

O olhar feminino sobre as memórias de Angola

Amanda Regina dos Santos Lourenço (UERJ)ⁱ

RESENHA

MONTEIRO, Yara Nakahanda. *Essa dama bate bué*. São Paulo: Todavia, 2021.

O romance *Essa dama bate bué* (2021), de Yara Nakahanda Monteiro, marca a estreia da autora nas literaturas contemporâneas de língua portuguesa. Publicada pela primeira vez em Portugal, em 2018, a obra alcançou este lado do Atlântico três anos depois, através da publicação feita pela editora Todavia. Cabe destacar que o único ponto de divergência entre as duas edições é que a obra portuguesa possui notas explicativas acerca de expressões usuais do Quimundoⁱ, aspecto importante que não ocorre na edição brasileira. Quanto à autora, Monteiro nasceu em Huambo, em Angola, mas cresceu e foi educada formalmente em Lisboa, Portugal. Esse trânsito entre os dois países revela parte significativa da sua identidade, que não é dividida entre eles, mas compartilhada entre esses dois países. Nas palavras da autora:

eu sinto Angola como a mátria e Portugal como a pátria. Acho que poderei dizer que a minha identidade também está em trânsito, continua e continuará sempre em trânsito. Eu sei de onde vim. Eu costumo dizer que as minhas raízes são africanas, são angolanas, mas as minhas asas são europeias, são portuguesas. (MONTEIRO, 2020)

Esse fato inevitavelmente reverberou na sua produção literária. Em *Essa dama bate bué*, acompanhamos a trajetória de Vitória, que, assim como a autora, nasceu em Angola, mas foi criada em Portugal, apartada de suas raízes africanas. A protagonista foge do país da Península Ibérica às vésperas do seu casamento – que não era desejado tanto por ela quanto pelo seu noivo – para ir à Angola em busca da mãe, levando na bagagem poucas pistas de seu paradeiro e também uma busca por si mesma, isto é, da

ⁱ Doutoranda em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4763-3246> | E-mail: amandareginadosslourenco@gmail.com

própria identidade: “o caminho que escolho é o que preciso. Não aguento a fome que tenho da mãe. Não a posso renunciar” (MONTEIRO, 2021, p. 27).

Inicialmente, é necessário explicitar que a metáfora da fome empregada no excerto anterior é reveladora da essência da narrativa, visto que é uma necessidade que será reforçada ao longo do texto, sendo o elemento gerador das ações e conflitos na diegese. Convém pontuar que esse movimento de uma escrita que se volta para suas raízes e vínculos – quer sejam angolanos, quer sejam portugueses – têm ocorrido de forma considerável na literatura contemporânea portuguesa, ainda que a partir de abordagens diversas. Pode-se citar como exemplo as obras *Cadernos de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, *Os pretos de Pousaflores* (2011), de Aida Gomes, *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, *Esse cabelo* (2015) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), ambos de Djaimilia Pereira de Almeida.

Antes de principiar a narrativa, há uma epígrafe retirada da obra *Diário* (1990), de Miguel Torga: “O destino exagerou comigo. Baralhou-me a condição. Plantou-me aqui e arrancou-me daqui. E nunca mais as raízes me seguraram bem em nenhuma terra” (apud MONTEIRO, 2021, p. 8). Para além de sintetizar o principal enredo da obra e apontar caminhos de leitura, o uso desse recurso alógrafo (REIS; LOPES, 1987) evidencia o aspecto intertextual – bem como intercultural – que permeia boa parte da narrativa. São feitas referências a músicas estadunidenses, como *I'll make love to you*, dos Boys II Men, *I just wanna love you*, de Jay-Z, e *Blame it on the boogie*, dos Jackson Five, por exemplo. Algumas das canções não aparecem identificadas por seus títulos, mas com fragmentos que exercitam a conexão da subjetividade leitora com o seu conhecimento musical ao mesmo tempo em que tentam inserir tempo e ritmo musical ao momento da narrativa.

Além disso, as novelas brasileiras também aparecem na diegese como elemento intertextual, principalmente porque a incorporação delas ao enredo reforça a construção imagética dos personagens: “Na imagem, a mãe enquanto jovem. Usa um lenço a tapar-lhe o cabelo. Sobre o lenço, um chapéu que me lembra o do Sinhozinho Malta da telenovela *Roque Santeiro*” (MONTEIRO, 2021, p. 130) e “Cada uma usa uma bata cinzenta. Preso à bata e à volta da cintura, um avental branco. O traje é uma cópia modesta dos uniformes das empregadas domésticas das famílias chiques das telenovelas

brasileiras” (MONTEIRO, 2021, p. 38) – neste último caso, nota-se a importação brasileira de um marcador social através da vestimenta.

Para além do diálogo interartes mencionado anteriormente, convém destacar mais um aspecto dialógico da obra: a profunda relação entre História e Literatura. Vitória nasceu em 1978 e retornou a Angola em 2003. Tais datas são emblemáticas, haja visto que situam dois momentos dissonantes – porém intrinsecamente conectados – do país africano. A personagem nasceu pouco depois do fim da Guerra de Independência (1961 a 1974) e em meio à Guerra Civil Angolana (1975 a 2002). O retorno ocorreu cerca de um ano depois do fim do período de guerra. A protagonista regressou a um país que começava a se reestruturar enquanto uma nação, apesar do trauma gerado pela guerra. Nesse romance, história e literatura estão profundamente relacionadas, uma vez que, assim como o discurso histórico, a literatura é resultado de uma reflexão social, especialmente se considerarmos os pontos de vista utilizados para a narração (SANTOS, 2007, p. 122).

Notoriamente, a reconstrução dos fatos históricos no romance de Monteiro possui uma dimensão profunda, pois aborda os horrores e os traumas ocasionados pelas guerras em território angolano a partir da perspectiva do corpo negro, ainda que pela forma de relato em terceira pessoa:

Passados alguns meses, a guerra colonial eclodiu. A resistência urbana já tinha conseguido espalhar milícias por todo o país, e começou a barbárie entre os negros e os mestiços: separavam-se cabeças de corpos, abriam-se os ventres das mulheres e mutilavam-se as crianças. Massacravam quem não queria aderir à revolta. (MONTEIRO, 2021, p. 12)

O trauma e a violência percorrem todas as camadas do enredo, seja de forma explícita – como o trecho destacado acima –, seja de forma implícita – como as consequências da violência sofrida por Rosa Chitula e Juliana Tijamba, por exemplo. Importante pontuar que o desenvolvimento das tensões e das relações fomentadas pelas guerras decorre, principalmente, da personagem que, embora ausente, mobiliza todas as tramas da obra, principalmente de Vitória: Rosa Chitula, guerrilheira que atuou tanto na Guerra por Independência quanto na Guerra Civil. Essa intensa presença da História no romance de Monteiro é reveladora de um movimento que não é incomum em obras da literatura angolana. Silva e Fonsêca (2020) pontuam que isso está vinculado a um olhar

crítico sobre o passado, distanciado da ótica europeia, possibilitando uma maneira própria de escrever e de pensar a história e a ficção de Angola.

No romance de Yara Monteiro, essa forma de olhar criticamente Angola ocorre apoiada numa ótica feminina que age no enredo a partir da narração da protagonista Vitória e da considerável presença de mulheres:

Nas ruas, é possível distinguir mulheres que não desistem e fazem frente à intempérie das que já nem o sofrimento sentem. As primeiras levam os sapatos na mão, a carteira enfiada dentro da blusa e a cabeça protegida por um saco plástico; as outras andam como se não notassem as fortes gotas de chuva que se lhes prega à pele. Continuam todas com o destino que lhes atirou naquele dia a vida. Para elas, sol e chuva são a mesma coisa. Não vejo homens. Pergunto-me se terão fugido da chuva. (MONTEIRO, 2021, p. 30-31)

Das personagens femininas que compõem o romance, inegavelmente Vitória, Juliana Tijamba e Rosa Chitula são salientadas durante a leitura, porque, partindo das definições utilizadas por Reis e Lopes (1987, p. 315), tratam-se de personagens redondas, portanto complexas, uma vez que são compostas por condições de imprevisibilidade, traumas e vacilações. As três personagens evocam, por meio de suas trajetórias, as violências em suas múltiplas facetas que acompanham a trajetória feminina quer seja no período de guerra, quer seja fora dele. Vitória é uma personagem que, por ser mulher numa família que assumiu os hábitos tradicionais portugueses, teve o seu destino traçado pelo patriarcalismo, embora tenha a opção de recusá-lo e o faça: “é preciso dizer que a vida formatada ser-lhe-ia tão mais fácil. [...] Mas a inquietação, o desassossego e o desamparo não a deixavam dar mais um passo no destino programado de mulher” (MONTEIRO, 2021, p. 182). Por outro lado, as guerrilheiras Juliana Tijamba e Rosa Chitula não possuíam essa alternativa, pois a guerra se impôs como uma urgência: “– Queria justiça! Igualdade. Um país para todos [...]” (MONTEIRO, 2021, p. 148). Obviamente, o contexto incidiu sobre os caminhos das personagens. Por isso, a perspectiva da mulher negra sobre os diferentes períodos de Angola, proporcionada pela narrativa de Monteiro, é essencial para a revisitação crítica da literatura do país.

Ainda tendo em vista os postulados de Silva e Fonsêca (2020), o processo de repensar o país africano também ocorre sob a forma como as cidades são representadas no enredo. Luanda é representada no enredo de forma pulsante e complexa, pois, além

de ser a dama que bate bué, trata-se de uma cidade efervescente culturalmente e de contrastes acentuados. Isso decorre na forma como a oralidade, característica tradicional do país, é evocada pelo artista de rua: “É/ Grande Dama/ Viver na fé/ A todos ama/ Bate bué/ Vem o dia/ É problema/ Baza a alegria/ Vive dilema/ Luanda minha kamba/ Uau é!/ Luanda minha dama/ bates bué!” (MONTEIRO, 2021, p. 51); nas distinções sociais, notórias nas descrições do trânsito da cidade, no qual andam ladeados carros importados e candongueiros: “Ali no trânsito, a luta é de igual para igual. Estamos lá todos na mesma corrida, na mesma necessidade, na mesma vontade, na mesma via. Ali não interessa se tens dinheiro e carro grande. Vamos lado a lado” (MONTEIRO, 2021, p. 88); na agitação da cidade: “abandona a sonolência, vibra agressivamente e vai a luta da sobrevivências” (MONTEIRO, 2021, p. 32) e no sossego repentino dela: “Domingo. Luanda ainda não acordou. Recolheu-se no sossego. É um animal exausto que decidiu prorrogar o seu despertar” (MONTEIRO, 2021, p. 83); e nos vestígios coloniais nas relações raciais marcadas pelo colorismo, que recorrentemente são evidenciados por meio das metáforas associadas a situações do cotidiano, como ocorre na passagem da fila da boate, a ser descrito parágrafos à frente.

Diferentemente da representação de Luanda, o olhar sobre Huambo assume uma conotação mais afetiva, pois trata-se do local da primeira infância da protagonista: “com força, assento os pés no chão e deixo que calquem a terra onde há tanto tempo se tinha desenraizado” (MONTEIRO, 2021, p. 132). Nessa cidade, não há espaço para a idealização, mas para a tradição e para as conexões afetivas. Por isso, as descrições não se concentram tanto no espaço, mas nas relações afetivas desenvolvidas nele, especialmente quando envolvem mamã Ju (Juliana Tijamba): “Vitória e mamã Ju caminham por entre a multidão. A bengala de mamã Ju é a batuta que rege os passos comedidos” (MONTEIRO, 2021, p. 159). De mesmo modo, as paisagens são inseridas no texto de modo a transmitir o estado das personagens: “Vitória [...] explora a vista que se lhe oferece. Ao longe, vê duas rochas gigantes. São dois corpos que se parecem olhar, trocando entre si afinidades. O olhar fica preso no anseio. Desprender os olhos é deixar partir o que sonha” (MONTEIRO, 2021, p. 182). Em relação à tradição, é significativo ressaltar a referência feita a um Soba e a um Kimbanda, figuras fundamentais da religiosidade e da tradição angolana que participam de um ritual de preparação para uma vida nova que aguardava a família de Vitória.

Dividida em trinta e cinco capítulos, *Essa dama bate bué!* é uma narrativa dinâmica, pois além da concisão dos capítulos, há também uma espécie de dinamismo temporal: passado e presente se intercalam em todas as camadas da diegese, seja para o desenvolvimento do arco narrativo de Vitória, seja para a construção ficcional de Angola. Cabe salientar que esse desenvolvimento acelerado não promove prejuízos à evolução do enredo. Em virtude do seu caráter ágil, o romance de Monteiro aborda as principais questões transversais à narrativa principal por meio de metáforas, que agem especialmente sobre questões de cunho racial:

Há uma fila enorme de homens a aguardar do outro lado da corda, que só é aberta quando o porteiro assim o decide. A corda é a fronteira que separa os que são bem-vindos dos renegados. Os brancos entram direto. Os mulatos são selecionados e os negros esperam. A escolha do porteiro talvez tenha uma base mais capitalista. (MONTEIRO, 2021, p. 50)

No romance, a narração ocorre de forma dividida, isto é, há duas vozes narrativas que coexistem, embora não se sobreponham. Durante boa parte do enredo, é a protagonista Vitória quem assume o foco narrativo, desde os tempos imemoriais sobre situações pelas quais sua família passou, até o momento que se aproxima do clímax, no qual Vitória está em Huambo com pistas mais concretas a respeito do paradeiro da mãe. A chegada da personagem à cidade angolana não marca apenas a proximidade da realização do desejo da protagonista, mas também simboliza a sua conexão consigo mesma. É neste ponto que há uma virada na perspectiva narrativa: a narração sai da perspectiva de Vitória e quem a assume é um narrador onisciente sobre o qual não há pistas de sua relação direta com a personagem. Esse afastamento permite um olhar distanciado da tomada de consciência de Vitória, fato que possivelmente seria frustrado numa narração em primeira pessoa.

Embora a pluralidade temática seja uma constante nas entrelinhas narrativas de *Essa dama bate bué!*, esta resenha buscou evidenciar os aspectos mais pulsantes do enredo de Yara Monteiro. Se numa primeira leitura as tramas parecem ser desenvolvidas de forma *an passant*, é importante pontuar que se trata de um romance de metáforas, no qual reside a representação poética do cotidiano, da cultura e, sobretudo, do corpo feminino negro. Ainda que o final seja impreciso – e talvez até esperado –, inegavelmente o mérito da obra está no diálogo temporal das vivências femininas.

Por fim, o romance é composto por uma narrativa costurada, acontecimento a acontecimento, formando um panorama poético de Angola. Esse cenário não é linear nem previsível; é repleto de lacunas que são preenchidas – ou não – pelos acontecimentos da diegese, pois essa é uma obra de memórias de mulheres negras atravessadas e marcadas pelas feridas coloniais e patriarcais. Isso ultrapassa o tempo, une e move em direção à construção de novas narrativas, já que o romance também representa as diversas damas que batem bué.

Referências

FONSECA, Humberto José; SILVA, Zoraide Portela. O fim da guerra não é o fim da guerra: a independência de Angola e os buracos negros da literatura. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 23, p. 90-107, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/36984>. Acesso em: 30 ago. 2022.

MONTEIRO, Yara Nakahanda. As minhas raízes são africanas e as minhas asas são europeias. *Buala*, 07 dez. 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/as-minhas-raizes-sao-africanas-e-as-minhas-asas-sao-europeias-entrevista-a-yara-monteiro>. Acesso em: 30 jun. 2022

MONTEIRO, Yara Nakahanda. *Essa dama bate bué*. São Paulo: Todavia, 2021.

REIS, Carlos; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

SANTOS, Zeloí Aparecida Martins. História e literatura: uma relação possível. *Revista Científica/ FAP* (Curitiba. Online), v. 2, p. 171-189, 2007. Disponível em: <http://200.201.12.34/index.php/revistacientifica/article/view/1726>. Acesso em: 27 jul. 2022.

Recebido em: 04/09/2022

Aceito em: 28/09/2022

ⁱ Trata-se de uma língua africana banta presente em Angola.