podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes, ou algumas delas, se deixam escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, se faz ouvir" (BARROS & FIORIN, 2003). No romance de Sergio Raimundo essas vozes se deixam escutar e cada uma comunica uma maneira de ver e de estar em sua Ilha, onde a palavra franqueada a cada personagem, que também são narradores, pode ser um exercício de sair da ilha, na medida em que cada um expõe

os seus dramas e preconceitos no decorrer do romance, talvez na busca do conhecer-se.

No *Conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, há uma busca constante do autoconhecimento, tanto do homem como da mulher da limpeza. “Tal busca é comparada às navegações, pois é preciso esforço e tempo para chegarmos a quem realmente somos” (GEBRA, 2023), mas na *Ilha dos mulatos*, de Sergio Raimundo, a busca não é apenas pelo autoconhecimento das personagens, mas para o entendimento das razões do isolamento da família de mulatos numa ilha, a Ilha de Moçambique, em que as respostas são várias, mas a intolerância aos diferentes (minorias e pessoas especiais) é que parece ser o principal motivo do isolamento, uma vez que a maioria dos moradores da Ilha de Moçambique (pretos e mulçumanos) é diferente da família de mulatos. Todavia o que coloca em diálogo os textos de Saramago e de Raimundo (no plano da enunciação da obra) é a tentativa de cada personagem sair de sua própria ilha de crenças e de preconceitos.

Com efeito, *A Ilha dos mulatos*, criada pelo autor, está localizada espacialmente em uma Ilha maior que a Ilha de Moçambique, onde os problemas climáticos, por causa do aumento do nível do mar, fazem com que os seus habitantes

vivam um problema maior, que é a preocupação com o desaparecimento da Ilha. Preocupação esta que é constante no texto, seja na voz do narrador Gaudêncio, seja na voz de Aziza, o que leva a deduzir que as inquietações da família de mulatos com as questões ambientais sinalizam para uma saída metafórica da ilha dos mulatos, uma vez que as preocupações dos personagens é com uma ilha maior, a Ilha de Moçambique.

A construção discursiva da *Ilha dos mulatos*, de fato, como diria Barthes (1995) faz da escritura uma festa, porque encena saberes históricos e contemporâneos e traz para a cena além da problemática ambiental das ilhas o problema da intolerância, que obriga, na maioria das vezes, as pessoas a se isolarem como se estivem em ilhas. Todo esse saber e fazer de Raimundo remete a Giorgio Agambem (2009, p. 59), que diz: "a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo".* E segue: "aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não

conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Sergio Raimundo, em seu primeiro romance, traz questões que, certamente, não acontecerão agora, mas que estabelecem "uma singular relação com o próprio tempo" como a mudança climática. O aquecimento da Terra, cujas consequências são a elevação do nível do mar, entre tantas outras, poderá levar ao desaparecimento de várias ilhas, ou quiçá, ao desaparecimento de todas as ilhas, aí incluída a Ilha de Moçambique. De modo que o escritor trata de questões para além do presente e de sua própria época "em que os fatos coincidem ou a ela aderem", o que o torna, como diria Agambem, contemporâneo. Não resta dúvida que para as populações insulares, a subida do nível é uma verdadeira tragédia, e Raimundo ao situar a sua história em uma ilha, o seu desejo é chamar a atenção para tal problemática. A escolha do *locus* da ação do romance, a Ilha de Moçambique, bem como a escolha do núcleo familiar, a família de mulatos, e o modo como as personagens expõem seus dramas e preconceitos é uma tentativa de olhar a ilha do lado de fora, ou como diria Saramago: "É preciso sair da ilha para ver a ilha".

Referências

AGAMBEN, GIORGIO. *O que é o Contemporâneo?*. *In*: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERT, Simon; LEON, Javier; GRINHAM, Alistair; CHURCH, John A; GIBBES, Badin R.; WOODROFFE, Colin D. Interactions between sea-level rise and wave exposure on reef island dynamics in the Solomon Islands. *Environ. Res. Lett*. 11, 2016. Disponível em: https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/11/5/054011. Acesso em: 26 fev. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 2013.

BARROS, Diana Luz P.; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1995.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

GARCIA, Flavio. Insólito Ficcional. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional/. Acesso em: 4 mar. 2023.

GEBRA, Fernando de Moraes. Um estudo semiótico de *O conto da ilha desconhecida* de José Saramago. PGUEL. Disponível em: http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci097.htm. Acesso em: 02 mar. 2023

MASSACOLA, Emidio. *Moçambicano Sérgio Raimundo lança "A Ilha dos Mulatos" em Portugal*, 2021. Disponível em: https://mznews.co.mz/mocambicano-sergio-raimundo-lanca-a-ilha-dos-mulatos-em-portugal/. Acesso: 25 fev. 2023.

MOÇAMBIQUE. INCM. *Prémio Imprensa Nacional/Eugénio Lisboa*. 2022. Disponível em: https://imprensanacional.pt/premios-literarios/premio-imprensa-eugenio-lisboa/. Acesso em: 2 mar. 2023.

MOÇAMBIQUE, UCCLA, 2022. *União das cidades capitais de Língua Portuguesa*. UCCLA. Disponível em: https://www.uccla.pt/membro/ilha-de-mocambique. Acesso em: 23 fev. 2023.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEFANE, Antonio Francisco; KENNEDY, John. *As representações sociais:* Etnias Moçambicanas. Palmas: Revista Observatório. v. 7, n. 1, p. 1-15, jan./mar., 2021. Disponível em: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2021v7n1a7pt. Acesso em: 28 fev. 2023.

Maria Geralda de Miranda
Professora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Local da UNISUAM.
Pesquisadora do Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação de Maricá, ICTIM.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6730722686472778.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-2461-7414.
E-mail: mgeraldamiranda@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79831

CRIMES E VIOLÊNCIA NO ÍNDICO MOÇAMBICANO: *RABHIA* DE LUCÍLIO MANJATE E *A ILHA DOS MULATOS* DE SÉRGIO RAIMUNDO[1]

Jessica Falconi

Resumo: Neste artigo analisam-se dois romances moçambicanos contemporâneos, nomeadamente, *Rabhia* de Lucílio Manjate, publicado em 2017 e *A Ilha dos mulatos* de Sérgio Raimundo, publicado em 2020. Embora com estruturas e opções narrativas distintas, como se verá ao longo do artigo, ambos os romances debruçam-se sobre a sociedade moçambicana contemporânea pelo prisma do crime e do mistério, proporcionando um retrato multifacetado da pós-colonialidade neste país africano. Como se verá, nestas narrativas, a pós-colonialidade surge marcada por memórias conflituosas e relações de género, raça e inter-geracionais complexas, fruto das múltiplas situações de violência vividas pelo país em suas transições históricas, políticas e económicas. Por outro lado, será analisada, em ambas as narrativas, a representação da relação histórica e identitária milenar entre Moçambique e o universo do Oceano Índico, abordando-se os tópicos das migrações, das mestiçagens raciais e culturais, bem como da difusão do Islão enquanto elemento religioso e cultural transnacional.
Palavras-chave: Narrativa moçambicana contemporânea. Romance policial. Relações de género. Relações raciais. Oceano Índico. Lucílio Manjate. Sérgio Raimundo.

Abstract: This article focuses on two contemporary Mozambican novels: *Rabhia* by Lucílio Manjate, published in 2017 and *A Ilha dos Mulatos* by Sérgio Raimundo, published in 2020. Although with different structures and narrative options, as will be seen throughout the article, both the novels look at contemporary Mozambican society through the prism of crime and mystery, providing a multifaceted portrait of post-coloniality in this African country. As will be seen, in these narratives, postcoloniality emerges marked by conflicting memories and complex gender, racial and inter-generational relations, as the result of the multiple situations of violence experienced by the country during

1 Título em língua estrangeira: "Crimes and violence in the mozambican indian ocean: *Rabhia* by Lucílio Manjate *and A Ilha dos mulatos* by Sérgio Raimundo".

historical, political and economic transitions. On the other hand, in both narratives, the representation of the millenary historical and identity relationship between Mozambique and the universe of the Indian Ocean will be analysed, approaching the topics of migration, racial and cultural miscegenation, as well as the diffusion of Islam as a transnational religious and cultural element.
Keywords: Contemporary Mozambican Narrative. Crime Fiction. Gender Relations. Race Relations. Indian Ocean. Lucílio Manjate. Sérgio Raimundo.

Introdução

Embora não exista uma tradição claramente codificada de romance de enigma e outros géneros e sub-géneros afins em Moçambique, o crime, o mistério e a violência, nas suas múltiplas declinações e possibilidades, estéticas e temáticas, são elementos recorrentes da ficção moçambicana produzida depois da independência do país, traduzindo os traumas individuais e coletivos sofridos por uma sociedade afetada por diversas e cíclicas crises políticas, económicas e sociais[2].

Tal como aconteceu na América Latina, onde o romance policial e negro se foram afirmando como géneros privilegiados para retratar tanto os choques provocados pela modernidade capitalista, quanto a violência do Estado (PEZZÉ, 2018), também no continente africano o romance

2 Pense-se, a título de exemplos, no romance *A varanda do frangipani* (1996) de Mia Couto, explicitamente inspirado na ficção policial; em *Neighbours* (1995) e nos contos de Lília Momplé, em várias obras de Ungulani Ba Ka Khosa, no *Sétimo Juramento* (2000) de Paulina Chiziane, para citar só alguns.

de enigma e os géneros policial e negro foram ganhando cada vez mais espaço, dando origem a uma vasta produção, sobretudo em língua inglesa e francesa, incluindo algumas obras em língua portuguesa que atingiram circulação e reconhecimento internacionais[3]. Num número significativo de obras produzidas no continente, estes géneros literários são apropriados e reconfigurados para acolherem também elementos culturais do continente africano, tais como os repertórios da oralidade, ou outras vertentes ficcionais, como o sobrenatural. Assim, trata-se de géneros que oferecem amplas possibilidades de proporcionar perspetivas inéditas, em registos tanto realistas como não-realistas, sobre realidades e imaginários contemporâneos, a partir da representação dos contextos mais marginalizados e afetados pelos desequilíbrios económicos e sociais (FERREIRA-MAYERS, 2012, p. X). Nesta perspetiva, na África, como na América latina, relatar o crime, o mistério e a violência não significa apenas explorar géneros literários específicos, regidos por códigos e fórmulas pré-definidas, mas configura também um questionamento mais profundo dos conceitos de verdade e de saber, o que outorga aos géneros policial e negro um "estatuto epistemológico" (LINK, 2003, p. 10).

3 Refiro-me aos dois romances de Pepetela *Jaime Bunda, Agente Secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a Morte do Americano* (2003).

Valendo-se do conceito de literatura periférica, que engloba não apenas periferias geográficas e geopolíticas no contexto do sistema literário mundial, mas também as literaturas produzidas por minorias – étnico-raciais, de género, etc. – Carla Portilho defende que no romance policial "periférico", o crime é apenas um pretexto para se investigarem as relações de poder nas sociedades contemporâneas, com particular enfoque nas dinâmicas de exclusão e a apagamento de comunidades ou segmentos marginalizados pelos poderes hegemónicos (PORTILHO, 2009, p. 5).

A partir destas premissas, este artigo foca dois romances moçambicanos contemporâneos, nomeadamente, *Rabhia* de Lucílio Manjate, publicado em 2017 e galardoado com o prémio literário Eduardo Costley White da Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento, e *A Ilha dos Mulatos*, de Sérgio Raimundo, publicado em 2020 e vencedor da 3ª edição do prémio Imprensa Nacional/Eugénio Lisboa. Se o primeiro se inscreve mais visivelmente no género do romance policial, o segundo recorre ao crime e ao mistério não tanto enquanto elementos estruturadores de uma narrativa policial clássica, mas como "pontes para conectar o leitor a uma ampla variedade de questões e problemas do mundo atual" (VANONCINI apud FERREIRA-MAYERS, 2012,

p. X). Cabe assinalar que, no mesmo ano da publicação de *Rabhia*, também outro escritor moçambicano, Pedro Pereira Lopes, ganhou o prémio Imprensa Nacional/Eugénio Lisboa com o romance policial *Mundo grave*, o que parece confirmar o investimento dos jovens autores moçambicanos em géneros de temática criminosa.

Assim, ambos os romances escolhidos para análise inserem-se numa nova vaga da narrativa moçambicana contemporânea que procura novos caminhos estéticos e temáticos sem, porém, renunciar a um olhar atento para as dinâmicas sociais, económicas e culturais da pós-colonialidade moçambicana e para a história antiga e recente do país. Cabe lembrar que esta nova vaga se afirma após uma longa fase de "recessão qualitativa e quantitativa" da produção literária em Moçambique, assinalada, em princípios da década de 2000, pelo debate em torno da "morte da literatura moçambicana" (NOA, 2008, p. 129-134). Ainda em 2010, o escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho afirmava que a literatura moçambicana se encontrava numa fase de fragilidade, sendo problemático detetar tendências e rumos da produção literária[4]. Atualmente, o panorama literário moçambicano encontra-se numa situação bastante

4 Entrevista de Carmen Tindó Secco a João Paulo Borges Coelho. Disponível em: https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho.

diferente. Tal diferença deve-se a um conjunto de fatores de várias ordens, entre os quais se destaca a progressiva dinamização e consolidação de um circuito editorial interno que inclui, para além de editoras, também revistas digitais ligadas a grupos literários que procuram vários caminhos para concretizar a circulação da produção literária. Acrescente-se a esta dimensão interna, potenciada também pelas redes sociais e as tecnologias digitais, o surgimento de novas oportunidades para os jovens escritores cruzarem as fronteiras nacionais. Tais oportunidades são, entre outras, a publicação em Portugal decorrente dos prémios literários mencionados e o aparecimento de coleções editoriais brasileiras que apostam na construção de catálogos mais diversificados e abertos às diferentes propostas, como é o caso da editora brasileira Kapulana.

Se por um lado estas circunstâncias não têm alterado radicalmente a dimensão periférica da literatura moçambicana no sistema literário internacional, por outro lado elas contribuem para a circulação de novas vozes, sobretudo no domínio da ficção, que começam a procurar a entrada no campo literário já não pela porta da produção poética, como acontece no "espaço periférico e desprestigiado" do símile-campo descrito por Nazir Can

(2020, p. 158-159). De facto, de acordo com Francisco Noa, esta tendência para o cultivo da ficção, foi emergindo, ainda que de forma "titubeante", entre a década de 1990 e a de 2000, tornando-se o romance "a grande aspiração de realização" dos escritores moçambicanos (NOA, 2008, p. 9).

Assim, os dois romances escolhidos para a análise podem ser considerados representativos desta nova fase da narrativa moçambicana contemporânea quer pelas opções estéticas e temáticas, quer por serem exemplificativos das novas dinâmicas e condições de edição e circulação da produção literária de Moçambique.

Embora com estruturas e opções narrativas distintas, ambos os romances em foco neste artigo debruçam-se sobre a sociedade moçambicana atual escolhendo o prisma do crime, do mistério e da violência para registar antigos traumas e feridas recentes da história de Moçambique. Como se verá, nestas narrativas, a pós-colonialidade moçambicana é representada como sendo marcada por memórias conflituosas e relações de género, raça e inter-geracionais complexas, fruto das múltiplas situações de violência vividas pelo páis ao longo das várias transições históricas, políticas e económicas. Para iluminar estes aspetos, a análise valer-se-á também de reflexões oriundas dos estudos sociais, históricos e de género sobre Moçambique.

Por outro lado, o artigo pretende realçar também o modo como ambas as narrativas investem em elementos que apontam para a relação histórica e identitária milenar entre Moçambique e o universo do Oceano Índico. De facto, através da construção das personagens e de referências históricas e culturais, os dois romances aludem às migrações, às mestiçagens raciais e culturais, bem como à difusão do Islão enquanto componente religiosa e cultural transnacional. Longe de celebrarem um Oceano Índico idealizado e desprovido de historicidade, os dois romances apontam para a condição subalterna (*Rabhia*) ou conflituosa (*A Ilha dos mulatos*) desta matriz identitária na construção da identidade cultural moçambicana. A este propósito, as reflexões elaboradas no quadro do campo interdisciplinar dos Estudos do Oceano Índico, bem como os estudos que tem vindo a mapear o Islão em Moçambique, são considerados recursos relevantes para a análise das obras proposta neste artigo.

Rabhia

Rabhia é o segundo romance policial de Lucílio Manjate, precedido de *A Legítima Dor da Dona Sebastião,* publicado em Moçambique em 2013. Como o próprio autor declarou num vídeo realizado por ocasião do lançamento da edição

brasileira de *Rabhia* (2022), a boa recepção da sua primeira obra de género policial incentivou-o a empreender a escrita de um segundo romance no quadro deste mesmo género literário. Por outro lado, ainda de acordo com as palavras de Manjate, *Rabhia* pretendeu registar um momento turbulento da história contemporânea de Moçambique, nomeadamente, o ressurgir das tensões, após duas décadas de paz, entre os partidos Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e Renamo (Resistência Nacional Moçambicana) e os episódios de violência decorrentes destas tensões, ocorridos em 2012, cujo termo foi atingido graças a um novo acordo assinado em 2014[5]. Emerge, assim, uma clara consciência, por parte do autor, das potencialidades dos géneros policial e negro para relatar os meandros de uma sociedade ainda fortemente impactada pela violência e, acrescentamos, para assinalar continuidades e ruturas entre o presente e o passado do país.

Do ponto de vista estrutural, a obra de Manjate segue aparentemente as "regras do jogo" do romance policial clássico. Como diversos teóricos têm assinalado, uma das caraterísticas estruturais desta tipologia de narrativa é a sua duplicidade intrínseca, isto é, a presença de duas linhas narrativas distintas e interligadas que acabam por

5 Depoimento de Lucílio Manjate. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iOq6X8j8WSY&ab_channel=EditoraKapulana.

se rearticularem, na maioria das obras inscritas no género, no final, aquando da revelação do culpado. Tais linhas são a narração do crime e a narração da investigação, sendo geralmente a segunda a história que o leitor vai concretamente acompanhar para chegar à reconstituição da primeira (SCHURMANS, 2012, p. 322). No entanto, em *Rabhia*, a unidade e a linearidade espaço-temporais do relato da investigação são habilmente estilhaçadas pelo narrador através de recursos narrativos diversos, entre os quais a incorporação de repertórios da oralidade, o uso da analepse para mergulhar no passado recente das personagens principais, e as referências históricas e culturais. Aos indícios diretamente relacionados com a revelação do enigma do crime, somam-se inúmeros indícios históricos e culturais que envolvem o leitor na descoberta de outros crimes e traumas que marcaram a história do país. Por outras palavras, a descrição da sociedade moçambicana contemporânea e o mergulho na história antiga e recente do país não acontecem de forma direta, sendo aproveitadas e manipuladas as caraterísticas sugestivas e indiciárias do género policial para se projetar uma narrativa historicamente densa sobre o Moçambique contemporâneo. Nesta perspetiva, a investigação policial funciona como um itinerário simultaneamente existencial, histórico e social

que, no entanto, não renuncia a todos os "ingredientes" de uma narrativa de suspense envolvente, com pistas, recolha de evidências, interrogações, suspeitas e desvios. Assim, mais do que analisar a aplicação ou transgressão das regras do género policial em *Rabhia,* pretende-se aprofundar o retrato da sociedade moçambicana que emerge no romance e a forma como ele é construído e ficcionalizado pelo autor.

Antes da descoberta do crime, que acontece no terceiro capítulo do romance, os primeiros dois capítulos introduzem as personagens do assistente estagiário e do investigador Sthoe. O narrador é incógnito e quase invisível, manifestando-se explicitamente na primeira pessoa apenas em raros momentos, o que o coloca num espaço ambíguo e inexplorado entre o ponto de vista das personagens e o do próprio autor. Por seu turno, a complexa relação entre o estagiário e o investigador, patente desde o incipit do romance, acabará por ter um papel relevante em toda a narração e na revelação do mistério.

Em linha com a íntima ligação que desde o seu surgimento o género policial e, mais em particular, a série negra, estabeleceram com o universo urbano (PEZZÉ, 2018, p. 31), a ação principal de *Rabhia* situa-se na cidade de Maputo, claramente identificada pelas referências ao bairro Luís

Cabral ou Xinhambanine, onde é descoberto, exatamente na evocativa Rua da Candonga, o cadáver de uma mulher. A ambientação do crime num bairro periférico da capital moçambicana e o fato de a vítima ser uma prostituta, introduzem o assistente estagiário, Bernardo – e o leitor – num mundo marcado pela marginalidade socioeconómica, onde os habitantes travam uma luta diária pela sobrevivência. De facto, o cadáver de Rabhia é encontrado

> pelos madrugadores do bairro, os saqueadores de futuros, gente que se empoleira nas carraugens dos comboios e, contra os balázios de milicianos vigilantes, de pé, sobre a mercadoria, aposta em morrer só depois de descer às mulheres, camufladas na moita rente aos carris, o sal para temperar o carapau, o açúcar para adocicar o refrigerante *maheu* e a *mbaula*, o carvão mineral das terras de Moatize para saciar a fome dos cabralenses […]. (MANJATE, 2017, p. 17)

Neste breve trecho, o uso do tempo presente serve para registar as vivências diárias de segmentos de população afetadas pelas dinâmicas de desigualdade no que diz respeito à distribuição da riqueza e ao acesso aos produtos na cidade africana pós-colonial e pós-socialista, dominada pelas regras da economia de mercado da era neoliberal. A transição traumática para a economia neoliberal é

assinalada, logo no primeiro capítulo do livro, através de uma referência cultural, isto é, a citação da letra de uma canção do músico moçambicano Eugénio Mucavele, aludindo às mudanças políticas e económicas da década de 1990, que foi essencialmente marcada pela privatização das empresas estatais em benefício da formação de uma classe capitalista nacional (CASTEL-BRANCO, 2017), com grandes impactos negativos em vastas camadas da população:

> Patrão pague-me o salário/pensa na minha família que irá sucumbir de fome/ Precipitaram-se em querer liderar as empresas/Hoje não são capazes de as gerir melhor/e fazem sofrer os trabalhadores/ Compraram diplomas para tornarem-se gestores de empresas/alguma vez se vendeu conhecimento?/Hoje ocorrem greves nas empresas/ardem máquinas, perdemos a nossa riqueza/As nossas mulheres aprendem imoralidades por causa da fome/ Lares se destroem por causa do adultério. (MANJATE, 2017, p. 10)

A citação da música surge no contexto da descrição e caraterização do investigador da Polícia Criminal Sthoe, o que logo sugere uma ligação entre as classes economicamente dominantes e os aparelhos do Estado, apontando para as suas relações de cumplicidade na difusão da corrupção em detrimento dos interesses das camadas populares. Lida nesta perspetiva, a referência cultural funciona como um indício

do envolvimento de Sthoe no crime que será investigado e finalmente revelado no final da narrativa. Por outro lado, cabe lembrar brevemente que a transição de Moçambique da economia socialista para a economia de mercado é o contexto referencial de outro romance moçambicano, nomeadamente, *O Sétimo Juramento* (2000) de Paulina Chiziane, pelo que a citação da música pode ser lida também como alusão indireta a esta obra da literatura moçambicana que ficcionalizou um novo ciclo de violência e degradação das relações humanas após a assinatura dos acordos de paz.

Voltando à descrição do bairro Luís Cabral – que também nos lembra, indiretamente, o "Comboio de sal e açúcar" do romance e do filme de Licínio Azevedo – cabe assinalar que a contextualização do crime no entorno social permite ao narrador registar também as redes informais de solidariedade e colaboração que se estabelecem nestas condições de desigualdade, em contraste com a lei e a normatividade urbana. Às infraestruturas físicas e materiais da racionalidade e do desenvolvimento urbano – os comboios transportadores de mercadorias – contrapõem-se as "pessoas como infraestruturas" – os madrugadores do bairro – isto é, "combinações complexas de objetos, espaços, pessoas e práticas" (SIMONE, 2004, p.

407-408) que procuram driblar a exclusão socioeconómica e reproduzir a vida urbana a partir de lógicas alternativas. Estas instantâneas descritivas do mundo da periferia urbana exemplificam a flexibilidade e potencialidade do género policial, sobretudo em sua vertente negra, para mergulhar nos meandros dos contextos sociais contemporâneos (PEZZÉ 2018).

Este mundo periférico, conectado a outros lugares da cidade ligados à prostituição, como o Hotel Central e a Rua do Bagamoyo, na baixa de Maputo, constituem o universo de signos e relações que o assistente estagiário, orientado – e constantemente desviado – pelo investigador da Polícia Criminal Sthoe, procurará decifrar para desvelar o mistério do crime.

Tal como acontece em muitos romances de crimes de escritores africanos, também em *Rabhia* são mobilizados repertórios da oralidade e elementos que remetem para o domínio do sobrenatural, o que tem vindo a ser considerado como uma marca da apropriação e importação do género no continente africano (FERREIRA-MAYERS, 2012, p. VI). No romance de Manjate, logo após a descoberta do cadáver de Rabhia, a comunidade do bairro recorre ao velho Muzhivi, "o mesmo que sábio, em Ndau, homem residente no bairro

e respeitado por muitos, com tal reverência que o voto da maioria levou a que a polícia fosse dispensada a favor da sua sabedoria" (MANJATE, 2017, p. 21). Explicitando o ponto de vista dos polícias e o seu distanciamento e estranhamento em relação às práticas culturais dos moradores, o narrador define de "ritual exorcista" a evocação dos antepassados protagonizada pelo velho, intensificando a construção ficcional do bairro Luís Cabral enquanto mundo marcado por outras lógicas em relação à ordem e à racionalidade impostas pelo Estado, aqui representado pela polícia. Assim, a marginalidade dos moradores do bairro não se inscreve apenas no domínio socioeconómico, mas remete também para a esfera cultural e, logo, epistémica, já que as formas de conhecimento e os métodos de apreensão da verdade mobilizados pelos moradores são radicalmente distintos daqueles utilizados pelo Estado e por este subalternizados. No entanto, à medida que a narrativa avança, o assistente estagiário funcionará como uma espécie de charneira entre estes dois sistemas culturais. Colocar-se-á num espaço intermédio entre a racionalidade policial do Estado e os saberes "não científicos" do povo, experimentando em primeira pessoa a manifestação do insólito e do sobrenatural, ao alimentar o seu sentimento de amor pela já falecida vítima do crime.

Voltanto ao "ritual exorcista" realizado pelo velho, é através dele que toma a palavra uma voz de mulher que declara sera avó de Rabhia e antiga rainha de uma linhagem matrilinear cuja origem se inscreve na história milenar das migrações no Oceano Índico e, em particular, da formação e transmissão do sultanato de Angoche, antigo ponto focal da difusão do Islão na costa da África oriental. Ao definir-se como "a filha desconhecida da sultana que em Angoxe sucedeuo irmão da linhagem patrilinear de Inhanadare" (MANJATE, 2017, p. 22), a voz sugere estar areferir uma versão da descendência não registada pela história oficial. Esta circunstância encontra confirmação nos estudos históricos sobre o sultanato de Angoche, que também revelam a importância dos repertórios orais na construção das narrativas de origem das populações desta área (NEWITT, 1972, p. 403; BONATE, 2003; MATTOS, 2014). No entanto, o que importa aqui salientar é o recurso do autor a elementos que remetem para a história das relações entre Moçambique e o Oceano Índico para construir a personagem de *Rabhia*. De facto, a "narrativa da origem" da personagem, relatada através do ritual mediúnico, é complementada pela analepse que foca o passado de Rabhia, antecedente ao evento do crime: "Viajara do distrito de Angoxe, onde aprendera a

fiar e a tecer o algodão ainda criança, levando consigo cortinados, roupas de cama e longos vestidos de franjas abaixo do joelho" (MANJATE, 2017, p. 27). Na construção da personagem, são mobilizadas caraterísticas que aludem a fatores estruturadores da unidade do mundo do Oceano Índico, nomeadamente, a circulação milenar de pessoas, objetos e ideias (PEARSON, 2003). De facto, como revela o excerto citado, a história e a identidade de Rabhia estão associadas ao fabrico e comércio de têxteis, isto é, símbolos transnacionais da integração económica e cultural do Oceano Índico (PRESTHOLDT, 2018, p. 387) que são atualizados e contextualizados, no romance, no espaço nacional moçambicano. A identidade índica da personagem é reforçada pela sua relação com o comerciante Boanar Momad, "intermediário entre Rabhia e um grupo restrito de senhoras saudosas de um imaginário distante" (MANJATE, 2017, p. 27-28). A afiliação religiosa de Rabhia e Boanar ao Islão é outro aspecto que evoca a inserção de Moçambique nas dinâmicas económicas, culturais, políticas e religiosas do espaço do Oceano Índico, sendo a implantação e difusão desta religião na costa da África Oriental um elemento fundamental da configuração do Índico enquanto "geografia transnacional do imaginário" (MOORTHY; JAMAL, 2010, p. 4).

Assim, tanto a mobilização dos repertórios da oralidade – a fala mediúnica do velho – quanto o flashback sobre as origens e o passado de Rabhia, operam deslocamentos espaço-temporais que amplificam a dimensão cultural periférica de que é portadora a personagem feminina. Tal dimensão concretiza-se também no deslocamento geográfico temporário da ação do Sul de Moçambique (Maputo), tradicionalmente constituído como centro hegemónico de poder, para o Norte do país, na cidade de Nampula, onde Rabhia e Boanar ficam envolvidos nos embates decorrentes do reacender-se das tensões entre Frelimo e Renamo, acabando por conseguir migrar para Maputo, porque "Maputo é o coração" de acordo com Boanar (MANJATE, 2017, p. 35).

Ao longo do romance, os flashbacks e as alusões a eventos históricos, disseminadas em forma de indícios, como já foi mencionado, nas memórias e histórias individuais das personagens, inscrevem a violência contemporânea na longa história de conflitos e guerras vivida por Moçambique, traduzindo a consciência de uma genealogia complexa e ramificada da temporalidade pós-colonial moçambicana. Nesta perspetiva, a investigação policial torna-se também o pretexto para uma indagação na história antiga e

recente do país, evocada através de alusões às campanhas portuguesas de pacificação e às ações de resistência dos africanos durante a época colonial; aos treinos militares dos moçambicanos durante a longa luta de libertação nacional; ao traumático conflito entre Frelimo e Renamo logo a seguir à independência. Emerge, assim, o retrato de uma sociedade fortemente marcada pela militarização e pelo potencial de violência (BORGES COELHO, 2003, p. 175), constituindo uma espécie de *continuum* histórico em que se insere também o assassinato de Rabhia. Trata-se de um *continuum* registado narrativamente também pela presença recorrente, pelas ruas das cidades, de armas, balas, viaturas militares e soldados. A relação quase metafórica entre a personagem da vítima e a história do país, mencionada pelo próprio autor na apresentação da edição brasileira, encontra confirmação na designação do alojamento onde Rabhia costumava encontrar os seus clientes: "a dependência dezanove e setenta e cinco" (MANJATE, 2017, p. 59), é, de facto, uma clara referência à data de independência de Moçambique, sugerindo, no entanto, uma independência ainda não atingida pela personagem feminina. Esta circunstância, bem como a história do crime, revelada no final da narrativa, tornam centrais, no romance, as construções de feminino e do masculino e as relações de género na sociedade moçambicana.

A identidade índica de Rabhia e a sua origem no Norte de Moçambique marcam a sua diferença étnico-regional e cultural em relação às mulheres do sul. Esta diferença não é nova na literatura moçambicana, tendo um antecedente de destaque em *Niketche* de Paulina Chiziane, onde são retratadas mulheres moçambicanas de diversas origens étnico-regionais que se encontram ligadas, em Maputo, pela via da poligamia. Também em *Neighbours* de Lília Momplé, a temida amante do marido da personagem Narguiss é uma mulher macua da Ilha de Moçambique. Como argumenta Ana Margarida Martins, no caso de *Niketche*, as mulheres do Norte são construídas narrativamente como portadoras de alteridade cultural e do "exótico interno", entendido como registo de perceção e consumo da diferença cultural em Moçambique que se alimenta de noções consolidadas da alteridade do Norte (matrilinear) em relação ao Sul (patrilinear) (MARTINS, 2009, p. 52-56). De acordo com Signe Arnfred, a construção desta alteridade tem uma matriz colonial, devido à dificuldade da administração colonial portuguesa em lidar com o papel proeminente das mulheres junto das populações do Norte de Moçambique (ARNFRED, 2004).

Cabe lembrar que a representação das diferenças étnico-culturais no domínio do género está no cerne também do

célebre filme de Licínio Azevedo, *Virgem Margarida* (2012), onde o ajuntamento forçado de mulheres de várias origens num campo de reeducação para prostitutas é motivo de tensões e embates, em que se evidenciam as perceções estereotipadas das mulheres do Sul em relação às mulheres do Norte. Assim, a construção do feminino mobilizada em *Rabhia* dialoga quer com a tradição literária e visual da representação da prostituta (CAN, 2013), quer com estas perceções da alteridade interna no que se refere à diferença cultural entre o Norte e o Sul de Moçambique. No caso de Rabhia, esta alteridade é alimentada pela suposta identidade de "rainha" que, no entanto, pertence a um tempo passado e a um espaço outro – o Norte e o Oceano Índico – em contraposição à identidade da outra personagem feminina, Amargarida, autêntica "rainha" do mundo da prostituição de Maputo, "coração" de Moçambique. Analogamente ao que acontece em *Niketche* com a personagem de Rami, também em *Rabhia* a mulher do Sul procura exercer o seu poder e, de certo modo, domesticar a diferença étnico-cultural interna, proporcionando proteção e empoderamento à mulher vinda do Norte, mas acabando por se tornar a sua carrasca. Embora a opção de Rabhia pela prostituição seja apresentada pelo narrador como consequência de uma tomada de consciência do "orgulho em ser mulher" (MANJATE, 2017, p. 42), numa

tentativa temporária de resgate e resistência à condição de subalternidade, a morte da personagem e, logo, a revelação da história do crime, traduzem uma visão lúcida das múltiplas opressões que ainda impactam a vida de inúmeras mulheres na sociedade moçambicana pós-colonial.

Assim, se a construção da feminilidade de Rabhia baseada na diferença cultural interna acaba por desenvolver um papel de relevo na transformação da personagem em vítima, também a construção da masculinidade se revela um elemento central na orquestração do crime, cuja outra vítima simbólica é o assistente estagiário Bernardo Sozinho. Se a figura do assistente de investigação não é nova nas diversas tradições de ficção policial – pense-se, no domínio da ficção policial de língua portuguesa, na personagem de Jaime Bunda criada por Pepetela – ela é apropriada e contextualizada por Manjate no quadro das transições políticas, ideológicas e sociais do Moçambique pós-colonial. De facto, para Bernardo, a formação como investigador criminal não é uma escolha livre, mas a consequência de uma imposição do tio, o comandante Vanimal, figura ligada ao investigador Sthoe por um passado que remonta ao treino militar da época da luta de libertação nacional. A antiga relação entre estas duas figuras, na origem do acontecimento do crime, é regida pela

rivalidade por causa de uma mulher, cujo destino funesto é marcado pelos códigos da honra e da masculinidade opressiva decorrente de uma ideologia que, embora revolucionária, não conseguiu desconstruir os fundamentos do sistema patriarcal herdado do colonialismo. Por outro lado, a narrativa criada por Manjate, embora enraizada no contexto social e histórico moçambicano, aponta para a universalidade e transversalidade da construção da masculinidade patriarcal, como revelam as várias referências à novela de García Marquez "Crónica de uma morte anunciada", cujo enredo, como é sabido, se baseia numa história de violência motivada pelos temas da honra masculina e da traição.

A referência ao campo de treino militar em Nashingwea, onde Vanimal e Sthoe travaram relações, logo no segundo capítulo do romance, funciona como outro "indício" de natureza histórica, habilmente disseminado pelo narrador. De facto, foi naquele campo, localizado na Tanzânia, que a Frelimo criou "o seu laboratório experimental" da proposta ideológica do "homem novo" (CABAÇO, 2007, p. 412), isto é, o homem revolucionário que haveria de forjar a nova nação moçambicana. Trata-se de uma categoria social e política cuja genealogia remonta aos anos de 1920 e aos fundamentos teóricos do socialismo e do comunismo soviético, e que circulou e foi apropriada em diversos contextos de luta

(MACAGNO, 2009), sendo utilizada por Samora Machel e pela FRELIMO como categoria central de construção da identidade nacional moçambicana.

Assim, o romance de Manjate dialoga crítica e criativamente com todo este manancial ideológico e histórico, construindo uma investigação policial que, com o seu método científico, o relacionamento hierárquico e a observação direta, surge como metáfora do treino ideológico e da criação do homem novo. A personagem de Bernardo é o sujeito a ser "reeducado" enquanto potencial inimigo interno da antiga moral revolucionária, reevocada e atualizada no contexto das novas tensões e violências da década de 2010. No entanto, esta moral apresenta-se completamente subvertida e manipulada, já que o representante do Estado, o investigador Sthoe, o suposto homem novo real da sociedade moçambicana pós-colonial, resulta ser o instigador do crime, acometido por razões pessoais e individualistas, em aberto contraste com a ética revolucionária do homem novo teorizado pela Frelimo e em clara convergência com a lógica das relações capitalistas da era neoliberal.

No capítulo final do romance, o encontro entre Bernardo Sozinho e Bonad Moamar, homens ligados pelo sentimento amoroso por Rabhia, funciona como um

possível contraponto da antiga relação entre Vanimal e Sthoe. Trata-se de um contraponto que deixa em aberto às novas configurações da masculinidade no Moçambique contemporâneo, sugerindo, no entanto, novas relações de solidariedade e aliança.

A Ilha dos Mulatos

Entrevistado pelo programa da RTP *Mar de Letras*, Sérgio Raimundo, nascido em Maputo em 1992, recorda as cheias de 2000 em Moçambique como experiência traumática e marcante da sua infância. Ao longo do mesmo programa, o jovem poeta e jornalista moçambicano relata também da sua relação com a poesia moçambicana e as suas primeiras incursões neste género de escrita literária[6]. Estas referências servem-nos como porta de entrada para abordar a ambientação do seu primeiro romance, *A Ilha dos mulatos*, numa Ilha de Moçambique - lugar matricial da poesia moçambicana — fustigada pela chuva e ameaçada pela subida do nível do mar, em explícita referência às alterações climáticas globais que afetam também o território moçambicano. Após o prólogo de um narrador incógnito, provavelmente homodiegético e cuja voz pertence a um morto, o romance estrutura-se na alternância de monólogos

6 *Mar de Letras*, realizado em 6 de Janeiro de 2021. Disponível em: https://www.rtp.pt/play/p8264/e516266/mar-de-letras.

das suas personagens principais, num estilo narrativo que lembra as ficções de António Lobo Antunes, considerado pelo próprio autor uma referência literária de destaque. Definido pelo júri do Prémio Eugénio Lisboa como "novela policial", o romance de Raimundo, embora não optando por uma estrutura policial clássica, escolhe o crime, a violência, o mistério e as referências a uma investigação policial como elementos relevantes do enredo que, aliados à ambientação num lugar emblemático da relação entre Moçambique e o Oceano Índico (FALCONI, 2013), constituem os principais aspetos em comum com o romance de Manjate.

O primeiro elemento que chama a atenção é a descrição distópica da paisagem física e social da Ilha. No prólogo, o foco é colocado na decadência de cariz ambiental e no estado de esquecimento e abandono em que a Ilha parece mergulhar:

> A Ilha de Moçambique foi sendo comida pelas águas do mar aos poucos. O silêncio começou a habitar toda a Ilha; já não era uma ilha, mas sim uma ruína de pedras gastas pela água do mar e lapidadas pelas mãos do vento. A madeira velha de restos de canoas flutuava em todos os cantos como se pescasse pedaços de um tempo passado. (RAIMUNDO, 2020, p. 11)

Por outro lado, nos monólogos das várias personagens emerge também uma degradação de cariz humano

e social, revelada, em primeiro lugar, pela presença obsidiante da doença na vida da família protagonista, estabelecendo-se uma clara relação metonímica entre os corpos enfermos das personagens e o corpo doente da Ilha de Moçambique e, logo, da sociedade moçambicana pós-colonial. Eleutéria, a mãe, está inexplicavelmente a perder o ouvido, salientando-se, nos seus monólogos, a perceção de um mundo cada vez mais afónico e o medo da personagem de também perder a voz e mergulhar num progressivo e irreversível isolamento afetivo, familiar e social. Gaudêncio, o pai, antigo marinheiro e supervisor de embarcações, é afetado pela doença de Alzheimer e está a perder a memória e a orientação espaço-temporal. Acácio, o filho mais jovem, tem síndrome de Down, enquanto que os outros dois filhos, Aziza e Cecílio, adotam condutas e orientações sexuais consideradas socialmente "condenáveis": Aziza entretém relações sexuais com homens casados, enquanto que Cecílio acaba por assumir a sua homossexualidade. As doenças, as condutas, as relações intra e extra-familiares compõem o retrato de uma família disfuncional, em aberta consonância com o entorno físico e social. De facto, a enfermidade dos membros da família, amplificada pela proximidade da casa ao Centro de Saúde da Ilha, reflete a degradação do espaço

insular, as suas "ruas gasta e podres" (RAIMUNDO, 2020, p. 37), a sua humanidade empobrecida e igualmente doente:

> Mendigos de todas as cores; uns com as pernas partidas e mastigando a distância com dois paus afixados nas axilas, outros derramados em carrinhas de rodas cheirando a mijo matinal e cigarros baratos e outros ceguinhos na hora de receber a esmola e lúcidos quando atravessassem a estrada. (RAIMUNDO, 2020, p. 27)

Considerada historicamente como encruzilhada de povos e culturas (ZAMPONI; ANGIUS, 1999) e celebrada por poetas moçambicanos de várias gerações como lugar emblemático de uma moçambicanidade marcada pela relação com o universo do Oceano Índico, a Ilha de Moçambique retratada no romance contrasta, aparentemente, com certas imagens contemplativas, exóticas ou sensuais consolidadas por parte da tradição poética moçambicana. Pense-se, por exemplo, nos poemas de Virgílio de Lemos do livro *A Ilha é o exílio do que sonhas* (1999); de Eduardo White em *Os materiais do amor* (1996), ou ainda de Adelino Timóteo em *Viagem à Grécia através da Ilha de Moçambique* (2002). No entanto, o autor parece mobilizar um tipo de representação e um imaginário já presentes nesta mesma tradição poética. Como realça também Marta Banasiak (BANASIAK, 2021), o romance evoca e reatualiza, na contemporaneidade, a imagem da

Ilha enquanto "lupanar da história" (SOPA; SAÚTE, 1992 p. 52), ou a "puta histórica" evocada nos versos de Rui Knopfli (KNOPFLI, 1989). Também a poesia de Luís Carlos Patraquim explora este imaginário ligado ao papel histórico da Ilha como entreposto de relevo no tráfico de escravos para o Atlântico e as outras ilhas do Índico, e ao seu estatuto de porto de chegada de diversas populações. Ao mesmo tempo, a representação distópica da Ilha proposta por Raimundo insere-se na perceção do Norte de Moçambique como espaço periférico em relação ao Sul do país, tal como foi assinalado também no romance de Manjate. Nesta perspetiva, a Ilha funciona como periferia da periferia, o que origina quer o afastamento da personagem de Cecílio – que se muda para Maputo – quanto às fantasias das outras personagens, que gostariam também de abandonar e esquecer a Ilha.

O papel histórico da Ilha é também reelaborado ficcionalmente através da tematização do tópico das mestiçagens raciais e culturais e das complexas identificações e relações raciais no Moçambique contemporâneo, assinaladas logo a partir do referente incluído no título, isto é, os *mulatos*. De facto, a família protagonista é fruto da longa história de circulação e cruzamento de pessoas e culturas que aportaram ao território moçambicano pela

porta de entrada do Oceano Índico, oriundas tanto de outras margens deste oceano, tais como a antiga Índia portuguesa, quanto do Portugal imperial. Num dos seus monólogos, Eleutéria lembra as palavras da madrinha, reveladoras dos estereótipos e das construções sociais da raça herdadas do antigo império colonial português: "Tu és uma mulata ainda com cheiro, ainda tens aspetos dos teus avôs brancos e ele é um simples caneco da 29ª geração de homens brancos que se meteu numanau para ganhar a vida na província ultramarina de Moçambique" (RAIMUNDO, 2020, p. 62). Também a filha Aziza, envolvida numa relação clandestina com o comandante da polícia local, se queixa da história da sua ascendência, relacionando as suas frustrações pessoais, profissionais e sentimentais à história da ocupação colonial portuguesa:

> Contava-me o meu pai que os meus bisavós eram portugueses que quando chegaram à Ilha misturaram-se com negras vindas de diversas partes do país. […] Se não fossem as canoas, as colónias, as províncias ultramarinas, o esplendor glorioso de Portugal, os comissários e as viagens de descobertas, não estaria aqui esperando um comandante e pensando num mestiço que não tenho e nem numa casa que só vive nas promessas. Se não fosse tudo isso estaria em Portugal; rodeada pela herança dos meus bisavós, educando meus filhos com dignidade, ensinando História nas melhores universidades da Europa. A culpa de estar

> a essa hora, aqui, plantada, assistindo às sombras que nunca mais desaparecem é dos malditos planos de ocupação que consistiam na penetração em profundidade, com colunas militares, seguindo os vales dos rios Lúrio, Macubure, Monapo, Mogincual, Meluli e Ligonha. (RAIMUNDO, 2020, p. 77-78)

Depreende-se que na família se conjugam origens indianas, portuguesas e africanas, daí a designação de "mulatos", isto é, "o referente […] que melhor permite operacionalizar a noção de mestiçagem racial" (RIBEIRO, 2012, p. 25), utilizada em combinação com outros termos, como "mestiço" e "caneco", este último tradicionalmente aplicado à componente cristã do segmento oriundo do Oceano Índico.

Nos monólogos das personagens sobressai também a mútua desconfiança e a falta de socialização entre a família dos mulatos e a população macua, isto é, o grupo étnico prevalecente na Ilha de Moçambique. A relação entre estes grupos é evocada pela alusão a discursos e atitudes e o uso de expressões - como por exemplo "mulata sem bandeira" – que remetem para o retrato "de uma sociedade marcadamente racializada, mas sem que essa característica dos diferentes segmentos sociais gere tensões raciais particularmente salientes" (RIBEIRO, 2012, p. 24).

Através da polifonia criada pelos monólogos das várias personagens, a narrativa debruça-se também sobre as articulações sociais de raça, etnicidade e género na sociedade moçambicana pós-colonial. Tal como acontece no romance de Manjate, o sistema matrilinear dos povos do Norte de Moçambique é evocado como especificidade cultural que impacta as construções e representações de género:

> O Cecí desde miúdo teve horror a essa coisa de a mulher ocupar posições cimeiras da sua família, isso que os mais apurados chamam de linhagem matrilinear. Nunca teve olhos para essas mulherzinhas com marcas de ritos de iniciação no corpo. Ele sempre teve a cidade de Maputo como o seu centro. (RAIMUNDO, 2020, p. 55)

Há uma clara perceção sexualizada das mulheres macuas logo patente a partir do prólogo, em que se mobiliza a tradicional "feminização" da Ilha de Moçambique através da imagem das mulheres pintadas de m'siro: "a espuma do mar colada em pedras velhas parecia mussiro suavizando o rosto de uma macua qualquer; uma macua que se dobra e rebola a cintura pelo chão dançando tufo" (RAIMUNDO, 2020, p. 11). Eleutéria, em seus monólogos, subscreve esta representação afirmando que as mulheres macuas "passam a infância e a adolescência toda aprendendo a fazer sexo" (RAIMUNDO, 2020, p. 54). A associação de género, etnicidade e sexualidade

na fixação do estereótipo atinge o seu ápice na construção da personagem da empregada doméstica macua, desprovida de nome próprio e de autoridade narrativa na sequência dos monólogos, sendo a sua voz reproduzida e mediada pelo discurso das outras personagens. O seu envolvimento numa relação sexual com Gaudêncio reforça a representação sexualizada e o seu relacionamento privilegiado com o pequeno Acácio amplifica o lugar de exclusão e abjeção que ela ocupa na casa da família.

O autor explora habilmente tanto as representações coletivas e sociais do género e da sexualidade, quanto às perceções individuais que se enraízam na subjetividade e na história pessoal, como exemplificam os monólogos dos dois jovens mulatos, Cecílio e Aziza. Cecílio equaciona a sua identidade homossexual e o medo da rejeição familiar atribuindo a "culpa" ao papel privilegiado da irmã Aziza na família, numa espécie de ato de acusação contra os pais:

> Os culpados de tudo foram vocês, pais. Foram vocês que penduraram bonecas em todo o quarto para agradar a Aziza esquecendo-se de mim ao canto, com a cabeça metida na almofada como um cágado dentro da sua cabaça; vocês que me levavam com a Aziza para se divertir com outras meninas da minha idade enquanto vocês se molhavam de beijos no barco preso na Ilha; quantas vezes pedi que me comprassem uma simples

> camisola com cores masculinas e desenhos de heróis que divertiam as crianças da Ilha? (RAIMUNDO, 2020, p. 69)

Por seu turno, Aziza autorrepresenta-se como uma mulher que deveria gozar de um estatuto social privilegiado e ambicionar casar com um mestiço, por ser mulata e formada, o que acrescenta a dimensão da classe na equação da sua identidade social. No entanto, estas fantasias de género, raça e classe são frustradas pela sua subalternidade na relação com o comandante da polícia.

Em suma, todos os componentes da família, para além das doenças físicas, das condutas socialmente condenáveis e das problemáticas relações sociais, raciais e de género vividas no contexto da Ilha, experimentam sentimentos de intensa frustração e mágoa. Tais sentimentos contribuem para a representação de um ambiente marcado por uma violência íntima e psicológica que encontra um contraponto material na violência sobre os corpos que, de repente, aparecem mortos na Ilha:

> O dia nasceu normal, mas tudo ganhou um vento de amargura quando se soube, em toda a Ilha, que 26 corpos sem vida foram encontrados sobrepostos na entrada do Centro de Saúde da Ilha de Moçambique. Os corpos que vi, pela janela do terraço, pareciam sardinhas sobrepostas prestes a serem enlatadas. Estavam todos nus, os

> homens sem os seus órgãos sexuais, as mulheres com as vaginas espetadas por paus afiados e uma enorme teia de sangue tecia-se ao chão como um riacho. Alguns corpos tinham as bocas abertas como se gritassem a dor de estar numa morte coletiva e a todos tinham sido arrancadas unhas por uma espécie de alicate, pois o sangue ainda jorrava pelos seus dedos tal como cai a água levemente de uma torneira mal fechada. (RAIMUNDO, 2020, p. 39)

O nível de violência e agressividade do crime descrito evoca de imediato a vaga de violência e os ataques armados que se desencadearam a partir de 2017 em Mocímboa da Praia, uma vila municipal da província de Cabo Delgado, alastrando-se a outras localidades do país e semeando o terror junto dos habitantes da zona. Como é sabido, tratou-se de ataques de extrema violência, realizados por um grupo de inspiração *jihadista*, composto por jovens armados, defensores de um Islão radical e da aplicação da *Sharia* (FORQUILHA; PEREIRA, 2022, p. 38). De acordo com vários analistas, a consolidação do grupo e a sua opção pela violência armada estão relacionadas com uma multiplicidade de fatores locais e transnacionais (FORQUILHA; PEREIRA, 2022, p. 39), entre os quais, além do extremismo religioso, as desigualdades socioeconómicas e a pressão do extrativismo capitalista estrangeiro na região (AMARAL, 2022, p. 57).

O romance de Raimundo não é a primeira obra de ficção que tematiza a presença do Islão radical em Moçambique, e mais em particular, na Ilha. O conto "O pano encantado" de João Paulo Borges Coelho, incluído na coletânea *Índicos indícios- Setentrião* (2005) e com ambientação na Ilha de Moçambique, ficcionaliza a história das ramificações e da diversidade do Islão no Norte do país (BONATE, 2007), explorando o conflito religioso entre visões e práticas distintas desta religião. O desfecho do conto anuncia a violência e o crime como consequências do extremismo religioso, funcionando atualmente quase que como uma narrativa profética dos recentes ataques armados do grupo *jihadista* em Moçambique.

Voltando ao romance de Raimundo, cabe salientar que o relato da investigação policial é incorporado fragmentariamente nos monólogos das personagens e mediado por eles, o que constitui uma variação estrutural significativa da ficção policial clássica. No entanto, de acordo com as revelações do comandante da polícia, após a aplicação de métodos científicos que são ridicularizados pelas personagens – a recolha de fezes de todos os habitantes da Ilha – o culpado do crime pertence à família dos mulatos, sem, porém, que se revele abertamente a sua identidade.

Eleutéria realiza a sua própria investigação no interior da casa, acompanhada de conjecturas e ilações para tentar revelar o mistério: “Estou procurando talvez a bala, a lâmina, a bazuca, a faca ou acatana que matou as 26 pessoas na Ilha” (RAIMUNDO, 2020, p. 115). Esta investigação pessoal acabará por iluminar o provável envolvimento de Cecílio no crime e a sua afiliação ao Islão radical, descoberta pela mãe através de uma carta encontrada no seu quarto, cujo tom e discurso apontam claramente para uma organização *jihadista* com elementos presentes também na Ilha de Moçambique:

> Malick Hassan! Não te intimides com os próximos que não compreendem a nossa nobre e divina luta. Nem todos devem lutar, pois poucos sabem o que queremos impor ao mundo. Queremos limpar as trevas que algumas pessoas colocam na Santa Terra criada pelo nosso Supremo. Que o Senhor nos guie sempre! […] Malick Hassan, temos mais cinco que estão aí na Ilha e nos próximos irão seguir. Que o Supremo continue nos enviando mais soldados nessa nobre missão que temos. (RAIMUNDO, 2020, p. 116-117)

O monólogo final do romance retoma as palavras do prólogo, anunciando o desaparecimento da Ilha e de toda a família dos mulatos, o que confirma a dimensão distópica da narrativa e o investimento na representação de um mundo ameaçado pelo desaparecimento, sugerindo-se uma

ligação entre a violência das alterações climáticas e aquela perpetrada pelo extremismo religioso. Esta ligação aponta, por vezes, para a grande pressão que as dinâmicas locais e globais exercem sobre o pequeno mundo da Ilha e, logo, sobre a sociedade moçambicana pós-colonial.

Conclusões

A análise dos dois romances propostos neste artigo procurou demostrar que a narrativa moçambicana contemporânea se apropria de géneros, códigos e estilos de circulação global sem, contudo, renunciar ao diálogo com a tradição literária nacional. A opção pelas temáticas do crime e da violência surge como terreno fecundo para os novos escritores ensaiarem esta articulação entre o local e o global, funcionando também como ferramenta privilegiada para se retratar a pós-colonialidade moçambicana, marcada por crises e vagas de violência que o domínio da ficção de cunho policial permite explorar.

O romance de Manjate inscreve-se mais explicitamente neste domínio, e serve-se das caraterísticas estruturais para operar deslocamentos espaço-temporais significativos para a representação de centros e margens do espaço nacional, bem como da história antiga e recente de Moçambique, com foco especial nas relações de género e na construção da

feminilidade e da masculinidade. Por outro lado, em *Rabhia* descobrimos no final que o investigador Sthoe se serviu da prostituta Amargarida para matar a vítima, sendo assim um representante do Estado o verdadeiro culpado, o que aponta para uma crítica das várias formas de violência que o Estado exerce sobre os seus cidadãos.

O romance de Raimundo, por seu turno, embora se inscrevendo de forma menos canônica e mais lateral no domínio da ficção policial, também aposta em registar diversas formas de violência que atualmente assolam o território e a sociedade moçambicana, isto é, as mudanças climáticas e o extremismo islâmico. No entanto, a sua narrativa mergulha também na dimensão íntima e psicológica das identificações e relações raciais em Moçambique, convocando as migrações históricas e as mestiçagens raciais e culturais que produziram a pós-colonialidade contemporânea.

Em ambos os romances, o Oceano Índico surge como matriz fulcral da história e das identidades moçambicanas, com seu legado de circulações e migrações que moldaram, ao longo do tempo, um rosto de Moçambique que a nova narrativa procura resgatar e indagar.

Referências

AMARAL, Sílvia. Descolonizar os estudos urbanos em África. Conflitos armados e sustentabilidade urbana em Cabo Delgado. *In*: CASTEL-BRANCO, Carlos Nuno; ALI, Rosimina; CHICHAVA, Sérgio; FORQUILHA, Salvador; MUIANGA, Carlos (Orgs.). *Desafios para Moçambique*. Maputo: IESE, p. 57-69, 2022.

ARNFRED, Signe. Conceptions of Gender in Colonial and Post-colonial Discourses: The Case of Mozambique. *In*: ARNFRED, Signe (Ed.). *Gender Activism and Studies in Africa*. Dakar: CODESRIA, p. 108-128, 2004.

BANASIAK, Marta. Combining the Uneven: Literatures of the Lusophone Indian Ocean in the Context of World – Literature – Proposal for a Theoretical Approach Applied to Mozambican Literature. *Portuguese Studies*, v. 37, n. 2, p. 178-192, 2021.

BONATE, Liazzat. The Ascendance of Angoche. The Politics of Kinship and Territory in Nineteenth Century Northern Mozambique. *Lusotopie*, n. 10, p. 115-140, 2003. Disponible in: https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2003_num_10_1_1546. Access in: 15 jun. 2022.

BONATE, Liazzat. Roots of Diversity in Mozambican Islam. *Lusotopie*, n. 14, p. 129-149, 2007. Disponible in: https://journals.openedition.org/lusotopie/1074. Access in: 15 jun. 2022.

BORGES COELHO, João Paulo. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colónias portuguesas. *Lusotopie*, n. 10, p. 175-193, 2003. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2003_num_10_1_1554. Acesso em: 08 dez. 2022.

BORGES COELHO, João Paulo. *Índicos Indícios-Setentrião*. Lisboa: Caminho, 2005.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. 2007. 475f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAN, Nazir. A história na alcova: figurações da prostituta no campo literário moçambicano e nos romances de João Paulo Borges Coelho.

Mulemba, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 98-113, 2013. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4968. Acesso em: 08 dez. 2022.

CAN, Nazir. *O campo literário moçambicano*: tradução do espaço e formas de insílio. São Paulo: Kapulana, 2020.

CASTEL-BRANCO, Carlos Nuno. Lógica histórica do modelo de acumulação de capital em Moçambique. *In*: BRITO, Luís de; CASTEL-BRANCO, Carlos Nuno; CHICHAVA, Sérgio; FORQUILHA, Salvador; FRANCISCO, António. (Orgs.). *Desafios para Moçambique 2017.* Maputo: IESE, p. 257-302, 2017.

FALCONI, Jessica. Para fazer um mar: literatura moçambicana e Oceano Índico. *Diacrítica*, v. 27, p. 77-92, 2013.

FERREIRA-MAYERS, Karen. African Crime Fiction: The World As It Is or the World As We Would Like It to Be?. *Afrique Contemporaine*, v. 241, n. 1, p. 55-72, 2012.

FORQUILHA, Salvador; PEREIRA, João. Dinâmicas da migração e o desenvolvimento da insurgência jihadista no Norte de Moçambique. *In*: CASTEL-BRANCO, Carlos Nuno; ALI, Rosimina; CHICHAVA, Sérgio; FORQUILHA, Salvador; MUIANGA, Carlos (Orgs.). *Desafios para Moçambique*. Maputo: IESE, p. 38-56, 2022. Disponível em: https://www.iese.ac.mz/wp-content/uploads/2023/01/art1-sf_jp.pdf. Acesso em: 08 dez. 2022.

KNOPFLI, Rui. *A Ilha de Próspero*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LINK, Daniel. *El juego de los cautos*. Buenos Aires: Marca, 2003.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 70, p. 17-35, 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/X8X68Zc6vm4G7STJgNnKYkR/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 08 dez. 2022.

MANJATE, Lucílio. *Rabhia*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2017.

MARTINS, Ana Margarida. *The post colonial exotic in the work of Paulina Chiziane and Lídia Jorge*. Manchester: PhD Thesis, 2009.

MATTOS, Regiane Augusto de. A dinâmica das relações no Norte de Moçambique no final do século XIX e início do século XX. *Revista de História*, n. 171, p. 383-419, 2014.

MOORTHY, Shanti; JAMAL, Ashraf. (Eds.). *Indian Ocean studies: cultural, social, and political perspectives*. New York: Routledge, 2010.

NEWITT, Malyn. The Early History of the Sultanate of Angoche. *The Journal of African History,* v. 13, n. 3, p. 397-406, 1972.

NOA, Francisco. *A letra, a sombra e a água:* ensaios e dispersões. Maputo: Alcance, 2008.

PEARSON, Michael. *The Indian Ocean*. London: Routledge, 2003.

PEZZÉ, Andrea. *Delirios panópticos y resistencia*. Literatura policial y testimonio en América Central. Guatemala: Sophos, 2018.

PORTILHO, Carla. *Detetives ex-cêntricos*: um estudo do romance policial produzido nas margens. 2009. 288f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

PRESTHOLDT, Jeremy. The Fabric of the Indian Ocean World: Reflections on the Life Cycle of Cloth. *In:* MACHADO, Pedro; FEE, Sarah; CAMPBELL, Gwyn (Eds.). *Textile Trades, Consumer Cultures, and the Material Worlds of the Indian Ocean*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 385-396, 2018.

RAIMUNDO, Sérgio. *A Ilha dos Mulatos*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2020.

RIBEIRO, Gabriel Mithá. "É Pena Seres Mulato!": Ensaio sobre relações raciais. *Cadernos de Estudos Africanos*, n. 23, p. 21-51, 2012.

SCHURMANS, Fabrice. *O Trágico do Estado Pós-Colonial*: Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansie Pepetela. 2012. 409f. Tese (Doutorado em Pós-colonialismo e Cidadania Global) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

SIMONE, Abdou Maliq. People as Infrastructure: Intersecting Fragments in Johanesburg. *Public Culture*, v. 16, n. 3, p. 407-429, 2004.

SOPA, António; SAÚTE, Nelson. *A ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, 1992.

ZAMPONI, Mario; ANGIUS, Matteo. Ilha de Moçambique: Convergência de povos e culturas. *Incontro di popoli e culture*, Moçambique, 1999.

Jessica Falconi
Doutora em Estudos Ibéricos pela Universidade de Nápoles L'Orientale, 2007. Investigadora do Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento, Universidade de Lisboa.
Lattes: https://www.cienciavitae.pt/portal/141B-8BB8-E5D5.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7496-8274.
E-mail: jessicafalconi@iseg.ulisboa.p.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79832

A CATEGORIA DE POÉTICO E A MEDITAÇÃO SOBRE A ESCRITA EM *MARIZZA* DE MÉLIO TINGA

Raphael Moses Jeremias
Ana Mafalda Leite

Resumo: Este ensaio apresenta um breve estudo acerca do romance *Marizza* (2021), de Mélio Tinga, assente no estudo e concepção de registo poético que a narrativa testemunha, bem como na sua organização metanarrativa, de meditação sobre a escrita. A recomposição do mito de Orfeu no romance, bem como um conjunto de intertextos fragmentários que o compõem, permite ao leitor entender a dimensão reflexiva e algo filosófico que o autor e narrador fazem sobre a beleza, amor, paixão e vida literária enquanto instituição (realização, edição, revisão, recepção e circulação do livro).
Palavras-Chave: Discurso Poético. Metanarrativa. Intertextualidade. Instituição literária.

Abstract: This essay presents a brief study on the novel *Marizza* (2021), by Mélio Tinga, based on the study and conception of the poetic record that the narrative organizes, as well as on its metanarrative organization, of meditation on writing. The recomposition of the myth of Orpheus in the novel, as well as a set of fragmentary intertexts that compose it, allows the reader to understand the reflective, and somewhat philosophical, dimension that the author and narrator make about beauty, love, passion and about literary life as an institution (writing, edition, proofreading, reception and circulation of the book).
Keywords: Poetic Discourse. Metanarrative. Intertextuality. Literary Institution.

Introdução

Marizza é um romance contemporâneo do escritor moçambicano Mélio Tinga e publicado pela Imprensa Nacional da Casa de Moeda em 2021. O livro ganhou o

prémio INCM Eugênio Lisboa, um prémio atribuído a novos escritores. A história do romance centra-se na vida de um escritor, Motta, e o seu amor clandestino com uma poeta chamada Marizza, uma mulher jovem, bonita e ascendente no campo poético. O romance é divido em cinco partes, cada um explorando uma fase da relação, desde o momento de encontro até à revelação dos encontros à sua esposa Anatole. A quinta parte é constituída por um prólogo, após o fim do relacionamento com Marizza. O romance está cheio de reflexões profundas sobre a escrita, a vida, e também sobre o amor e paixão.

Mélio Tinga explora noções de luz e escuridão, natureza e civilização. Entre as cinco partes do romance, há vários pequenos capítulos e adicionalmente capítulos escritos em itálicos, os itálicos representando a metanarrativa de *Marizza*, ou seja, a história que Motta escreve em conjunto com o desenvolvimento da narrativa principal, a do próprio romance. O livro também contém vários rodapés e comentários do narrador, que enriquecem e comentam a textura narrativa do enredo. Além dos rodapés, a história é escrita, sobretudo pelo ponto de vista de Motta, o personagem/narrador principal. Apesar de haver diálogos entre Motta e outros personagens, a história é só contada

pelos olhos de Motta. Há adicionalmente uma presença forte da noção de sonho no romance. Neste ensaio, tentaremos enquadrar o papel do amor, culpa e sonho, questões que ocupam a maioria do romance *Marizza*.

A categoria de poético como cconhecimento

O romance é um bom exemplo da categoria do *poético*, introduzido pelo filosofo René Alleau em seu ensaio "The Exit from Egypt". O amor clandestino de Motta e Marizza é o produto da desconexão entre o estado de estar acordado e o estado de sonho, como explorado por René Alleau em seu ensaio. O estado de estar acordado é vivido por Motta, o escritor, enquanto o estado de sonho é explorado nos meta-capítulos também por ele escritos. O amor clandestino só verdadeiramente acaba e se encerra quando o tempo reúne o estado de estar acordado e o estado de sonho, resultando numa harmonia à qual René Alleau dá o nome de *o poético*, que no romance é enquadrado no prólogo. Antes de continuar, é necessário introduzir a teoria de René Alleau sobre estes estados.

René Alleau introduz o conceito de estar acordado e o de estado de sonho em seu ensaio intitulado "The Exit From Egypt". Alleau adota a proposta de que a humanidade tem 60.000 anos de idade, e que se formos traduzir esse tempo

para o tempo passado por um humano, seria o equivalente de uma pessoa de 60 anos (ALLEAU, 1976, p. 173). Desses 60 anos de vida, Alleau escreve que os anos são divididos em quarenta anos de actividade física e mental e vinte anos a dormir, interrompido por cinco anos de sonhos, "... forty years of physical and mental activity and 20 years of sleep, interrupted by five years of dreams" (ALLEAU, 1976, p. 173). Baseado nessa anologia, conclui que o tempo de sonhar nas nossas vidas é curtíssimo, e segundo o autor esses cinco anos de sonho são insignificantes com nenhuma consequência ou significado associado, "... five thousand years of insignificante revelries, with neither consequence nor significance..." (ALLEAU, 1976, p. 174).

Alleau considera que dormir é só um estado intermediário entre dois estados distintos de vigilância, um externo e um interno, "... sleep is only an intermediate stage between two perfectly distinct states of vigilance, one external, the other internal…" (ALLEAU, 1976, p. 175). Ou seja, dormir não tem muita importância pelo facto de ser um estado intermediário entre dois estados, o de sonhar e o de estar acordado.

Seguindo as ideias referidas acima, Alleau afirma que as civilizações na história têm sido marcadas pelo desenvolvimento excessivo do desejo de poder sobre o

estado de estar acordado, ou pelo mesmo excesso de desenvolvimento da capacidade de presença no estado de sonho, "... marked by na excessive development either of the will to power over the waking state, or the capacity of presence in the dream state" (ALLEAU, 1976, p. 175). Ou seja, a história da civilização humana tem colocado foco excessivo ou no estado de estar acordado ou no estado de sonho.

A civilização moderna, segundo o autor, sofre de excesso de eventos no estado de estar acordado, resultando no que poderia ser chamado de um "primitivismo" contemporâneo, "... our own civilization is marked by an inverse alienation that of the over-estimation of events in the waking state, resulting in what could be called without paradox a contemporary 'primitivismo'" (ALLEAU, 1976, p. 175). O primitivismo que Alleau refere relativamente à civilização moderna é *inverso* ao que as civilizações antigas experimentaram. As civilizações modernas são diurnas, pelo facto que se focam no estado desperto, e o foco no estado desperto produz um conceito de tempo que é "ativo", ou seja, considera a imaginação e os sentimentos, por exemplo, como uma ameaça que tem que ser reduzida. O conceito de tempo ativo produz, na visão de Alleau, uma sociedade que se dedica ao poder da razão e do sucesso social e ao mesmo reduz a sua empatia e compaixão (ALLEAU, 1976, p. 175-176). Por outro lado, de

acordo com a sua percepção as civilizações antigas, pelo contrário, colocaram um foco excessivo no estado de sonho, considerando o estado desperto sujo e profano, enquanto o estado de sonho era visto como sagrado e puro (ALLEAU, 1976, p. 175-176). A solução de Alleau para esse desequilíbrio entre os dois estados fundamenta-se na criação de uma nova categoria a que ele dá o nome de *o poético*. O poético *reúne tanto o sonho quanto o estado de desperto e harmoniza-os.*

Essa concepção de *poético* é como se fosse a de um "conhecimento iluminado", um absoluto. Alleau escreve,

> Far from opposing the relative to the absolute, illuminated knowledge sees the absolute not as what excludes the relative but what includes it... (Longe de opor o relativo para o absoluto, o conhecimento iluminado vê o absoluto não como algo que exclui o relativo, mas que o inclui...). (ALLEAU, 1976, p. 182)

Ou seja, *o poético ao integrar e harmonizar,* em vez de excluir, o conhecimento científico e o mágico, o diurno e o noturno, o real e o sonho produziria a primeira civilização legítima, "This is why the first true civilization will be neither magical nor scientific, but *necessarily poetic*" (ALLEAU, 1976, p. 182).

A construção da categoria do poético no romance *Marizza*

A vida de Motta reflete o estado de estar acordado. Motta é um escritor no pico da sua carreira. Ele é bem publicado,

tendo produzido três romances e também, "... foi convidado a juri do prémio" (TINGA, 2021, p. 17). Ele adicionalmente escreve uma coluna de contos em um jornal (TINGA, 2021, p. 17). Além da sua carreira em fase ascendente, Motta foi convidado para dar uma palestra sobre livros intitulada "*Onde os livros me assaltam, para onde*?" (TINGA, 2021, p. 32). Motta não só está no ápice da vida como escritor, mas também está sendo convidado para apresentar a sua opinião. É considerado, portanto, um sábio na sua área. Seguindo o modelo de Alleau, do estado de estar acordado, Motta, no mundo do diurno, está sem problemas, pelo menos em termos de carreira. Ele tem o reconhecimento e respeito que um escritor conhecido tem. No capítulo II de *Marizza*, ele até discute com Luiz Geraldo, seu editor, o romance que está escrevendo. Isso significa que Motta tem também uma certa atenção do editor, que muitos escritores não têm. Luiz até diz a Motta que, "Eles pagarão melhor nesta edição" (TINGA, 2021, p. 32), mostrando que Luiz está ao lado de Motta na sua carreira de escritor.

Além da sua carreira bem encaminhada, Motta também é casado. Tem uma esposa e está casado faz três anos com ela. A esposa dele é uma mulher bem educada que, "Fez a graduação pela Faculdade de Música do Instituto Superior das

Artes" (TINGA, 2021, p. 34). Formando-se pela Faculdade de Música implica que teve a família para pagar os seus estudos, considerando que a carreira de um músico é frequentemente considerada instável e financeiramente precária.

Anatole é uma esposa leal. Ela não trai Motta, preferindo ficar em casa, "Lia e tocava piano..." (TINGA, 2021, p. 34). Apesar de Anatole ser uma boa esposa, ela tem uma saúde má, sofrendo de uma doença e sendo descrita como "débil" (TINGA, 2021, p. 34). Quando Motta pergunta sobre a saúde, ela disse-lhe "Não precisa ficar preocupado" (TINGA, 2021, p. 48). Ou seja, não quer preocupar o seu marido com seus problemas de saúde, o que significa que ela ama-o tanto que não quer ferir Motta com más notícias. Quando Motta parece preocupado, por exemplo, no capítulo IV de *Marizza*, ela diz-lhe, "Pareces preocupado" (TINGA, 2021, p. 49). Considerando esse sucesso, tanto em carreira, quanto em casamento, Motta deveria estar contente com a vida. Tem uma carreira que o sustenta, é reconhecido e tem um editor que o apoia. Motta também tem um casamento que parece ser bom. A esposa o ama, pergunta-lhe sobre sua vida, fica com ele apesar da doença dela. Se considerarmos a teoria de Alleau sobre o estado de estar acordado, Motta devia estar profundamente satisfeito. Ele está seguindo o caminho da

civilização moderna, o que na visão de Alleau é composto pelo foco no estado desperto, ou seja, completo no quadro de um estatuto social. Motta ao seguir esse caminho negligenciou, porventura, o sonho.

Um bom exemplo de Motta ignorando o sonho é o das descrições da vida com sua esposa. Parece frequentemente habitar o mundo do silêncio quando está com a esposa. No capítulo IV Motta escreve que, "... Jantámos e deixámo-nos na cama, Deitados, observámos o tecto como se assistia as estrelas no céu" (TINGA, 2021, p. 47). Ou seja, em vez de conversar, ficam no silêncio. No mesmo capítulo, quando Anatole lhe pergunta sobre o que está o preocupando, ele diz, "Estou a tentar convencer-me de que você não é apenas um sonho, Anatole, menti" (TINGA, 2021, p. 49). Mente à esposa em vez de contar-lhe a verdade sobre o seu encontro com Marizza. Adicionalmente, ele não inicia sexo com a esposa, enquanto ela o faz como observamos no capítulo quatro, quando lemos que ele só faz sexo com Anatole porque ela fala no ouvido dele e diz, "Tenho vontade" (TINGA, 2021, p. 51). Ou seja, não mostra qualquer iniciativa para com Anatole e só acompanha os desejos dela. Anatole é descrita como uma pessoa que se queixa, uma pessoa débil, que não é companhia agradável.

Motta diz mesmo que, “Anatole se queixava de dores e da minha ausência” (TINGA, 2021, p. 24). Sabemos que Anatole tem uma doença que a afeta, então queixar-se de dores é normal, nesse caso. O facto de Anatole falar sobre as ausências de Motta demonstra que ela está se sentindo sozinha e que quer Motta perto dela, não reconhecendo ou não lembrando que Motta é um escritor conhecido. O papel de um escritor com fama inclui uma certa ausência em casa, para ir às palestras, para escrever, para se reunir com os editores e com outros escritores. Anatole mostra-se pouco capaz de compreender essa realidade de Motta.

Ao contrário, o vocabulário usado para descrever Marizza é mais íntimo. Na segunda vez que Motta encontra Marizza, quando ele se senta na sua frente, as palavras que ela fala são descritas como, “... umas vezes... faziam-me cócegas, outras, pareciam gotas de mel a caírem na língua” (TINGA, 2021, p. 15). Motta também tem uma reação sensual muito forte com Marizza. Ele escreve que, “O meu corpo acendia na presença de Marizza. O desejo e a placidez do amor guerreavam no entro do corpo” (TINGA, 2021, p. 24). Marizza cria em Motta, com sua presença, um desejo sexual que não está presente nas interações com Anatole. Anatole, na visão de Motta, só se queixa, sofre de doenças, e não manifesta qualquer

desejo sexual ou atração quando está com ela. Em vez do espaço ser ocupado por atração sexual, ou até gargalhadas, não ouvimos nada além de silêncio.

Motta atribui demónios ao silêncio. No capítulo IV, quando ele está deitado na cama com a esposa, os dois em silêncio, ele escreve, "Como te sentes? perguntei, para afastar dos demónios. Eles vivem no silêncio das coisas. Os demónios vivem e multiplicam-se no silêncio" (TINGA, 2021, p. 48). Se formos levar essa lógica que Motta tem sobre o silêncio à sua conclusão, podemos dizer que o silêncio, na visão de Motta, é uma coisa perigosa. Ela força o pensamento relativamente à vida. Se Motta fosse considerar a realidade da sua vida, ele veria que ele está infeliz no seu casamento, com uma esposa que só se queixa e que ele não ama. O facto de que ele não consegue reconhecer isso é o exemplo que a vida dele se enquadra no estado de estar acordado. Ele está tanto na vida diurna, seguindo um rumo de vida que coloca ênfase no estatuto social e na razão, que não consegue atingir o mundo do sonho, o mundo da imaginação. A única forma dele chegar ao mundo de sonho é traindo a sua esposa, a traição sendo uma forma de evitar um confronto direto com o mundo do sonho.

O mundo do sonho é visto nos capítulos em itálico do romance, que inscrevem a escrita do autor. Cada meta-capítulo de *Marizza* é previsto por um "regresso" que é caracterizado pela volta a seu quarto e casa, com a exceção do meta-capítulo intitulado "Relógio na Hora Certa". Antes de cada meta-capítulo, com a exceção da previamente mencionada, escuridão é uma condição necessária. Motta escreve antes da escrita do primeiro meta-capítulo, "Quando tudo parecia escuro, regressei" (TINGA, 2021, p. 65). Motta também escreve esse capítulo, "Com dor e leite à mistura" (TINGA, 2021, p. 65). Antes do capítulo *Cidade na Boca Escura*, a sala em que Motta está escrevendo, "... tinha pouca luz" (TINGA, 2021, p. 103).

A própria história nos meta-capítulos é de uma cidade onde o sol nunca aparece de novo. A cidade está pelo resto da eternidade consumida pela escuridão. No primeiro meta-capítulo intitulado "Desaparecimento da Luz", a cidade sem luz é descrita em detalhe. A cidade, "... ganhava o aspecto do íris. Sem brilho. Toda a sombra do cosmo havia sido lançada ali" (TINGA, 2021, p. 67). A nota sobre o cosmo é interessante pelo facto que parece que na visão da narrativa de Motta, o cosmo de uma certa forma está punindo a cidade por seus pecados. Motta está moralizando o cosmo.

O céu seria normalmente um símbolo de divindade e de esperança, mas aí olhar para o cosmo não traz luz nenhuma porque, "A nuvem-sombra comera tudo" (TINGA, 2021, p. 67). As nuvens no céu são "negras" (TINGA, 2021, p. 67).

Os sons dessa cidade também são diferentes do mundo de Motta. Enquanto a realidade de Motta envolta de Marizza é caracterizada por gargalhadas, paixão, desejo, os sons que ocupam a cidade do meta-capítulo de escrita são incómodos, não há nenhum som para ouvir. Motta escreve, "O uivar dos cães transformou a cidade em campo dos prantos. Prenúncio de tudo" (TINGA, 2021, p. 67). Motta anota que, "O silêncio era vertiginoso. Era pesado, o ar" (TINGA, 2021, p. 68).

A cidade da meta-narrativa não é só silenciosa, mas é gosmenta. No meta-capítulo "Rua 301", vemos que a cidade é delapidada e negligenciada. A rua 301 é descrita como um lugar onde, "... habitam aparições" (TINGA, 2021, p. 141) e onde viviam, "... cães e ratos, passando por gatos e outros animais sem nome" (TINGA, 2021, p. 141). O facto que os ratos podem ser confundidos por gatos significa que os ratos têm muito para comer nessa cidade, o que indica uma cidade suja e sem higiene básica pública. Além disso, um rato assim tão grande é um rato que não está sendo comido pelos gatos na cidade. O gato que é visto nesse capítulo, um gato preto,

"... caminha inseguro" (TINGA, 2021, p. 142), indicando que o gato não está saudável vivendo na cidade escura.

Na Rua 301, existem vários postes de luz para iluminar a rua. Vemos que, "Os postes perfilados com irregularidade, as lâmpadas farolizavam" (TINGA, 2021, p. 142). Há insetos que voam perto dos postes (TINGA, 2021, p. 142). A Rua 301 está cheio de buracos (TINGA, 2021, p. 142), fazendo que a cidade seja difícil de navegar. Havia tanto silêncio na rua que o narrador escreve, "Se ele caira, também ninguém sabia" (TINGA, 2021, p. 142).

Considerando que não há luz nessa cidade cheia de buracos e ratos, gosmenta, silenciosa, e suja, podemos dizer que a cidade reflete o estado de sonho, ou pesadelo. Mas o sonho que a cidade reflete não é o estado de sonho das antigas civilizações, onde o sonho era considerado, seguindo Alleau, ser um estado sagrado e puro. O sonho que é representado pela escrita de Motta nos meta-capítulos é perverso. O mundo que é construído nos meta-capítulos foi construído durante o estado desperto, com lojas, bens materiais, luzes, estradas, animais. É um mundo que reflete o estado de estar acordado e subitamente foi jogado ao mundo da escuridão e do sonho. O problema é que esses fragmentos de cidade não foram feitos para enquadrar um mundo de sonho,

portanto a cidade, seguindo a filosofia de Alleau, é suja e profana porque reflete um mundo diurno. A cidade não se adaptou ao mundo do sonho, resultando numa cidade que reflete uma sociedade construída no estado diurno e não no noturno. O silêncio, um componente integral para a pessoa dormir, é ocupado não por sonhos, mas por movimentos de negligência, por animais como ratos e prantos.

De uma certa forma, os meta-capítulos refletem um mundo que está de ponta-cabeça, como a vida de Motta, onde de um lado ele vive e tem sucesso no estado desperto com os seus prémios e reconhecimento como escritor e, ao mesmo tempo, de outro lado ele vive na escuridão, no silêncio, num mundo de sonho/pesadelo como uma coisa suja e gosmenta, da qual necessariamente terá medo.

O estado de estar acordado é descrito na vida de Motta, o escritor, enquanto o estado de sonho é explorado nos meta-capítulos escritos por Motta. O amor clandestino só verdadeiramente acaba e se encerra quando o tempo reunir o estado de estar acordado e o estado de sonho, resultando numa harmonia à qual René Alleau dá o nome de *o poético*, que no romance é enquadrado no prólogo final. Por outro lado podemos também considerar a narrativa como poética, uma vez que ela tenta fazer uma articulação entre os dois estados.

Se a vida de Motta na narrativa principal reflete o estado de estar acordado e os meta-capítulos de escrita em itálico mostram o estado do sonho, o prólogo final de *Marizza* é um exemplo da resolução da dualidade dos dois estados num terceiro estado chamado *o poético* por Alleau. Durante o romance o estado desperto e o estado do sonho estão num jogo de contradições. De um lado vemos na vida de Mott, um bom exemplo do estado de estar acordado, com seu sucesso social e reconhecimento da carreira. Por outro lado, essa narrativa do estado desperto é interrompida pelos meta-capítulos que apresentam um mundo inverso ao de Motta, que foi construído para refletir o estado de estar acordado e que agora se encontra numa escuridão parecida com o mundo do sonho/pesadelo.

No prólogo essa dualidade entre o estado desperto e o estado do sonho é resolvida. Primeiro, é importante notar o estado do céu. Nos meta-capítulos o céu estava cheio de nuvens escuras. O céu do prólogo, em contraste, é, "... um papel branco..." (TINGA, 2021, p. 181) e, "... não tem riscas, nem gazes" (TINGA, 2021, p. 181). Branco é uma cor que aparece quando há luz demais, ou seja, o céu é tão luminoso nesse caso que só aparece branco. Também branco é uma cor que pode indicar pureza, portanto um céu

branco poderia apontar ao facto de que no prólogo não há escuridão, ela desaparece. O mundo do estado do sonho nos meta-capítulos foi descrito não só como escuro, mas como também tendo insetos voando em volta das poucas luzes que ainda estavam acesas na cidade. No prólogo os insectos, "... procuram pelo néctar, avança um, e depois todos, em movimentos de ida e volta" (TINGA, 2021, p. 182). Os insetos procuram a luz da lua para voar e são atraídos pelas luzes artificiais. O movimento dos insetos no prólogo é dinâmico, não estático. No prólogo, o casamento de Motta e Anatole se concerta. Motta no prólogo tem um filho com Anatole (TINGA, 2021, p. 182), o que não tinha no resto de *Marizza*. O facto de Motta ter um filho com Anatole, a esposa que antes era débil e doente na visão dele, sugere ao leitor que ela recuperou-se da sua doença e que o casamento se harmonizou.

Também o papel do silêncio é redefinido. Os episódios de escrita, antes definidos pela presença da escuridão e pela necessidade do silêncio para a escrita, não precisam do silêncio e da escuridão. Motta escreve, "Aproveito as noites para escrever enquanto ela dorme. Anatole rompe o silêncio com o som do piano que me acalenta o espírito, às vezes" (TINGA, 2021, p. 182). O silêncio, antes uma coisa que causava

medo, que estava cheio de demónios a multiplicarem mais o silêncio, aqui não é inquietante. O silêncio é visto como uma *ferramenta de produção* que Motta *utiliza e aproveita para escrever*. O som do piano, que antes seria um som triste que refletia a solidão e a doença de Anatole é considerado calmante para Motta, e o mostra não se incomodando mais com os hábitos da esposa.

Finalmente Marizza perde sua atração sexual na visão de Motta. Ele escreve, "Guardo seu olhar cândido no meu lugar de memórias" (TINGA, 2021, p. 185). Marizza se transforma numa pura memória, algumas vezes aparecendo, mas na maioria das vezes esquecida.

O novo papel do céu, dos insetos, a redefinição do papel do silêncio, a reparação do casamento e abandono de Marizza no campo da memória de Motta significa que o prólogo segue *o poético* de Alleau. O poético reúne tanto o estado desperto quanto o estado de sonho, um conhecimento que partilha o mágico e o cientifico, criando uma nova categoria. No prólogo vemos que o estado de estar acordado continua, mas está articulado. O romance que Motta estava escrevendo nos capítulos prévios é lançado e, "... o meu livro terá duas traduções" (TINGA, 2021, p. 182). O silêncio, uma parte integral do estado do sonho nos meta-capítulos,

continua, mas incorporado, como referido acima, com o som de Anatole tocando piano e reinterpretado como uma ferramenta e não um objeto de medo.

A resolução da dualidade do estado desperto e do estado do sonho acaba eliminando o amor clandestino e carnal que Motta teve por Marizza. Aquela antes ocupava um papel fundamental, sendo um escape do casamento chato e morto de Motta, onde sua esposa só se queixava e em que ele não tinha desejo de sexo. No prólogo, Marizza é só um rodapé, rebaixada ao campo da memória. O amor clandestino fundamentalmente sobrevivia sobre e precisava do oxigénio criado por essa dualidade entre o estado desperto e o estado do sonho. Quando essa dualidade é resolvida como é referido no texto acima, o amor clandestino, que poderia ser chamado um *amor obscurus* morre e desaparece tão rápido quanto apareceu, como um incêndio que não tem mais oxigénio e rapidamente se apaga.

Em conclusão, o romance é um bom exemplo do *poético* de René Alleau. O romance é definido pela dualidade do estado de estar acorado e o estado de sonho. A primeira é vista na vida de Motta, o escritor, e a segunda nos meta-capítulos do romance. A dualidade se resolve no prólogo quando o *amor obscurus* morre e os dois estados são encorpados, resultando na categoria do *poético*.

Registos Intertextuais

A dimensão metanarrativa de *Marizza* constrói-se por via de intertextos diversos que orientam o leitor para uma abertura das possíveis significações do romance. Logo no início na abertura surgem duas citações sobre a beleza, uma de Stendhal "A beleza é a promessa de felicidade" e outra do poeta William Carlos Williams: "Beauty is a shell/from the sea/where she rules triumphant/till love has had its way with her", que de certo modo preparam o debate sobre amor, paixão, beleza, interligados por uma dimensão de cegueira e de fascínio, que são simultaneamente objecto de vivência e de questionamento do personagem narrador, que as experimenta em múltiplas facetas, ao longo do romance, e muito especialmente se dedica à reflexão no espaço de notas de rodapé. Estas notas de rodapé comentam as afirmações do narrador e acrescentam-nas de outros sentidos.

No interior da narrativa, a título de exemplo, encontramos menções diretas a dois filósofos, um guru e uma poeta. A primeira é uma frase atribuída ao filósofo grego Aristóteles e encontra-se nas primeiras páginas do livro, depois do primeiro encontro entre Marizza e Motta. Trata-se do conteúdo de uma mensagem enviada pela amante que quer encontrar novamente o escritor "Um bom começo é a metade".

A segunda frase é do filósofo francês René Descartes, que o narrador lê escrita em uma das paredes da redação do jornal onde trabalha, onde "tive a sensação de que alguém a lia dentro do meu ouvido": "As maiores almas são tanto capazes dos maiores vícios como das maiores virtudes", que enquadra o rumo dos acontecimentos em curso na vida de Motta. Outro seguinte excerto é uma reflexão acerca da religião do guru indiano Rajneesh Chandra Mohan Jain, conhecido como Osho, texto que procura justificar outra forma de viver e sentir a paixão e as emoções:

> Os animais não precisam de Deus e são perfeitamente felizes. Eu não vejo que eles estão sentindo falta de Deus. Nem um único animal, nem um único pássaro, nem uma única árvore está perdendo Deus. Todos estão curtindo a vida em sua beleza e simplicidade absolutas, sem medo do inferno e sem avidez pelo céu, e sem diferenças filosóficas. Não há leões católicos, protestantes ou hindus. (TINGA, 2021, p. 33)

A última é o poema "Recado" de Glória de Sant'Anna, lido por Marizza durante a conferência, que prenuncia o advir da morte na relação passional entre Motta e a poeta, e sinaliza uma dimensão inicial neo-romântica, eminentemente feminina e ofélica:

> Se eu morrer longe/ sepulta-me no mar/ dentro das algas ignorantes /e lúcidas./

> Cobre o meu rosto de palavras/ antigas/ e de música./ Deixa em meus dedos/a memória mais recente/ de outras coisas inúmeras/ e nos meus cabelos/ o incerto movimento/ do vento e da chuva./ Eu vogarei sob as estrelas/ com pálidas luzes entre os cílios/ e pequenos caramujos/ entrarão nos meus ouvidos./ Estarei assim idêntica/ a todos os motivos. (TINGA, 2021, p. 90)

Outras leituras de Motta são referidas textualmente, como os escritores Haruki Murakami, Milan Kundera, Ernest Hemingway, que porventura marcaram o narrador e porque talvez os três autores estejam relacionados com o tópico que Tinga desenvolve, a temática do adultério, nomeadamente em algumas das suas obras, respectivamente em *After Dark*, *A Insustentável Leveza do Ser* e *O Sol Nasce Sempre*, às quais o narrador faz alusões.

Entre os escritores mencionados acima, o mais interessante para este trabalho é sem dúvida o japonês Haruki Murakami. Não é apenas nomeado por Motta durante o seu discurso da conferência, mas é provavelmente a inspiração para o estilo de escrita de *Marizza.* O autor japonês é conhecido por ser utilizador do *shishosetsu,* uma forma de escrita em que o romance "*shosetsu"* é escrito na primeira pessoa *watakushi*, incorporando elementos autobiográficos. A história deve permanecer no reino

natural e deve ser completamente realista. A ideia é provar que a linguagem não é transparente e que uma experiência real pode ser completamente retratada com a linguagem. Este recurso poderá entrar em sintonia com a história de Mélio Tinga e tê-lo inspirado.

Há também na escrita de *Marizza* intertextos musicais que se encontram ao longo do romance, como por exemplo, a música instrumental de Jonathan Butler *Many Faces,* ou banda sonora do conto Rua 301, "a dar vida ao que ninguém podia ver com os olhos", a canção de Nina Simone *Ain't Got No, I Got Life,* cantada por Motta e o seu taxista durante o caminho para a conferência, é mencionada também durante um episódio de sonolência. Outra referência musical é a canção de Manuel Freire e António Gedeão *Pedra Filosofal* que está a tocar no televisor durante a primeira aparição de Anatole, e descreve explicitamente a temática do sonho. A pedra filosofal era o símbolo central da terminologia mística da alquimia, simbolizando a perfeição no seu melhor, iluminação e bem-aventurança celestial.

> Eles não sabem que o sonho/ É uma constante da vida / Tão concreta e definida/ Como outra coisa qualquer (...) Eles não sabem que o sonho / É vinho, é espuma, é fermento/ Bichinho a lacre e sedento/ De focinho pontiagudo/ No perpétuo movimento (...) Eles não sabem

> que o sonho/ É tela, é cor, é pincel/Base, fuste ou capitel (...) Eles não sabem nem sonham/ Que o sonho comanda a vida/ E que sempre que o homem sonha/ O mundo pula e avança/ Como bola colorida/ Entre as mãos de uma criança. (TINGA, 2021, p. 48)

Reescrita do mito de Orfeu

Mas é entre o início e praticamente o final do romance de Mélio Tinga, que se reescreve o mito que enforma esta narrativa de primeira pessoa. Há um prelúdio e antecipação, por via do sonho, do desejo e encontro com Marizza. O narrador fala-nos disso logo nas primeiras páginas, a propósito do segundo encontro com a jovem poeta:

> Uma vontade de a conhecer começou a me atormentar o pensamento. Lembro-me, por exemplo, dos sonhos inusitados nessa época, antes de a conhecer: uma mulher aparecia a caminhar, sem rosto e sem genital, como que para provar a santidade. Seguia-me por trás, sempre a repetir: 'Não olhes para trás. Nunca olhes para trás. Não olhes', e toda a vez que me cansava de caminhar, segurava-me pelos ombros, acariciava-me a cabeça, beijava-me o pescoço e a nuca: 'Não olhes para trás' dizia em sussurros açucarados no meu ouvido 'Não olhes' (TINGA, 2021, p. 16)
>
> Os sonhos em cópias, uma doutra, a multiplicarem-se em número, a endurecerem os meus tormentos. Como o sonho é a coisa mais estranha que Deus fabricou nos seus momentos de lazer, acordava e sabia o nome

> daquela mulher: Marizza. Vi-a a primeira vez quando menos esperava. Entrou na minha vida com a rajada de uma tempestade. Devastou tudo. Foi na noite em que se anunciou o livro do ano. (TINGA, 2021, p. 17)

Esta visão sonhada surge novamente quando se dá o desenlace da verdade, quando Marizza apresenta a Motta, confrontando-o com a convocação também da esposa, Anatole, as "provas" do crime, os testes de gravidez. Aí há uma espécie de dissolução física e psicológica do narrador, que se perde em deambulação, e também se confirma uma das revelações intertextuais mais importantes do romance *Marizza*:

> Ela a voz era minha invenção, era o caos a apoderar-se, a derrubar-me, a conduzir-me. Caminhei com o corpo aos solavancos. O esqueleto aos poucos se ia consumindo. A alma em desordem. Recordei-me da noite em que tudo começou. (...) Os sonhos recorrentes, os sonhos persistentes e a sua voz a sussurar no meu ouvido: 'Não olhes para trás. Nunca olhes para trás. Não olhes', e agora olho para trás e a vejo. E ainda sussurra, dentro da minha cabeça: 'Não olhes para trás. Nunca olhes para trás. Não olhes'. (TINGA, 2021, p. 176-177).

Há no romance de Mélio Tinga uma espécie de readaptação ou reconversão do mito de Orpheu e Eurídice (onde Marizza sugere ao narrador para não olhar para ela, ou, porventura, ele se aconselha a si próprio a não o fazer), em

que o confronto principal é entre o narrador e a paixão, que conduz o romance a uma resposta possível da sua dimensão estético-narrativa inesperada.

Marizza, o romance de Mélio Tinga é uma nova forma de narrar aquela narrativa grega. Lembrando o mito e resumindo-o, Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, e Eurídice, eram dois amantes que se apaixonaram perdidamente. Além de poeta, Orfeu era músico e cantor. Quando tocava, qualquer pessoa ficava encantada e tranquila com sua melodia. Além de seres humanos, os animais e a natureza ficavam fascinados ao som de suas notas. Eurídice foi mordida por uma cobra, ao tentar fugir de um admirador, o que acarretou em sua morte. Desconsolado, Orfeu resolveu descer ao mundo dos mortos e pedir a Hades, deus dos mortos, e sua esposa Perséfone, sua amada de volta. Comovidos com a história e extasiados com a música de sua lira, ambos resolveram devolvê-la ao seu amante com uma condição: que não olhasse para ela até chegarem ao mundo superior. Ao sair do mundo dos mortos, e desconfiado do acordo com o deus do mundo inferior, resolveu olhar para trás e conferir se sua amada o seguia. Ao desobedecer, Eurídice foi levada para o mundo dos mortos.

No romance de Tinga, o encantamento é mútuo, no par narrador/Motta e Marizza, podemos dizer que o papel de

Orfeu é representado por ambos, por Motta e por Marizza; ela que provoca o encantamento com a sua lira, a poesia, é, no entanto, simultaneamente Eurídice, uma vez que a gravidez a arrasta para um espaço de morte. Motta também domina a lira pela escrita, mas mais do encantado, experimenta a paixão pela experiência de perda, de culpa e de morte e faz uma descida aos infernos não para resgatar a amada, mas para experimentar os resultados da paixão, subir a dimensão infernal do remorso e do enclausuramento de si próprio.

A narrativa principal, aparentemente simples, mostra um envolvimento com a amante poeta, uma iniciação de emoções descontroladas, que se desdobra no interior do romance com a escrita de um conjunto de textos em itálico, num exercício metanarrativo. Aparentemente estes textos são desconectados entre si e da narrativa principal, escritos no meio do estado de abalo emocional que o narrador experimenta, e são de facto uma espécie de descida ao Hades, onde a noite impera, onde não há luz, onde o sol desapareceu definitivamente e a experiência se torna cegueira, treva, desconhecimento, sensualidade, culpa.

Os títulos destes fragmentos da descida aos infernos de um Orfeu, desalentado pelos resultados da paixão, são os seguintes: “Desaparecimento da Luz”, “Cidade na Boca

Escura", "Relógio na Hora Certa", "Porta 437", "Da Janela a Escuridão", "Rua 301", "Porta 507", "Ilha de Loucos". São fragmentos textuais que encenam espaços imersos em perdição, desorientação, onde as portas e janelas convocam não a orientação, mas uma distopia de labirinto, um fechamento nocturno e obscuro, em que se encontram parceiros sexuais diversos em prática de desejo, perdidos, solitários, na chama dos seus infernos pessoais.

Os diferentes capítulos do romance traçam um enredo, que enreda o narrador numa teia triangular amorosa da qual ele não consegue escapar, os encontros clandestinos no café, a sensação de traição, o apelo do desejo, o remorso, a inquietação, misturados com o estatuto de escritor, as mesas redondas, o fazer do livro, a meditação sobre a literatura. Finalmente o livro termina com um Prólogo, em vez de um epílogo. Este prólogo surge exactamente depois da segunda eferência fragmentária ao mito de Orfeu e constatamos, finalmente, após a morte de Eurídice/Marizza, para quem ele/narrador e personagem olhou no final, surge a luz, neste Prólogo que perfaz uma espécie de renascimento do personagem e da sua vida conjugal. Após a catábase a anabase, após a descida ao inferno, a subida, ascensão, claridade, apaziguamento:

> Levanto o corpo e vejo Anatole. Descansa numa placidez imperturbável. O sol inceideia seus pés. A terra é suave. O céu é leve como o cavalo dos sonhos, o céu é um papel branco, o céu não tem riscas, nem gazes. Vejo flores pelas janelas, os insectos procuram pelo néctar, avança um e depois todos, em movimentos de ida e volta. De respiração e absorção.
>
> Bertta, a nossa filha, corre de um canto a outro, aprendeu a voar. É uma criança inquieta e feliz. Saltita incansável. Aprende piano com a mãe. (TINGA, 2021, p. 181)
>
> (...) Nunca mais vi Marizza. Luiz disse-me que publicará os seus poemas em livro. (...) Algumas vezes relembro-a. Seu cheiro e hálito me preseguem incansáveis. Uma fogueira continua a crepitar com coragem. Abraço-a sem me queimar, sonho-a a sussurrar aquele seu pedido de sempre. (TINGA, 2021, p. 185)

Concluindo, podemos afirmar que *Marizza* de Mélio Tinga reflecte sobre a paixão e beleza, e em simultâneo sobre a criação literária. Contém um universo citacional, com múltiplas referências, que aqui não esgotámos, apenas referimos alguns exemplos. Pretendemos neste ensaio apenas demonstrar a construção da poeticidade deste romance de primeira pessoa, com uma dimensão autoficcional muito relevante, bem como salientar a importância da sua dimensão reflexiva sobre a escrita e instituição literária.

Referências

ALLEAU, René. *The Exit from Egypt*. *In*: ADES, Dawn; RICHARDSON, Michael; FIJALKOWSKI, Krzysztof (Orgs.). The Surrealism Reader: An Anthology of Ideas. London: Tate Publishing, p. 172-182, 2015.

MIZUMA, Minae. *Shishosetsu From left to right*, January 2015. Disponible in: https://www.thewhitereview.org/fiction/an-i-novel-from-left-to-right/. Access in: 15 dic. 2022.

TINGA, Mélio. *Marizza.* Imprensa Nacional-Casa da Moeda S.A.: Lisboa, 2021.

Raphael Jeremias

Doutorando em Literaturas, Artes e Culturas Modernas, pela Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa (ULisboa).

Mestrado em Literaturas, Artes e Culturas Modernas pela Universidade de Lisboa (ULisboa), 2023.

Lattes: https://www.cienciavitae.pt//pt/3618-E4B0-F7B4.

ORCID iD: https://orcid.org/0009-0001-2128-2372.

E-mail: rj3@edu.ulisboa.pt.

Ana Mafalda Leite

Professora Associada com Agregação da FLUL.

Doutoramento em Literatura Portuguesa/Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Investigador Agregado do CEsA, Centro de Estudos sobre África e o Desenvolvimento, CSG/ISEG, Universidade de Lisboa.

Lattes: https://www.cienciavitae.pt/portal/A715-6AC0-2DAB.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5730-6033.

E-mail: anamafaldaleite@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79833

MODELOS DE CONSTRUÇÃO DO ROMANCE AFRICANO EM *NYEMBÊTE OU AS CORES DA LÁGRIMA*

Sara Jona Laisse

Resumo: Este estudo baseia-se na proposta de Calane da Silva, enquanto ensaísta, sobre a escrita do novo romance africano para o século XXI, que a meu ver, carece ainda de debate, mas que já pode ser analisado a partir da proposta do próprio autor, no seu romance *Nyembête ou as cores da lágrima*. Demonstro, com esta pesquisa, as características que nos permitem aceitar a obra enquanto romance de formação, designação que peço emprestado a Puga (2016). Defendo que é uma narrativa com elementos neo-românticos, a saber a polifonia e a morte com possibilidade de retorno, encontráveis, factualmente, nas Cultura Tradicional Banto e na Tradição Católica Apostólica e considero ainda a sua perspectiva de romance autoficcional (Faedrich (2015), portador de marcas biográficas do seu autor. Ao desenvolver esta pesquisa, faço-o na ciência de se tratar de uma concepção de escrita diferente da que é habitual encontrar em Calane da Silva – prosador e contista (porque também era poeta). Acrescente-se ainda que neste artigo observo que o autor faz uma abordagem da espiritualidade, centrada nos seus estudos sobre Antropologia espiritual.
Palavras-chave: Romance de formação. Neo-romantismo. Autoficção.

Abstract: This study is based on Calane da Silva's proposal, as an essayist, on the writing of the new African novel for the 21th century, which in my view still needs debate, but which can already be analyzed from the author's own proposal, in his novel *Nyembête ou as cores da lágrima*. I demonstrate, with this research, the characteristics that allow us to accept the work as a formation novel, a designation that I borrow from Puga (2016). I argue that it is a narrative with neo-romantic elements, namely polyphony and death with the possibility of return, factually found in the Traditional Bantu Culture and in the Apostolic Catholic Tradition, and I also consider its perspective of a self-fictional novel (Faedrich, 2015), bearer of biographical marks of its author. In developing this research, I do so in the knowledge that it is a different conception of writing than what is usual to find in Calane da Silva – prose writer and short story writer (because he was also a poet). Added

to this, in this article I observe that the author takes an approach to spirituality, centered on his studies on Spiritual Anthropology.
Keywords: Formation novel, Neo-romanticism, Self-fiction.

Marrabenta(r)[1]

"Marrabentamos nosso passo de magia
de festa e paixão, de ritmo e loucura
marrabentamos na sura da nossa fantasia
rodopiantes corp1os de riso e ternura.

Marrabentamos à sombra dos cajueiros
ou nas mafurreiras no xipefo das chamas
dançamos dores e cansaços dias inteiros
libertados da miséria, queixumes e dramas.

Marrabentamos tudo no lume do sentir
a alma nos pés calcando o incerto devir
presente total nos gritos eufóricos de agora.

Marrabenta meu povo teu furor de ancas
faúlha [*faiscando*] *a alienação que espantas*
dança dos sentidos esperando a aurora".
Calane da Silva

Introdução

O presente texto contém algumas alterações e actualizações de um outro publicado sob o título "Nyembête ou as cores da lágrima, um romance de formação à guisa de novos modelos de construção do Romance Africano", que consta do livro *Menino da Malanga: justa homenagem a Calane da Silva*, editado para celebrar a vida e a obra do

1 In: *Lírica do imponderável e outros poemas do Ser e do Estar.* Maputo: Imprensa Universitária, p. 126, 2004.

visado. Estão nesse livro depoimentos, artigos científicos e poesia dedicada ao autor.

O intuito da revisão daquele trabalho prende-se com a necessidade de partilhar, com mais académicos, reflexões em torno do romance africano, num contexto específico, o das revistas científicas, que têm uma maior circulação que os livros. Além disso, voltar a publicar o texto, responde à repetida questão, na academia, sobre que novos ou outros modelos tem estado a tomar o romance escrito em África[2].

Para responder a essa questão foi conveniente destacar três características fundamentais da produção de Calane da Silva, nomeadamente: a sua preocupação com a escrita do romance africano, assente no modo de contar nesta parte do mundo, no qual seres animados e seres inanimados narram a sua própria história, dentro de uma mesma macro-história, narradores que partilham a tarefa de contar a história paralelamente com os personagens da obra, falando sobre os contextos sócio-culturais das sociedades narradas. Ademais, essa abordagem da história é entrelaçada com poesia cantada, que marca a intervenção de personagens ou o diálogo entre eles: pessoas com pessoas e pessoas com coisas.

2 Um aprofundamento sobre o rumo do romance africano, também pode ser lido em Mendonça (2018) que citando Chinua Achebe, refere estar a tomar outras tendências, por integrar aspectos das culturas africanas. (MENDONÇA, Fátima. Espaços de violência na narrativa moçambicana contemporânea. UFRJ: *Mulemba*, v. 10, n. 18, 2018). Como será possível constatar, a obra em análise, nesta pesquisa é carregada de referências culturais.

Há ainda a assinalar a preocupação do escritor Calane da Silva por assuntos ligados à condição humana, o que o levou a escrever um romance de formação. A língua, mais precisamente a utilização de léxico de origem ronga e de neologismos, num texto escrito em português, revelam ainda o seu desejo, desde o início da sua carreira literária, em fazer constar, na escrita da literatura, referências culturais moçambicanas. Há, por fim, que dar ênfase à espiritualidade, aspecto que marca uma ruptura na forma de escrever de Calane da Silva, que tendo reminiscências em *Lírica do Imponderável e outros Poemas do Ser e do Estar* (2004), culmina com ênfase em *Kulimando Saberes: viagens discursivas pela pedagogia, Comunicação, Antropologia Cultural, Filosofia, Espiritualidade, Língua e Literatura* (2013) e ainda *Antropologia Espiritual-Há mais vida para além desta vida* (2015).

O autor

Raul Alves Calane da Silva, conhecido por Calane da Silva, nasceu em Maputo. É filho de mãe moçambicana-ronga e de pai português. Entre 1965 e 1966 fez parte do Exército português e depois desse treino, foi colocado como escriturário. Começou a escrita literária, por volta de 1968 e, nessa altura, já mostrava, tal como vem referido

em Chabal (1994, p. 223), referências de elementos culturais moçambicanos.

Exerceu a profissão de jornalista durante mais do que vinte anos e foi um dos primeiros jornalistas negros[3] a trabalhar para o jornal O Brado Africano, na Voz de Moçambique, no jornal Notícias, na Revista Tempo, no jornal Domingo, entre outros semanários e diários.

Graduou-se em Ensino de Português, tem uma pós-graduação em Ensino da Língua Portuguesa Estrangeira, fez o mestrado em Linguística do Português e um doutoramento em Lexicografia, na área linguístico-literária. Foi docente da cadeira de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e de Didáctica de Literaturas na Universidade Pedagógica, entre outras disciplinas. Foi também docente na Escola de Jornalismo, em Maputo.

Foi membro fundador de diferentes agremiações, nomeadamente: Organização Nacional de Jornalistas, actual Sindicato Nacional de Jornalistas; Associação dos Escritores dos Moçambicanos, Associação Moçambicana de Língua Portuguesa; Instituto Internacional de Língua Portuguesa,

3 Esta não é das referências que me apraz utilizar. Vem referida numa das badanas da obra em análise. E é marca de um tempo com essas características, a da menção da tez das pessoas. Para mim se tivesse que me referir às diferentes tonalidades da cor da pele da Raça Humana, utilizaria três designações: mestiços, pretos e brancos. Não entendo a razão de se associar a pele mestiça à negra, uma vez não se tratar do mesmo tom. A diferença é, para mim, uma riqueza. Mas isso é assunto para um outro fórum.

um órgão da Comunidade de Países da Língua Portuguesa e membro do Comitê de honra da Fundação Fernando Leite Couto e foi um dos membros fundadores do Centro Espírita de Moçambique.

O seu trabalho de dinamização literária é vasto, marcado pela sua qualidade de declamador e pela sua integração, nos primeiros anos da independência de Moçambique, junto com Gulamo Khan e outras pessoas, na criação de eventos de declamação de poesia em fábricas e em bairros suburbanos da cidade de Maputo. Nas suas palavras[4], o contributo de José Perez, que era da Rádio, foi importante, porque ele gravava esse trabalho e o punha no ar. Na disciplina de teatro, Calane da Silva, colaborou com performances em aldeias comunais, de onde, em entrevista ao Letra Viva, se recordou de ter apresentado peças teatrais, nas quais, a audiência, também acabava interferindo na performance, como artistas; o que é, segundo ele, típico nas culturas africanas.

Recebeu o Prémio Literário "10 de Novembro", organizado pelo Conselho Municipal da Cidade de Maputo, em coordenação com a AEMO, Associação de Escritores Moçambicanos, pela sua obra *Gotas de Sol: a manifestação da palavra*, no ano de 2005. Em 2010 venceu o prémio

4 A quando da entrevista no programa televisivo "Letra Viva".

Nacional de Literatura José Craveirinha, pela sua carreira literária. Este prémio era antes atribuído a escritores moçambicanos pela autoria de uma obra literária. A partir de 2010, o prémio passou a ser relativo ao conjunto da obra do vencedor.

A publicação dos seus escritos encontra-se dispersa em jornais e revistas nacionais e estrangeiras e inclui, desde textos jornalísticos, a textos de ficção, poesia e investigação académica. Fez crítica nas páginas literárias da "Gazeta de Artes e Letras" da *Revista Tempo*, sobretudo nas áreas de Literatura, Cinema e Teatro.

Destaco, desse trabalho, as obras de poesia: Do*s Meninos da Malanga* (1981); *Lírica do Imponderável e Outros Poemas do Ser e do Estar* (2004); *Gotas de Sol: a manifestação da palavra* (2006); *Pomar e Machamba ou Palavras* – infanto-juvenil (2009); *O João à Procura da Palavra Poesia* – misto: prosa e poesia – infanto-juvenil (2009).

Da prosa: *Xicandarinha na Lenha do Mundo*, contos (1987); *Nyembête ou as Cores da Lágrima*, romance (2004); *O Tamanho da Girafa*, fábula, infanto-juvenil (2012); *Olhar Moçambique* (texto de apresentação de uma ilustração de Moçambique em fotografias, em três volumes, trabalho de co-autoria com o Centro de Formação Fotográfica).

Obras didácticas: *O Estiloso Craveirinha: as escolhas lexicais bantus, os neologismos luso-rongas e a sua função estilística e estético-nacionalista nas obras Xigubo e Karingana wa Karingana* (2002) – obra de investigação Linguístico-literária; *Tão bem Palavra: estudos de linguística sobre o português em Moçambique com ênfase na interferência das línguas bantu no português e do português no bantu* (2003) – obra de investigação linguística e *Kulimando Saberes: viagens discursivas pela Pedagogia, Didática, Comunicação, Antropologia Cultural, Filosofia, Espiritualidade, Língua e Literatura* (2013) – resultante da actuação do escritor em diferentes contextos, bem como *Antropologia espiritual – Há mais vida para além desta vida* (2015).

Nyembête ou as cores da lágrima como romance de formação

A história

É triste e nebulosa. A condição humana e a sua dialécticas são postas à prova, em diferentes momentos. E isso é compreensível, a partir do primeiro contacto com a obra, de onde, há uma epígrafe que diz: "Na aldeia Nêmbè-Nêmbè, os jovens não se casam por escolha do coração. Eu fi-lo. Mas a paixão da minha carne não floriu. Nesta terra, homens e mulheres não fazem amor com amor. Apenas copulam, procriam, multiplicam-se. Reproduzem sobrevivências"

(Corpo Esperança). Para além do contexto todo dessa epígrafe, a expressão "reproduzir sobrevivências", já nos prepara para a penumbra de que se reveste a história e nos faz pensar tratar-se de um romance de tese.

O título da obra leva o nome de uma mulher, Nyembête, que tal como se pode ler na página 13 do romance, significa lágrima. Segundo informação na obra é um nome que se dá a quem nasça em época de praga de gafanhotos. Além disso, a sua mãe, Sigahul, teve um parto sofrido e morreu em sua decorrência. Nyembête é uma mulher-espírito. Ela nasce em tempo de frio, no hemisfério Sul, no mês de Junho.

Tem um nome que sugere dor, lágrima, mas nasce sob o signo de esperança, tal como ela própria o afirma à nascença. Mais tarde, na história, é baptizada numa igreja católica e recebe o nome de Esperança, renunciando ao destino que lhe tinha sido traçado, a partir do nome que recebeu à nascença. Elegeu o seu destino, o do perdão, perante o árduo percurso que teve durante a infância e a sua juventude. À nascença teve o tratamento que todas as crianças rongas têm, o ritual de baptismo ronga, o *Quenguelequezê*, entretanto, a sua juventude ficou marcada pela infertilidade[5] e pelo desafio que teve que

5 Recordo que em Altuna (2006, p. 50-91), vem referido que a fertilidade e a procriação são das características preponderantes dos povos bantu.

travar com Missava – também designada por malandra e rebelde, sua antiga colega de turma e de camarata, que passou a ser a outra mulher do seu marido, Mpfùmù. Mas, no fim da história, ela decide-se por perdoar a todos pelo mal que sofreu. Reencarna como neta do casal, filha do primogénito de Missava e de Mpfùmù. Há, em tudo isto a explicação do carma.

A história é narrada, em diferentes espaços, que são a representação de Maputo, nomeadamente: Zitundo, Salamanga, Bela Vista, Montes Libombos, Chamanculo, entre outros, incuindo Nêmbè-Nêmbè, lugar ficcional. A síntese que fiz da história é o que se pode ler através do livro. Mas ela é uma criação, por cima de uma outra história, que pode ser a de Moçambique. Não é à toa que o autor coloca alguns símbolos ligados ao país, nomeadamente os lugares já mencionados, os meses de Junho e Setembro, sobretudo o nome Mfùmù, que é o de um antigo chefe local de Ka Mfùmù, actual Maputo; Eduardo Mondlane; os nomes de Samora Machel e de Marcelino dos Santos, bem como determinados acontecimentos, a saber a luta pela conquista da cidadania moçambicana, dez anos de Luta Armada, o ano da independência de Moçambique, as acções revolucionárias da frente de libertação como, por exemplo, a negação do

lobolo e a emancipação da mulher, para além da luta pela libertação do jugo colonial e a atribuição do nome Maputo à antiga cidade de Lourenço Marques (na era colonial), terra originalmente designada Ka Mfùmù.

Não encontrei uma recensão crítica à obra *Nyembête ou as cores da lágrima*, o que me estimulou a entrevistar, em Setembro de 2021, Celso Muianga, editor literário da Fundação Fernando Leite Couto – FFLC, que organizou uma Oficina Literária sobre o processo de criação dessa obra, no espaço da FFLC. O evento foi dirigido por Calane da Silva, em 2016 e foi designado "Dicas e Métodos da escrita de *Nyembête ou as cores da lágrima*".

O novo-romantismo nas narrativas africanas: a morte e as possibilidades de retorno

Inicialmente, ao ler o romance *Nyembête ou as cores da lágrima*, o leitor fica com impressão de estar diante de um romance de tese, romance no qual as personagens vivem condicionadas ao espaço criado, sujeitas ao seu destino e ao que a sociedade impõe. Veja-se, por exemplo a epígrafe acima citada, sobre Nêmbè-Nêmbè. Esta característica é apenas aparente, porque o desenrolar da escrita começa a apontar outras sinuosidades, tal como o constatado no prefácio da obra, assinado por Ana Mafalda Leite, que faz

referência ao facto de se tratar de um romance de formação, posição que aceito.

Romance de formação é aquilo a que em teoria literária, segundo Puga (2016, p. 10), autor que utiliza a designação *bildungsroman*, para caracterizar esse género é:

> uma narrativa ficcional que representa o percurso de formação de uma criança ou adolescente/jovem até à fase adulta da sua vida, bem como todos os obstáculos e provas que ultrapassa, sendo o processo formativo predominantemente informal, por relativa oposição à educação formal ou escolar.

É segundo o autor, um género surgido no século XVIII, cujas obras e percursores são *Die Geschichte des Agathon* (1766-1767), de Christopher Wieland, e *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), de Goethe. Puga apresenta ainda, como exemplos de obras do XX-XXI, escritas a partir dessa perspectiva, embora não as considere romance tradicionalmente de formação, os seguintes romances que convém referir: *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), de José Saramago; *Arma, Ombro*! (1978/1986), de José Manuel Mendes; *Os Cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes, e *Pode um Desejo Imenso* (2002-2006), de Frederico Lourenço.

Esse teorizador afirma ainda que, tal como o género romance, os seus subgéneros ainda se encontram em

debate. Para uma melhor compreensão sobre este subgénero literário, deixarei anotado um resumo que mostra diferentes características levantadas por Puga (2016, p. 10-20), em função de diferentes autores que leu. Para ele, o romance de formação revela o processo de formação pessoal do personagem ao longo do tempo; o demorado processo cumulativo da sua formação; o percurso e o estatuto social do protagonista; mundo social e circundante no qual os protagonistas aprendem lições sobre esse ambiente para iniciar a sua vida adulta; acumulação de aprendizagens de personagens, para experiências futuras.

Puga refere ainda que há autores que definem o *buildungsroman* como indissociável da vida do seu autor, tal como Wilhelm Dilthey (1913, p. 394 apud SWALES, 1978, p. 3) que dão a ideia de que o romance de formação descreve determinados estágios da vida de um personagem, desde a infância, até a sua idade adulta, altura na qual atinge maturidade. Acolho essa perspectiva e defendo que *Nyembête ou as cores da lágrima* é indissociável da vida do seu autor, Calane da Silva, e de Nyembête, personagem principal, tal como o demonstrarei mais adiante.

Começo por Nyembête. A obra literária em análise inicia com um nascimento, ou seja, nasce um romance ao

mesmo tempo que um bebé-personagem, a mulher-espírito Nyembête e termina com a sua reencarnação. Diria, até, por extensão, que há o nascimento de um país que pode ser Moçambique. E há inovações aplicadas por Calane da Silva, na escrita deste romance, que se situam naquilo a que o próprio designou de romance neo-romântico:

> [...] chamo-lhe Neo-romantismo[6] holístico. E porquê? Porque no romantismo pugnavam os valores culturais profundos e pela história do passado. Eu digo sim senhor, isso só não basta, vamos pugnar agora para que esses valores sejam transcendentais que nos levem a caminhos muito mais longe dentro de nós.
>
> O Romantismo fala muito dos mortos, dos cemitérios, folhas caídas, da tuberculose e das doenças incuráveis que havia. No Neo-romantismo holístico temos que saber que o cemitério não é o fim, é uma passagem, mas que a morte não é o fim... continuamos vivos para além da morte, quer dizer, há sempre um contraponto, aliás nos vários karinganas que aparecem nos vários capítulos da história, há sempre um velho e que é quem põe um contraponto daquilo que é o karingana dito tradicional [...]. (SILVA, 2004-2005)

Há um narrador holístico na obra. Na verdade, à semelhança das narrativas africanas, são múltiplos os

6 Na página 257 da obra NCL, o autor afirma a necessidade de se acender uma luz à morte, à possibilidade de reencarnação. Daí a ideia de neo-romantismo. Além disso, propõe a necessidade de se fazer a arte, na perspectiva de um neo-romantismo holístico. Para mim, isto se liga, também, à Cultura e Religião bantus, na qual se defende a morte com possibilidade de retorno.

narradores. Cada ser, nesta história, fala por si. Na página 57, por exemplo, uma estátua de santo António, colocada na parede da sala de uma igreja, apresenta-se dizendo: [...] "Sou o António. Esculpiram-me assim e tratam-me como santo. Podes aproximar-te sem receio" [...]. Um outro exemplo:

> Por isso, de agora em diante nesta estória que estou a contar pela pena do escritor e por orientação de Nyembête-espírito, os nomes vão ser utilizados conforme os contextos, seja na missão, nas aulas ou na intimidade das conversas, seja na aldeia ou fora dela [...]. (SILVA, p. 2006, p. 115-116).

Um outro exemplo: [...] mataram-me! Soluça uma árvore ceifada por um raio mesmo ao lado de Nyembête (2004, p. 197). Além disso, existem pouquíssimos marcadores de diálogo com hífen em NCL. Há, até um descritor que psicografou a história, confiram-se as páginas 31, 228 e 250, para ter alguma ideia do que me refiro.

Estas mudanças devem corresponder àquilo a que Calane da Silva, no posfácio à obra, refere como sendo a nova polissemia para o 3° milénio, por abrirem-se aos escritores possibilidades imensas para a multiplicação de géneros literários. Leia-se ainda a página 253 da obra em análise, onde o autor deixa expresso esse apelo. Aliás, essa forma de narrar foi referida por Calane da Silva, como tendo partido da sua cultura:

> Ouvia a minha avó contando histórias onde tudo narrava, ela era narradora, mas punha o coelho a falar, o leão a falar; então comecei a perceber que tenho essa raiz dum narrador múltiplo. Perguntei-me porquê eu não levaria isso até as últimas consequências? Sendo assim, comecei a pôr tudo a falar, a palavra fala, cada segmento fala, o rio fala, o chão fala, os olhos falam, as próprias células do corpo falam com o resto do corpo, nossa mente dialoga. Portanto, foi uma maneira interessante, a que se pode chamar de narrador holístico... são *múltiplos narradores, no fim a gente não sabe quem está a narrar, mais tarde percebe-se que é o espírito da N*yembête que está a narrar a sua história através de um elemento que seria *o escritor como se fosse psicografando a história*. (SILVA, 2004-2005, grifos meus)

Passo para o autor da obra. Para além de colocar a obra *Nyembête ou as cores da lágrima* na categoria de romance de formação, afirmo, sem reservas, que o romance é autoficcional, e constitui uma "ficcionalização de si". Há, nos romances autobiográficos e nos romances autoficcionais um pacto com a ambiguidade. Já as autobiografias são caracterizadas pelo princípio da veracidade.

Faedrich (2015, p. 47-48) afirma que o termo autoficção foi proposto por Doubrovsky, em 1997, pretendendo, com o mesmo distinguir romance autobiográfico do romance

de autoficção[7]. Para esse autor citado por Faedrich as autobiografias são feitas por celebridades, enquanto que o romance autobiográfico, mesmo não falando concretamente sobre o autor, permite detectar elementos da sua vida, através de elementos extra-textuais. Este tipo de obra é caracterizado pelo fantasmático. Já no romance autoficcional, o autor chama atenção para determinado aspecto da sua vida, num texto em que a realidade e a ficção partilham espaço. Nesse tipo de obras, a biografia é camuflada, é simulada[8].

A minha hipótese de NCL se tratar de um romance autoficcional não só assenta na citação acabada de fazer por Calane da Silva, como também, vai buscar referências ao que o escritor afirmou em vida, e que é consubstanciado pelo depoimento de Celso Muianga, que a propósito da Oficina Literária sobre o romance NCL, realizada na FFLC, refere que Calane da Silva afirmou que os escritores deverão fazer a escrita literária inserida nos seus contextos culturais, à semelhança, do que o entrevistado disse ao referir a célebre frase de Tolstoi: "para ser universal, um escritor deve primeiro pintar a sua aldeia".

7 Segundo Faedrich, há autores que não fazem essa distinção.

8 FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara. Universidade Federal Fluminense – Brasil, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2001.

O meu interlocutor afirmou ainda que Calane da Silva terá partilhado, nessa oficina, motivos que o levaram a aderir *à doutrina espírita ou kardecismo*. Essa adesão terá surgido após Calane da Silva ter sido acometido por uma doença[9] e de se encontrar à beira da morte; após a experiência vivida, recebeu uma missão divina de que deveria ajudar a curar a dor das pessoas. Terá sido nessa senda, que o escritor passou a visitar doentes na Oncologia do Hospital Central de Maputo e de se ter integrado ao grupo de fundadores do Centro Espírita de Moçambique.

Recorro a esse dado biográfico (sobre o espiritismo) de Calane da Silva, já antes mencionado, pelo próprio, no programa "Letra Viva", para fundamentar a ideia de que NCL narra parte da biografia do seu autor. Em minha óptica, há algumas semelhanças entre o espírito encarnado por Nyembête com o percurso de espiritualidade vivido por Calane da Silva, tal como veremos mais adiante.

Neo-romantismo holístico e propostas culturais na escrita literária

Para além de ser um romance de formação, *Nyembête ou as cores da lágrima* é uma obra sugestiva de diferentes culturas tradicionais moçambicanas, sobretudo da cultura

9 Sobre a possessão de espíritos, resultante de doenças, leia-se Honwana, Alcinda (2002). *Espíritos Vivos, Tradições Modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no Sul de Moçambique*. Promédia. Maputo.

ronga[10]. É, por isso importante destacar essas marcas culturais que constam na obra, a partir de costumes, de rituais e da língua (empréstimos e neologismos).

Uma marca cultural (reveladora de um costume) e que gostava de destacar, a partir da obra em análise é a utilização de epítetos, por exemplo: "Macassana, filho de Jonasse? Ouve-me, neto de Munganwezil", (p. 17) ou "eu bem te avisei, filho de Jonasse!" (p. 26). "Nyembête! Filha de Sigahul e Macassana" (p. 93). Explicando esse modo de abordar a pessoa, nas culturas africanas, Calane da Silva afirmou que:

> [normalmente a referência às pessoas] começa assim: 'Esse Calane, quem é?' Hi ntukulo wa Massulo, (É o neto de Massulo). Ele não é o próprio, é sempre mais qualquer coisa, porque tem a ver com todo passado, portanto, é a nossa maneira *clânica* de estar e de ser, por isso, nós sabemos quem são os nossos antepassados. Eu tenho 2 nomes, tenho um nome que é do meu bisavô que era Munganwezil[11], a minha avó deu-mo. Era o nome do pai dela. Quase todos nós temos e sabemos disso[12]. Foi por isso que aproveitei

10 Aqui, neste ponto, reitero. Aideia de Mendonça (2018), a da tendência que o romance africano tem de integrar elementos da cultura destes povos.

11 É também uma das personagens da história, (p. 17).

12 Nas diferentes culturas moçambicanas, as pessoas têm um nome próprio, que é *clânico* e, por vezes, dependendo do estudo das famílias dessa pessoa, ela ainda recebe um cognome. A esses dois nomes de família, ainda se acrescenta o nome oficial, o de registo ou o de baptismo religioso. Recordo que, aos moçambicanos, não foi permitido o registo com recurso a nomes locais. Muitos deles foram rebatizados com nomes da cultura portuguesa. Sobre esta questão, recordo os baptismos de Mfùmù e de Nyembête, narrados entre as páginas 91 e 98 de NCL. Pode-se ainda ler o texto, da minha autoria, intitulado "Rainhas anónimas, princesas reconhecidas: nomes com história e ainda o texto "Poderá a lusofonia constituir um espaço de compreensão

> essa realidade, porque vivi a cultura ronga e aproveitei para colocar neste romance. De certa maneira, é também o meu contributo do ponto de vista da Antropologia Cultural. Nós os que temos essa experiência, porque não colocá-la no nosso romance?
> Fazermos essa viagem através da memória das coisas, para senti-las. E tenho a certeza que mesmo os jovens que já estão um pouco afastados dessa realidade cultural mais antiga possam aprender e ver como é que era e como é que as coisas se realizavam. (SILVA, 2004-2005)

Pode-se encontrar uma explicação sobre a imposição de nomes cristãos em pessoas que já tenham um nome clânico anterior. Por exemplo, Nyembête foi baptizada com o nome de Esperança, Mfùmù, com o nome de Adão e Missava, com o de das Dores. Veja-se ainda o excerto que segue:

> [...] Novos nomes? A surpresa, repentina como ela só, pairou densa e persistente entre presentes. [...] Ter novos nomes é incómodo, mas não é uma fatalidade! Vejam isso como uma riqueza. Reparem que podem passar a usar um desses nomes antigos, recentes conforme o lugar em que estejam ou com quem estejam, seja na aldeia ou em família, na missão ou entre os vossos amigos.
> [...] Mas afinal na aldeia também não vos dão outros nomes? Para além do nome próprio dado pelos pais, não recebem, normalmente, o xibongo, o nome do clã ou outro nome

entre povos? *Kutxula vitu*, *kutsivela*, *kuyandla*, *kubvieketa* e baptismo católico como rituais para diálogo". In: Bastos, N. B. (Org.) Língua Portuguesa: lusofonia (s), língua(s) e culturas. 1.ed. São Paulo: Educ: IP-PUC-SP, p. 198-208, 2020.

> por parte dos vossos avós e que são uma evocação de um antepassado cuja graça, parecença ou atitude perante a vida querem ver continuada, reencarnada nos filhos ou netos? [...]. (SILVA, 2004, p. 92-95).

Uma outra marca cultural, para além dos epítetos da cultura ronga é a utilização de lexemas da língua ronga. Em Silva (2013), obra académica do escritor objecto de estudo do presente trabalho, o autor discute a pertinência do convívio entre as línguas moçambicanas e a língua portuguesa, na escrita de obras literárias moçambicanas. Na sua óptica:

> [...] pode-se e deve-se escrever na língua que melhor se domine e não será por se escrever em Português que as línguas moçambicanas serão destruídas, muito embora se reconheça que a língua é um legado cultural importantíssimo e veicula uma certa visão do mundo [...]. (SILVA, 2013, p. 175)

O autor refere ainda que:

> [...] No caso dos lexemas bantu na literatura moçambicana, e tendo em conta a semântica, mas também a polissemia dessas palavras, por exemplo, em poemas de Noémia de Sousa e José Craveirinha, poetas emblemáticos e certo modo também iniciais de uma literatura moçambicana de língua portuguesa, os lexemas, quer em língua portuguesa quer numa língua banto tanto permitem um significado objectivo directo,

> como uma plurissignificação (ou seja, uma configuração semântica mais alargada, quer do ponto de vista antropológico-cultural, quer de cunho político-ideológico, o que nos possibilita também fazer a tal leitura metafórica da palavra ou expressão lexemática). (SILVA, 2013, p. 188).

NCL é constituída por inúmeros rodapés, que na minha óptica, podem ser lidos de duas maneiras. Um grupo de lexemas que, propositadamente, Calane da Silva colocou na língua ronga e outro grupo, composto pela existência de palavras que era importante manter em ronga.

Digo que o tenha feito do modo consciente, porque não se tratando de expressões idiomáticas, nem de signos sem referente equivalente na língua portuguesa, o autor decidiu escrevê-los da língua ronga. São os casos de *massinguita* (agoiro), *mwêti* (lua), *tissungucati* (parteira), *madaca* (lodo), *nyanga* (curandeiro), *kwanas* (pote), entre outras. Esta opção é explicada pelo que o autor refere na citação anterior, ao existirem palavras com um equivalente objectivo directo em português.

O segundo grupo de palavras corresponde àquelas que, dada a sua plurissignificação e contexto filosófico antropológico, não deveriam ser traduzidos, para que sejam compreendidas no contexto da sua própria cultura. São

os casos dos seguintes lexemas: *dlaya-nyoka* (significado literal) mata cobra, que é, segundo a tradução do autor, um medicamento para tratar problemas intestinais de bebés; *tcintchiva*, nome de um fruto; *uputsu*, bebida tradicional fermentada – tradução do autor; *ganzelo*, *árvore sagrada que serve de altar familiar* – tradução do autor.

Sendo uma explicação sobre a vontade com que Calane da Silva coloca narradores-personagens em contexto de pluralidade linguístico-cultural, leia-se, por exemplo:

> [...] *não tenhas medo do convívio cultural dentro de ti Nyembêt*e. Dizia com mansuetude a cultura que ouvira atenta as interpelações e advertências das pessoas e objectos-vozes circundantes. Uma cultura é boa de se ter, mas possuir mais do que uma cultura é riqueza acrescentada que se pode usufruir desde que se seja sincero, autêntico e não a utilizemos para manipular uns e outros [...]. (SILVA, 2004, p. 99).

Podem ainda ser constatados, na obra, alguns neologismos, por exemplo, os das páginas 16 e 17, respectivamente *lobolar* e *djungulissar*. Tal como se pode constatar na obra, *Lobolar* é um neologismo a partir do verbo *ku lovola* ou *ku lobola* que significa pedir em casamento uma mulher mediante um dote, que pode ser em cabeças de gado bovino, roupas, jóias ou mesmo dinheiro. Djungulissar, neologismo cuja origem é "Ku djungulissa". Significa cumprimentar.

> Verbo que significa cumprimento tradicional ronga. É um cumprimento, normalmente prolongado. Cada uma das partes narra, respectivamente, os factos ocorridos durante todo esse período de ausência, enquanto a outra acompanha com monossílabos de assentimento até que chegue a sua vez. São autênticas narrativas orais e instrumento de comunicação entre pessoas; djungulissana: troca de cumprimentos; djungulissar: neologismo (aportuguesamento) feito a partir do verbo ku djungulissa. (SILVA, 2004, p. 17)

Sobre a utilização deste tipo de palavra, numa entrevista concedida da Chabal (1994, p. 227), Calane da Silva afirmou que, no seu tempo, eram utilizadas expressões do português moçambicanizado ou neologismos como arma contra o colono e que, nos dias que correm, a utilização da língua portuguesa marca a identidade dos moçambicanos, por ser uma forma a destacar a sua apropriação. Mas devo acrescentar que, no contexto de NCL os neologismos apresentados se situam na óptica da interculturalidade ou do convívio cultural defendido por Calane da Silva, enquanto escritor e linguista.

No âmbito da cultura ou do seu modo de fazer cultura, em NCL, é ainda importante realçar a referência a alguns rituais. Apenas dois, para o propósito deste texto. Não haveria espaço para mais.

Volto a utilizar o neologismo *Djungulissar*, que, para além da categoria explicada, a da sua característica de neologismo, integra um ritual tradicional ronga, que existe também em diferentes culturas moçambicanas.

Numa pesquisa aprendi[13] que o ritual que é também designado por *ndzava*, este modo de fazer cultura e História:

> [...] cruzava informações de um bairro para o outro num espaço de tempo muito curto, ao longo das jornadas para os mercados, nas igrejas, nos ajuntamentos em cerimónias como baptizados, casamentos, funerais, etc. (...) (diferentes grupos) grupos interagiam, estabeleciam elos culturais e representavam elos de comunicação comunitária. Sem o saberem, construíam o embrião de uma nação que se visualizava distante, mas sonhada [...].[14]

De fontes de uma outra pesquisa que realizei, juntamente com outros colegas[15], em 2016, constou-me, através de quatro entrevistados, três mulheres e um homem, nascidos nos anos 1925, 1937, 1945 e 1949, das etnias ronga e changana que o *kudzunguliça ndzava* é um "ritual de cumprimentação" entre duas ou mais pessoas. É feito com

13 Retomo o meu texto publicado no jornal Sete Margens, intitulado "Kudzunguliça ndzava, um ritual Lourenço-marquino?". Disponível em: https://setemargens.com/kudzungulica-ndzava-um-ritual-lourenco-marquino/.

14 Idem.

15 Docentes da Universidade Eduardo Mondlane, Gregório Firmino e Feliciano Chimbutane, à convite do escritor Luís Bernardo Honwana.

recurso a uma performance na qual, enquanto uma das pessoas fala, a outra vai respondendo apenas que sim. Na verdade, vai consentindo e depois trocam-se os papéis. Caso haja mais gente, há um modo de as integrar na conversa, referindo: aí está o que se passa com as pessoas com as quais convivemos, ao que as outras pessoas consentem ou acrescentam alguma coisa, se for caso para tanto, uma vez que esse ritual, ainda que demorado, retrata partes da vida de diferentes famílias em diferentes comunidades, informando sobre nascimentos, falecimentos, contexto social, político e económico. São factos que fazem e marcam, em grande medida, a História de sua região ou país. Segundo os entrevistados, esse ritual também se socorre de expressões idiomáticas na sua realização.

Quanto ao seu modo de realizar, o ritual tem pequenas variações, dependendo do lugar no qual ocorram. Nuns é feito logo à chegada a uma casa (ou no encontro entre pessoas), noutra é feito depois de a pessoa ter sido recebida, ser alimentada ou até mesmo depois que durma e acorde, portanto, à posteriori.

A outra questão cultural digna de realce na obra é o facto de a lua ser um astro muito referido na obra. A razão da sua alusão é ligada aos hábitos e costumes e tem a ver com

o facto de que, nas comunidades bantu, a contagem do tempo é realizada com recurso à lua. Por exemplo: [...] "fui colhida pelas *tinsungucati* em meados da *sétima Lua* quando faltava esperança de comida na boca das crianças" (SILVA, 2004, p. 14) ou "[...] Há-de chegar a casa ainda na manhã deste andar. E, daqui a *duas luas*, estará atento ao primeiro vagido na velha palhota coberta de capim" (SILVA, 2004, p. 15). Devo referir que, para além da contagem do tempo, com recurso à lua, a vida tradicional em comunidades africanas é regida pela lua, em todas as suas fases: nascimento, colheita, sementeira, etc.

A obra se refere ainda ao ritual *Quenguêlêquezê*, apresentado, em nota de rodadé como: "saudação que se fazia nas aldeias aquando do aparecimento nos céus da Lua Nova. Aproveitava-se também essa ocasião para os pais apresentarem os recém-nascidos à lua" [...] (SILVA, 2004, p. 25).

Este ritual corresponde, na minha óptica, a uma das quatro partes (*Kutxula vitu*, *kutsivela*, *kuyandla*, *kubvieketa*) que caracterizam o baptismo de bebés ronga[16]. E, dessas partes, a narrada no livro corresponde ao *kuyandla*, na qual

16 Sobre este apontamento, convido à leitura do meu texto intitulado "Poderá a lusofonia constituir um espaço de compreensão entre povos? *Kutxula vitu*, *kutsivela*, *kuyandla*, *kubvieketa* e baptismo católico como rituais para diáogo". In: Bastos, N. B. (Org.). Língua Poruguesa: lusofonia(s), lígua(s) e culturas. 1.ed. São paulo: Educ: IP-PUC-SP, p. 198-208, 2020.

são evocados os deuses da família, pedindo proteção aos antepassados – os deuses da criança e, de seguida, a mãe mostra ao bebé a sua lua. No caso do texto, tendo falecido a mãe do bebé, o papel foi desempenhado pela sua avó:

> Os meus olhos acenderam-se, precisamente, quando a lua, nova e finíssima, aparecia por detrás da névoa da floresta, dos ventos salinos do Índico.
> Mahazul, agora minha avó-madrinha [...] pegou-me ao colo e com a avó Mabica e meu pai Macassassana – acha de fogo na mão como bandeira de luz – ergueu-me bem alto nos seus braços e apresentou-me ao glorioso astro da noite: Nyembête! Esta é a tua Lua. Esta é a tua Lua, ouviste! Sim, eu ouvia muito bem e sentira esse baptismo de luz irradiando no meu corpo e na minha alma como uma bênção da natureza, enquanto as vozes em coro de Nêmbè-Nêmbè, como uma oração de graças, continuavam a anunciar: *Quenguêlêquezê!... Quenguêlêquezê!...* (SILVA, 2004, p. 25)

Repleta de eventos, de símbolos, de lexemas de origem banto, de neologismos, de diferentes rituais da cultura ronga, a obra NCL é, como foi possível demonstrar, quase um manual de interculturalidade, no qual as línguas ronga e português, bem como as culturas ronga e portuguesa convivem tão pacificamente quanto o que caracterizou a vida do escritor, um ser plurilinguístico, multicultural e mestiço.

Espiritualidade

É preciso lembrar, tal como o afirmei, no início deste trabalho, que *é* a partir da obra *Lírica do Imponderável e Outros Poemas do Ser e do Estar* (LIPSE) que se começa a notar representações culturais, que remetem o leitor para um campo diferente do que o autor, através de suas obras anteriores, tinha habituado o leitor a ver. Falo da espiritualidade do autor. Nessa obra, ele faz a exploração da energia das cores, que depois as retoma em NCL. Vejam-se os poemas da parte do caderno intitulado "Alma do imponderável na lírica das cores", cito alguns desses poemas:

> 'Cor do dia': [...] Sorriso sorrindo todas as cores *primiciais.* Atordoado céu de vida brota da dor, carne aflorada de infinito Amor. Cor do futuro renascida. Alma imponderável. (SILVA, 2004, p. 150)
>
> 'Verde': [...] Sou nyanga na cor que cura. O universo inteiro dardeja minha cor curadora [...] . Sou uma una com a cor do Amor. (SILVA, 2004, p. 153)
>
> 'Variações sobre o Azul': Deixo-te estas variações sobre o azul: terno, azul triste, azul fundo, azul alma./ Galopo no azul-ondas, às vezes olhos, às vezes ânimo, sempre tu. [...]. Azul feliz inteligente./ [...] Azul-tu, anilado meu coração, mudando a cor da Esperança para azul. (SILVA, 2004, p. 156)

Podem-se ainda encontrar marcas da crença na reencarnação, depois retomada em NCL, no poema

intitulado “Lírica do imponderável ou poema do Ser quando partir”:

> Deixo o meu corpo/ e parto./ Vozes luminosas/ vêm ao meu encontro./ Deixo-vos/ com os meus tecidos/ e células/ apenas úteis/ à dissecação/ e ao adubo da terra./ Viajo sem saudades/ de mim/ rumo à casa de onde parti./ Sou semente/ fluídica do Universo inteiro/ apta *a germinar/ noutros corpos/ Sedentos de Luz.* (SILVA, 2004, p. 167, grifos meus)

Em NCL, há diferentes tonalidades de azul sobre as quais, o autor afirmou que:

> [...] representam formas da energia, que vão bulindo connosco. [...] coloquei-a [Nyembête] a ser acompanhada pelas cores do mundo, pelas cores da vida, cada cor não só tem uma simbologia como, eu nesse romance, falo delas também numa perspectiva energética, ou seja, que ela represente a energia dentro e fora de nós. É uma opinião e há outras. Será que as cores também nos podem ajudar a curar a alma das nossas dores? Elas bem aproveitadas não são também um incentivo para nós nos motivarmos para uma vida melhor, mais saudável, mais bonita, mais amorosa?
>
> Tendo também umas experiências bonitas nessas áreas eu quis também introduzir na obra *Nyembête ou as Cores da Lágrima* essa questão da lei espiritual ou seja, *fiz uma viagem para além daquilo que é o conceito normal da morte, eu pus a Nyembête a*

> *confrontar-se com uma energia pensante e viva, depois do falecimento do corpo, do outro lado da vida.* (SILVA, 2004-2005, grifos meus)

Esta última característica, a da reencarnação, pode ser atestada pelo seu depoimento, quando questionado se acreditava nela, ao que respondeu:

> O problema não é acreditar, o problema é que a ciência moderna hoje evoluiu muito. Acontece que essa ciência descobriu uma coisa maravilhosa. Através da hipnose regressiva mostra que nós já tínhamos estado em outros corpos anteriores, foram feitas descobertas. Hoje em dia, aquilo que a parapsicologia estuda, em grandes universidades, era proibido quando eu era estudante e hoje é obrigatório no ensino da psiquiatria. Hoje esses indivíduos denominados psiquiatras tentaram fazer a hipnose regressiva e descobriram esta belíssima coisa que os antigos já diziam: 'Olha, nós, ao que parece, reencarnamos em corpos diferentes para *nos aprimorarmos*'.
>
> *Porque o nosso mundo é o da expiação, é o mundo de aprendizagem, eu venho crescendo, venho reaprendendo o ódio, o amor, a dor, isto e aquilo*. A pessoa que vem aí arrastando-se completamente traumatizada eu já não tenho tanta pena, *tenho é compaixão, eu devo auxiliar esse meu irmão a suportar aquele seu karma*, porque ele escolheu vir assim, para certamente expiar uma maldade que fez provavelmente numa vida anterior, certamente que torturou alguém, matou alguém, seja o que for ele preferiu e escolheu

> vir aqui para fazer o crescimento. Portanto, ele não pode virar para o braço direito, mas *eu posso suavizar com a minha solidariedade e ele próprio também não esta isento das suas faculdades mentais para fazer brilhar ainda mais a sua vida física e a sua espiritual apesar de ele próprio ter escolhido estar assim*. Mas, isso tem a ver com uma auto-descoberta, eu não cheguei a este ponto porque li três livros, não, foram quase quatro anos. (SILVA, 2004-2005, grifos meus)

Os itálicos reforçam a minha tese de que NCL é um romance de autoficção. Comparando as afirmações acima, com o que se pode ler em NCL, embora se trate de uma mulher, há semelhanças entre a descrição que o autor Calane da Silva faz da personagem-espírito Nyembête e o que o autor, enquanto pessoa viveu, no âmbito do kardecismo. A ideia de Nyembête ter escolhido fazer valer o seu nome Esperança e perdoar Misava e Mfùmù, além de ter reencarnado como sua neta, mostra algumas destas características típicas do cidadão Calane da Silva e confirmadas em entrevista por Celso Muianga. Este último afirmou que Calane da Silva, após adoecer e começar a praticar o espiritismo, passou a tomar as dores dos outros, visitando doentes de oncologia, no Hospital central de Maputo.

E, segundo o que se pôde constatar do que Calane da Silva afirmou, no "Letra Viva", a ideia de espiritualidade não

surgiu espontaneamente. Já vinha da sua infância, pois como afirmou, recebeu do seu pai, informação sobre a existência de outros mundos habitados e que já se vivem a 4ª e a 5ª dimensões, antes abordadas como espiritualidade, mas hoje (na data da entrevista ao "Letra Viva"), recuperadas como fazendo parte da ciência. Para ele, o cérebro humano ainda tem muito o que aprender e fazer. O Homem ainda está em evolução, na sua óptica.

É no quadro destas explicações que se pode integrar *Nyembête ou as cores da lágrima* na categoria de romance autoficcional.

Considerações finais

A escolha de abordar a obra NCL adveio da raridade de estudos sobre a mesma. É uma obra que carece de discussão, por ter sido apresentada pelo seu autor, enquanto estudioso de literaturas como uma proposta para o romance africano do século XXI, facto que aceito, considerando o modelo da sua criação. Esse modelo integra não só a ideia de neo-romantismo, mas tematicamente da morte com possibilidade de retorno, que vem da tradição africana e não só, também referida pela tradição Católica Apostólica, ligada à Ressurreição de Jesus Cristo. Ainda ligada a essas tradições, Calane da Silva, integra o

kardecismo, que como pessoa abraçou em vida e que, como autor de NCL, afirma nas características da protagonista da história Nyembête, mulher-espírito.

Esse neo-romantismo sugerido por Calane da Silva e observável em NCL é apresentado, também, a partir de uma perspectiva da maneira do contar histórias nas tradições africanas, nas quais aparecem narradores holísticos, fala de personagens, tanto como seres animados, quanto como seres inanimados e fala entre uns e outros. São designados narradores holísticos, que recordam outra ideia de narrador criado por Suleiman Cassamo, na sua obra *Palestra Para um Morto*. Nessa obra, Cassamo não criou um narrador holístico, mas apresenta um narrador que faz as narrações em nome de todas as outras personagens na história. São ambos narradores típicos de histórias tradicionais africanas, que vale a pena continuar a estudar.

Apresentei o romance em estudo, também como romance de formação e como romance de autoficção, porque, por um lado, revela os diferentes estágios de crescimento, até a maturação, por parte da sua protagonista e por outro, revela a similitude de algumas das características dessa personagem com as características biográficas do autor Calane da Silva, confirmadas por mim, enquanto estudiosa

de literaturas que entrevistou Calane da Silva em vida e por Celso Muianga, editor que entrevistei a propósito de uma Oficina literária realizada, para que Calane da Silva falasse do processo de escrita da obra NCL.

Terminar estas considerações finais, sem aludir este romance como quase um manual de cultura, dada a integração de lexemas de origem banto e de neologismos luso-banto, seria uma grande omissão. Seria também uma grande omissão não fazer referência à importância que Calane da Silva deixa na sua obra NCL com a menção a rituais preponderantes da cultura ronga, nomeadamente *Ku dzungulissa* e *Quenguelequezê*, bem como a intervenção da lua em todas as fases da vida e a forma de nomear pessoas, aspectos primordiais na cultura ronga. Ao fazê-lo, não só demostra o que sempre apregoou e até coloca nas palavras de seus personagens, ou seja, a importância da autenticidade da pessoa, a necessidade de ela se expressar nas línguas e nas culturas que conhece, como, também demonstra a premência que dá à interculturalidade. Essas são marcas que deixou tanto nas suas obras literárias, quanto nas suas obras académicas, e no que pôde demostrar em vida e tivemos oportunidade de testemunhar. Ademais, elas ajudam a responder à questão ligada às tendências do romance africano.

Referências

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa (2006). *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Paulinas, 2006.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários, Araraquara*. Universidade Federal Fluminense – Brasil, n. 40, jan./jun., p.45-60, 2015.

JONA, Sara. Programa Televisivo Letra Viva: Entrevistas com escritores moçambicanos – entrevista à Calane da Silva. Maputo: Televisão de Moçambique, 2004-2005.

HONWANA, Alcinda. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no Sul de Moçambique*. Maputo: Promédia, 2002.

LAISSE, S. "Poderá a lusofonia constituir um espaço de compreensão entre povos? *Kutxula vitu*, *kutsivela*, *kuyandla*, *kubvieketa* e baptismo católico como rituais para diáogo". In: Bastos, N. B. (Org.) Língua Poruguesa: lusofonia(s), língua(s) e culturas. 1.ed. São paulo: Educ: IP-PUC-SP, p. 198-208, 2020.

LAISSE, S. "Kudzunguliça ndzava, um ritual Lourenço-marquino?". 2021. Disponível em: https://setemargens.com/kudzungulica-ndzava-um-ritual-lourenco-marquino/. Acesso em: 25 jan. 2022

MENDONÇA, Fátima. Espaços de violência na narrativa moçambicana contemporânea. UFRJ: *Mulemba*, v. 10, n. 18, 2018.

MUIANGA, Celso. "Entrevista concedida a Sara Laisse, sobre a Oficina Literária Dicas e Métodos da escrita de *Nyembête ou as cores da lágrima*", 2020.

PUGA, Rogério. *O bildungsroman (romance de formação) perspectivas*. 1.ed. Lisboa: Institute of Modern Languages Research (IMLR)/Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS), 2016.

SILVA, Calane. *Lírica do imponderável e outros poemas do Ser e do Estar*. Maputo: Imprensa Universitária, p. 126, 2004.

SILVA, Calane. *Kulimando Saberes*: viagens discursivas pela pedagogia, Comunicação, Antropologia Cultural, Filosofia, Espiritualidade, Língua e Literatura. Maputo: Alcance, 2013.

SILVA, Calane. *Nyembête ou as cores da lágrima*. Maputo: Alcance, 2004.

SILVA, Calane. Entrevista concedida à Sara Jona, no programa Televisivo "Letra Viva". Maputo: Televisão de Moçambique, 2004-2005.

Sara Jona Laisse
Doutora em Letras: Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), 2015.
Docente efectiva da Universidade Católica de Moçambique.
Docente em Tempo parcial na Universidade Pedagógica de Maputo.
Docente em Tempo parcial na Universidade Politécnica [de Moçambique].
Investigadora associada ao CHAM – Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa.
Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento do instituto Superior de Economia e Gestão. (CEsA/CS-G/ISEG-ULisboa – Universidade de Lisboa).
Grupo de Pesquisa Moza (Moçambique e Africanidades)/Universidade Federal da Paraíba.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9916342075715287.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-8877-8340.
E-mail: saralaisse@yahoo.com.br.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79834

CULTURA, CRISTIANISMO E MODERNIDADE NO ROMANCE *MUEDA: NOS LABIRINTOS DOS RITOS DE INICIAÇÃO* DE CARLOS PARADONA RUFINO ROQUE

Pessoa Vitangui Chissingui Nachivango
Ana Mafalda Leite

Resumo: O tema "Cultura, Cristianismo e modernidade no romance '*Mueda: nos labirintos dos ritos de iniciação*' de Carlos Paradona Rufino Roque" foca-se nos ritos de iniciação da cultura moçambicana no encontro com o cristianismo e a modernidade. Palco do romance, Mueda é uma vila moçambicana na província de Cabo Delgado e capital cultural do povo Makonde. O objectivo do artigo é comparar os elementos constitutivos dos ritos de iniciação em Mueda com os do mito clássico. Temperando história e ficção, o romance revela-nos os mistérios da liturgia iniciática e o ambiente sincrético dos habitantes de Mueda, alvo da crítica do autor. A procura pela jovem mais linda através dos ritos de iniciação atrai os jovens para Mueda. O objectivo dos rituais de iniciação é habilitar-se para conquistar a mulher mais bela, o que inscreve o romance no mesmo nível dos mitos clássicos como o de Páris e Helena ou Hipómenes e Atalanta.
Palavras-Chave: Rito de Iniciação. Cultura. Cristianismo. Modernidade. Mito Clássico.

Abstract: The theme "Culture, Christianity and Modernity in the novel '*Mueda: nos labirintos dos ritos de iniciação*' by Carlos Paradona Rufino Roque" focuses on the initiation rites of Mozambican culture in the encounter with Christianity and Modernity. Stage of the novel, Mueda is a village in the Cabo Delgado province and the cultural capital of the Makonde people. The aim of the work is to compare the constitutive elements of the initiation rites with the classic myth. Tempering history and fiction, the novel reveals the mysteries of the initiatory liturgy and the syncretic environment of the inhabitants of Mueda, the target of the author's criticism. The search for the most beautiful young woman through the initiation rites, attracts young people to Mueda. The aim is to conquer the most beautiful woman, which inscribes the novel on the same level as the classical myths such as Paris and Helen or Hippomenes and Atalanta.
Keywords: Initiation Rite. Culture. Christianity. Modernity. The Classical Myth.

Introdução

Carlos Paradona Rufino Roque, nasceu em Inhaminga em 1963. Tem as seguintes obras: *Gestação do Luar* (Poesias), Ed. A., Maputo, 1991; *Tchanaze, a Donzela de Sena* (Romance), 2009, agora já na 3ª ed., Alcance Editores, Ed. Fonte da Palavra, Maputo, 2013; *N'tsai Tchassassa. A virgem de missangas*, 1ª ed., Maputo, 2013; *Carota N'tchakatcha. Feitiços e mitos*, CHIL Editora, 1ª ed., Maputo, 2018, já na 2ª ed., 2002; *Mueda: nos labirintos dos ritos de iniciação*, Alcance Editores, 1ª ed., Maputo, 2022, de que nos ocupamos neste trabalho. E recentemente, publicou, na Espanha, o *La virgen de los Abalorios*, ECU-Editorial Club Universitario, Alicante, 2022.

O tema Cultura, Cristianismo e Modernidade em Mueda: nos labirintos dos ritos de iniciação, parece sintetizar bem o romance *Mueda: Nos labirintos dos ritos de iniciação*, de Carlos Paradona Rufino Roque, um romancista moçambicano de vocação tardia, mas que faz profundas reflexões acerca do seu país, cultura e o contexto que lhe é dado viver e escrever. Ao mesmo tempo que revela os problemas desta região do país, *Mueda* permite-nos também uma leitura de temas muito variados que temperam realismo e ficção, tecidos sempre como peças

do mesmo puzzle. A brevidade da nossa pesquisa permite, entretanto, aflorar apenas alguns dos temas que a leitura do romance suscita, e que de alguma maneira permitem estabelecer uma leitura comparada entre as literaturas africanas de língua portuguesa e a literatura clássica; entre as literaturas do Oceano Índico e as do Mar Mediterrâneo; entre as civilizações do Mediterrâneo e as do Índico.

Em primeiro lugar, tentaremos abordar, dentro do ritual de iniciação masculina, o funcionamento da *likuta* e da *nkamango*, duas residências que do meio da floresta acolhem rapazes e raparigas, candidatos aos rituais de iniciação, enquanto lugares de comunicação com os bons espíritos, ou seja, o *genius loci* da Likuta e da Nkamango. Em segundo lugar, falaremos do fruto *lipudi*, pelo qual se atesta a virilidade dos candidatos aos ritos, a sua utilização naquele contexto e a ligação com a maçã, muito conhecida como "fruta da sedução" na literatura ocidental como também na literatura bíblica. Finalmente, falaremos da loucura da personagem Jakalea no confronto entre as estruturas de poder e a ancestralidade, um tema que, em nossa opinião, ocupa grande parte do romance de Roque, num esforço que é didático-parenético, mas também exortativo. A multiplicidade de seitas que gera impostores, aliada à

iliteracia num Moçambique, com ainda baixos níveis de escolarização, não passam despercebidos ao escritor Rufino Roque. Também aqui torna-se necessário estabelecer uma leitura comparada com os oráculos da Hélade, na tentativa de compreender o influxo do além sobre o terreno, do divino sobre o humano e do espiritual sobre o corpóreo na literatura africana de língua portuguesa e na literatura do Mediterrâneo Antigo, dita cultura clássica.

O nosso objetivo é procurar demostrar como Roque e, através dele, alguma da literatura do Índico, pelo romance se aproximam de tópicos da literatura clássica. Os problemas concretos a abordar no romance permitem comparar as civilizações ocidentais do Mediterrâneo antigo com as do Índico? Ou seja, que tipo de relação é possível estabelecer entre a literatura africana e aquela clássica? As respostas a estas questões exigem um método que pretendemos ser analítico-crítico, mas também comparativo, método que não comprometa, nem a criatividade do autor nem a nossa liberdade interpretativa. Mas antes, achamos pertinente, para a compreensão do leitor que não tem acesso ao romance, apresentar um breve leque de conceitos usados por Roque ao longo do romance, dos quais faremos uso ao longo deste trabalho; um breve resumo do romance e,

finalmente, o contexto geográfico, histórico e cultural de Mueda e arredores que, de alguma maneira possa ajudará a compreender o romance.

Conceitos básicos

Por questões metodológicas, listamos abaixo os principais conceitos em língua Makonde que o autor usa durante todo o texto, de modo a tornar claro, não só o resumo do texto, mas também o trabalho de pesquisa autoral. Aqui se apresentam esses conceitos, à maneira de um glossário:

Chipito – exame final de iniciação

Kujela likumbi – primeiro dia do ritual de iniciação masculina

Kuvila in'goma – primeira etapa de iniciação feminina

Kwajaluka kwá valy – último dia festivo das meninas e meninos vindos dos rituais de iniciação.

Lambé – mestre auxiliar.

Likumbi – ritual de iniciação masculina.

Likuta – cabana edificada no meio da floresta para acolher os rapazes que vêm aos rituais de iniciação.

Lipiko – dançarino principal dos ritos de iniciação masculina.

Lipudi – fruto silvestre, de casca dura, amarela quando maduro, usado para o ritual de iniciação masculina com o fito de atestar a virilidade do candidato.

Mapiko – instrumento musical para a dança de iniciação masculina.

Mapio e *lingundunbwe* – instrumentos musicais que animam a malta durante o tempo da iniciação, mas também são estilo de dança feminina.

Midumu – ensinamentos adquiridos no *likumbi* a respeito da ética familiar, e outros valores como o respeito pela esposa, sogros e cunhados.

Mwene-lipanda – espécie de padrinhos dos iniciados à vida adulta, em casa dele começava todo o protocolo para os ritos e aí terminada.

Nalombwa – tutor e mestre de cerimónias iniciáticas masculinas.

Ngomma – ritual de iniciação feminina.

Nkamango – cabana no meio da mata que teria a função de acolher as meninas que vêm aos rituais de iniciação.

Nkamango – etapa final da iniciação feminina.

Breve resumo da obra

Mueda é a capital dos rituais de iniciação masculina e feminina. Para lá acorrem púberes e mancebos vindos de todas as aldeias, com histórias e modos de vida diversificados, mas acomunados pela busca de uma vida adulta credenciada

pelas instituições tradicionais: *Likumbi* e *Ngomma*. O enredo tem como personagens principais: o *lambé* Jakalea, instrutor dos ritos de iniciação masculina; a viúva de *Libudanga,* presidente dos rituais femininos, o jovem, Makaleta, filho do vizinho de Jakalea e causador do ódio e da loucura fingida de Jakalea; Sipeta, o filho doente de Jakalea; a curandeira Zufa, o "sábio" Kwangaika; um grupo de velhos: Nkunumbi, Chinavekwe, Npindula, Nhambwa, Kamalamie, conselheiros e coordenadores dos ritos, que funcionam como a voz crítica da sociedade Muedense, uma espécie de funcionalidade de um "coro", similar ao das tragédias gregas.

O romance consta de oito capítulos, uma introdução e um epílogo. O primeiro capítulo descreve o ambiente de preparação de jovens de Mueda e arredores para as festividades do *kuajaluka kwá valy*, incluindo a deslocação do *lambé* Jakalea de Nairoto para Mueda onde teria a responsabilidade de presidir às cerimónias do ritual de iniciação. Em Mueda, homens e mulheres buscam a legitimidade para a vida adulta. A procissão que partirá para o meio da mata começará em casa do *Mwene-lipanda,* para os rapazes e em casa da viúva de Libudanga, para as meninas.

O segundo capítulo situa a cena em Nairoto, aldeia do *lambé* Jakalea e narra a forma de como os habitantes

tomam conhecimento da fama de Mueda e vão passando a informação a respeito dos rituais de Mueda, de modo a permitir que os seus filhos acorram a estas cerimónias para a legitimação da vida adulta. É aqui em Nairoto que começa aquilo que será a "espuma" do romance, o ódio de Jakalea por Makaleta. Na companhia dos amigos, Makaleta prepara-se para ir a Mueda e de lá trazer a esposa mais bela. Jakalea, que tem o filho Sipeta doente mental e, como tal impedido de participar dos ritos, nutre inveja por Makaleta, filho do vizinho. Tenta impedi-lo de ir a Mueda, mas em vão. Entretanto, promete à sua mulher que, como mestre de cerimónias de Mueda faria tudo para que Makaleta não regressasse a Nairoto.

No terceiro capítulo, a fama de Mueda chega à região de Nangade e arredores. Aqui os jovens se preparam para ir Mueda. Diferente de Nairoto, os jovens de Nangade confiam nos feitiços do profeta e no curandeiro Kutissa que mistura Bíblia e Alcorão nas suas atividades divinatórias. O quarto capítulo narra os acontecimentos de Mueda. Aí concentrados os jovens vindos de todas as periferias de Mueda começam com os rituais de introdução à vida adulta. No final dos ritos, Jakalea enlouquece e abandona os rapazes. O problema é que ninguém, a não ser ele, pode terminar as cerimónias e,

uma vez que ele está louco, o empenho da comunidade deve ser o de encontrar uma maneira de curar o mestre de modo que possa terminar a cerimónia, e as pessoas vindas de outras regiões possam regressar com objetivos cumpridos. Entra em cena a curandeira Zufa, a bruxa que pode curar Jakalea. Consultada sobre a situação, ela garante que pode curar o mestre.

O quinto capítulo continua a narrar a situação de Jakalea em casa de Zufa, a bruxa. Enquanto isso, em Mueda rapazes e raparigas vindos de diversas localidades esperam ansiosos pelo regresso dos iniciados e iniciadas que, terminadas as cerimónias, se encontram agora em casa de Nhambwa e da viúva de *Libudanga,* onde começara a procissão para o meio da floresta. Instala-se um clima de desafio suscitado pela confiança de conquistar a melhor rapariga. Até lá, haja paciência porque Jakalea não dá sinais de melhoria. A espera em casa de Nhambua parece sem fim e o *kwajaluka kwá valy,* uma miragem, pois Jakalea não dá sinais de melhoria. Em Muidume, Zufa açoita com severidade o *nalombua*, acreditando ser essa a cura, mas em vão. Jakalea foge da casa de Zufa e seguir-se-ão três dias para achá-lo e trazê-lo de volta.

O sexto capítulo narra a caça ao *lambé* Jakalea foragido de Muidume para Mueda e a sua captura no final do terceiro

dia. Mas quando o levam de volta a Muidume, acontece o inaudito. Um desconhecido, Sanduma, manda-os parar e mudar de planos. Revela que Jakalea não está louco e que não é Zufa que pode curá-lo, mas Kwangaika, o sábio da localidade de Namaua. Resistem, mas cedem. Procuram Kwangaika que confirma o facto de que Jakalea não está louco. E começa uma intensa atividade de cura versus tortura a Jakalea. O sétimo capítulo continua a narrar a sessão de cura em Mueda, mas a intensidade do castigo comove o conselho e a multidão que assiste. Jakalea quase morre. Ele não está são, mas louco. Instala-se um clima de desconfiança. Kwangaika matará Jakalea. Tentam pará-lo, mas em vão. Devem colocar-se em prática os conhecimentos ancestrais de que Kwangaika é possuidor. Apenas a sabedoria ancestral pode curar Jakalea. Cabe à comunidade sujeitar-se ou em definitivo jogar tudo a perder. Quanto mais o tempo passa mais se intensificam as sessões de cura. Apesar de tudo, Jakalea não reage. As pessoas temem que ele morra, mas não há outra saída senão obedecer à tradição.

O oitavo capítulo continua a narrar as sessões de cura, mas Jakalea continua a não reagir. Por fim, no limiar da morte Jakalea decide revelar-se são. Pede que lhe poupem a vida, pois, não está louco. Kwangaika não cede, ao invés,

intensifica ainda o castigo. Agora o povo acredita que Jakalea está saudável, pede que Kwangaika o liberte, mas este está decido a continuar. Jakalea não sairá sem que diga porque abandonou os rapazes e porque se fingiu de louco. Será necessário esperar pelo epílogo para ouvir a justificação de Jakalea agora solto do castigo que o detinha no limiar da morte. "O Sipeta, o Sipeta. O Sipeta não goza de boa saúde mental" (ROQUE, 2022, p. 220-221). Impedido pela doença de participar dos ritos de iniciação aos quais presidiria Jakalea e por isso "… não podíamos permitir que o filho do vizinho, Makaleta, que também veio para aqui se tornar homem, regressasse com uma casta saída dos rituais de puberdade, capaz de transmitir plenitude e felicidade" (ROQUE, 2022, p. 222). O enredo termina com Jakalea pedindo desculpas ao povo e assim, concluir os ritos de iniciação.

Contexto geográfico, cultural e religioso de Mueda

Em *Mueda: nos labirintos dos ritos de iniciação*, Roque dá-nos a conhecer o mundo cultural e religioso dos povos desta zona de Moçambique, cujos ritos configuram uma herança comum de um passado remoto que resiste ao impacto com a Modernidade e com a Cristandade. Para citar, Severino E. Ngoenha, seu prefaciador, o romance Mueda "percorre os meandros dos ritos de iniciação… cujo

valor é moçambizar os ritos locais/particulares… e a língua portuguesa, introduzindo nela ritos, sabores e falares das nossas diferentes maneiras de dar razão à existência" (NGOENHA apud ROQUE, 2022, p. 10). Neste duplo objectivo de "moçambizar a língua e os ritos", Roque tenta trazer à luz do dia os mistérios da liturgia iniciática onde a história é ficcionada, o tempo é eternizado e o espaço é enriquecido pela inesgotável descrição da beleza paisagística, que adorna as aldeias da capital cultural de Mueda e arredores.

Cenário do romance, Mueda é uma vila moçambicana, sede do distrito com o mesmo nome, na província de Cabo Delgado, a nordeste de Moçambique. Fundada em torno de um quartel do exército colonial português, o que de resto justifica os massacres antirrevolucionários de 16 de Junho de 1960 contra um grupo de civis pró-independentistas, apenas será elevada à categoria de vila a 2 de setembro de 1967.

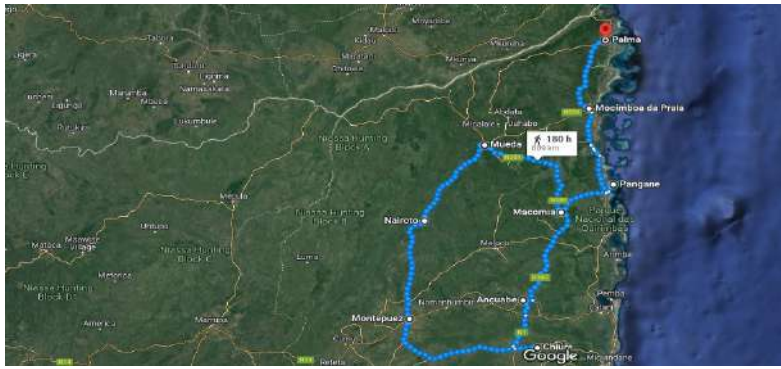
Mueda é também a capital da língua e cultura Makonde com um tecido social heterogéneo. A confluência de diversos povos, línguas e culturas, se por um lado, faz a beleza do mosaico cultural de Mueda, por outro, ocasiona desconfianças e compromete relações. Assim, muitas pessoas de arredores de Mueda nutrem certa inveja por Mueda, pois, pensam que Mueda é beneficiada mais do que

as aldeias ao redor. São os tradicionais rótulos entre norte e sul, interior e litoral que se fazem sentir um pouco por toda a parte. Isto está presente no episódio de Nangade, no capítulo III. Saidi que tem o filho Liganga em Ibo, pensa em mandar uma mensagem para que este tome conhecimento dos eventos de Mueda e se prepare para lá ir. Ntumbate, o vizinho, disponibiliza-se a ir avisar o filho do vizinho, mas pelo caminho desvia para Quiterajo, satisfeito (ROQUE, 2022, pp. 69-72.).

Do ponto de vista religioso, Mueda vive igualmente um ambiente heterogéneo. Cristianismo e Islamismo convivem. Isto é evidente quer no episódio do curandeiro Kutissa que usa para a sua prática divinatória, a Bíblia na mão direita e o Corão na esquerda, e a cruz vermelha evangélica (ROQUE, 2022, p. 66). Mas este ambiente religioso quase sincrético é fonte das contendas que se vivem entre Muedenses e os Mocimbuenses, pois o Islamismo cuja instalação foi facilitada pelos habitantes de Mocímbua da Praia seria a fonte dos conflitos terroristas, que se vivem ainda hoje naquela parcela do país, o que agrava ainda mais as relações entre Mueda e os seus arredores. Em termos de educação o lugar contava com a colaboração das missões católicas, sem olvidar o facto de o primeiro sistema de abastecimento de água ter sido aí

montado antes da independência. Esta discussão, pode ter estado também na origem de muitos desentendimentos. Em suma, o romance de Roque tem o mérito de trazer nas entrelinhas, o contexto cultural, religioso e social, uma crítica que a literatura não pode deixar de parte. Em anexo, trazemos o mapa que evidencia o roteiro das principais zonas em que o enredo se desenvolve. Ver figura 1.

Figura 1



Fonte: Mapa do Distrito de Mueda (disponível no googla maps).

Likuta e Nkamango no processo de maturação humana

A *Likuta* e a *Nkamango* constituem o espaço litúrgico dos ritos de iniciação, um espaço determinante no processo de maturação de mancebos e púberes. Na zona centro e norte de Moçambique, os ritos de iniciação funcionam como mecanismos de defesa da cultura. Os esforços que o conselho de Mueda empreende na procura de solução para

a aparente loucura de Jakalea explica a importância que se atribui ao ato ritual. Além disso, o mestre de Nairoto é o único que podia levar a bom termo o ritual por ele iniciado. Conceição Osório e Ernesto Macuácua revelam-nos a razão para tal. Segundo eles, "os ritos masculinos são considerados legítimos quando dirigidos por um *makonde*" (OSÓRIO; MACUÁCUA, 2013 p. 188).

Os rituais de iniciação se prestam a duas finalidades. A primeira é "formar identidades […]. Neste sentido, os ritos são apresentados como verdades que não podemos questionar sob pena de estarmos a violar a nossa cultura" (OSÓRIO, 2015, p. 1). A segunda função é a hierárquica que pode gerar inclusão como também exclusão, pois, os ritos remetem para uma

> estrutura de poder que exprime hierarquias onde se organizam sistemas de inclusão e também de exclusão. Por exemplo: as acusações mútuas entre grupos etnolinguísticos mostram claramente elementos de exclusão a que se contrapõem os elementos de inclusão das pessoas que pertencem ao mesmo grupo. (OSÓRIO, 2015, p. 2)

O romance *Mueda* de Roque evidencia todos estes aspectos. Se por um lado, há uma afluência enorme de jovens que procuram fazer a passagem para a vida adulta, por outro lado, há igualmente quem se esforce por não transmitir, nem

a fama de Mueda, nem os acontecimentos que aí terão lugar. Pelo contrário, intentam impedir que jovens adiram aos ritos, como é o caso de Ntumbale e, de certo modo, também do *lambé* que tenta, em vão, impedir Makaleta.

Quer *likuta* quer *nkamango*, se inscrevem nesta dinâmica hierárquica de inclusão e exclusão simultaneamente. À *likuta* e ao *nkamango* preside o *lambé* oficiante da liturgia iniciática. Dele se exige que tenha "aprendido e desvendado as esquinas da sexualidade, os sinais e toques presentes na noite de núpcias, as preces a serem sussurradas nos ouvidos da noiva na primeira noite de amor" (ROQUE, 2022, p. 47). Não admira que Jakalea tenha sido, entre tantos membros do conselho, o único sacerdote dos rituais de iniciação. Tal como o sacerdote introduz as pessoas nas realidades sagradas, também pelos ritos de iniciação, os candidatos são introduzidos numa sociedade secreta que inclui e exclui, pois, pelos ritos "os jovens aprendem a reconhecer-se como adultos e a demarcarem-se não apenas dos outros não iniciados, mas também dos outros não pertencentes ao seu *status* e grupo identitário" (OSÓRIO; MACUÁCUA, 2013, p. 188). Quer a *likuta* quer a *nkamango* têm um valor sublime no âmbito da cultura e da religião tradicional dos povos de Mueda: "Localizadas no meio da floresta serviriam

para receber e albergar os rapazes e meninas sujeitos ao cerimonial de iniciação. Este local seria tido como ponto de encontro dos bons espíritos que pairavam na região" (ROQUE, 2022, p. 15).

O romance de Roque evidencia aquilo que João Paulo Borges Coelho chama de "individualidades do Índico" (COELHO, 2020, p. 13-28), para caracterizar o conceito de *genius loci*. Assim é, sobretudo do *genius loci* que Roque fala ao referir a escolha do lugar para a *likuta* e a *nkamango* que é criteriosa, como também a escolha de Mueda que é o interior do distrito, em detrimento da zona litoral, como por exemplo, Mocímbua da Praia. Desde *likuta* e *nkamango* acontece um encontro vivo dos jovens com a ancestralidade, com a história, com as tradições e consigo próprios. Aí se forja a identidade e maturidade. Não se trata apenas de uma mudança física caracterizada pelo corte do prepúcio e alongamento dos lábios menores (OSÓRIO; MACUÁCUA, 2013, p. 186), mas uma profunda rutura simbólica com as experiências anteriores, que começa com a separação da família para edificar uma outra família, num esforço de conjugação de factores como a cooperação entre os iniciados, o reconhecimento da autoridade colectiva e a determinação de responsabilidades (OSÓRIO; MACUÁCUA,

p. 71-74), factores que fazem uma nova personalidade, uma nova maturidade. Por isso, Jakalea é apenas um intermediário entre a divindade, entre estes espíritos bons que habitam aquele lugar e os jovens Muedenses. São estes espíritos que

> garantiriam o sucesso dos rituais que acenariam ao *nalombwa* na escuridão da noite, dando-lhe artimanhas, porque, via de regra, este indivíduo era uma espécie de curandeiro ou bruxo, especialmente virado para os rituais de iniciação que marcavam o fim da puberdade dos rapazes. (ROQUE, 2022, pp. 15-16)

A ideia do *genius loci* própria da literatura greco-romana, permite uma leitura intertextual do *Mueda* com a literatura grega do ciclo épico. Fixemo-nos agora nesta empresa comparando apenas dois aspectos do *Mueda* de Roque: o *lipudi* e o oráculo.

O Lipudi e a pomo da discórdia

Um dos momentos fundamentais, senão o mais importante, se considerarmos que os ritos visam preparar os rapazes para a vida amorosa, consiste em atestar a sua virilidade através de um fruto silvestre chamado *lipudi.*

> O homem que viria de Nairoto, não estava com eles e não tardaria a chegar. Era o mestre Jakalea que, em pessoa, dirigia o ensaio com fruto silvestre, conhecido por *lipudi*. Este seria buracado ao meio, ao diâmetro do pénis, e

> nele a rapaziada ensaiaria a primeira relação sexual com a noiva, na esteira ou na tarimba, numa noite coberta e própria para bodas. (ROQUE, 2022, p. 38)

A escolha do fruto não é aleatória. Enquanto verde, a *lipudi* possui uma casca dura. Escavada ao meio à dimensão proporcional ao diâmetro do pénis, ela permite atestar a virilidade do rapaz, podendo determinar a aprovação ou reprovação do candidato. A ideia do fruto liga-se também à ideia de fertilidade. Assim como o fruto revela a fertilidade da árvore, também pelo *lipudi* se pode atestar a fertilidade do rapaz, com a qual se habilita a construir família. Mas a ideia da fruta ligado ao amor à fertilidade é clássica, e já está presente entre os gregos, persas e outros povos do Mediterrâneo Antigo, como diz McCartney.

> Among Greeks apples that had been bitten were sent as tokens of love. A suggestion of the original purpose of the biting may be derived from analogies. Annamite stories tell how a virgin conceived… by eating the rind of watermelon, the rest of which had been eaten by a prince. The Persian bridegroom eat a *melon* or the marrow of a camel before entering the marriage-chamber. In Mohammedan lore the man eats the fruit being inordinately desirous of male children. (MCCARTNEY, 1925, p. 70–81)

Mencionaremos dois passos da literatura grega em que a fruta, e no caso, a maçã vem associada ao amor, ao

casamento, à fertilidade, às divindades, mas também a desastres. O primeiro é a cena de Páris e Helena, que faz parte do ciclo épico; o segundo é a cena de Hipómenes e Atalanta, reportado nas *Heroides* de Ovídio.

A cena que a seguir descrevemos, acontece no casamento de duas divindades: Peleu e Tétis, onde Zeus encarrega um humano, o jovem Páris, ou Alexandre – a depender da versão e do tradutor – da nobre missão de escolher a mais bela entre as deusas e com isto, receber o dom que a eleita lhe proporcionar. Numa espécie de campa eleitoral, as três divindades disputam a maçã doirada e cada uma promete dar um presente a Páris, se ele lhe der a maçã que a eleja como a deusa mais bela do Olimpo. Vejamos a decisão de Páris.

> Jove [Zeus] is said to have invited to the wedding of Peleus and Thetis all the gods excepted Eris, or Discordia. When she came late and was not admitted to the banquet, she threw an apple through the door, saying that the fairest should take it. Juno [Hera], Venus [Aphrodite], and Minerva [Athene] claimed the beauty prize for themselves. A huge argument broke out among them. Jupiter [Zeus] ordered Mercurius [Hermes] to take them to Paris Alexander and to order him to judge. Juno [Hera] promised him, if he ruled in her favor, that he would rule all the lands and dominate the rest in wealth; Minerva [Athene], if she left the winner, that he would be the strongest among mortals and know every skill; Venus [Aphrodite],

> however, promised that he would marry Helen, daughter of Tyndareus, the most beautiful woman in the world. Paris prefered this last gift to the previous ones and ruled Venus was the prettiest. Because of this, Juno [Hera] and Minerva [Athene] were angry with the Trojans. Alexander, at the prompting of Venus [Aphrodite], took Helen from his host Menelaus from Lacedaemon to Troy, and married her. (ANDRE, 2016, pp. 137-147)

Esta é a fábula tradicional acerca das principais razões em torno da guerra de Troia. Embora se viesse a revelar arrependido, numa carta que envia à sua antiga companheira Enone, a quem deixara por causa de Helena, a escolha era irreversível. Mas fixemo-nos no essencial: a maçã da discórdia. A maçã está ligada ao amor, à escolha da mulher, à beleza, à cura pela força do amor. Assim como pela maça Páris escolhe a mais bela das deusas e, por ela recebe o presente, Helena, também os rapazes de Mueda empenham todo o seu ser no cumprimento do ritual que os preparará para a busca do amor das suas vidas.

A segunda cena é o mito de Atalanta que aqui resumimos. O mito de Atalanta permite ver mais uma vez a presença da maçã como remédio para o amor.

> Atalanta, não quer casar-se e por isso decide consultar o oráculo que se revela contrário à sua vontade. Atalanta que era velocíssima, como estratégia para se

> livrar dos pretendentes, propôs aos que corressem com ela que quem perdesse seria morto e, aquele que a ganhasse, a levaria por esposa, como prémio. Todos os jovens que corressem com ela perdiam e assim, eram sacrificados. Até que chegou Hipómenes, jovem descendente de Turno. Enamorado pela beleza de Atalanta lança-se ao desafio, mas não sem antes pedir a Vénus que lhe ensinasse como conquistar Atalanta. A deusa oferece três maçãs doiradas ao jovem. Sempre que este fosse ultrapassado, lançava uma maçã que atraía Atalanta a parar e recolhê-la, permitindo que Hipómenes estivesse à sua frente. Na última e derradeira parte do desafio, Hipómenes lança a terceira e mais pesada. De novo Atalanta pára e vai buscá-la, enquanto este corre mais adiante, chegando primeiro à meta e, deste modo, leva para casa o seu prémio. (ALBERTO, 2007, p. 221-266)

Talvez fosse interessante alargar esta leitura comparativa para ver a conotação da maçã dentro da literatura bíblica, ou até no Antigo Oriente Próximo na qual aquela tem raízes, mas não é esse o nosso objetivo neste trabalho.

Num artigo de B. O. Foster, “Notes on the Symbolism of the Apple in Classical Antiquity”, citado por Mccartney, Foster conclui que,

> In remotely ancient attribution of the apple and the apple-kind, as typical of all fruitiness, to Aphrodite and its connection also with

> other divinities of like functions, originated the meaning which it was felt to have when employed in courtship and the marriage ceremony. The evidence on the subject left us by classical authors does not enable us to the next step and offer an explanation of the fact that the apple was used in preference to other objects, as representing the life-giving functions of these deities. (FOSTER apud MCCARTNEY, 1925, p. 72-73)

Como a maçã, também a *lipudi* nesta parte do Índico e, nos rituais de iniciação que visam justamente à preparação da rapaziada para a vida adulta, vem ligada ao amor, ao poder masculino, à virilidade, à capacidade de gerar vida. Esta é a razão pela qual, aquele que não fosse capaz de mostrar pela *lipudi* a sua virilidade não era aprovado nos rituais de iniciação.

Portanto, o *lipudi* é para a literatura do Índico, o que a maçã é para a literatura clássica. Uma fruta pela qual os jovens atestam a sua virilidade, escolhem suas amadas. Como Páris e Hipómenes, os jovens muedenses lançam-se pela *lipudi* à aventura do amor, que é a maior honra para si e para as suas famílias. Com este tópico, a maçã e o *lipudi* aproximam-se literaturas, as do Índico e as do Mediterrâneo.

A consulta aos oráculos: um confronto entre a cultura, o cristianismo e a modernidade

Em nossa opinião, uma das principais críticas que o autor levanta em *Mueda* é o convívio, numa sociedade bastante

heterogénea, entre as práticas religiosas que se espalharam pelo país inteiro, mas particularmente, por Mueda e arredores; as estruturas culturais e, de alguma maneira, a modernidade que tende a relativizar os valores ancestrais.

Durante o enredo, muitas são as consultas aos "curandeiros" quais garantem de sorte na busca pela rapariga mais bela, mas também na busca de soluções aos problemas que afetam a comunidade. Apresentamos apenas duas destas consultas aos oráculos e, sobretudo a sua estrutura litúrgica. O Jovem Kutissa de Nairoto vai à consulta com o curandeiro para obter a mulher mais bela. A estrutura da consulta pode ser assim deduzida: Previsão dos acontecimentos: O curandeiro revela que já sabia que aí iria o Kutissa. "Chega-te mais para aqui rapaz… os meus ancestrais sempre me avisam quando alguém se aproxima do meu quintal" (ROQUE, 2022, p. 65-66); Diálogo prévio; Mergulho no poço e invocação dos ancestrais. Com uma Bíblia na mão direita e o Corão na esquerda, como instrumentos do rito (ROQUE, 2022, p. 68); Saída do poço (ROQUE, 2022, p. 69).

Outros três jovens, Pedro, Fernando e Bassane, consultam igualmente um pastor que acreditam dar-lhes a sorte de encontrar a menina mais bela. Segue-se o esquema do

ritual presidido pelo profeta: Diálogo prévio: “o que querem de mim… – queremos a sua bênção apóstolo… – para quê querem a bênção do senhor?” (ROQUE, 2022, p. 74); Exigência do pagamento do dízimo. “Os vossos dízimos estão em dia?… primeiro devem pagar à igreja o que vocês devem a ela” (ROQUE, 2022, p. 75); Orações e preces.

Nestes dois esquemas é possível vislumbrar a crítica do autor. O profeta não sabe das coisas com antecedência, revelando-se néscio. A sua principal preocupação é que os rapazes paguem o dízimo, inclusive do tempo em que não andaram na igreja. Tratar-se-á de uma crítica aos charlatães espalhados por Mueda e seus arredores? Não o podemos afirmar com segurança. Mas uma coisa é clara, o autor contrapõe os poderes dos ancestrais exercidos pelos verdadeiros curandeiros, que não exigem faturas pré-pagas e, por isso mesmo se revelam autênticos em relação aos que fazem da atividade religiosa o meio para enriquecer. Aliás, é também sob capa religiosa do islamismo que grupos rebeldes penetram aquela zona em se dá o cenário do romance. O autor que conhece bem este contexto não poupa críticas neste romance.

Por outro lado, a ideia da valorização da ancestralidade Muedense sobre qualquer forma de religiosidade é, digamos

assim, a "espuma" do romance de Roque. Apenas a força da ancestralidade presente em Kwangaika, o "sábio" da comunidade é capaz de resistir à manipulação de Jakalea, à fraqueza do conselho que pensa convencer Kwangaika a desistir do castigo que impõe a Jakalea. Não é a arte nem o engenho de Zufa que cura, mas a sabedoria ancestral que reside em Kwangaika. Assim, cada muedense deve encarnar os valores da ancestralidade: a obediência, a perspicácia, a força, a confiança, a diligência. Kwangaika representa a força viva da sociedade muedense que resiste à modernidade e à sedução da religião charlatã e funesta.

Em suma, o escritor Roque com a sua obra louva a ancestralidade, recuperando os seus mitos e rituais, que permitem a aprendizagem do amor e a exaltação da beleza. Revela-se a profundidade dos valores da sociedade de Mueda, postos em crise pelo convívio com outras realidades alienantes. O autor convida, pela literatura, a um regresso ao conhecimento dos valores e imaginários fundamentais dos ancestrais, à originalidade dos seus costumes, sem xenofobias. Transmite-nos a ideia de que a ancestralidade garante a sobrevivência dos ritos, e por meio destes, sobrevive a memória e outros tipos de conhecimento, igualmente necessários para o desenvolvimento equilibrado das sociedades na sua relação com a modernidade.

Conclusão

O romance *Mueda: Nos labirintos dos ritos de iniciação,* de Carlos Paradona Rufino Roque, escritor moçambicano permite-nos uma visualização holística desta densa floresta que são os ritos de iniciação, fazendo-nos perceber a sua beleza e riqueza, mas também a sua complexidade. Permite igualmente vislumbrar aspectos sinópticos entre a literatura do Índico e a do Mediterrâneo Antigo.

Com o título, Cultura, Cristianismo e Modernidade em Mueda: Nos labirintos dos ritos de iniciação, tentamos – oxalá tenhamos conseguido – demostrar, por um lado, as várias leituras que o romance suscita, identificando aspectos que relacionam a literatura clássica e a africana, bem como o convívio nem sempre pacífico entre a cultura/ancestralidade com o cristianismo, o islamismo e a modernidade.

O nosso trabalho articulou-se em torno de uma estrutura simples e compacta. De modo a adentrar o leitor no espírito do romance – sem dispensá-lo da leitura do texto que, aliás recomendamos – começamos por um levantamento dos conceitos-chave que o autor usa em língua Makonde, predominante na zona do cenário do romance; uma breve síntese do romance, bem como o contexto geográfico, cultural e religioso de Mueda, que constituem o *background*

do romance e que nos permite intuir nas entrelinhas de *Mueda* a realidade por detrás da ficção.

Procuramos fixar a nossa atenção no lugar onde os ritos acontecem: *likuta e nkamango*, duas casas cuja função é acolher os candidatos à iniciação. Trata-se de um verdadeiro espaço do sagrado. Concentrados neste lugar, os neófitos fazem a experiência da morte, representada pelo isolamento, pela separação dos seus familiares, pela desinstalação da comodidade das suas aldeias, para deste lugar e, sob orientação do *lambé* ou *nalombwa*, ressuscitarem para a vida. Aí se renasce no espírito comunitário. Aprende-se a arte e o engenho da vida, os segredos e os mistérios da paternidade e da maternidade. Aí se forja a maturidade humana. Mas é também aí que sobrevem aos neófitos o incidente que por pouco adiava os seus sonhos, com a loucura do *nalombwa*, o único que os iniciara na vida adulta, não fosse a sabedoria ancestral de que Kwangaika é digno representante. A loucura do *nalombwa* conflagra o conselho de Mueda. Entra em jogo uma tensa luta entre curandeiros e sábios, profetas e pastores, entre cristianismo e islamismo, mas é a sabedoria dos ancestrais que triunfa. A este ponto, podemos afirmar que Paradona põe a ancestralidade em confronto com as estruturas de poder que tendem a sufocá-

la. Neste sentido, de *likuta* e *nkamango* emerge um homem novo, isto é, a *likuta* e a *nkamanga* são o viveiro de onde brota o homem novo e maturo à altura dos desafios da sociedade Muedense, à altura dos desafios do convívio com a cristandade, o islamismo e a modernidade.

O debate sobre a ancestralidade representada pelos ritos de iniciação é ponto assente nos círculos de intelectuais moçambicanos. Há quem defenda o fim dos ritos por eles ocuparem tempo às crianças em idade escolar e incentivarem o casamento infantil. Mas também há quem defenda o ritual de iniciação como o essencial que resta dos valores ancestrais. Com o romance *Mueda*, Rufino inscreve-se, em nossa opinião, como apologista da continuidade dos ritos, ou pelo menos como escriba de uma memória e conhecimento que deseja preservar e deixar como legado aos moçambicanos e aos leitores em geral.

Uma última conclusão que gostaria de salientar é sobre o paralelismo entre a literatura clássica e a africana, que o romance *Mueda* nos permite contrapor. Além da consulta aos oráculos, muito presente na literatura épica greco-romana, encontramos em *Mueda* a referência a uma fruta, *lipudi*, que permite estabelecer uma relação com a *melon* grega. Quer uma quer outra representação, estão simbolicamente

ligados ao amor, à virilidade, ao casamento, à divindade. Não se trata de uma coincidência, mas de um património literário e mítico ancestral, comum ao Índico e ao Mediterrâneo, que Rufino trata de evidenciar em *Mueda: Nos labirintos dos ritos de iniciação.*

Referências

LEITE, Ana Mafalta; BRUGIONI, Elena; FACONI, Jessica (Orgs.). *Estudos Sobre o Oceano Índico, Antologia de Textos Teóricos*: *o Índico como lugar*. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

MCCARTNEY, Eugene Stock. "How the Apple Became the Token of Love". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, p. 70–81, 1925.

OSÓRIO, Conceição; MACUÁCUA, Ernesto. *Ritos de iniciação no contexto actual. Ajustamentos, rupturas e confrontos. Construindo identidades de género*, Maputo: 2013.

OSÓRIO, Conceição. *Os ritos de iniciação. Identidades femininas e masculinas e estuturas de poder.* Disponível em: www.wlsa.org.mz/ritos-de-inicição-no-contexto-actual. Acesso em: 17 dez. 2022.

OVÍDIO, *Heróides (Cartas de amor) XVI*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso ANDRÉ. Lisboa: Livros Cotovia, p. 65-379, 2016.

OVÍDIO, *Metamorfoses X*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 3.ed., p. 560-735, 2014.

ROQUE, Carlos Paradona Rufino. *Mueda: Nos Labirintos Dos Ritos de Iniciação.* 1.ed., Maputo: Alcance Editores, 2022.

Pessoa Vitangui Chissingui Nachivango

Mestrando em Literaturas, Artes e Culturas Modernas e em Estudos Clássicos, pela Universidade de Lisboa (ULISBOA).

Mestre em Teologia pela Universidade Católica Portuguesa (UCP-Lisboa), 2022.

Lattes: https://www.cienciavitae.pt/portal/F316-FB34-9C9A.

ORCID iD: https://orcid.org/0009-0005-2855-9855.

E-mail: pchissingui@edu.ulisboa.pt.

Ana Mafalda Leite

Professora Associada com Agregação da FLUL.

Doutoramento em Literatura Portuguesa/Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Investigador Agregado do CEsA, Centro de Estudos sobre África e o Desenvolvimento, CSG/ISEG, Universidade de Lisboa.

Lattes: https://www.cienciavitae.pt/portal/A715-6AC0-2DAB.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5730-6033.

E-mail: anamafaldaleite@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79835

O RECENTE CENÁRIO LITERÁRIO DE MAPUTO: NOTAS DE CAMPO[1]

Fernanda Gallo

Resumo: Valendo-se da ferramenta etnográfica do "Diário de Campo", resultante da observação participante e de registro fotográfico, realizada em Maputo entre setembro e outubro de 2022, o objetivo principal do texto é articular o atual cenário literário da cidade a sua geografia, analisando permanências e transformações que se estabelecem na constante disputa entre memória e esquecimento.
Palavras-chave: Maputo. Literatura. Memória. História.

Abstract: Using the ethnographic tool of the "Field Diary", resulting from participant observation and photographic recordings carried out in Maputo, between September and October 2022, the main objective of the text is to articulate the current literary scenario of the city with its geography, analyzing permanencies and transformations that are established in the constant dispute between memory and oblivion.
Keywords: Maputo. Literature. Memory. History.

"Isto é Maputo, ninguém sabe bem como".
(AZAGAIA, Povo no Poder)

1 A pesquisa de campo foi realizada entre meados de setembro a meados de outubro de 2022, como parte integrante da Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior intitulada "A literatura adentra onde a história não alcança? O debate literário e a produção historiográfica em Moçambique (1984-2019)", processo #2019/26408-2. Para este texto foram previamente selecionados quatro dias distribuídos entre a primeira e segunda semana do campo.

Figura 1 – Ponte Maputo-Katembe vista da Baixa



Fonte: Maputo, setembro de 2022. Arquivo pessoal.

Quarta-feira, 14 de setembro[2]

Sete anos depois, volto a pisar em Maputo. A cidade em que estive quatro vezes, como era de se imaginar, construiu outros caminhos e manteve tantos outros. A Baia de Maputo, onde o sol alaranjado se põe e antes atravessada unicamente pela água, desde 2018, pode ser cruzada na maior ponte suspensa da África: obra chinesa[3]. Assim como o hotel e o centro comercial Glória, cujas estátuas de enormes dragões se postam como guardiões do índico. Mas se a ponte é, de fato, grandiloquente como indica a imagem acima, os 125

2 Ao problematizar os métodos de pesquisa qualitativos, Rita Cachado defende a versatilidade da pesquisa empírica através do "Diário de Campo" na "captura" do presente etnográfico em relação à "segurança" e "objetividade" geralmente atribuídas ao método de entrevistas gravadas (CACHADO, 2021).

3 A ponte Maputo-Katembe foi financiada através de um crédito do China Exim-Bank e executada pela China Road and Bridge Corporation. O projeto, que inclui o acesso Maputo-Ponta do Ouro, teve início em 2014 e custou 786 milhões de dólares.

meticais cobrados a cada vez que se passa por ela mantiveram em funcionamento os pequenos *mapapaias* e alguns cansados batelões, já que a maioria foi para o "abate"[4]. Mais ainda é meu primeiro dia e desço a Avenida 24 de Julho em direção a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO). No "Café das Letras", que divide o espaço com a associação e serve de convívio entre artistas, jornalistas e músicos, sou apresentada a Carlos Paradona, secretário-geral da AEMO e aos escritores Aurélio Furdela e Huwana Rubi, os quais me convidam a uma conversa que dali a nada se realizaria na "Casa do Professor", com o escritor Marcelo Panguana. É dessa forma espontânea que se dá minha entrada ao campo e, logo no primeiro dia, escuto escritores mais velhos como Juvenal Bucuane, Filemone Meigos, Ungulani Ba Khosa, entre outros, fazerem testemunhos sobre a vida e obra do elegante senhor Panguana. A conversa é dinamizada pela bibliotecária Aissa Mitháno no apartamento da falecida irmã e localizado no mesmo prédio de uma agência bancária, num arranjo inusitado que acaba por posicionar os escritores "acima" dos bancos, como zomba Aissa. É interessante pensar que, num bairro marcado por altíssima especulação imobiliária como é o Polana Cimento, o apartamento, que também

4 A empresa Transmarítima conduzia 2.705 passageiros diários e, depois da inauguração da ponte, diminuiu para 192; por esse motivo, alguns ferrys seguiram para o "abate", conforme explicou José Mpwete, diretor geral da empresa. Já os pequenos barcos chamados mapapaias continuam atuando (UAMUSSE, 2021).

conta com uma pequena biblioteca e livraria, foi reutilizado como espaço de troca intelectual. Voltando ao encontro em torno de Panguana, a descontração tecida entre sua fina ironia e as muitas gargalhadas dos presentes foi a marca da noite. O público era majoritariamente composto por antigos escritores ou ainda por camaradas que partilham as aventuras e desventuras de escrever num país em que ainda pouco se lê[5]. A presença de jovens escritores no evento se fez notar e, através deles, despontaram algumas das questões que atualmente preenchem o círculo literário local. O jovem cujo livro de poemas foi publicado na língua changana, por exemplo, questionou Marcelo Panguana sobre a ausência de sua escrita nas línguas nacionais. Trazendo à tona a velha questão da moçambicanidade literária, aparentemente com a questão linguística mais aflorada, Panguana respondeu que a questão, por mais importante que seja, não deve ser tomada de forma emocional já que inúmeros entraves estruturais, como o ensino das línguas e o consequente acesso às edições voltadas a elas, precisam ser adequadamente desenvolvidas. Já Ungulani Ba Ka Khosa tomou a palavra e, frente a algum desconforto instalado na sala, respondeu ao jovem: "a verdadeira militância de um escritor é escrever seu melhor livro não importa em que língua". Depois de uma

5 Segundo o recenseamento feito em 2017, a taxa de analfabetismo passou de 50,3% em 2007 para 39,3% em 2017 (INE, 2017).

vida literária atuando contra determinismos de toda ordem, Ungulani complementou sua intervenção destacando que, ao percorrer o árduo trabalho de escrever seu melhor livro, se o escritor opta por se expressar numa ou noutra língua, a escolha é seu legítimo direito.

A questão levantada na "Casa do Professor" sobre qual língua um escritor africano deve usar em sua produção literária não é de hoje e me fez lembrar o debate entre Ngugiwa Thiong'o (1997), que recusa o uso de línguas europeias e defende o uso exclusivo de línguas africanas, e Chinua Achebe (2012), que pondera o uso de ambas. Pensando na ambígua condição linguística enquanto um legado do colonialismo (e na impossibilidade de voltar no tempo), talvez a perspectiva de Achille Mbembe contribua para o debate que não precisa ser feito em termos binários[6]. Ao discutir as transformações linguísticas e simbólicas operadas na língua francesa falada nos Camarões, Mbembe (2013) chama atenção ao modo pelo qual o francês deixou de ser uma língua exclusivamente europeia, a despeito de um narcisismo cultural europeu. Isso vale para o português, afinal, a "língua de Camões" há muito não pertence apenas a seus patrícios e, como lembra o pesquisador moçambicano Gregório Firmino, passados

6 Sobre o assunto, conferir o verbete "Língua Oficial, Línguas nacionais", do Breve Dicionário das Literaturas Africanas (GALLO; BRUGIONI; BEDUSHI, 2022).

quase 50 anos do fim da colonização, nota-se que o papel social e a estrutura linguística da língua do ex-colonizador, tornada língua oficial, se transformou e derivou no que chama de "nativização" do português[7].

De fato, como pude perceber, o autor do célebre *Ualalapi* escapa das amarras, mesmo aquelas amparadas por um projeto que, embora legítimo, por vezes, é requerida de uma forma que pode ser considerada impositiva.

Sexta-feira, 16 de setembro

Voltando às andanças na cidade, noto que a duplicação da estrada que margeia o mar, conhecida como "avenida marginal", fez crescer o número de habitantes às margens do centro urbano. E nessa coreografia urbana entre mar, marginal e margem, percebo que Maputo se configura, cada vez mais, como um território de difícil permanência a grande parte da população que não ganha em dólar, a despeito dos muitos restaurantes de sushis e spas de beleza que ganharam as esquinas do cimento. Os novos prédios envidraçados,

7 Gregório Firmino pontua que: "Perspectivar a coexistência das línguas ex-coloniais com as línguas autóctones como necessariamente conflitual, no pressuposto de estes dois grupos de línguas poderem ser contrastados em termos de legitimidade, endogeneização ou utilidade para o desenvolvimento nacional, parece ser uma simplificação da situação actual. O uso das línguas ex-coloniais poderá ter efeitos negativos, mas tal não ocorrerá sempre exclusivamente com estas línguas. Similarmente, as línguas autóctones não são necessariamente a panaceia para os problemas linguísticos em países africanos, embora possam ter efeitos positivos. Tenha-se em conta os casos de Chichewea, no Malawi, durante a presidência de Banda, e do Lingala, no Zaire. Nestes dois casos exemplificativos, as línguas autóctones estavam associadas a políticas divisionárias, elitistas e hegemonizantes" (FIRMINO, 2004, p. 345).

a exemplo do Banco de Moçambique e sua questionável estética e a enorme embaixada dos Estados Unidos, mostram a cara, desta, para mim, nova Maputo. Sobre o tamanho da embaixada norte-americana, os rumores dão conta que seu tamanho teria sido proporcional ao hotel chinês, numa espécie de guerra simbólica a beira mar, já que ambos os empreendimentos foram erguidos na já citada avenida marginal, a mirar, e talvez disputar, o cobiçado índico. E se a embaixada tem secretos *bunkers* de segurança, o hotel tem seu "clube dos milionários" a olhos vistos. Como disse o rapper Mano Azagaia, na sua célebre música *Povo no Poder*: "Isto é Maputo, ninguém sabe bem como".

Figura 2 – O Espelhado Banco de Moçambique



Fonte: Maputo, 2022. Arquivo pessoal.

Figura 3 – Dragão a mirar o Índico. Hotel Glória



Fonte: Maputo, 2022. Arquivo pessoal.

Após constatar que o betão, o vidro e o alcatrão aumentaram suas vendas na cidade, passo a falar do crescente e revigorante cenário cultural que se faz sentir nas mais diferentes expressões da última década em Moçambique e, mais precisamente, em Maputo, essa vibrante e contraditória cidade com *bunkers* norte-americanos, chapas lotadas, cheiro de caril, sons que se cruzam entre o chamado diário às orações com os ritmos da marrabenta e do *afro-house* e percursos que vão das "calamidades" a clubes milionários

chineses[8]. Uma cidade marcada por um delicado equilíbrio entre simpatia e subserviência, inebriantemente criativa e naturalmente bonita. Falo, obviamente, de uma certa Maputo, pois Maputo também são muitas.

Depois da "Casa dos professores", onde ainda voltaria por mais duas vezes, segui a pesquisa visitando a editora Ethale Publishing, localizada na avenida Vladimir Lenine e cuja placa se lê: "Investindo em narrativas africanas". A Ethale foi criada em 2017 e possui 18 títulos, incluindo a tradução de autores africanos, como Wole Soyinka, Aminata Sow Fall e Ngugiwa Thiong'o, e também atua em projetos como o "Educação WikiAfrica", em que um grupo de jovens aprende a criar e editar textos para a Wikipédia na língua emakhuwa[9]. Antônio Junior, que me recebeu na loja, descreveu a luta diária para ultrapassar os diversos constrangimentos que enfrentam aqueles que se lançam no mercado editorial de Moçambique desde a impressão à circulação das obras.

Parte das questões trazidas por Antônio foram problematizadas na entrevista realizada com Ungulani Ba Ka Khosa e que aproveito para trazer nesse diário. Numa

8 "Calamidades" é o nome dado à comercialização de produtos de segunda mão, muitos deles, dizem os rumores, doados pelos países ricos para ajudar os países pobres em períodos de calamidades. Os produtos são, em geral, vendidos em mercados populares ou nas "Boutiques inclina", onde o cliente se "inclina" para ver os produtos, devidamente organizados na calçada.

9 Maiores informações sobre o projeto e a editora disponíveis em: https://www.ethalebooks.com/afrocuration-mocambique-um-evento-de-edicao-online-em-fevereiro-de-2023/#pll_switcher.

agradável conversa realizada no jardim dos professores, o escritor problematizou o modo pelo qual as exigências do Banco Mundial e do Fundo Mundial Internacional para ultrapassar os marcadores da educação no país acabam por financiar editoras, muitas delas estrangeiras, centradas unicamente na promoção de material didático, alguns deles de questionável qualidade[10]. Vale lembrar que, sobretudo a partir de 2004 com a criação do *Programme Aid Partner Ship*, os doadores vêm promovendo diferentes ações coordenativas em relação ao orçamento de Estado quanto as estratégias para a redução da pobreza, assim como nos planos econômicos e sociais. Com isso, a dependência da ajuda enquanto prática (aceita) pelo governo – que utiliza o dinheiro para pagar as dívidas domésticas e externas que crescem vertiginosamente num círculo vicioso – se torna algo pernicioso para o país, conforme vem sendo alertado por inúmeros pesquisadores moçambicanos[11]. Com a experiência de quem trabalhou no Instituto Nacional do Livro

10 Erros em materiais escolares, a exemplo do que ocorreu recentemente em um manual da disciplina de Ciências Sociais da 6ª classe, vem causando repercussão na sociedade moçambicana (SILVA, 2022).

11 Para se ter ideia, em 2016, o valor da dívida total do país correspondia a 80% de seu produto interno bruto. Para os pesquisadores do IESE, a "dívida pública foi largamente utilizada para apoiar o complexo mineral-energético, as suas infraestruturas e sistemas de defesa e segurança, bem como para o financiamento e o envolvimento das oligarquias nacionais emergentes no controle e exploração das riquezas energéticas e minerais do País, em conjunto com o grande capital multinacional. Esta foi, apenas, uma opção de classe, e não uma necessidade imperiosa da nação, e nunca foi o único caminho ou opção disponíveis e/ou possíveis, tendo sido escolhida por ser a que mais rapidamente atrairia capital multinacional em larga escala para financiar a emergência de oligarquias nacionais" (IESE, 2016).

e Disco, Khosa adverte que a centralidade ocupada pelos manuais escolares seria resolvida com uma política pública que criasse reservas para a promoção da literatura dentro dos grandes contratos destinados a produção dos manuais[12]. Outro assunto mal resolvido para Khosa e para o escritor e ativista Eduardo Quive, com quem também conversei, é o Plano Nacional de Leitura, que ainda não foi devidamente aplicado e, certamente, incentivaria a produção e circulação de obras literárias no país[13]. De fato, tentei acessar o plano na Biblioteca Nacional, já que ele consta no catálogo da instituição, mas o documento não foi encontrado. Assim, pequenas editoras, como Ethale, contam praticamente com os esforços pessoais de seus gestores para fazer publicar e circular as obras pelo país. A circulação é outro problema sério e, muitas das vezes, os livros circulam de mãos em mãos já que a única linha área do país, que é estatal, pouco ou nada faz para facilitar a distribuição dos livros.

12 Ismael Nheze, ex-diretor do Instituto Nacional de Desenvolvimento da Educação (INDE), exonerado após o escândalo dos manuais da 6ª classe, afirmou em entrevista que até 2004 o INDE produzia os livros e a Distribuidora Nacional de Material escolar (DINAME) realizava a impressão e a distribuição. Após 2004, devido à "questão da economia de mercado", toda produção passou a ser privada, chegando ao custo de sete dólares por livro. Com intervenção do Banco Mundial, ficou determinado que uma empresa seria contratada para produzir o livro e a escolhida foi a Porto Editora, que não possui editores em Moçambique (CHIRINDZA, 2022).

13 Trata-se do Plano Nacional de Acção de Leitura e Escrita (PNALE): "Ler e escrever em casa, ler e escrever na escola, ler e escrever na comunidade" (2017), vinculado ao Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano (MINEDH) de Moçambique, no contexto do Programa Quinquenal do Governo 2015-2019. O documento não foi encontrado nos canais oficiais do governo, mas está disponível no site *Joint: Liga de Ongs de Moçambique* (REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE, 2017).

Mesmo diante dos constrangimentos estruturais, novas editoras vêm surgindo, inclusive fora de Maputo, como a Fundza, criada em 2018 na cidade da Beira. Estive no escritório da Fundza, na rua Ahmed Sekou Tourée, e os problemas enfrentados são praticamente os mesmos da Ethale. Vale situar que minha intenção era visitar a Beira e como pesquisadora me descentrar da capital, contudo, o preço abusivo das passagens impediu minha ida. A Fundza realiza uma Feira Literária, possui uma loja física na Beira e mantém uma interessante parceria com o Parque Nacional de Gorongosa, com publicação de obras infanto-juvenis, a exemplo do livro intitulado *Quem manda na selva*, de Dany Wambire, ambientado no parque[14]. Outras editoras, como a Gala-Gala, do escritor Pedro Pereira Lopes, a Cavalo do Mar, do poeta Mbate Pedro, a Marambique, de Nelson Saúte, a Trinta Zero Nove, de Sandra Tamele, e a maior delas, a Alcance, vêm dinamizando o cenário editorial do país.

Soma-se a estas, instituições como a Escola Portuguesa de Moçambique e a Fundação Fernando Leite Couto, que promovem eventos, concursos literários e também publicam obras variadas. A Fundação Fernando Leite Couto, aberta desde 2015, vem revelando novos autores e autoras, a

14 Para conferir outros títulos publicados pela editora. Disponível em: https://fundza.co.mz/wp/livraria/. Acesso em: 17 mar. 2023.

exemplo de Virgília Ferrão e Hirondina Joshua, ambas premiadas e publicadas pela Fundação. Quando visitei, tive a oportunidade de conhecer a escritora Virgília Ferrão que, na ocasião, comentou o livro *Choriro*, de Ba Ka Khosa, que, assim como seu *Sina de Aruanda,* aborda o vale do Zambeze, os sistemas dos Prazos da Coroa e a figura das "donas"[15]. É curioso notar que esse tema histórico é recorrente na literatura desde a obra *Zambeziana – Cenas da vida colonial*, escrita pelo segundo tenente da marinha portuguesa Filipe Emílio de Paiva, que atuou na esquadrilha do Zambeze entre 1900 e 1901. O livro participou do 1º Concurso de Literatura Colonial em 1926, sob o pseudónimo de Emílio San Bruno, e foi reeditado pelo Arquivo Histórico de Moçambique em 1999. Em 1998, Maria Sorensen, sobrinha neta da Dona Alzira Maria de Arroches Valadas Branquinho, publicou o livro *D. Theodora e os seus Mozungos* e, em 2017, Adelino Timóteo publicou *Os oito maridos de D. Luiza Michaela da Cruz.*

Voltando às minhas notas, além de escritora e jurista da área ambiental, Vírgilia Ferrão mantém o blog "Diário

15 Os prazos foram concessões de terras feitas por Portugal em fins do século XVIII-XIX às mulheres no prazo de três gerações. A fim de garantir a suposta hereditariedade portuguesa de seus domínios, os prazos deveriam ser concedidos às mulheres europeias; mas as "Donas" eram, na sua maioria, goesas ou mestiças que adquiriram relevante poder no complexo zambeziano. Uma das mais conhecidas Donas da Zambézia foi, justamente, D. Luiza Michaela da Cruz, acusada de envenenar seus antigos maridos. No "Relatório da guerra da Zambézia", escrito em 1888 por Augusto de Castilho e publicado em 1891, o autor responsável por prender D. Luiza descreve que: "havia por de traz da sua aringa do Goengue uma pequena lagoa infestada de enormes crocodilos, e onde ella mandava lançar, amarradas de pés e mãos, as suas victimas accusadas de roubo, adultério, feiticeria, etc!" (CASTILHO, 1891).

de uma Qawwi: Resenhas Literárias & Histórias em Ficção Especulativa"[16], que resultou na publicação do recente livro *Espíritos quânticos: uma jornada por histórias de África em ficção especulativa,* com 28 textos de variados autores africanos, evidenciando o dinamismo literário dos tempos digitais e o diálogo literário com o afrofuturismo, desde Moçambique. Aliás, como mencionou Eduardo Quive na Feira Literária de Lisboa, realizada um pouco antes da minha viagem à Maputo, se a internet tem sido usada para fins condenáveis, para os artistas moçambicanos, ela se presta ao serviço de contactar e circular os vários mundos criativos. A recente iniciativa de Eduardo Quive e Mélio Tinga, o portal *Catálogus*, que pretende catalogar escritores, obras, eventos, bolsas de investigação e concursos literários é prova disso[17].

Quarta-feira, 21 de setembro

Numa noite fria e chuvosa, Juvenal Bucuane lançou seu mais recente livro *Masinguita e a sutileza do incesto*, no Camões – Centro Cultural Português, onde na semana anterior decorria o Festival *Gala Gala*, o qual se alastrou por nove centros culturais (dentro e fora do centro da cidade), incluindo a bela exposição *A Dança das Sombras*, do artista plástico Butcheca, no próprio Camões. A chuva

16 Disponível em: https://diariodeqawwi.com/. Acesso em: 23 mar. 2023.

17 Disponível em: https://catalogus.co.mz/. Acesso em: 23 mar. 2023.

e o frio não espantaram o público que acompanhou a leitura entusiasmada de trechos do livro feita pelo escritor Sangare Opaki e o sofisticado comentário do escritor, crítico e jornalista José dos Remédios. O jovem comentarista tem uma coluna no Jornal *O País* e um programa semanal de televisão chamado *Artes e Letras*, que contribuem para a ainda restrita crítica literária do país.

Iniciativas como, por exemplo, a *Literatas – Revista de literatura moçambicana e lusófon*a, criada pela Associação Movimento Literário Kuphaluxa em 2011 e coordenada por Eduardo Quive, demonstra o esforço de jovens escritores para movimentar o campo literário e promover a literatura no país, mas que, sem um apoio efetivo e constante, não consegue se manter em pleno funcionamento. Atualmente, segundo confirmou o próprio Quive, apenas a revista *SOLETRAS*, da editora Fundza, está em circulação, mas com publicações irregulares. Importa lembrar que a circulação de revistas é importante para o despontar de novos escritores e para lançar novos paradigmas narrativos, a exemplo do que foi a *Charrua - Revista literária* (1984-1986) ao procurar "libertar o verbo" dos condicionamentos políticos da altura.

Além disso, faltam periódicos científicos especializados sobre a área, conforme evidenciou o professor Lucilio

Manjate quando visitei a Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane. Nem tudo avançou. Embora o curso de Licenciatura em Literatura Moçambicana exista há bastante tempo, pelo que consegui averiguar, não parece haver revistas acadêmicas que atuem na esfera da crítica literária que, por sua vez, é circunscrita aos livros e artigos, alguns deles publicados em jornais, de professores e ex-professores, como o próprio Lucílio, Francisco Noa, Sara Laisse, Aurélio Cuna, Fátima Mendonça, Gilberto Matusse, Almiro Lobo, Nelson Saúte, Teresa Manjate e outros. Há livros sendo publicados, novas editoras surgindo, clubes de leitura ocupando os espaços verdes da cidade[18] e, talvez, uma revista literária complete o importante ciclo entre obra, leitor e crítica.

Quinta-feira, 29 de setembro

Na esquina entre as ruas Ho Chi Min e Felipe Samuel Magaia, uma curiosa imagem chama atenção: restos de antigas estátuas, dispostas no jardim do Museu Nacional de Arte. Dentro do museu, de manutenção precária, importantes obras representam o passado recente do pós-independência. Estão lá Malangantana, Chichorro, Reinata Sadimba e outros importantes artistas que contribuíram para a construção da

18 A exemplo do "Clube do Livro" dinamizado pelo professor Nataniel Ngomane, por exemplo.

imagem nacional. Do lado de fora, como parte ignorada do museu, repousam as estátuas despedaçadas e, uma delas, curiosamente, sem cabeça. Nessa dança do tempo, dançada entre memórias que se quer lembrar ou se esquecer, os monumentos e o lugar os quais eles ocupam são interessantes objetos de reflexão sobre a cidade enquanto um arquivo. Durante o Governo de Transição (1974-1975), a estátua de Salazar foi retirada de um pedestal no então Liceu Salazar e reposicionada nos fundos na Biblioteca Nacional com a cara voltada para a parede e com "o barrete nas mãos e o olhar na parede, como se cumprisse um castigo" (COELHO, 2021, p. 165), conforme destaca o narrador último livro de João Paulo Borges Coelho, intitulado *Museu da Revolução* e que registrei em minha visita à biblioteca. Outra estátua removida foi a do governador português do distrito militar de Gaza, Mouzinho de Albuquerque, "encurralado" na Fortaleza de Maputo: "a observar curioso por cima das ameias a paisagem que acabou por não conseguir domar" (COELHO, 2021, p. 165). Mouzinho, conhecido por derrotar militarmente o rei Ngungunhane, foi reposicionado na fortaleza localizada entre a Avenida Samora Machel e a rua Ngungunhane. Assim, a geografia rebatizada nos tempos de Samora reverteu a narrativa do passado ao aprisionar o português que, por sua vez, aprisionou e exilou o chamado "Leão de Gaza", em

1895. Na construção dessa nova memória coletiva, seus supostos restos mortais retornaram à Moçambique durante as comemorações dos 10 anos de libertação, em 1985, e hoje descansam na Praça dos Heróis Moçambicanos, ainda que narrativas não hegemônicas como a obra *Ulalalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, problematizem a atribuição do status de herói a esse controverso personagem.

Bem, o funcionário dos visitantes do Museu Nacional de Arte explicou-me que muitas outras estátuas foram trazidas para aquele jardim e posteriormente levadas não se sabe para onde. As duas que permanecem ali teriam ficado, segundo ele, por serem muito pesadas. Instigada pelo mistério do destino das outras estátuas – que, aliás, constam num interessante registro fotográfico feito por Ricardo Rangel[19] –, encontrei um artigo científico que discute os "patrimônios dissonantes" em Maputo. O texto indica a existência de peças em um antigo armazém do Ministério da Educação e Cultura, hoje depósito de uma empresa de distribuição, localizado na Avenida das Forças Populares de Libertação de Moçambique (FPLM). Longe dos olhares populares estariam as estátuas de figuras como o piloto Gago Coutinho, removida do aeroporto, o cardeal D. Teodósio Clemente Gouveia, retirada do então Largo dos Heróis da Fé, e um

19 Foto reproduzida em: TRIANA, 2022.

monumento alegórico intitulado “Colónia de Moçambique”, que ocupava a então praça Mouzinho de Albuquerque[20]. Os pesquisadores afirmam, sem surpresa, que os funcionários da empresa desconheciam as peças e sua proveniência[21].

Figura 4 – Estátuas esquecidas. Museu Nacional de Arte



Fonte: Maputo, 2022. Arquivo pessoal.

Entre as peças deixadas para trás ou armazenadas em antigos galpões a espera de um projeto de memória, assim como peças ressemantizadas na Biblioteca Nacional e na

20 Em uma nota de rodapé, o artigo indica que um projeto elaborado pelo Serviço Nacional de Museus e Antiguidades (SNMA) teria identificado estátuas removidas em diferentes locais do país que seriam, a princípio, integrados a um novo programa expositivo da fortaleza de Maputo. Dificuldades de várias ordens teriam paralisado o projeto (MENDONÇA; MENDONÇA, 2021).

21 O artigo também menciona um inquérito realizado no jornal Notícias, em 1975, com entrevistados de diferentes origens e que concordavam com a remoção das estátuas e sua preservação num museu: “reconhecendo que ‘apenas quando a hora da serenidade histórica’ chegasse, poderia haver o distanciamento histórico-crítico necessário para estudar e avaliar a importância dessas ‘obras de arte e documentos’ (Inquérito [a Alexandre Lobato], 1975)” (MENDONÇA; MENDONÇA, 2021, p. 4).

Fortaleza (ou reposicionadas)[22], há o paradigmático exemplo do jardim memorial dedicado a "Louis Johannes Tregardt e do seu povo/Os agricultores da floresta", grafado em afrikaans e inaugurado em 1968 na então cidade de Lourenço Marques. O jardim, que também aparece no livro *Museu da Revolução*, evidencia o espaço pós-colonial como algo ambíguo, ainda que a história oficial insista numa narrativa amparada por um único regime de verdade[23]. Como pude constatar e registrar nas imagens abaixo, o memorial é bem cuidado e possui um portão de ferro que condiciona a circulação aos eventuais visitantes. Seria curioso observar quem são os visitantes do memorial erguido a esta figura conhecida como "o primeiro *bôer*", pioneiro das chamadas migrações rumo ao norte (1830-1854), que resultaram na fundação das três repúblicas *bôeres* e no acirramento de seu nacionalismo e, mais tarde, na eleição de uma coligação pró-*bôer* (1948) e na constituição da República da África do Sul (1961), controlada pela minoria *bôer*. A expedição Tregardt, iniciada em 1836, teve fim em 1838, na então cidade de Lourenço Marques, onde Tregardt,

22 Na ilha de Moçambique, as estátuas de Vasco da Gama e de Luís de Camões foram repostas; o Padrão da Grande Guerra de 1935 e o memorial a Vasco da Gama de 1929 foram mantidos, já os padrões do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique foram derrubados. (MENDONÇA; MENDONÇA, 2021). Um caso interessante é o pedido de repatriação pelo governo da Argélia após a França retirar, em 1962, cerca de 300 obras de arte do Musée des Beaux-Arts em Argel, incluindo obras de emblemáticos pintores franceses como Monet, Delacroix, Courbet que passaram a ser reinvindicados como patrimônio nacional argelino (BELLISARI, 2017).

23 Sobre a construção de uma narrativa histórica que se pretende única, conferir: COELHO, 2015.

sua mulher e outros membros da expedição morreram e o monumento em sua homenagem está localizado no lugar em que ele teria sido sepultado, na baixa de Maputo há dois quarteirões da praça da independência[24]. O jardim também possui um busto de pedra em homenagem ao historiador sul-africano Willem Henry Jacobus Punt, um homem fascinado pela história das expedições africâneres e o modo pelo qual, segundo sua teoria, os brancos teriam transformado as paisagens africanas resgatando-as do caos, conforme reforça o narrador ao problematizar tal monumento. Não por acaso, a personagem sul-africana Elize Fouché – filha do comandante Cornelius Fouché que orquestrara massacres desde a fronteira entre África do Sul e Moçambique a fim de desestabilizar o governo socialista moçambicano – fica perplexa ao se deparar com a existência daquele memorial no tempo presente.

24 A discussão sobre o jardim memorial e a obra *Museu da Revolução* foi realizada em: GALLO; BRUGIONI; BEDUSHI, 2022.

Figura 5 – Memorial *bôer* assegurado



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6 – Salazar de castigo



Fonte: Arquivo pessoal.

Percorrendo na cidade de Maputo e observando o modo como ela foi sendo ressemantizada, é instigante refletir o lugar que ocupam esses monumentos e estátuas. Importa situar que diferente das ruínas da temerária Vila Algarve, sede da Pide/DGS[25], o memorial a Tregardt da antiga Lourenço Marques manteve-se intacto e preservado na Maputo pós-independência. Quais seriam as explicações usadas (ou silenciadas) para elucidar a diferença de tratamento? Sem dúvida tais questionamentos sobre a cidade e sua geografia – hoje com outros "prisioneiros do bronze", como a estátua de Samora Machel construída pelos chineses – foram suscitados pela leitura de *Museu da Revolução*. Ou seja, a problematização ficcional destes lugares reais fez com que eu fosse até eles e me pusesse a pensar sobre seus sentidos no espaço público do tempo presente. É nesse espírito que decidi espreitar o prédio do museu localizado na Avenida 24 de Julho (mesma avenida da associação dos escritores), que permanece encerrado ao público desde 2015, após uma disputa patrimonial que resultou na desapropriação pelo estado em nome do partido[26]. O letreiro vermelho onde

25 A inicialmente chamada de Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e rebatizada como Direção Geral de Segurança em 1969 funcionou como o braço repressivo da administração colonial portuguesa, cuja sede era a Vila Algarve.

26 No texto "Frelimo compra Museu da Revolução", publicado no jornal Savana (2010), pode-se acompanhar parte desse debate. Enquanto o analista político Momed Yassin questiona a permissão dada pelo Ministério da Cultura para um partido político adquirir um patrimônio histórico-cultural nacional, o ex-ministro Jorge Rebelo afirma haver "razões históricas óbvias

se lia “Museu da Revolução” há muito foi apagado e já não há vestígios aparentes de que aquele lugar, inaugurado em 1978, serviu para celebrar e relembrar o fim do colonialismo e a vitória da Frente de Libertação Moçambicana. De fato, o espaço memorial do museu buscou colmatar o projeto nacional revolucionário, dando especial destaque ao protagonismo da Frelimo e seus grandes nomes. Do outro lado da rua, em frente ao jardim Dona Berta, é possível observar um outdoor posicionado na frente do museu, onde se lê “Anuncie aqui”. Ironicamente, o museu fechado ao público é vizinho da “Central da Força Jovem Universal”, que congrega jovens da igreja evangélica brasileira e cuja fachada se lê “preparando jovens para o futuro”, como se pode observar na imagem abaixo com a utilização de um zoom. Talvez seja preciso mesmo um zoom para ver certas coisas. A imagem do antigo museu, com um outdoor comercial a frente e a central jovem ao lado é, no mínimo, paradigmática no que se refere ao “futuro do passado”. Observando a paradigmática imagem, ecoa a voz do narrador (mais uma vez) do museu livro: “Como se conta uma história? Quais as raízes de uma história? E quais as suas consequências?” (COELHO, 2021, p. 69).

para que aquele museu seja pertença do partido, embora possamos questionar hoje se os ideais que ontem nortearam a revolução ainda prevalecem”. Disponível em: https://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2010/08/frelimo-compra-museu-da-revolu%C3%A7%C3%A3o.html. Acesso em: 21 mar. 2021.

Figura 7 – Novo retrato do antigo Museu da Revolução



Fonte: Maputo, 2022. Arquivo pessoal.

Para que essas breves notas não criem qualquer tipo de desilusão, gostaria de concluir dizendo que, apesar da inação do estado ou da ação em causa própria, compartilho do entusiasmo do professor Francisco Noa quando se pronunciou após um sarau realizado em homenagem a Noémia de Sousa na "Casa do professor". Em detrimento da morte da rainha da Inglaterra e após reivindicar Noémia como a rainha de Moçambique, Noa relatou a difícil tarefa de ter, por vezes, que escolher entre três eventos literários que ocorrem na cidade em que o professor voltou a morar recentemente. E para mim, afora os prédios envidraçados,

pontes, *bunkers* e clubes, esta é a nova e instigante Maputo, da qual já sinto falta.

Referências

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma Criança sob o protetorado Britânico*. Tradução de Isa Maria Lando. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

AZAGAIA. *Povo no Poder*. s.d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RhSKixT-n0w. Acesso em: 21 mar. 2021.

BELLISARI, A. The Art of Decolonization: The battle for Algeria's French Art, 1962-70. *Journal of Contemporary History*, 52(3), p. 625-45, 2017.

CACHADO, Rita. Diário de campo. Um primo diferente na família das ciências sociais. *Sociol. Antropol*. Rio de janeiro, v. 11, mai./ago., p. 551-572, 2021.

CASTILHO, Augusto de. *Relatório da guerra da Zambézia em 1888*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891. Disponível em: https://archive.org/stream/relatoriodaguerr00cast/relatoriodaguerr00cast_djvu.txt. Acesso em: 20 mar. 2023.

CHIRINDZA, Jersid. Ismahel Nheze disse ser falso que saltou etapas na produção do livro da 6ª classe: Houve muita pressa de colocar os livros no mercado. *Cartamz,* Maputo. 11 jul. 2022. Disponível em: https://cartamz.com/index.php/politica/item/11192-ismael-nheze-diz-ser-falso-que-se-saltou-etapas-na-producao-do-livro-da-6-classe-houve-muita-pressa-de-colocar-os-livros-no-mercado. Acesso em: 20 mar. 2023.

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 106, p. 153-166, 2015.

COELHO, João Paulo Borges. *Museu da Revolução*. Lisboa, Caminho, 2021.

GALLO, Fernanda; BRUGIONI, Elena e BEDUSHI, Gabriela. Museu da Revolução um monumento aos anônimos. *In:* GALLO, Brugioni; BEDUSHI, Gabriela (Orgs). *A obra literária de João Paulo Borges Coelho*: Panorama crítico. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

INE. *IV Recenseamento Geral da População e Habitação 2017 – Indicadores Sócio-demográficos Moçambique*. INE: Maputo, 2017.

MBEMBE, Achille. Circulação dos mundos: a experiência africana. *Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a descolonização em África.* Portugal e Angola: Edições Mulemba e Edições Pedago, 2013.

MENDONÇA, Lisandra e MENDONÇA, Ricardo. Culto dos monumentos históricos e projeto imperial na década de 1940. *Urbe-Revista Brasileira de Gestão Urbana*, n. 13, p. 4-17, 2021. Disponível em: https://www.scielo.br/j/urbe/a/4wzmZtjX7ZTQLFNWBkHYRhx/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 14 mar. 2023.

NGUGI WA THIONG'O. *Decolonising the mind:* The politics of language in african literature. Nairobi: EAEP, 1997.

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. *Plano Nacional de Acção de Leitura e Escrita* (PNALE). MINEDH: Maputo, 2017. Disponível em: https://www.joint.org.mz/public/assets/documentos/c2a6e333919693b508262e599a2a0b4b.pdf. Acesso em: 14 mar. 2023.

SILVA, Romeu. Erros no livro da 6ª classe. A comissão vai ajudar. *DW*, Maputo, 30 maio 2022. Disponível em: https://www.dw.com/pt-002/erros-no-livro-da-6%C2%AA-classe-a-comiss%C3%A3o-vai-ajudar/a-61980518. Acesso em: 13 mar. 2023.

TRIANA, Bruna. Rastros, ruínas e decadência: contribuições para uma antropologia dos arquivos. *Rev. antropol*. USP, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 1-27, 2022.

UAMUSSE, Inalcídio. Ferryboats que faziam trajecto Maputo-KaTembe ainda sem destino. *Jornal O País*, Maputo, 29 maio 2021. Disponível em: https://opais.co.mz/ferryboats-que-faziam-trajecto-maputo-katembe-ainda-sem-destino/. Acesso em: 13 mar. 2023.

Fernanda Gallo
Pós-doutoranda em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas.
Doutora em Antropologia Social no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2017.

Bolsista da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (Processo 2018/04573-9).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4916988090591403.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-3039-7179.
E-mail: fernandabggallo@gmail.com.

MISCELÂNEA

RESENHA DE *O LIVRO DO HOMEM LÍQUIDO – MICROCONTOS* 645

RESENHA CRÍTICA SOBRE O LIVRO *O LUGAR DAS ILHAS* (2021), DE SÓNIA SULTUANE 658

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79836

RESENHA DE *O LIVRO DO HOMEM LÍQUIDO – MICROCONTOS*[1]

Marcio Markendorf (UFSC)



As formas breves não constituem um fato novo na ficção, mas, recentemente, tem havido uma efervescente produção dessa natureza nunca vista em períodos anteriores. Há muito convivemos com o que poderíamos chamar, com certa licença, de narrativas morais e/ou filosóficas, como os ditos populares, os provérbios e os aforismos – todos de curta extensão. Vale lembrar, ainda, que a poesia mínima do *haiku* (haicai, no Brasil) também desfruta de grande longevidade e encontrou uma variante, a chamada de poetrix, por meio de experimentações formais de escritores/as brasileiros/

1 O livro do homem líquido – Microcontos de Pedro Pereira Lopes (Maputo, Moçambique: Gala-Gala Edições, 2022)

as. Dentre as configurações mais consagradas de narrativas breves estão os contos de fadas, os contos de magia, as fábulas e os apólogos. Não cabe aqui efetuar qualquer distinção entre semelhantes modalidades narrativas, mas o gancho nos remete a afinidades eletivas capazes de justificar a economia linguística da ficção contemporânea.

Por outra perspectiva, em uma civilização marcada pela ubiquidade das redes sociais e dos aplicativos de mensagens instantâneas, tais como o *Twitter*, o *Instagram*, o *Snapchat*, o *Whatsapp*, o *Telegram*, traço característico do século XXI, é sintomático que formas reduzidas de comunicação tenham integrado os hábitos cotidianos. A linguagem da literatura contemporânea tem aderido a um tipo de escrita mais rápida e ágil, conferido às ficções maior dinamismo, instantaneidade, minimalismo e até maior fragmentação. O teórico e escritor Ítalo Calvino, na coletânea de conferências *Seis propostas para o próximo milênio*, já havia apostado na rapidez como uma marcada estilística literária moderna, sugerindo que o modelo dos contos de fadas – com sua simplicidade formal e economia dramática – poderia servir de inspiração para a narratividade do século XXI. O crítico italiano não esperava (e nem poderia, posto que faleceu em 1985) que, tempos depois, com o surgimento da internet,

ao campo discursivo virtual seria incutido um fluxo mais vertiginoso de palavras e imagens, com grande espaço para autopublicação de novas autorias e para experimentações estéticas diversas. Nas relações de nosso tempo, marcadas pela profusa circulação de imagens, de vídeos e de textos curtos, ganharam espaço na linguagem diária os *emoticons*, os *emojis*, os *gifs,* os memes, os *stories*, os *reels*, o que culminou em fricções produtivas entre literatura, imagem e mídias sociais. Por conta desse contexto, tem havido um crescente interesse, crítico e criativo, pelos formatos mínimos – microcontos, minicontos, nanocontos, twittcontos, instacontos –, voltados para uma literatura sintética e portátil (versão atualizada do termo 'literatura de bolso') agrupada sob o nome de microliteratura. Mas, deixemos de lado a digressão tecnológica e retornemos às palavras de Calvino.

O crítico italiano, antes mesmo do *boom* da internet, afirmava que a rapidez constituiria uma das qualidades literárias a ser cultivada para o próximo milênio. *Seis propostas para o próximo milênio* teve sua primeira publicação em 1988, em edição póstuma, de modo que Calvino, como já observado, sequer pôde acompanhar a aurora do mundo digital, das ferramentas de autopublicação e do surgimento

das redes sociais. Seja como for, o crítico, não querendo desmerecer os prazeres da demora nem efetuar a defesa da velocidade como um valor em si mesmo, assinalava a rapidez/velocidade como um índice sintomático da modernidade. Paradoxalmente, tal aspecto dinâmico deveria render tributo à técnica narrativa das formas da tradição oral, como os contos de fadas, justamente em função de serem narrativas firmadas na economia linguística, cirurgicamente lacunares, com o mínimo de descrição e maior foco nas ações dos personagens, o que não limitaria a possibilidade de diferentes interpretações para uma mesma história. Quanto a isso, Calvino recorda seu trabalho de coletor e narrador de fábulas do folclore italiano, reunidas em *Fábulas italianas*, publicação de 1992, atividade na qual buscou preservar a concisão, a eficácia narrativa e a sugestão poética das histórias recolhidas. É nesses avizinhamentos que é possível tratar do novo livro do moçambicano Pedro Pereira Lopes, *O livro do homem líquido – microcontos*, de 2021.

Pedro Pereira Lopes é professor, pesquisador e escritor. É docente na Universidade Joaquim Chissano, em Maputo, Moçambique. Angariou importantes prêmios literários e conta, até o momento, com onze livros publicados, demonstrando grande versatilidade pelo trânsito entre os

gêneros ficcionais, da poesia à prosa, do romance ao conto, do conto ao microconto – sem deixar de lado os relatos de viagem e a contação de histórias. Dentre suas obras literárias, merecem destaque a trilogia absurda das minúsculas, composta por *O mundo que iremos gaguejar de cor* (contos, 2017), *Mundo grave* (romance, 2018) e *Mundo blue ou o poema em quarentena* (poesia, 2020). Como fundador e editor da Gala-Gala Edições, Pedro Pereira Lopes fez um salto dos experimentos com as minúsculas para ensaiar a linguagem dos formatos menores, os microcontos.

Conceituar o microconto não é uma tarefa fácil e remonta aos debates tão antigos quanto controversos entre as diferenças de extensão de um conto e uma novela. No entanto, por força das necessidades científicas de taxonomia (que não se aplicam, por sorte, tão bem às artes), os microcontos podem ser descritos como formas de curta ou curtíssima extensão, o que pode resultar em narrativas unifrásicas (também conhecidas como nanocontos) – constituindo *Linha única*, de João Anzanello Carrascoza, de 2016, um ótimo exemplo – ou histórias de poucas páginas como o próprio *O livro do homem líquido*. Logo, sem qualquer régua segura para mensuração, vale uma reapropriação de um conhecido chiste do escritor Mário de Andrade para que

se possa decretar que microconto é tudo o que um autor chamar de tal.

No caso de *O livro do homem líquido* – que, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, nada diz respeito à filosofia da liquidez de Zygmunt Bauman – o leitor encontra variações narrativas de duas linhas (alcunhadas, às vezes, de minicontos) a três páginas. Prefaciado pelo professor pesquisador Flavio Garcia, a coletânea de microcontos de Pedro Pereira Lopes é dividida em três partes/semanas – *Primeira semana: manual de efeitos para filmes distópicos*; *Segunda semana: o livro do homem líquido*; e *Terceira semana: lendas interiores e alguns feitiços duvidosos*. Cada uma dessas partes é, respectivamente, composta por 17, 15 e 16 microcontos. Não é nada inocente, portanto, a epígrafe de Julio Cortázar, extraída de *Histórias de cronópios e famas*, livro que poderíamos considerar um tipo *avant-garde* de escritura microcontística: "Contar o que fazemos é apenas uma forma de evitar os vazios inevitáveis". Essa citação, de algum modo, retoma a antológica teoria do conto do escritor argentino e ainda funda as bases metafóricas para o *modus operandi* de contação de histórias de *O livro do homem líquido*.

Em termos de estribilho ou premissa organizadora do livro, está a imagem do homem líquido, metáfora ébria

para aludir à tarefa de contação e recontação de histórias, algumas com finais abertos, outras com finais distintos, por vezes até insólitos, como o são muitos contos de fadas ou de magia. No contexto da cultura moçambicana, as narrativas de transmissão oral ainda estão muito presentes no cotidiano, constituindo uma "pervivência de um entreviver de histórias", conforme assinala Flavio Garcia no prefácio, por meio da qual o tradicional griô pode ser incorporado também pela figura de um escritor como Pedro Pereira Lopes (ou seu alter ego, o poeta António) – alguém que, aliás, é um dos maiores escritores em língua portuguesa do século XXI.

A passagem de griô a escritor-contador é bem retratada na forma de uma troca de papéis, ou mesmo troca de funções ancestrais de portabilidade e transmissão da palavra-líquida, entre o avô e o narrador-ouvinte, depois que este atinge a maioridade, cena descrita no microconto de abertura 'O homem líquido'. A liquidez das narrativas breves de Pedro Pereira Lopes está marcada por águas perfumadas, como o gim, o vinho, o uísque, a cachaça, a cerveja, a chuva, o chá, as lágrimas, e de palavras-fluxo, ligeiras como corredeira. A embriaguez, que para muitos acentua as habilidades sociais nas conversas de bar (como

a do avô-mago do narrador), igualmente funciona como metáfora para o modo como as palavras estão embebidas de encantamento e sortilégio. Ou de dessacralização da tradição, tal como acontece com a versão ácida e etílica do conto de fadas *A bela adormecida*, convertida no livro em um homem que cai em sono profundo depois de beber álcool e cujo hálito repele qualquer pretendente (‘O bêbado adormecido’).

Nas micronarrativas do escritor moçambicano há uma profusão de cenas de espectros, assombrações, sonhos, profecias, aparições, visagens, maldições – um mundo sobrenatural delicioso, envolvente e muito rico. Há um flerte constante e irônico com as mitologias religiosas, sobretudo na forma de crítica ao imaginário judaico-cristão, operação bem representada pelos títulos ‘Crise existencial’, ‘Mediação de conflitos’, ‘O bêbado adormecido’, ‘As palavras divinas’ e ‘A velha que apanhava milhos’. Além dessa relação paródica (ou pastiche?) com as cosmogonias – especialmente quanto ao tema da “coisa proibida”, como diria o mitólogo Joseph Campbell –, na qual um deus pune um ato de transgressão humana com a ressaca, há brincadeiras com lendas de origem africana, como a das oito vidas do gato (‘O gato mágico’), com crenças populares (‘O caçador de assobios’), com costumes

e tabus culturais (‘A banana bailarina’) e, até mesmo, com ditos populares (‘O corpo e a língua’) e crenças do além-vida (‘Macaco homem’, microconto fortemente impregnado de crítica racial e religiosa). Não se pode deixar de mencionar, ademais, a estrutura fabular atribuída ao microconto ‘Hemingway, o cão de guarda’ que, além de “reverenciar” (restam dúvidas se Pedro Pereira Lopes era fã ou *hater* de Ernest Hemingway) um dos mestres da escrita sintética, faz com que os corvos, figuras tipicamente traiçoeiras das fábulas, desta vez não saiam ganhando no final – é o cão, com nome de escritor renomado, que ganha o mundo.

As assombrações ou aparições insólitas podem pender para o cômico (‘O ciclista de Goba’), empregar o fantástico como crítica social (‘O comandante’, ‘Os fantasmas por trás das cortinas’) e, por vezes, converter-se em prosa poética das mais sublimes (‘Olhos’, ‘Mudar de vida’) ou expressar suculentas situações tragicômicas (‘Bizi’). A literatura, como um castigo, e não como um bálsamo, pode ser encarada de modo zombeteiro em ‘Ler na eternidade’, pois um homem sábio, tendo deixado vasta fortuna e um único desejo testamentário – ser enterrado com livros para ler na vida após a morte – acaba sepultado com as obras completas de Mao Tsé-Tung e a Bíblia Sagrada.

Em intertextos divertidos e até mesmo sarcásticos, Pedro Pereira Lopes cria uma narrativa em que a composição de Rita Lee e Roberto de Carvalho, *Alô, alô, Marciano*, é receptada e entendida por alienígenas como um pedido de ajuda interplanetário da Terra (‘Marcianos, Roger that!’), ou debocha da visão eurocêntrica de rei da selva construída pelo clássico *Tarzan, o homem macaco,* romance de Edgar Rice Burroughs (‘Tarzan, o poliglota’). Vale destacar, de igual modo, as agruras autoritárias de outros reis Julian (‘Joan e o rei Julian’) em microconto que alude ao personagem do longa-metragem de animação *Madagascar* (Eric Darnell e Tom McGrath, 2005), mas que, ao contrário do desventurado e cômico lêmure criado pela DreamWorks Animation, os reinantes dessa prosa mínima assumam um aspecto corrupto e cinzento.

O poder da palavra não deixa de ser tematizado na coletânea de microcontos – podendo pender para o modo como um escolhido poderia derrubar um sistema de poder (‘A Profecia’), como alguém pode conduzir um golpe de Estado (‘Mediação de conflitos’), como um protegido seria capaz de instigar a revolução (‘As palavras divinas’). Em linhas gerais, os microcontos do vencedor do prêmio African Writer Excellence Award oscilam entre a memória e a história, o natural e o

sobrenatural, o conto e o relato (este último quase assume contornos de cronista, tal como demonstram 'O elogio da cor' e 'Estrelas no meio do caminho'), a literatura lúdica e a crítica política. O passado de exploração e ocupação militar igualmente marcam presença nas narrativas.

Por essas andanças de (micro)contador de histórias, o leitor, além de tudo, encontra certa doçura homoerótica na história do menino Muche e um dos "soldados da paz", do microconto 'Enlatados', narrativa poética que inclui a crítica racial ácida na subjetividade de um garoto que "às vezes sonhava ser branco, só para ser rico", como se a negritude fosse um estado de pobreza permanente. Em 'Marcianos, Roger that!', o escritor moçambicano cria um paralelo entre dois países de passado colonial, Brasil e Moçambique, avaliados pelos alienígenas da prosa breve como "estados falhados" em pé de igualdade. Já o microconto 'As palavras divinas' sintetiza as três formas fundamentais de colonialismo – a militar, a comercial e a espiritual, pois o João Baptista preto desse microconto é fuzilado por desconstruir as hegemônicas 'verdades' eurocêntricas acerca da bíblia, incentivar a rebelião contra o trabalho sem soldo e defender a existência de um Jesus africano.

'Restaurante de primeira' investe em um microcosmo de *apartheid* e faz da pergunta inocente de uma criança negra

uma reflexão cirúrgica sobre um nocivo racismo estrutural internalizado: “É permitido pedir esmola daqui de dentro?”. ‘O escritor premiado’, ainda que elusivamente, faz referência aos corpos que não importam, como diria Achille Mbembe e Judith Butler, cujas mortes são sequer investigadas. ‘Joan e o rei Julian’ não evita investir contra o discurso da branquitude salvacionista da protagonista, que “estava numa missão [das Nações Unidas] para resolver um problema que o país africano não conseguia resolver por si só”.

Para finalizar e retomar o pensamento de Ítalo Calvino sobre a rapidez, no parecer judicativo do italiano, cada vez que um objeto é convocado em um conto de magia, assume um tipo de propriedade mágica, não no sentido de possuir um tipo especial de magia, mas de contar com o poder atrator do interesse daqueles que estão dentro e fora da história. No caso de *O livro do homem líquido*, o objeto mágico são as próprias narrativas curtas, impregnadas da estilística da tradição oral. E como que conferindo a circularidade e a repetição próprias dos contos de magia, o livro de Pedro Pereira Lopes une as duas pontas de uma trajetória: a do escritor, ainda jovem, que se sente herdeiro da tradição do avô-mago de narrar (‘O homem líquido’); e a do adulto que, após contar suas histórias ao antepassado sábio, recebe a

benção por exercer o ofício com perfeição (‘O poeta Antônio’). De grande delicadeza é a montagem paralela final, de dois voos, o espiritual e o mecânico, o fim da viagem e o ato de viajar/seguir jornada. E a mais telúrica das descobertas para as linhagens posteriores de escritores-griô: saber falar como árvore, conhecer a língua dos baobás, manter-se ereto em tronco massivo e majestoso, de sementes numerosas. Como devem ser as histórias.

Marcio Markendorf

Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2003) e Doutorado direto em Literatura, concentração em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009).

Atualmente é Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, lecionando no Curso de Bacharelado em Cinema.

É Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Está vinculado aos Grupos de Pesquisa “Estudos do Gótico”, “Arte e Mestiçagens poéticas” e “Literatual - Estudos Feministas e Pós-coloniais de Narrativas da Contemporaneidade”.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2001852168968424.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-8022-1350.

Email: marciomarkendorf@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2023.79837

RESENHA CRÍTICA SOBRE O LIVRO *O LUGAR DAS ILHAS (2021)*, DE SÓNIA SULTUANE

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)

"As palavras que te dou
são o que sou,
são o que sinto,
e como me sinto,
essas são as minhas palavras: EU".
(SULTUANE, 2006, p. 29)



De uma ilha chamada Sónia Sultuane

Ler a poesia de Sónia Sultuane requer uma disposição imaginária que extrapola todos os limites da imprevisibilidade. Como nos atesta a poeta na epígrafe acima, para navegar em sua poesia é preciso conhecer as palavras que dá, como é, como sente e como se sente. Consagrada como um dos

nomes mais promissores da autoria feminina moçambicana na contemporaneidade, Sultuane é autora de quatro livros de poesia: *Sonhos* (2001), *Imaginar o poetizado* (2006), *No colo da lua* (2009) e *Roda das encarnações* (2016). O exercício poético é um percurso inevitável ao projeto artístico desta musa do Índico. Também artista plástica, em várias exposições faz as palavras ganharem o mundo com o projeto Walking Words/Palavras que andam.

Para comemorar seus vinte anos de carreira, Sónia Sultuane nos convida para mais uma ousada viagem promovida pela poesia e pela movência das palavras: seu quinto livro de poesias, intitulado *O lugar das ilhas*. Uma coletânea de oitenta e cinco poemas subdivididos em cinco seções, a saber: Água, Vozes, Feitiços, Brisa da Alma e Palavras. Fazer nascer uma ilha imaginária é uma forma de também mostrar a maturidade poética, as ilhas são vulcões adormecidos que se formam por meio dos magmas em contato com as águas do mar. Terra, fogo, água e ar são os elementos que circundam esta transformação geológica que se amplifica pela adesão de um quinto elemento: a palavra poética.

O lugar das ilhas

Parecemos tantas coisas,
mas poucas coisas somos,
o lugar das ilhas.
Parecemos tantas coisas,

mas poucas coisas somos,
um lugar de ilhas.
Parecemos tantas coisas,
mas poucas coisas somos,
no lugar das ilhas
(SULTUANE, 2021)

Iniciando o ciclo da *Água* e mantendo a tradição de deixar chaves de interpretação em poemas homônimos, a voz poética de Sónia Sultuane, tal como uma sereia do Índico, enfeitiça seu leitor com o canto da palavra. Com a repetição dos versos "Parecemos tantas coisas,/ mas poucas coisas somos", o canto se apresenta como um mantra de sedução movimentado pelo balanço das águas que beijam a margem de terra firme em que se encontra um leitor-náufrago a embarcar nas tantas descobertas que as ilhas podem oferecer. A repetição destes versos também denota o olhar circular de descoberta de território ainda desconhecido. Os versos o "lugar das ilhas, um lugar de ilhas e no lugar das ilhas" sugerem noções híbridas e interpretações múltiplas de espaço. O verso "o lugar das ilhas" funciona como uma porta de entrada para a ilha mística e movediça proposta pela voz poética de Sultuane. O verso "um lugar de ilhas" deixa clara a ideia de um isolamento introspectivo em um espaço plural e labiríntico. O verso "no lugar das ilhas" nos remete aos mais diversos fluxos de consciência problematizados

pelas dimensões poéticas insulares. A chave poética se dá quando montamos a seguinte sequência de pensamento: “poucas coisas somos/ o lugar das.../ um lugar de.../ no lugar das... ilhas”. Um convite que requer no mínimo a coragem de conhecer mais um universo multifacetado criado pela poeta moçambicana.

Ciclos

Há uma ilha indizível em mim,
o sol queima,
o vento arranca a alma.
Na lua cheia,
levar-te-ei para caminhos assombrosos,
onde há tempestades, furacões e dragões.
(SULTUANE, 2021)

Compondo também a seção primeira *Água*, o poema “Ciclos” retoma toda uma ideia movente pela qual perpassa toda a poesia de Sónia Sultuane. O corpo insular se mistura com o corpo poético, como podemos constatar no verso “Há uma ilha indizível em mim”. Voltando o discurso para a primeira pessoa, a voz poética intimida o leitor a embarcar na viagem introspectiva sugerida pela temperatura do sol e pela força do vento, elementos naturais indissociáveis ao espaço insular híbrido, por conta de um corpo que se deambula sob o comando da lua cheia. Como sabemos, a lua é uma fonte inesgotável de inspiração para Sónia Sultuane e jamais deixaria de ser

invocada como uma musa inspiradora para uma viagem extremamente perigosa: “levar-te-ei para caminhos assombrosos,/ onde há tempestades, furacões e dragões”.

Lugar de silêncios

Lugar de silêncios,
as vozes acontecem,
as histórias repetem-se,
o longe,
vem nas malas dos viajantes,
na rota das suas almas,
acontece a vida, a saudade,
o agora, o amanhã,
esse é o lugar onde
existimos.
(SULTUANE, 2021)

A seção segunda, “Vozes”, é iniciada pelo poema “Lugar de silêncios”. Ironicamente, o silêncio é a primeira manifestação de palavra em um estado insular, o silêncio fala para o nosso interior. Captamos que Sónia Sultuane se apropria das mais diversas sensações de estar em uma ilha para externalizar o magma, que aquece suas mais profundas inspirações. O lugar dos silêncios é administrado pela movimentação sem direção do tempo e pelas malas dos viajantes (metáfora para os aventureiros que embarcam nesta viagem). A vida, a saudade, o agora e o amanhã são os pontos cardeais que mapeiam e orientam os viajantes perdidos neste corpo insular de sensações.

Sou estrangeira

Estrangeira nesta terra,
neste país,
nos lugares em mim,
nos olhares perdidos,
certezas dispersas,
sou alheia à nacionalidade,
sou estrangeira,
num corpo tatuado,
com formato de mapa universo,
leito de saudades,
multidão de pensamentos,
num mundo de sentimentos,
no cosmos que desconheço.
(SULTUANE, 2021)

Ainda na seção "Vozes", o poema "Sou estrangeira" retoma a ironia e a crítica identitária presentes no poema "Africana" (SULTUANE, 2006, p. 15). O verso "sou alheia à nacionalidade" amplifica a problematização da ideia de pertencimento a um único lugar. As várias exposições de Sónia Sultuane atestam que sua nacionalidade se marca pelo afeto, pelo *déjà vu*, pela reminiscência como se nota nos versos "sou estrangeira/ num corpo tatuado". As nacionalidades marcam o corpo como uma tatuagem, que com tinta e agulha penetra a carne e se faz em imagem. A nacionalidade é estrangeirismo, olhar perdido, lugares, certezas dispersas, mapa universo, saudades, pensamentos, sentimentos, cosmos; estes são os estados-

nação fragmentados na poesia de Sultuane, nas tantas vozes que se encontram nestas ilhas.

Metamorfoses

Precisamos morrer
para voltar a nascer,
todos os milagres acontecem,
os búzios contam segredos,
na voz do vento,
as lagartas morrem,
para nascerem borboletas.
Voam em silêncio,
sobreviventes do tempo.
(SULTUANE, 2021)

Ainda na mesma seção, o poema "Metamorfoses" revela a voz do sagrado, da espiritualidade, do misticismo, das crenças religiosas. Os versos "Precisamos morrer/ para voltar a nascer" se organizam uma sequência propositalmente construída pela linguagem, ou seja, um verso continua no outro para mostrar como a morte também é uma passagem para outra vida ou outras vidas ou outras ilhas. O verbo no plural marca a coletividade da fé, a qual se consolida no verso "todos os milagres acontecem*".* Vida e morte caminham de mãos dadas na poesia de Sónia Sultuane no verso "todos os milagres acontecem". As vozes dos ancestrais se fazem presentes no verso "os búzios contam segredos", os ventos que saem das conchas revelam os mistérios para os sacerdotes transmissores do futuro e analistas do passado,

uma prática milenar de adivinhação que agora se imortaliza na voz poética de Sónia Sultuane.

Búzios

Os búzios guardam e contam,
lendas enfeitiçadas e perdidas no tempo,
porcelanas azuis,
missangas, cristais,
m'siro,
capulanas,
batuques,
nativas endeusadas,
princesas roubadas,
sinas trocadas.
Quero fugir,
não quero a alma enrolada nas curvas reboliças, da Ilha alumbrada, ilha assombrada,
tenho medo da lenda,
contada pela boca dos velhos marinheiros,
dizem que quem chega,
nunca mais parte.
(SULTUANE, 2021)

O poema "Búzios" abre como uma consulta oracular a terceira seção intitulada "Feitiços". Cada seção desta coletânea funciona como um portal para várias manifestações de um eu que se metamorfoseia em ilha. Os versos "Os búzios guardam e contam,/ lendas enfeitiçadas e perdidas no tempo" comprovam o poder de uma ancestralidade que se mantém viva nas ondas do mar. Os segredos que os búzios revelam só podem interpretados por corpos habitados pelo

divino. Como diria Platão, o poeta é um ser habitado pelo divino, talvez seja por isso que Sónia Sultuane se aproria da sabedoria poética com a finalidade de imortlizar as práticas sagradas de matriz africana. Os versos "porcelanas azuis,/ missangas, cristais,/ m'siro,/ capulanas,/ batuques" denotam a sacralidade dos elementos que simbolizam a presença do sagrado em suas visitações ao plano terrestre. O poder da oralidade se manifesta nos versos "tenho medo da lenda/ contada pela boca dos velhos marinheiros". Como aspirantes nesta embarcação poética, sabemos do perigo de nos mantermos aprisionados nesta ilha de feitiços.

Feiticeiras encantadas

Em noite de lua cheia,
tanta solidão escondida
chegavam silhuetas disfarçadas de sereias,
ah afinal eram feiticeiras encantadas,
cheiravam a luxúria,
dançavam pelo meu corpo a noite inteira,
faziam-me refém das suas ilhas enfeitiçadas,
afundavam o meu barco desabitado.
(SULTUANE, 2021)

O poema "Feiticeiras encantadas" mistura erotismo e misticismo coordenados pela força da lua cheia. Os versos "ah afinal eram feiticeiras encantadas,/ cheiravam a luxúria,/ dançavam pelo meu corpo a noite inteira" comprovam a ideia de um corpo habitado por outros espíritos em um ritual de encantamento. O "barco desabitado" funciona como uma

metáfora para o perigo que se corre ao querer desvendar mistérios em lugar de respeitá-los e os sentir vivos em tantos corpos que habitam tantas ilhas.

Com as suas mãos

Voltei ao útero da minha mãe,
três décadas
conheci um lugar silencioso,
mas onde o silêncio não existe,
a miséria, a fome, a tragédia humana,
venerei a liberdade que afinal tinha,
estão sempre amarradas em sorrisos,
as palavras vazias,
ali,
nada é maior,
que ser humanamente gigante.
vi-os carregar nas suas malas,
somente batas brancas,
e um pequeninissimo punhado de ilusões,
não há causa maior nem menor,
vão curar com as suas mãos,
as feridas de quem os magoou,
deixam vazios,
os colos das mães, dos seus filhos,
deixam lugares vazios,
nas vidas dos seus amores,
saudade é o verbo
mais inaudito,
faz-se tanto silêncio,
nas paredes das suas casas,
deixadas pela sua ilha materna.
(SULTUANE, 2021)

O poema “Com as suas mãos”, integra a quarta seção intitulada “Brisa da alma”, e mostra um exercício poético

conduzido pelo tema da maternidade, uma recorrência em todo o conjunto da obra de Sónia Sultuane. Todas as coletâneas de poesia da escritora trazem poemas sobre a maternidade. O poema em tela apresenta uma maturidade tremenda em relação ao ato de gestação, principalmente no verso que inicia o poema ”Voltei ao útero da minha mãe”. Este verso intensifica a complexidade da então viagem sugerida por Sultuane às ilhas mais introspectas de nossa existência. Voltar ao útero é buscar abrigo, acalento, sentimento, reconhecimento, memórias, nacionalidades, territorialismos, culpas, desculpas, arrependimentos, justificativas para existir. Os versos “nada é maior,/ que ser humanamente gigante” cobram da contemporaneidade a cumplicidade das espécies, a gratidão por existir, o respeito à natureza, o amor ancestralidade, a paz entre as nações. Os versos “vão curar com as suas mãos,/ as feridas de quem os magoou” enfatizam a necessidade de aprimoramento humano e de cura espiritual. A “ilha materna” é o portal do amadurecimento.

Uma mala feita de palavras

O que importa é a viagem,
sem destino sem porquês,
encho uma mala,
cheia de palavras,
para vestir-me sempre,
em qualquer vocabulário,
pelo universo.
(SULTUANE, 2021)

Compondo a última seção intitulada “Palavras”, o poema “Uma mala feita de palavras” funciona aqui como um convite para embarcar nesta viagem ousada proposta por Sónia Sultuane. O verso “O que importa é a viagem” rememora um conselho pessoa no de que navegar é preciso para movimentar as representações que se fazem presentes nestas ilhas encantadas. Mantendo o contrato com o Projeto Walking Words/Palavras que andam, a voz poética aqui enche sua mala de palavras para se espalhar em forma de poesia pelo mundo.

O lugar das ilhas é um pentágono composto de água, vozes, feitiços, brisa de alma e palavras. Aqui sou um náufrago submerso nas águas de tantas ilhas que ainda não descobri, enfeitiçado pela espiritualidade, conduzido por vozes da ancestralidade, confortado pelas brisas da alma e refém das palavras de uma ilha chamada Sónia Sultuane.

Boa viagem!

Referências

SULTUANE, Sónia. *Imaginar o poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.

SULTUANE, Sónia. *O lugar das ilhas*. Maputo: Fundação Leite Couto, 2021.

Sávio Roberto Fonseca de Freitas
Doutor em Letras pela UFPB.
Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV) e do Programa de Pós-Graduação em Letras do CCHLA-UFPB (Campus I).

Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6320246955492429.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7541-3377.
E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br.