



LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, TRANSIÇÕES

Organizadores

Silvio Renato Jorge
Renata Flavia da Silva
Daniel Marinho Laks



edições makunaima

COORDENADOR: José Luís Jobim

REVISÃO: Renata Flávia da Silva

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF

REITOR: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

VICE-REITOR: Fabio Barboza Passos

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE- EdUFF

Conselho Editorial

Luciano Dias Losekan (Diretor)

Carlos Rodrigues Pereira

Denise Tavares da Silva

Johannes Kretschmer

Iris Maria Costa Amancio

Lucia Maria de Assumpção Drummond

Luiz Mors Cabral

Marco Moriconi

Marcos Otávio Bezerra

Renato Franco

Roberto da Silva Fragale Filho

Ronaldo Altenburg Odebrecht Curi Gismondi

Ruy Afonso de Santacruz Lima



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) ([eDOC BRASIL](#), Belo Horizonte/MG)

- L776 Literaturas africanas de língua portuguesa, transições [livro eletrônico] / Organizadores Silvio Renato Jorge, Renata Flávia da Silva, Daniel Marinho Laks. – Rio de Janeiro, RJ : Makunaima: Niterói : EdUFF, 2023.
338 p.
- Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-87250-38-0

1. Literatura africana – Ensaios. 2. Literatura africana – Crítica e interpretação. 3. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Transições. I. Jorge, Silvio Renato. II. Silva, Renata Flávia da. III. Laks, Daniel Marinho.

CDD Af860.9

Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Transições

Organização

Silvio Renato Jorge
Renata Flavia da Silva
Daniel Marinho Laks

Rio de Janeiro
2023



Conselho consultivo edições makunaima

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

APRESENTAÇÃO	8
<i>UALALAPI</i> , DE UNGULANI BA KA KHOSA: corpos mínimos e colonialismo	11
Alexandre Montaury	
LITERATURAS DAS ÁFRICAS NO BRASIL: diálogos (in) disciplinados	24
Alvanita Almeida Santos	
LITERATURAS AFRICANAS EM CRIoulos: Presenças de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial e São Tomé e Príncipe	37
Amarino Oliveira de Queiroz	
PAULINA CHIZIANE E DEUSA D'ÁFRICA: femininos diálogos	51
Cíntia Acosta Kütter	
HERÓI INDIVIDUAL E HERÓI COLETIVO EM <i>A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER</i> , DE LUANDINO VIEIRA	67
Daniel Laks	
DA LITERATURA AFROPORTUGUESA COMO NOSSO IMPENSADO: sobre a emergência de uma autoria negra em Portugal	81
Emerson Inácio	

“UM TRUQUE NO MEIO DO TEMPORAL”: itinerários 112
homoeróticos e os tempos da guerra colonial em *Persona*, de
Eduardo Pitta

Jorge Vicente Valentim

MAYOMBE OU QUANDO O “HOMEM NOVO” FOI À 144
GUERRA

Mário César Lugarinho

Andrea Maria Carvalho de Moraes

ENTRE TRANSIÇÃO E TRANSAÇÃO: o lugar de Maputo no 153
romance moçambicano

Nazir Ahmed Can

DE ILHAS, RAÍZES E POESIA: Francisco José Tenreiro, 188
Conceição Lima e o sistema literário são-tomense

Otávio Henrique Meloni

ENTRE O MEDO E A ESPERANÇA: uma leitura da ficção de 204
Roderick Nehone

Renata Flávia da Silva

CALENDÁRIOS FABRICADOS: a memória que substitui a 229
vida hipotecada no cárcere em *Papeis da Prisão*, de Luandino
Vieira

Roberta Guimarães Franco

TRANSIÇÕES NA LITERATURA CABO-VERDIANA? – 253
O Fiel Defunto de Germano Almeida

Sandra Sousa

TRANSIÇÕES LITERÁRIAS: a citação e a referência como atos de inscrição 278

Silvio Renato Jorge

VIOLÊNCIAS DE GÊNERO E ESCRITAS DE RESISTÊNCIA EM LÍLIA MOMPLÉ E ORLANDA AMARÍLIS 292

Simone Pereira Schmidt

MODERNIDADES, TRADIÇÕES, TRANSIÇÕES -- uma leitura de *O Desejo de Kianda*, de Pepetela 307

Vanessa Ribeiro Teixeira

NOTAS BIOGRÁFICAS 320

ÍNDICE ONOMÁSTICO 332

Apresentação

É disto que falo
Falo do risco do poeta se misturando com o azul dos ventos
(e das sombras que caem num murmúrio lento)
Falo desta morte por demais antiga
Repetida
E da terra prenhe de vida
É disto que falo
(José Eduardo Agualusa)

8

A palavra transição, que se origina do latim *transitio* — transferência, mudança — destaca-se neste livro já pelo título que a ele demos: **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Transições**. E o seu uso não é gratuito. Interessa-nos aqui investigar, a partir da colaboração de diversos colegas, muitos deles integrantes do Grupo de Pesquisa UFF/CNPq *Perspectivas Pós-Coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa*, o processo de consolidação das distintas literaturas produzidas em países africanos que vivenciaram a presença colonial portuguesa, procurando identificar a existência em tal processo, de um percurso marcado por alterações progressivas, que promovem novas formulações literárias, sem, todavia, abandonar aspectos presentes na literatura anterior, sobretudo a de caráter anticolonial. Transitar aqui significa buscar novas paragens, transformar-se de modo a encontrar o novo, por meio de etapas que se acumulam sucessivamente, sem deixar de lado a referência a textos e autores que deram início ao processo de construção dessas literaturas. Refere-se também a um percurso histórico-cultural que transita da luta anticolonial e da construção de uma utopia libertária para

a consciência do tempo presente, em que interesses econômicos e políticos devoram as ilusões passadas, demandando formas inovadoras de compreensão capazes de assinalar criticamente o que constitui, nesses espaços, a vivência do contemporâneo.

Cabe dizer, portanto, que os autores e obras literárias sobre os quais os pesquisadores aqui presentes se debruçaram apresentam como característica constante a busca de compreensão do momento atual por meio de olhos que convocam a experiência do passado, ainda recente, seja ela histórica ou literária. Por isso, os textos reunidos nesta coletânea têm por eixo de orientação uma base teórico-crítica que valoriza, de um lado, reflexões desenhadas por meio de teorias pós-coloniais e/ou decoloniais, potentes instrumentos para a compreensão de um mundo que apenas de forma aparente deixou para trás as práticas construídas pelo longo e extenso colonialismo europeu; de outro lado, valoriza igualmente um olhar atento para a prática intertextual como instrumento capaz de construir estradas que, ao invés de seguirem paralelas, se imbricam em pontos de encontro capazes de se multiplicarem, amplificando sentidos relacionais. 9

Para além dessas, duas outras características também podem ser observadas: um pacto com a necessária reflexão acerca da literatura de autoria feminina e do lugar da mulher nas sociedades africanas em distintos momentos, reforçando os laços com questões teóricas desenvolvidas em torno das teorias de gênero; teorias essas que também sustentam a análise presente em artigos nos quais a problematização sobre diferentes formulações do conceito de masculinidade ampliam de forma significativa a discussão sobre as afetividades, o uso dos corpos e as práticas (homo)eróticas. Outra característica a ser observada é o comparecimento de análises que se voltam para pensar a África fora da África, ou seja, a presença africana – e do diálogo com as literaturas oriundas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe – na literatura

produzida no Brasil e em Portugal por aqueles que vivenciaram a diáspora negra. Nesse caso, é incontornável discutir o embate desses escritores afro-diaspóricos com um imaginário de base racista e, mais uma vez, colonial, tanto em nosso país quanto no ibérico, imaginário esse profundamente euro-centrado e fortemente canônico.

Assim, não seria demais afirmar que este livro apresenta um olhar atento à produção literária dos países africanos de língua portuguesa, além de fornecer um significativo panorama de aspectos conceituais e teóricos por ela acionados. Pretende, dessa forma, contribuir de modo relevante para a discussão acadêmica em torno de tais literaturas, em seus múltiplos sistemas, realçando permanências e mudanças nelas presentes.

Sílvia Renato Jorge
Renata Flávia da Silva
Daniel Marinho Laks

***Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa: corpos minimais e colonialismo**

Alexandre Montauray

Introdução

Início com algumas breves anotações sobre o escopo da pesquisa que atualmente coordeno na PUC-Rio, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. O projeto de pesquisa que desenvolvo desde meados de 2017 tem como título “**Rastros do comum, corpos alternativos e outras formas de sobrevivência**” e tem procurado dedicar-se a análises interdisciplinares que buscam articular a literatura, a história, o campo cultural e a política nos contextos de língua portuguesa, dos anos 1960 até aqui. Este projeto tem três segmentos e os dois primeiros estão preliminarmente concluídos. O trabalho que trago para o debate encontra-se em etapa preliminar. Nasce, portanto, do terceiro segmento desta pesquisa.

11

Nesta etapa da pesquisa pretendo examinar alguns ângulos alternativos e significativos que, inscritos no campo literário e nas figurações do corpo, também permitem iluminar a interpretação de fatos históricos relevantes, em diferentes perspectivas. Estes corpos e prismas alternativos emergem na pesquisa como o que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos classificou como “imaginário das ausências” (SANTOS, 1987); isto é, um imaginário que pressu-

põe o esquecimento compulsório do lugar do outro, semelhante à proposição teórica de Michel Foucault acerca das “heterotopias de desvio” (FOUCAULT, 2000).

Nas diferentes paisagens literárias da língua portuguesa é possível identificar *corpos mínimos*: os pastores nômades do Kuvale, em Angola, decisivos em toda a obra de Ruy Duarte de Carvalho; os camponeses de Pepetela; os povos da floresta de Antonio Callado, Milton Hatoum ou Bernardo Carvalho, mais do que formas minoritárias de vida, identificadas no interior das culturas de língua portuguesa, constituem paisagens humanas tradicionais, que foram capazes de sobreviver e “reexistir”, nos termos propostos por Eduardo Viveiros de Castro, aos vetos à diferença e a “direitos epistêmicos”, à margem das institucionalidades oficiais.

12 Associados aos *damnés*, na terminologia de Frantz Fanon, esses e inúmeros outros grupos sociais — que, em sentido ainda mais abrangente, poderiam compreender os “plantadores de arroz do Alentejo” do escritor neorrealista português Alves Redol; os “capitães de areia”, de Jorge Amado, ou os sertanejos de Guimarães Rosa em **Grande sertão: veredas** ou ainda os seringueiros d’**A Selva**, de Ferreira de Castro, entre tantos outros *corpos mínimos* — apresentam uma instrução fundamental acerca dos contextos da língua portuguesa: eles se formam a partir de uma coabitação epistêmica, de um encontro tenso entre cosmovisões tradicionais e projetos modernos. É possível afirmar que a diferença, sempre visível nas dimensões fenotípicas, sociais e políticas, se revela principalmente nas claras clivagens epistêmicas que se materializam no encontro entre a noção ocidental de cultura e as práticas simbólicas tradicionais.

Trata-se apenas de reconhecer a heterogeneidade estruturante, que, na África e na América Latina, mescla paradigmas europeus, visões africanas e ameríndias de mundo, e que, nas palavras do pesquisador argentino Walter Mignolo, compreende:

a perspectiva da maioria das pessoas do planeta cujas vidas foram declaradas dispensáveis, cuja dignidade foi humilhada, cujos corpos foram usados como força de trabalho: reprodução de vida aqui é um conceito que emerge dos afros escravizados e dos indígenas na formação de uma economia capitalista, e que se estende à reprodução da morte através da expansão imperial do ocidente e do crescimento da economia capitalista. Essa é a opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem coexistir. (MIGNOLO, 2008, p. 296)

O objetivo central deste terceiro segmento da pesquisa se baseia na premissa de que a dimensão policêntrica de um mundo em que “muitos mundos podem coexistir” (MIGNOLO, 2008, p. 296) se afirma em inúmeros textos literários produzidos em língua portuguesa a partir dos anos 1960. Mesmo quando surgem no agenciamento de racionalidades hegemônicas; isto é, mesmo quando ativadas na chave do exotismo, as imagens e as práticas ficcionais buscaram desocultar formas de vida e de racionalidade marcadas por uma profunda subalternidade epistêmica.

13

Neste sentido mais geral, o terceiro segmento do já referido projeto de pesquisa busca identificar e analisar a formação de “epistemologias de fronteira”, vivida e experimentada na consciência de um universo cultural marcado pela complexidade epistemológica e pela mistura decorrente de pertencças compartilhadas e nascida da coabitação entre valores tradicionais e valores urbanos. Os diferentes estudos pós-coloniais e o giro decolonial revelam-se aí ferramentas eficazes para se avançar na detecção de zonas de mesclagens, onde práticas simbólicas de grupos minoritários são parcialmente apropriadas pelas culturas comunitárias, hegemônicas, coloniais.

O reconhecimento efetivo da sobrevivência de grupos culturais, especialmente de matriz africana ou ameríndia, permitirá conhecer a perspectiva e as formas de inserção e de interação entre

diferentes “sistemas culturais”, de maneira a relativizar a dimensão endógena de “formações” monolíticas da cultura.

Gungunhane, o Leão de Gaza (1850-1906)

Proponho aqui uma nota rápida e precária de contextualização histórica, desenvolvida a partir de estudos de documentação disponível e de narrativas historiográficas que tornam possível avançar em direção ao objeto literário que é o alvo central deste trabalho: o último capítulo do romance **Ualalapi**, de Ungulani Ba Ka Khosa.

Antes de iniciar, direi que haverá de chegar o dia em que as contextualizações históricas preliminares passarão a ser desnecessárias. Por ora, enquanto a história africana e a história colonial são praticamente desconhecidas entre os leitores brasileiros, as notas preliminares são ainda fundamentais. Esperamos que, cada vez mais, nos níveis intermédios de formação, as questões africanas sejam tematizadas de maneira frontal, como parte de uma tomada de consciência da presença da cultura e da história africanas no

14 Brasil. Dito isto, prossigo:

Gungunhane, Gungunhana ou ainda Ngungunhane nasceu por volta de 1850 e recebeu o nome de Mundagaz. Foi uma figura histórica no contexto moçambicano dos séculos XIX e XX que ficou gravada também na historiografia portuguesa como o último imperador de Gaza, região localizada ao sul do território moçambicano. Sobre esta importante figura, há farta iconografia disponível na internet (fotografias, ilustrações, esculturas, entre outras formas de representação), razão por que é possível dispensar a utilização de imagens aqui. Em brevíssima síntese, é possível afirmar que o seu reinado remonta à conquista empreendida por seu avô, Manicusse, *nkosi* (rei) de um grupo social de língua nguni, denominado pelos portugueses como angunes ou vátuas. As guerras pela conquista desses povos tradicionais africanos, segundo a documentação disponível em centros portugueses e hoje aberta à consulta, deram-se

em 1820. Depois de inúmeras batalhas, Manicusse logrou dizimar, com a violência de seu exército, alguns povos e submeter aproximadamente duzentas comunidades tradicionais da região, cujos chefes passaram a lhe prestar vassalagem como régulos locais. Depois disso, depois de algumas migrações de sede, Manicusse fundou a aldeia de Chaimite para nela fixar a capital do seu reino. Vinte anos depois, segundo a historiografia colonial portuguesa, Manicusse teria rejeitado um tratado de amizade proposto em 1840 pelo então rei de Portugal Fernando II, em missão diplomática portuguesa sob a chefia do alferes Caetano dos Santos Pinto realizada para este fim.

A morte de Manicusse em 1858 abriu uma disputa pelo trono entre os seus dois filhos: Muzila (pai de Mudagaz e mais tarde Gungunhane) e Mawewe, seu irmão, que conseguiu, depois de vários enfrentamentos, ascender ao comando do império formado por seu pai. Mawewe se revelou um *nkosi* ainda mais cruel do que seu pai, o que terá mobilizado o esforço de uma aliança formal contra ele. Muzila, seu irmão então exilado na região do Transvaal, obviamente aderiu à aliança com a república Bóer do Orange e com o governo português de Lourenço Marques, atual cidade de Maputo. A partir de 1861, a guerra estava conflagrada e, com a vitória da aliança portuguesa, Muzila, pai de Gungunhane, aceitou os termos de vassalagem, possivelmente por preferir a submissão ao rei de Portugal do que à hegemonia local de Mawewe.

O reinado de Muzila durou vinte anos (1864-1884) e, em 1884, ano de sua morte, o imperador provavelmente desconhecia os arranjos europeus para a Conferência de Berlim, que, no ano seguinte, determinaria a divisão do continente africano entre as potências coloniais europeias. Durante o reinado de Muzila, Mundagaz, o futuro Gungunhane, alcançou grande protagonismo pelas suas capacidades militares e, na sequência da morte do pai, conseguiu eliminar o seu irmão Mafemane e exilar dois rivais para assumir o comando do império de Gaza.

Gungunhane e a literatura moçambicana contemporânea

Em 2009, no seu conhecido livro **As andorinhas**, a escritora moçambicana Paulina Chiziane reuniu três contos que focalizam três figuras que considera importantes como referências para as novas gerações moçambicanas. A escritora elege Gungunhane, o Leão de Gaza; Eduardo Mondlane, grande líder da libertação nacional moçambicana e Maria de Lourdes Mutola, atleta campeã dos oitocentos metros rasos nos Jogos Olímpicos de 2000, em Sidney (Austrália), conhecida como “menina dourada”. Ao “descortinar o universo mítico que circunda a figura do último imperador de Gaza” (TEIXEIRA, 2013, p. 156), Paulina Chiziane oferece o conto “Quem manda aqui?”, no qual recupera registros da oralidade que integraram a sua formação individual e de sua geração, a partir de histórias que eram repetidamente contadas em família acerca de um imperador *nguni* que, no final do século XIX, ordenara o silêncio no reino após o horário das refeições para que pudesse repousar. O poder de Gungunhane, na narração de Paulina Chiziane, era o poder total, ao ponto de a certa altura:

16

Contempla a sua obra e suspira de orgulho — fui eu quem transformou tudo isto em vida. Coloquei luz nos olhos dessa gentalha. Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais, gado. Dá-me sol e chuva. Nesta terra fêmea, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra. (CHIZIANE, 2017, p. 15)

Diante de tamanha autossuficiência, um sono tranquilo era o mínimo que o imperador poderia exigir de seus súditos. Ocorre que, na circunstância encenada no conto, elaborado com base nas transmissões orais populares, uma nuvem de andorinhas voava pelos céus a cantar livremente e a incomodar o sono do imperador. É precisamente no momento em que o imperador se sente dotado

de poderes infinitos que acontece o inevitável: “Uma andorinha canta alegrias no espaço. De pança também cheia, baila. Liberta os intestinos e a caganita balança na cloaca. Cede à gravidade e cai no olho do imperador (CHIZIANE, 2017, p. 15).

Na superfície narrativa do conto, surge então um imperador enfurecido, a exigir ao seu chefe de ordens que o exército passasse a capturar as andorinhas que o molestavam. Afinal, “quem manda aqui?”, indaga o imperador. Durante a patética caçada, a mirarem nas andorinhas sob o céu aberto, os guerreiros perdem o controle sobre os limites territoriais, deixando o reino vulnerável, o que teria resultado na repentina invasão do território pelo exército português comandado por Mouzinho de Albuquerque e, conseqüentemente, na conhecida prisão do imperador. A cena da prisão de Gungunhane em 1895 está fartamente documentada na iconografia colonial portuguesa. São inúmeras representações que procuram dar a ver, em tonalidades mais ou menos heroicas, o feito de Mouzinho de Albuquerque.

A partir de 2015, o escritor Mia Couto lançou uma trilogia intitulada **As areias do imperador**, em que recupera histórias do império de Gaza e a figura mítica de Gungunhane. O primeiro, **Mulheres de cinza** (2015); o segundo, **A Espada e a Azagaia** (2016) e o terceiro **O bebedor de horizontes** (2017). Em linhas gerais, Mia Couto parece pretender modalizar alguns exageros que, de parte a parte, se buscou quanto à proeminência da figura de Gungunhana. Segundo o escritor, as autoridades portuguesas de então trataram de sobrevalorizar o imperador para enaltecer a vitória de Mouzinho de Albuquerque; quanto aos nacionalistas moçambicanos, teriam interesse óbvio em criar um herói da resistência anticolonial. Certamente por isto, sua figura tenha sido elevada pelo governo revolucionário de Samora Machel à categoria de herói nacional e, nos governos posteriores, a sua figura foi retomada sempre para evidenciar a truculência e o violento exercício do seu poder. Ao longo

dos anos, a figura histórica de Gungunhane tem sido retomada como objeto de uma disputa pela memória nacional. Em síntese, a imagem do velho imperador de Gaza tem sido sistematicamente retomada como pedra de toque das lutas nacionais.

Ualalapi, de Ungulano Ba Ka Khosa (1987)

Em 1987 foi publicada a primeira edição do romance **Ualalapi** do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, romance que conquistou o grande prêmio de ficção moçambicana em 1990, e que recentemente foi publicado também no Brasil pela editora Kapulana. No romance, o personagem Ualalapi é o bem-sucedido arqueiro que, obedecendo a Mundagaz, o futuro Gungunhane, consegue dirigir uma flechada fatal contra Mafemane, irmão de Mundagaz, eliminando-o definitivamente da disputa ao trono depois da morte de seu pai, Muzila.

18 No último capítulo do romance **Ualalapi**, o escritor Ungulani Ba Ka Khosa oferece ao leitor “O último discurso de Ngugunhane”, como uma potente reconstituição ficcional da cena de 1895, quando, diante dos súditos e do exército português que o aprisionara sob as ordens de Mouzinho de Albuquerque, se encontrava em vias de partir para o exílio no arquipélago dos Açores, no oceano Atlântico, ao lado de suas sete esposas, como registra a historiografia portuguesa e os jornais da época.

Vale destacar que, em negociação extraordinária, Gungunhane teria sido o único líder regional a não ser simplesmente executado pelo exército colonial português, mas teria obtido, com apoio europeu, o benefício do exílio. Quanto a suas esposas, os jornais da época indicam que foram degredadas para o arquipélago de São Tomé e Príncipe, onde faleceram depois de terem experimentado situações degradantes e insalubres. Primeiro, por serem mulheres; depois, por não gozarem da visibilidade de Gungunhane, que era sistematicamente apresentado pela imprensa portuguesa como um troféu

colonial, sendo até mesmo fotografado já com trajes ocidentais.

Chama a atenção o tom encolerizado do discurso imaginado pelo narrador do romance, que resume de forma teórica a chegada definitiva da hegemônica administração colonial, com o apoio dos súditos de Gungunhane, habituados às truculências imperiais. Passo à transcrição de um trecho fundamental:

Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jiboia. Chamarão pessoa por pessoa, registrando-vos em papéis que [...] vos aprisionarão. Os nomes que vêm dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhes aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. Exigir-vos-ão papéis até na retrete. Como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que impôs a ordem nestas terras sem ordem, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas. (KHOSA, 1990, p. 119)

19

Os “homens da cor de cabrito esfolado”, claro está, são os europeus que, sendo invasores do espaço moçambicano e portadores da verdade moderna e colonial, traziam o registro escrito como exigência compulsória no processo de modernização de sociedades consideradas atrasadas e defasadas no horizonte da episteme europeia. Se, por um lado, portugueses, ingleses, alemães, franceses imaginavam trazer a modernidade aos espaços considerados *incultos* através de seu braço violento, o colonialismo, por outro lado, aplicaria as ferramentas necessárias para a eliminação do estado de natureza, ao mesmo tempo em que legitimava toda a sorte de crimes humanitários, de injustiças e vetos epistêmicos: “E por todo o lado, como uma doença que a todos ataca, começarão a nascer crianças com a pele da cor do mijo que expelis com agrado nas manhãs. Serão crianças da infâmia” (KHOSA, 1990, p. 119).

Para a economia argumentativa deste trabalho, vale ponderar que é esta dimensão fenotípica, que objetifica os corpos e os reduz a abjeção, que materializa, ao mesmo tempo, as lutas epistêmicas que opuseram culturas hegemônicas a culturas minimais, alternativas, consideradas inferiores. A indignação do personagem Gungunhane, no romance de Ba Ka Khosa, é a lucidez em relação ao que estava em curso: a quebra de um elo com as tradições africanas, materializada agora na cor amarelada da pele do invasor e na assimilação cultural implantada nos anos seguintes e durante todo o século XX. Esta dimensão fenotípica aparece, da mesma forma, nos relatos dos militares portugueses, quando buscaram descrever o corpo de Gungunhane. Parte do relato de Ayres D'Ornellas, militar, escritor e político do último período da Monarquia Constitucional Portuguesa, está disponível como epígrafe no romance de Khosa:

20

Entre estes vinha o Ngungunhane que conheci logo, apesar de nunca lhe ter visto retrato algum; era evidentemente o chefe duma grande raça. É um homem alto, e sem ter as magníficas feições que tenho notado em tantos seus, tem-nas, sem dúvida, belas, testa ampla, olhos castanhos e inteligentes e um certo ar de grandeza e superioridade. (KHOSA, 1990, p. 14)

Em outra epígrafe presente no romance, o militar relata que Gungunhane:

Era um ébrio inveterado. Após qualquer das numerosas orgias a que se entregava, era medonho de ver com os olhos vermelhos, a face tumefacta, a expressão bestial, que se tornava diabólica, horrenda, quando, nesses momentos se encolerizava. (KHOSA, 1990, p. 14)

Vale lembrar que não é difícil localizar na internet algumas fotografias de Ayres d'Ornellas e contrastá-las com os registros fotográficos de Gungunhane. Com esta operação simples, é possível verificar o visível contraste cultural e epistêmico que difere um líder

militar europeu de um líder militar africano. Não são apenas corpos diferentes; são arquivos e performances diferentes que parecem se materializar com imensa clareza. São, como afirmarei mais adiante, *corpora*, construídos como arquivos anteriores formados em meio a culturas sociais e epistemes radicalmente contrastantes.

O suposto atraso cultural africano em relação à Europa oitocentista, o horror revelado pelas descrições feitas pelos gestores da administração colonial e a presença permanente de uma mirada que privilegiava o exotismo como forma de produção de um fascínio colonial subjazem a essas leituras do corpo de Gungunhane. Ungulani Ba Ka Khosa nos oferece, com este “último discurso”, uma leitura possível do que seria a percepção possível, para Gungunhane, desses corpos europeus: são “homens da cor de cabrito esfolado” que chegam para inocular compulsoriamente em sociedades tradicionais as verdades modernas a partir da máquina colonial. Estava certo. O século XX demonstrou que, nos espaços africanos, a máquina de administração colonial era uma organização burocrática que girava em torno dos postos de administração colonial, presididos por senhores plenipotenciários, autorizados a aplicar castigos corporais e execuções, de acordo com a sua convicção pessoal.

21

No romance **Ualalapi** ainda é possível conhecer, a partir de mais uma de suas expressivas epígrafes, o comentário do Doutor Georges Liengme (1859-1936), médico missionário suíço que viveu em Gaza por quatro anos durante a vigência do reinado de Gungunhane. O médico parece afirmar que “toda a sua política era de tal modo falsa, absurda, cheia de duplicidade, que se tornava difícil conhecer os seus verdadeiros sentimentos” (LIENGME *apud* KHOSA, 1990, p. 11).

A título de conclusão, afirmo apenas que os corpos físicos descritos nos parágrafos que compõem este texto são *corpora* (plural de *corpus*) e funcionam como arquivos prévios, cosmóvisões, epistemes. Para além de serem superfícies fenotípicas ou categorias epidérmicas, esses *corpora* exercem performances que contam as

suas histórias sociais, narram as suas tradições e exteriorizam as suas formas de vida através de gestos e práticas simbólicas próprias ou comunitárias. São *corpora* que se movem animados pelas suas crenças, seus valores, suas normas de conduta, suas vozes, seus corpos e suas articulações. Põem em movimento, com as suas performances, a mundividência construída durante muitos séculos no interior de específicos universos de conhecimento. Além da hierarquização de corpos racializados, objetificados nos contextos coloniais, chamo a atenção para a hierarquização dos *corpora*, como sistemas prévios de valores inerentes às individualidades, forjadas na vida social e materializadas em performances que produzem conhecimento.

É precisamente neste ponto que os Estatutos do Indigenato e as políticas de assimilação cultural trataram de combater as performances sociais e culturais dos indivíduos colonizados, tal como Ungulani Ba Ka Khosa anuncia n' "O último discurso de Ngungunhane". Um dos alvos principais do colonialismo político era o de promover o apagamento do senso comum das tradições locais e o consequente fim das formas tradicionais de vida que, entretanto, *reexistem*.

22

REFERÊNCIAS

- CHIZIANE, Paulina. **As andorinhas**. Belo Horizonte: Nandyala. 2017.
- ENES, António. **A guerra de África de 1895**. Lisboa, 1897.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 3. 2000
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Caminho, Lisboa 1990.
- LIESEGANG, Gerhard. **Vassalagem ou Tratado de Amizade. História do Acto de Vassalagem de Ngungunyane**. Maputo: A.H.M, 1996.
- LIESEGANG, Gerhard. **Ngungunyane: A figura de Ngungunyane Nqumayo, Rei de Gaza (1884-1895) e o desaparecimento do seu Estado**. Maputo: Coleção Embondeiro, n. 8, 1996.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**. Dossiê Literatura, Língua e Identidade, número 34, 2008. pp.287-324

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Afrontamento, 1987.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. Ungulani, Paulina e as várias faces de Ngunghane. **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 8, jan./ jul. 2013. pp. 141-151.

TOSCANO, Francisco. QUINTINHO, Julião, **A Derrocada do Império Vátua e Mousinho de Albuquerque**. Lisboa: Editora Portugal Ultramar Ltda., 1930.

VILHENA, Maria da Conceição. **Gungunhana, Grandeza e Decadência de um Império Africano**. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

VILHENA, Maria da Conceição. **Gungunhana no seu reino**. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. **Brasil: país do futuro do pretérito**. Disponível em https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/brasil_pais_do_futuro_do_preterito.pdf. Último acesso em 4 abril 2020.

WHEELER, Douglas L. Gungunyane the Negotiator: A Study in African Diplomacy. **Journal of African History**. Vol. 9, n.º 4 , 1968. pp. 585–602. 23

Sem autor identificado. **A campanha de África contada por um sargento**. Lisboa: Empresa Occidente, 1896.

Literaturas das Áfricas no Brasil: diálogos (in) disciplinados

Alvanita Almeida Santos

24 O que nos movimenta, no sentido de pensar as literaturas das Áfricas no Brasil, nasce como resultado de um movimento de luta e resistência que pode ser observado desde que os primeiros negros africanos foram trazidos para cá, violentamente, escravizados. As aproximações e as distâncias entre a produção literária de países africanos que, à semelhança do Brasil, passaram pela colonização portuguesa e pelas lutas por sua libertação precisam estar nesse movimento. E uma leitura dos textos poéticos — prosa e verso — pode ajudar a trazer alguns pontos de vista diferentes para que seja possível fazer uma interpretação, se não mais justa, pelo menos com comprometimentos mais à margem.

Nos processos de explicação da formação do povo, a presença dos povos africanos só vai aparecer na história, e mesmo assim na forma de uma inferiorização, como presença física, fundamentando uma parte da mestiçagem. Ainda assim, com as tentativas de justificar aspectos negativos do povo brasileiro, para dar sustentação às teorias do branqueamento e da “melhoria da raça”.

Foram necessários 500 anos para que uma Lei (10.639/03, alterada pela 11.645/08 para incluir a cultura indígena) proporcionasse o direito do povo negro-africano ter sua ancestralidade reconhecida (nem sempre respeitada) como elemento fundamental das

identidades brasileiras, tornando obrigatório o estudo da história e cultura africana e indígena como parte da formação das pessoas. Aquilo que, no cotidiano, já estava presente, embora negado, ganha o estatuto oficial. Saberes (in)disciplinados, conhecimento não reconhecido pela academia, mesmo quando a própria academia se valia deles em suas considerações teóricas, passaram a fazer parte da escolarização. A formulação da Lei define uma conquista: o direito do povo negro-africano ter sua ancestralidade reconhecida como elemento fundamental na construção das identidades brasileiras. A Lei oficializa saberes que não estavam “disciplinados”, teriam que ser assumidos pela academia, como conhecimento relevante.

Esse conhecimento que era e ainda é indisciplinado, fora do encarceramento da disciplina, da departamentalização, se impôs como saberes de persistência e resistência, à revelia da vontade das forças e dos poderes vigentes, mantendo-se nos expedientes mais inesperados e ocupando os espaços, sutil ou acintosamente — chutando a porta, para falar no popular. Escorregando entre as poéticas da oralidade, insinuando-se nas letras à margem, tais saberes aparecem lidos, publicados. Atravessam o oceano e se instalam. A mais velha forma de mídia, o boca a boca, foi espalhando a notícia das muitas Áfricas existentes, em uma diversidade de produções culturais. Dentre estas, “escrevivendo-se”, está a “literatura”. Da controversa denominação de “literaturas africanas de expressão portuguesa” à afirmação de cada expressão singular — angolana, moçambicana, guineense, são-tomense e caboverdiana —, escritoras e escritores de países africanos que foram colonizados por portugueses trabalham para serem lidos do lado de cá do oceano.

Poderíamos discutir a pertinência ou conveniência destes saberes de se colocarem nesse espaço que pode tentar enquadrar os saberes que se caracterizam por sua possibilidade de escapar às amarras do discurso competente (CHAUÍ, 2007), que autoriza a fala, mas limita até onde e o que se pode falar. Como lidar com as

regras de um jogo, no qual já se entra em desvantagem? Quando as cartas já estão marcadas?

É nesse aspecto, nessa postura de resistência, ou, conforme o conceito da pesquisadora Ana Lúcia Souza (2011), de (re)existência, em que corpos negros encontram formas de existir na resistência, que as discussões que aqui proponho sustentam-se na perspectiva de uma descolonização de saberes. Uma perspectiva que pretende tentar ler de outra forma, subvertendo a ordem estabelecida, como propõem Borsani e Quintero (2014).

[La decolonialidad] Invita a prácticas desobedientes, a desprendimientos y a indisciplinamientos, a dar un giro, a virar respecto de la hegemonía occidental e imperial que impuso un orden mundial a expensas de sus intereses de dominio y opresión. (BORSANI & QUINTERO, 2014, p. 17)

26

Se os objetos que se visibilizam neste estudo são oriundos de uma comunidade que esteve, à semelhança do Brasil, sob o jugo de outros povos que se impuseram sobretudo pela força, mas também pela manipulação das ideias e do conhecimento, é preciso olhar para eles a partir de outro lugar e buscando outras possibilidades de leitura e interpretação.

Pensando no “campo” da literatura, observo um primeiro nó a desfazer ou a apertar a ponto dele tornar-se tão diminuto que já não pareça um nó e suma entre os trançados do tecido textual. Os textos que são apresentados na escritura das Áfricas, em toda sua diversidade, vem de povos desenvolvidos sob a égide da oralidade. A força da tradição oral descrita por Hampaté-Bâ (2010), por exemplo, em “A tradição Viva”, é a matriz das literaturas das Áfricas que nos chegaram. As histórias insinuam-se nas letras, escorregando da oralidade e depois vão se tornando escrita — outra escrita — lidas, publicadas, mas antes ouvidas. Para esse nó, é preciso pensar em outras epistemologias, ainda que não abandonemos de todo o que subjaz em nossa formação — ou quem sabe abandonemos?

O pesquisador Henrique Freitas (2016) convida a enfrentar os “desafios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil”, em um artigo do seu livro **O Arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Vou me apropriar de suas proposições para pensar sobre as literaturas africanas no Brasil. Tais proposições apontam um caminho para a interpretação que entendo como um olhar decolonial possível. São dez desafios que ele propõe (desafios teóricos, metodológicos e críticos). O primeiro deles diz respeito à língua, chamando a atenção para a necessidade premente de problematizar o viés da lusofonia para pensar sobre as literaturas africanas (no caso específico aqui das literaturas de comunidades que foram colonizadas por Portugal e, portanto, têm a língua portuguesa como língua oficial, mas que se aplica em termos de uma anglofonia ou francofonia, nos países que foram colonizados pela Inglaterra ou França). Uma questão já evidenciada por pesquisadores(as) africanos como Inocência Mata (2007), quando problematiza o dilema de escritores(as) africanos(as), e não só os de colonização portuguesa, com o que significa escrever na língua do opressor em busca de ser lido para além das fronteiras nacionais e escrever nas línguas locais como forma de resistência e também como uma fala que não poderia ser dita a não ser por esta língua, sob pena de alterar-se o sentido exato do que se pretende falar.

27

É necessário, pois, promover rasuras na hegemonia do operador funcional que reúne numa uniformização forçada as produções de tais literaturas em torno da língua do colonizador. O eixo comum da língua, por vezes, apaga a diversidade das comunidades que distam entre si, não somente no espaço, mas também culturalmente. Na Guiné-Bissau, por exemplo, estão registradas mais de 42 línguas, nas quais a população se comunica, sendo a língua portuguesa pouquíssimo usada. Uma língua crioula circula muito mais entre as comunidades e a maioria aprende o português somente na escola.

O segundo desafio, a par do que já foi mencionado, coloca o perigo de fazer uma teoria e uma crítica literária dos textos africanos, que são forjados em culturas nas quais a oralidade é fundante, a partir de um olhar *scriptocêntrico*, uma vez que a formação dos intelectuais da área vem de uma experiência de modelos formalistas calcados em uma tradição da escrita. Mas também não se pode esquecer as possibilidades de formas de escrita não reconhecidas como tal.

28 Junto a isso, um terceiro desafio discute um cânone africano no Brasil. Às expensas da lei que provoca uma possibilidade das literaturas africanas nas escolas, constitui-se um “cânone das literaturas africanas”. Em que pese algumas poucas quebras e a inserção de novos nomes e lugares, quase exclusivamente, circulam os nomes de escritores (homens) de apenas dois países, Angola e Moçambique. Os outros três países “lusófonos”: São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Guiné Bissau são, no mais das vezes, apenas mencionados. Vale ressaltar uma política editorial, de divulgação e de cooperação que não facilita a inclusão destes. Em depoimento, em uma palestra, no Seminário Mulher e Literatura de 2013, em Brasília, a escritora Odete Semedo falou sobre essa questão, sobre o quanto era difícil publicar em seu país, que até aquele momento não dispunha de uma editora¹. A maior parte das publicações saía via Portugal. É provável que já existam editoras mais estruturadas nos países africanos de língua portuguesa. No entanto, essa informação não chega tão facilmente ao Brasil. Isso dificulta ou limita o conhecimento do que se produz nessa região.

1 Acreditamos que a fala da escritora se remeta não à total ausência de editoras, mas de seu surgimento tardio e insuficiente, uma vez que, em 1994, os escritores Abdulai Sila, Teresa Montenegro e Fafali Kouduwa fundaram a primeira editora privada da Guiné Bissau, a Kusimon Editora.

Além do limite em dois países mais conhecidos, os nomes que se evidenciam são os de homens e brancos (quando muito, de mestiços embranquecidos). A editora Kapulana tem apresentado um outro trabalho de publicação de autores pouco divulgados no Brasil, trazendo outros lugares à visibilidade (Nigéria, Quênia, Zimbábue), mas continua como os mesmos dois de língua oficial portuguesa — Angola e Moçambique, embora com o mérito de propor outros nomes diferentes dos já mais conhecidos. Na verdade, a questão do cânone para a literatura de países africanos não difere muito de como percebemos a construção do cânone de outros lugares, como o Brasil. Isso reflete uma visão eurocêntrica a respeito de própria necessidade de um conjunto de obras que sejam “representativas” de um povo.

A questão da oralidade que se retoma em um quarto desafio tem a ver com o risco de se pensar apenas sua forma de representação na escrita, desconsiderando-se todo o potencial da voz, que se amplia para além de um código linguístico. Na proposição de uma ciência da voz, Paul Zumthor (1993, 1997) defende uma experiência da leitura que leve em consideração, para a construção do sentido, o contexto, especialmente no texto oral, a performance que envolve sons, ruídos, gestos: o corpo, enfim. Um corpo individual, mas também, um corpo coletivo que se constitui de uma ancestralidade, conforme se evidencia no quinto desafio para o qual nos instiga Henrique Freitas (2016).

Dizer com o corpo é mais do que dizer. No corpo, se inscreve uma memória que emerge na narrativa coletiva. A palavra escrita se constitui um corpo, também coletivo e plural. E não podemos deixar de pensar como a literatura de luta dos povos em busca de sua libertação reflete uma história que nunca é a de um só sujeito, mas pertence a toda uma comunidade. No entanto, a palavra dita é ainda mais corpo, na medida em que só pode se materializar no e pelo sujeito completo de voz, gestos, expressões marcado de muitas outras vozes.

O desafio seguinte (sexto) nos traz uma questão acerca de como pensamos o real e de como o representamos, propondo “descolonizar” o real, livrando-o dos essencialismos (essência, verdade, profundidade) para trazê-los em paralaxe, deslocando o ponto de observação. E não se trata apenas da observação do real, mas também da apropriação do real, ou mais ainda do que é o real, de que real estamos falando, pois a visão que nos fica do real acerca dos povos colonizados é a de um olhar a partir do colonizador, que “enxergou” o que quis e como quis, segundo o referencial de sua própria identidade. Sob esse viés, justificou a violência não só física, mas do apagamento dos sujeitos.

Na sequência dos desafios, o desnudamento do que se apresenta como um incômodo: colocar em pauta a discussão étnico-racial, para tensionar o cânone brasileiro, bem como o cânone africano na África, propõe investir em uma literatura a ser ainda explorada, no estudo de nomes (quase) esquecidos, invisibilizados. Há um esforço de novas editoras com a publicação de obras de escritoras(es) 30 negras(os) e alguns nomes começam a ocupar um lugar de maior visibilidade, atraindo mesmo o interesse da academia.

O apagamento das línguas nativas locais em detrimento das línguas europeias (dos colonizadores), costuma ser justificado com a argumentação de uma unificação dos países africanos. E desfazer esse apagamento é o que constitui o oitavo desafio. Tomar outras línguas europeias não hegemônicas e/ou línguas autóctones como *locus* de produção da literatura será, antes de tudo, uma postura ética e crítica. Há que se considerar a opção de escritores africanos por realizar sua poética na sua língua nativa ou em crioulo, como a escritora guineense, Odete Semedo, no livro **No fundo do canto** (2007).

Os últimos desafios remetem ao caráter rizomático das relações que perpassam as literaturas africanas, no devir da diáspora, na dispersão forçada, em certo tempo, ou voluntária, em outros tempos, de sujeitos deslocados. Pensar as literaturas africanas é pensar pelo

espalhamento por diversos espaços geopolíticos e, nesse sentido, é pensar no diálogo com as produções afro-brasileiras, por exemplo. Para tanto, é preciso refletir sobre as possibilidades de trânsito, nas literaturas africanas no Brasil, como encruzilhadas.

Atravessando as entrelinhas, misturando as vozes narrativas, no boca a boca mais eficaz, as muitas Áfricas existentes foram se espalhando nas possibilidades e se apropriando dos caminhos. Nos espaços mínimos que se encontram nos entrelaços, nos pequenos dizeres, mesmo quando estão nas palavras não ditas dos textos chamados de clássicos da literatura — onde se tentam apagar os que foram subalternizados, os deslizos da caneta deixam entrever aqui e ali um sinal de insurgência, rapidamente transformada em crime.

Assim, as Áfricas no Brasil foram aparecendo: primeiro, nos sussurros das vozes à margem do cânone estabelecido, afirmando-se negro e filho de África, herdeiro das culturas africanas. Trazendo as insistências e teimosias de brasileiros(as) invisibilizados(as), mas forçando a entrada com personagens como a Suzana, do romance **Úrsula** de Maria Firmina dos Reis, em sua lembrança carinhosa da África, de onde fora arrancada, apartada da família amada, violentada. Um romance que teve sua publicação primeira em 1859, ficou fora dos compêndios de literatura, mesmo tendo tido grande tiragem e venda em sua época (afinal, a escritora era mulher e mestiça!).

Também como o filho que nasceu livre de mãe africana, vendido pelo pai que desnuda a hipocrisia social, Luiz Gama: um provável descendente de Luísa Mahin, negra que participou da revolta dos Malês, mas é negada pela história oficial, que afirma que ela não existiu, recuperada na ficção em **Um defeito de cor**, da mineira Ana Gonçalves (2006). Na narrativa, está contada uma história de África e de Brasil, vista de outro ângulo, de uma mulher escravizada, mas de luta e resistência.

As Áfricas no Brasil vão aparecendo na poesia e nas narrativas dos negro-descendentes da resistência, nas publicações dos **Cadernos**

Negros: Cuti, Éle Semogue, Landé Onawalé, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Geni Guimarães, José Limeira, que foram trazendo várias Áfricas para seus textos. Quem já não viu os versos de Conceição Evaristo, em “Vozes Mulheres” (2008)?

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.
(EVARISTO, 2008, p. 45)

É o lamento da infância que se perdeu na crueldade dos navios negreiros, tumbeiros, amaldiçoando muitas gerações. Ou a mesma travessia forçada da menina Kehinde, de Ana Gonçalves, em **Um defeito de cor** (mencionado acima), romanticamente atirando-se no mar da Bahia, antes de ser obrigada ao batismo com um nome cristão, como era feito com os escravizados que aqui chegavam.

32 Uma travessia que se dá de ida e volta e ida novamente, em busca do filho que aqui perdera — a ficção atualizando a realidade, dando existência àquela Luisa Mahin, mãe de Luiz Gama. Quem sabe uma ficção mais real que a realidade ou a realidade vista em paralaxe?

As Áfricas vão, assim, pousando no Brasil. Vão chegando agora os africanos nascidos lá, afinal “Luanda beira Bahia”. É ali pertinho, somos o côncavo do convexo. Aportam por aqui Mias Coutos, José Eduardos Agualusas, Pepetelas — aqueles dos que mais se fala. Furando bloqueios, para atender a Lei, são sugeridos nas listas de vestibulares e as escolas do Ensino Fundamental e Médio se veem obrigadas a ler esses outros. Foram se chegando: **A gloriosa família** (Pepetela), **Nação crioula** (Agualusa), **O último voo do flamingo** (Mia Couto), **Luanda** (Luandino Vieira). Alguns apenas, mais conhecidos. Tudo bem que a maioria ainda de homens e brancos, ressalte-se. Mas vão sendo apresentados. Mesmo nos

eventos sobre a literatura e história das Áfricas, quando se pretende uma perspectiva mais ao sul, o que predomina? Os mesmos, basta olharmos as apresentações. Na maioria das apresentações, entre comunicações e conferências, evidenciam-se os nomes de homens e bem poucas mulheres, surgem alguns menos conhecidos por aqui como Honwana e Lília Momplé. Há algumas rasuras, mas ainda estamos engatinhando. É certo que não se pode negar a dificuldade de acesso. Conseguir as publicações de escritores africanos, de países de língua oficial portuguesa ou de outras línguas, é uma verdadeira maratona. Quase sempre passando pela Europa, com editoras de lá. Ou talvez dos poucos que se encorajam a ir à África, para poder falar de lá, como a professora Yêda Pessôa de Castro², que foi fazer pesquisa na Universidade de Ifé, na Nigéria, sem qualquer ajuda de custo.

Nos cursos de Letras, e na educação básica também, uma grande dificuldade para entender a própria aplicação da lei, é uma constante. Sem ter feito uma estatística mais precisa, pode-se observar que quase se restringe à oferta de uma disciplina apartada de outros programas. As referências em estudos mais generalistas, por exemplo, no que diz respeito às teorias, reduzem-se ao cânone — mais ainda ao cânone “dito” universal, para explicar as categorias que funcionam para a análise da literatura. Não são encontradas ou são pouco conhecidas obras que apontem os diálogos entre a literatura brasileira e as literaturas africanas.

Como vimos aqui, há um esforço para trazer outras epistemologias, mas muita dificuldade em libertar-se dos suportes de nossa formação. É a angústia (?) de Mário Andrade (1928), no “Improviso do mal da América”: “grito imperioso de brancura em mim” (ANDRADE, 1987, p. 265). Quem sabe o que precisamos agora é ouvir com urgência um “grito imperioso de negrura em mim”?

2 Yêda Pessôa de Castro, etnolinguista, professora aposentada da UFBA; pesquisadora de referência das línguas africanas no Brasil. Foi professora visitante em diferentes universidades de países africanos.

Se o que queremos é saber melhor sobre outras geografias
que nos marcam, podemos seguir a sugestão de Noémia de Sousa
(moçambicana, 1926-2002):

Se me quiseres conhecer
Para Antero

Se me quiseres conhecer
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte.

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes, espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
34 corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica, ativa e mística,
África da cabeça aos pés,
— Ah, essa sou eu:

Se quiseres compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,
nos gemidos dos negros no cais
nos batuques frenéticos dos muchopes
na rebeldia dos machanganas
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro...

E nada mais me perguntes,
se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne,

onde a revolta de África congelou
seu grito inchado de esperança.
(25-12-1949)
(SOUSA, 2016, p. 40)

No poema que está publicado na coletânea intitulada **Sangue Negro**, em uma edição brasileira de 2016, pela editora Kapulana, nos exorta e desafia a conhecê-la e, conhecendo-a, conhecer a África. Mas não olhando somente de fora, mas adentrando sua alma, sentindo suas dores, seu sofrimento, e também sua revolta, seu grito, sua luta.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Improviso do mal da América. In: _____. **Poesia Completa**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987. p. 265-267
- BORSANI & QUINTERO. Introducción. Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo. In: _____. (comp.). **Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo**. Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2007
- EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In: _____. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- FREITAS, Henrique. Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil. In: _____. **O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogums Toques Negros, 2016. p. 89-115
- GONÇALVES, Ana. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (ed.). **História Geral da África**. Brasília: UNESCO, SECAD/MEC/UFSCar, 2010. p.167-212
- MATA, Inocência. A literatura, universo da reinvenção da diferença. In: _____. **A literatura africana e a crítica póscolonial: reconversões**. Luanda: Editorial Nzila, 2007.
- REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres/ Belo Ho-

rizonte: PUC-Minas, 2009.

SEMEDO, Odete. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUSA, Noémia de. Se me quiseres conhecer. In: _____. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Literaturas africanas em crioulos: presenças de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial e São Tomé e Príncipe

Amarino Oliveira de Queiroz

A produção cultural em línguas crioulas constitui, dentro do universo africano oficialmente falante de português, uma peculiaridade das experiências literárias na Guiné-Bissau, em Cabo Verde e, possivelmente com menor projeção, no arquipélago de São Tomé e Príncipe. Iniciando por Cabo Verde, o rico cenário das tradições orais cultivadas em *kaboverdianu* apresenta interessantes exemplos, a exemplo do *passa piada* ou *konbersu sábi*, manifestação poética caracterizada por uma espécie de desafio em versos produzidos por dois cantadores que se provocam mutuamente, tencionando promover o riso da assistência através do jogo de palavras com duplo sentido:

37

Assemelhando-se muito à música repentista do nordeste brasileiro e à desgarrada portuguesa, o *konbersu sábi* sobressai como uma continuidade do Griot Africano, que transmite, oralmente, ao longo de gerações, a história e a sabedoria de um povo (...).

Possuindo um sócio na *kurkutisan*, ou *rafodjo*, da ilha do Fogo, o *konbersu sábi* (...) retrata toda a vivência de uma população, pela sua maneira especial de dizer coisas, de dizer piadas e insultar, aberta ou disfarçadamente, a tudo e a todos, mas sempre com

um cunho poético. (SPÍNOLA, 2004, p. 7)

Como ocorre no *passa piada* ou *konbersu sábi*, o repente versificado que caracteriza a *kurkutisan* da ilha do Fogo se desenvolve à moda de um desafio entre duas cantadeiras ou cantadores, com textos poéticos improvisados e de caráter satírico. Derivando do termo *kurkuti*, ou *krakuti*, que significa exatamente ofender, insultar, o *kurkutisan* ou *rafodjo* fogueense é ainda conhecido pelo nome de *rodriga*. Originário da ilha de Santiago aparece o *batuku*, de clara influência africana no ritmo, conhecido por reunir em sua execução um composto performático em que se alternam expressões poéticas, musicais e cênicas. Sua parte versificada, quase sempre comandada por uma cantadeira, é conhecida pelo nome de *finaçon* e constitui,

ao mesmo tempo, poesia, cântico, música e dança, com um ritmo eufórico e uma orquestração característica, em que os únicos sons melódicos são as vozes (a solo e coro), e o ritmo marcado com as mãos espalmadas em chumaços de pano, colocados entre as pernas das batucadeiras, ou pelo bater sincopado de palmas. (SPÍNOLA, 2004, p. 2)

38

A *finaçon* cabo-verdiana apresenta temas de caráter predominantemente filosófico, muitos deles tirados de improviso. O caráter híbrido desta manifestação cultural estaria reforçando aquela ideia de que a estreita ligação do país insular com a Guiné-Bissau e suas cantigas de *ditu* ou *mandjuandadi*¹ além de se verificar desde o ponto de vista histórico, político, econômico e social, pode ser apreciada também a partir do processo de uma interrelação artística, aqui destacada não somente pela produção literária oral e escrita em diálogo com outras séries culturais, mas também pelo uso literário dos crioulos respectivos em ambos os países.

1 Criações poéticas da oralidade bissau-guineense.

Dejair Dionísio (2012, pp. 21-22) perfila a presença de uma expressão crioula dentro da literatura cabo-verdiana escrita mencionando alguns escritores veteranos como Eugênio Tavares, Pedro Cardoso ou Luis Romano. A lista é acrescida com referências a Corsino Fortes, Manuel Veiga, Eutrópio Lima da Cruz, Kaká Barbosa, Kwame Kondé, José Luis Hopfer Almada, Tomé Varela da Silva, Kaoberdiano Dambará e Daniel Spínola, entre outros. Tratando da mesma experiência literária, Ricardo Riso (2013, p. A34) argumenta que “o estabelecimento do cânone fala muito mais pelas ausências e silenciamentos impostos do que por aqueles contemplados para constituí-lo”. As observações de ambos os estudiosos confluem para algumas considerações em torno de Eneida Nelly, voz crioula feminina precocemente desaparecida após publicar seu primeiro livro de poemas. Na perspectiva de Ricardo Riso,

Eneida Nelly desafia esse cânone e os seus pesquisadores quando lança o seu único e derradeiro livro de poesia, “Sukutam” (Escutame), em 2011. Primeiro pela escrita em língua materna cabo-verdiana, que já conta com uma vasta produção que é ignorada pelos especialistas da literatura de Cabo Verde – os brasileiros que o digam, restritos à produção em língua portuguesa. (...)

39

O papel pioneiro exercido por Eneida Nelly ao trazer o gênero, a raça e a autoria feminina em crioulo, demonstra a necessidade de reavaliação do cânone e da postura do pesquisador brasileiro de literatura cabo-verdiana, restrito à produção em língua portuguesa. (RISO, 2013, p. A34)

Questionamento semelhante encontrou lugar no conhecido poema “*Na kal lingu ke N na skirbi nel*”, da escritora guineense Odete Costa Semedo, que reproduziremos parcialmente a seguir.

Na kal lingu ke n na skirbi
Ña diklarasons di amor?

Na kal lingu ke n na kanta Storias ke n kontado?

*Na kal lingu ke n na skirbi
Pa n konta fasañas di mindjeris Ku omis di ña tchon?
Kuma ke n na papia di no omis garandi
Di no pasadas ku no kantigas?
Pa n kontal na kriol?
Na kriol ke n na kontal! (...) ²
(SEMEDO, 1996, p. 10)*

40 *Na kal lingu ke n na skirbi* (Em que língua escrever?), indaga a autora provocativamente, nos dois idiomas, como que tentando incorporar através deles as muitas outras vozes que compõem o diversificado panorama etnolinguístico e a diversidade cultural do seu país. Vale ressaltar que, pelo questionamento que engendra a partir dessa disposição bilíngue, ora em paralelo ora em simbiose, vários momentos da obra de Odete Costa Semedo apontam para o fato de que à produção literária em línguas europeias nas Áfricas vêm se alinhando soluções e registros inovadores, resultantes do entrecruzamento de línguas e culturas e de diferenciadas percepções de mundo.

Conforme reitera a escritora angolano-guineense Filomena Embaló (2004), ainda que a língua portuguesa continue a predominar na poesia da Guiné-Bissau, o recurso ao crioulo vem se tornando cada vez mais frequente, tanto pela sua utilização direta na escrita poética como pela sua progressiva presença nos textos produzidos em português. Ao empregarem o crioulo, defende Embaló, os criadores evidenciam a grande riqueza metafórica dessa língua enraizada na cultura dita popular.

² “Em que língua escrever / As declarações de amor? / Em que língua cantar / As histórias que ouvi contar? / Em que língua escrever / Contando os feitos das mulheres/ e dos homens do meu chão? // Como falar dos velhos / Das passadas e cantigas? / Falarei em crioulo? / Falarei em crioulo!”. (SEMEDO, 1996, p. 10)

Tal realidade, que parece ampliar-se rapidamente, pode ser medida não apenas pelo incremento do trabalho de recolha e impressão de narrativas orais, mas também por um movimento favorável à normatização ortográfica do crioulo, sua utilização no processo de alfabetização e, naturalmente, pela sua adoção cada vez maior não só por parte de um grande contingente de antigos e novos poetas e prosadores, bem como pelo trabalho cada vez mais difundido e reconhecido internacionalmente dos vários cantores e compositores da música nacional. A recorrência, por parte de Odete Costa Semedo, à tradição oral bissau-guineense, tanto prestigia e divulga as personalidades a ela relacionadas como serve de incentivo à sua continuidade. Nestes termos, concordando com a assertiva de Moema Parente Augel, sugeriríamos que

entre as táticas subversivas empregadas por escritores latino-americanos e africanos, desconstruindo o discurso eurocêntrico e patriarcal do colonizador, está a utilização da língua imposta pelo vencedor como forma de expressão; modificando-a, todavia, estética e ideologicamente, pela introdução de elementos da tradição oral, de suas diferentes culturas e da constante referência a seus mitos e lendas, aos jogos infantis, às suas múltiplas raízes (AUGEL, 2003, p. 192),

41

já que os procedimentos de inserção de enunciados crioulos e de canções evocativas da tradição oral dentro do texto escrito em língua portuguesa poderão ser interpretados como uma estratégia consciente de des-reconstrução operada por autores como Odete Semedo.

Investindo na tradição das cantigas de *ditu* e *mandjuandadi*, nas *storias*, nas *passadas* e revestindo-se da condição de reinventora da palavra que se vai fixar pela escrita, Semedo opera uma espécie de relação maior entre o oral e o escrito que carrega em seu

bojo uma série de outras aproximações igualmente interessantes, revelando-nos uma vontade consciente de afirmar, através deste recurso, as dinâmicas do universo guineense contemporâneo e, como consequência, a híbrida condição em que se funda e se apoia o seu discurso literário particular: na confluência entre Ocidente e Oriente, representados, respectivamente, pelo seu letramento e formação acadêmica europeia em consonância com a própria substância cultural africana e guineense, da qual se alimenta a sua habilidade de cantar e contar.

42 Dentre os subgêneros narrativos característicos das criações na oralidade e na escrita presentes no contexto literário africano em línguas crioulas, tal como as *stórias* e *passadas* da Guiné-Bissau, os *contági* e *soyas* de São Tomé e Príncipe compõem outro recorte possível na apreciação crítica deste conjunto, uma vez que muitos dos textos em questão, sem negligenciar o caráter de exemplaridade que subjaz à tradicional arte de contar histórias, ao serem retomados como procedimento estilístico ou como projeto estético por alguns autores e autoras contemporâneos desses países acabam por viabilizar, em sua dinâmica criativa, a continuidade, a dignificação, a reinvenção ou a própria inserção desses subgêneros no contexto maior representado pela atual escrita literária das antigas colônias portuguesas.

Referido como língua santomé, o crioulo forro tem se revelado como aquele que impõe maior presença no atual cenário cultural do arquipélago de São Tomé e Príncipe. Apesar da precariedade de sua manutenção, torna-se necessário lembrar que esse idioma vem funcionando como língua de comunicação nacional e de literatura ao lado da língua oficial portuguesa, com ocorrência destacada nas manifestações da poesia oral e na música popular do país. Assim, têm aparecido em formato impresso recolhas de provérbios em forro e coletâneas de soias, bem como vem sendo desenvolvido um trabalho de recontação em português destas mesmas narrativas.

No que tange à poesia, datam da segunda metade do século XIX os primeiros registros poéticos de Francisco Stockler (1839-1884), um dos primeiros autores da literatura nacional escrita. Pelo que se faz constar, Stockler escreveu exclusivamente em forro poemas como “Sum Fâchicu Estoclê”, texto cujo título reproduz, literalmente, precedido do termo Senhor, a equivalência ao nome do poeta em forro, o que por sua vez poderá sugerir-nos uma estratégia consciente, por parte do autor, no sentido de nobilitar através de sua própria produção uma escrita de resistência cultural, pretensamente nacionalizada e nacionalizante, ao lado da literatura produzida em língua lusa.

O trabalho de Francisco Stockler antecipou investidas similares de registros em poesia na língua santomense, como é o caso de Sun Nhana (João dos Santos Lima), também nascido no século XIX, ou de Teófilo Braga, cronista e compositor de música popular, ou ainda de Faxicu Bêbê Záua (Francisco de Jesus Bonfim), prosador em cuja obra se destaca a crônica etnográfica e a compilação de provérbios tradicionais de São Tomé e Príncipe. Além das cantigas e dos provérbios populares, prolifera um considerável número de contos, lendas, fábulas e poesia oral, esta última intimamente ligada à música. Mas as relações entre o forro e o português como línguas de comunicação e de literatura ainda deverão render alguns episódios. Cremilda de Araújo Medina (1987, p. 220), por exemplo, referindo-se à situação de bilinguismo existente em São Tomé e Príncipe, acredita que este será o futuro linguístico do país: nem forro nem português padrão, ou seja, uma língua cada vez mais crioualizada, hibridizada. Os exemplos relatados parecem acusar positivamente o que sinalizou Medina, mas a tentativa de esboçar uma história da literatura nacional remete-nos, inevitavelmente, à compreensão da própria trajetória histórica dos santomenses:

devido à conjuntura socioeconómica e, apesar da insularidade geográfica, a heterogénea essência africana foi progressivamente configurando a identidade cultural são-tomense, agora produto de uma amálgama de expressões culturais africanas assimiladas (MATA, 1998, p. 24),

que por sua vez dialogam com o legado ibérico da experiência colonial portuguesa, com a presença dos cabo-verdianos e dos vizinhos francófonos, com a proximidade hispano-negro-africana da parceira económica Guiné Equatorial, bem como com a influência das culturas latino-americanas, inclusive a do Brasil.

Ampliando nossa perspectiva analítica pelo universo oficialmente falante de línguas ibéricas na África, contemplaremos a Guiné Equatorial, país onde o castelhano figura como primeira língua oficial, secundada pelo francês e, controversamente, pelo português, não obstante a ocorrência em seu território de idiomas do tronco linguístico banto e do crioulo anobonês, este último herança da presença colonial lusitana anterior à chegada dos espanhóis. A Guiné Equatorial está conformada geograficamente por duas distintas regiões, uma continental e outra insular. Foi abaixo da linha do Equador, precisamente numa ilha ocupada em 1417 pelos portugueses que se desenvolveu o fá d'ambô, Fadambo, Falar de Ano Bom ou anobonês, crioulo de base portuguesa bastante assemelhado à língua forro de São Tomé e Príncipe.

44

De acordo com o linguista Armando Zamora Segorbe (2009, p. 75), no momento da chegada dos primeiros europeus à ilha não havia vestígios humanos anteriores, pelo que se costuma considerar os escravizados trazidos de São Tomé e Príncipe e outros lugares como os seus primeiros povoadores. Ano Bom pertenceu a Portugal até 24 de maio de 1777, ocasião em que foi cedida à Espanha juntamente com a ilha de Fernando Poo, atual Bioko, em função da assinatura do Tratado de El Pardo. A negociação entre as duas coroas promoveu, em troca, a devolução à Espanha dos territórios de Santa Catarina

e Sacramento, localizados no Brasil e no Uruguai, respectivamente. Vinculações como esta teriam justificado a polémica oficialização do português na Guiné Equatorial e seu ingresso na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

No que tange às criações na oralidade dentro da realidade literária guinéu-equatoriana, verifica-se uma dupla realidade onde aparece, por um lado, a tradução ao espanhol e o relato de narrativas tradicionais e, por outro, o conjunto constituído por essas narrativas originais, os ditados, os provérbios e as canções nas línguas locais. Neste sentido, vale ressaltar que é crescente o esforço de autores como Jacint Creus, Nánây-Menemôl Lêdjam, José Elá ou Justo Bolekia Boleká no registro de estudos relacionados com outras criações produzidas nas línguas faladas no país.

Traço característico das culturas da Guiné Equatorial, as casas da palavra configuravam tradicionalmente um espaço de transmissão oral dos conhecimentos e também um lugar de debate no qual a tomada de posição frente às disputas buscava orientar o grupo social, apostando numa solução comum. Referidas como *abáá* em língua fang, *mwebe* em ndowe, *mpa* em bisio, *riebapué* ou *wedja bohôté* em bubi e *vidyil* em idioma anobonês (ARANZADI, 2013), nelas se cultivavam originalmente as crenças, os ritos, a arte, a música e a poesia, estabelecendo-se uma estreita relação entre estas duas últimas expressões em todas as manifestações orais das culturas

45

fang, bubi, ndowe, de los bisio, annoboneses y criollos, la música está íntimamente ligada a la poesía y a la danza. Las canciones acompañadas de instrumentos forman parte de las danzas. La poesía, está implícita en las canciones y especialmente en la épica de los trovadores de *mvét* (entre los fang), o *ngiang* (entre los bisio), así como en las romanzas bubis. En la propia lengua bubi la palabra poesía es la misma que canción (*löberí*), saeta o canto (*siallo*) o declamación (*rëppi*) y las dos formas inseparables de la creación poética lo constituyen el canto y la música (...)

El patrimonio que se conserva a través de la oralidad, pervive en los cuentos, en las fábulas, en las adivinanzas, en las epopeyas, en el canto, siendo la música parte indispensable de esa oralidad. (ARANZADI, 2013, pp. 84-85)

Em tempos atuais, de Francisco Zamora Lobo a Juan Tomás Ávila Laurel, a expressão em língua espanhola parece ser um traço predominante quando nos reportamos à produção literária poética e ficcional entre os escritores provenientes da ilha de Ano Bom. Investigando a influência da enculturação exógena na oralidade guinéu-equatoriana, Justo Bolekia Boleká (2010) chegou a afirmar que não existe sequer um uso residual da língua anobonesa entre os escritores locais, muito embora Juan Tomás Ávila Laurel tenha publicado uma novela chamada precisamente *Áwala cu sangui* (2000), na qual, além do próprio título, o autor faz uso de alguns vocábulos em fá d'ambô e apresenta referências culturais características do ambiente insular em que a trama é desenvolvida. Essa tematização se repetirá, inclusive, no romance autobiográfico de 2009 **Arde el monte de noche**, onde a relação espanhol/anobonês recebeu de Ana Lúcia Sá (2011) a seguinte observação:

46

A língua espanhola com que escreve o romance é o mecanismo de leitura da língua autóctone, manipulando-se deste modo os termos da construção imperialista da língua.

Trata-se de um mecanismo de organização narrativa (espanhol) que tem ao nível da consciência do sujeito colonial a ferramenta para expressar este mecanismo de resistência (fá d'ambô) aos elementos sistémicos de sujeição que encontramos na obra: a igreja, a escola e os militares. (SÁ, 2011, pp. 493-494)

De forma similar à empreendida por Juan Tomás Ávila Laurel nos dois exemplos supracitados, com a publicação de **Desde el viyil y otras crónicas**, em 2008, Francisco Zamora Lobo referenciará

literalmente, através da prosa escrita, o nome pelo qual a tradicional casa da palavra ficou conhecida em língua anobonesa: viyil. O incremento dessa memória encontra lugar em alguns outros exemplos, dentre os quais referiremos a versão em espanhol para a tradicional **Leyenda de Lohodham** e a coletânea **Cuentos Annoboneses de Guinea Ecuatorial**, organizada por Jacint Creus e Ma. Antònia Brunat (1992). Destacariamos ainda os estudos desenvolvidos por Nãñay-Menemôl Lêdjam (2012) em torno da *punta* e os *pé* ou *mé Punta*, trovadores deste gênero de poesia oral anobonesa, assim como a coletânea de estudos intitulada **Cancionero Oral Annobonés** (2008) e os artigos sobre a prosa tradicional da ilha, onde, por exemplo, a saudação literária introdutória de todas os gêneros narrativos é apresentada para os leitores: “— *Agwêt / — Alôôss / — Wã tela sé soya fôlo*”. Note-se que a palavra *soya* em fá d’ambô tem grafia e significação idêntica à forma corrente em língua forro de São Tomé e Príncipe, designando em português e espanhol o equivalente ao termo história. Quanto à supracitada fórmula de abertura comum ao ato de narrar na tradição oral anobonesa, uma vez pronunciada,

47

la palabra oral se hará presente, para convocar a los mitos, las leyendas, los cuentos, las anécdotas urbanas, a los poetas sin libro (...) y a todo el que quiera sumarse a la aventura de escuchar, narrar y contar, estas historias. (MABANA, 2013, on line)

Pelo exposto, poderemos concluir que, apesar dos silenciamentos em torno das literaturas em línguas crioulas e da subsequente ausência delas na construção de uma fortuna crítica que busque contemplar, de forma mais abrangente, o conjunto literário produzido nesses territórios, continuar omitindo sua existência constitui, no mínimo, uma flagrante negligência. Desde a perspectiva relacional entre as criações literárias na oralidade e na escrita, ou entre as línguas crioulas aqui elencadas e as línguas oficiais dos países onde

elas ocorrem, percebemos que esta relação é mais rarefeita se pensarmos na Guiné Equatorial, mas que vai tomando vulto já a partir de São Tomé e Príncipe, com maior intensificação e consistência nos casos de Cabo Verde e da Guiné-Bissau. Faz-se valer, portanto, o velho *ditu* bissau-guineense a seguir: *tartaruga kuma si pe i kurtu ma i ta lebal tudu kau ki misti* (a tartaruga diz que suas pernas são pequenas, mas a levam onde ela quer).

REFERÊNCIAS

ÁVILA LAUREL, J. Tomás. **Arde el monte de noche**. Madrid: Calambur, 2009.

ÁVILA LAUREL, Juan Tomás. **Áwala cu sangui**. Malabo: Pángola, 2000.

ARANZADI, I. de. “El marco espacio-temporal en el pensamiento africano, como sustento de la oralidad en las culturas musicales de Guinea Ecuatorial”. **Oráfrica**, revista de oralidad africana, nº 9. Barcelona: abril de 2013, pp. 65-95.

AUGEL, Moema P. “Cantopoema do desassossego”. Posfácio in: SEMEDO, Odete Costa. **No fundo do canto**. Viana do Castelo: Câmara Municipal, 2003.

BOLEKÁ, Justo Bolekia. “La influencia de la enculturación exógena en la oralidad guineoecuatorial”. Disponível em: www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Bolekia-Boleka.pdf Acesso em: 04 out 2010.

COUTO, Hildo Honório do. **Provérbios crioulos guineenses**. Disponível em: <http://www.didinho.org/Arquivo/proverbioscrioulosguineenses.htm> Acesso em: 14 out 2006.

CREUS, Jacint; BRUNAT, Ma. Antònia. **Cuentos Annoboneses de Guinea Ecuatorial**. Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano, 1992.

CREUS, Jacint. “La Leyenda de Lohodann”. *África 2000*, Año V, Época II, Núm. 12. Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano, 1990, pp.30-35.

DIONÍSIO, Dejair. “Eneida Nelly: um novo discurso para um outro olhar para o cânone literário cabo-verdiano.” Maputo: **Literatas**, v. 1, 2012, p. 21-22.

EMBALÓ, F. Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau. Disponível em: <http://didinho.no.sapo.pt/resenhaliteratura.html> Acesso em: 19 dez 2004.

LÊDJAM, Náñay-Menemôl. “El joven que se convirtió em espumas del mar”. Disponível em: <https://tenzul.blogspot.com.br/2013/11/el-joven-que-se-convirtioen-espumas.html> Acesso em: 07 dez 2013.

LÊDJAM, N.M. “Punta, una literatura lírica oral y transcendental en la cultura annobonesa”. Disponível em: http://tenzul.blogspot.com.br/2012/11/punta-unaliteratura-lirica-oral-y_28.html Acesso em: 14 dez 2012.

LÊDJAM, N. M. **Cancionero Oral Annobonés**. Barcela: Ceiba, 2008.

LOBOCH, Francisco Z. **Desde el viyil y otras crónicas**. Madrid: Sial, 2008.

MABANA, Toiñ. “Cuentos, fábulas y leyendas de Ambô”. Disponível em: <http://www.annobon.es/Kutum/CuentFaDamb.html> Acesso em: 07 dez 2013.

MATA, Inocência. **Diálogo com as ilhas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África**. S.Paulo: Epopéia, 1987.

NELLY, Eneida. **Sukutam**. Praia: Edição da autora, 2011.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. “De *storias, passadas, soyas e contági*”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Orgs.). **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012, pp. 362-380.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As inscrituras do verbo**: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Recife: UFPE–PGLetras, 2007. Tese de doutorado.

RISO, Ricardo. “Eneida Nelly e o cânone”. In: **A Nação** n. 308. Praia: 25 de julho de 2013, p. A34.

SÁ, Ana Lúcia. “A ilha do mar Atlante, de Juan Tomás Ávila Laurel: autobiografia e ciberativismo ensaístico na Guiné Equatorial. Revista **Crítica Cultural** (Critic), v. 6, n. 2. Palhoça – SC: jul./dez. 2011, pp. 487-502.

SEGORBE, Armando Z. “Breve aproximación a la sociolingüística del fá d’ambô en Guinea Ecuatorial”. Revista **Oráfrica** nº 5. Barcelona: abril de 2009, pp.71-112.

SEMEDO, Odete Costa. *Na kal lingu ke N na skirbi nel*". **Entre o ser e o amar**. Bissau: INEP, 1996, p. 10, Coleção Kebur.

SPÍNOLA, Daniel. "A cultura cabo-verdiana e suas raízes etno-culturais". Disponível em: <http://caboverde.vozdipovo-online.com/content/view/19/37/1/59/>, em formato PDF. Acesso em: 10 jul 2004.

Paulina Chiziane e Deusa d'África: femininos diálogos

Cíntia Acosta Kütter

Kenguelekezê!¹

A cena literária produzida por mulheres em Moçambique, encetada por Noémia de Sousa com sua obra **Sangue Negro**, inaugurou a possibilidade de vozes femininas serem ouvidas. E foram. Mesmo sua única obra tendo sido compilada e publicada em 2001, os 49 poemas que a compõe foram escritos entre 1948 e 1951. Suas pegadas foram seguidas por Lina Magaia, com seu **Dumba-** 51
-Nengue: histórias trágicas de Banditismo (1987); por Lília Momplé, que publica **Ninguém matou Suhura** (1988), e Paulina Chiziane, com **Balada de amor ao vento** (1990).

As marcas deixadas pelas mais velhas serviram para guiar a nova geração de escritoras. Sónia Sultuane, que desponta na cena moçambicana com a obra **Sonhos** (2001); Tânia Tomé, com **Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)** (2010); Hirondina Joshua nos presenteia com **Os ângulos da casa** (2016) e Deusa D'África com **A voz das minhas entranhas** (2014). Importante apontarmos que a nova geração² de escritoras se apresenta de forma multifacetada, uma vez que não são apenas

1 Expressão usada pela(o) mais velha(o) no rito de apresentação do recém nascido à lua.

2 Consideramos neste estudo como a “Nova geração de escritoras” aquelas que despontaram na cena literária a partir dos anos 2000.

produtoras de literatura, mas também artistas plásticas, compositoras, gestoras, curadoras, etc.

Nossa proposta é pensar o diálogo entre Paulina Chiziane³ e Deusa D'África, precursora e aprendiz, de mãos dadas, a trilhar um novo caminho onde o feminino possa ter sua *voz* e sua *letra*. Para isso pensamos essas duas escritoras a partir do Sul, lembrando que “precisamos aprender que existe o sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul” (SANTOS, 1995, p. 508). Ou seja, olhamos para um Moçambique onde as mulheres são as detentoras do saber ancestral, dos saberes do corpo e da alma feminina, onde o grito de *Kenguelekezê* é entoado pela mais velha ao presenciar o nascimento de sua mais nova, como faz Paulina Chiziane no prefácio do livro de Deusa D'África:

52

Cantem comigo este canto do futuro, no grito da origem da vida. Apresentemos pois a “A voz das minhas entranhas” à lua nova, lua mágica, lua recém-nascida como esta obra poética e por isso digo: kenguelekezê! Esta é a primeira lua da tua vida, ó A voz das minhas entranhas! Bem-vindo ao mundo literário, depois de longa gestação no ventre da tua mãe! Deusa D'África, pelo primeiro parto literário endereço as minhas congratulações e desejos de bênção de longa vida, muita saúde, e muita sorte para ti e tua criatura. Tal como a lua, este livro conhecerá o crescimento, o brilho, o declínio, para voltar a renascer mais belo, mais forte, e assim participar na eternidade literária da nossa terra. (CHIZIANE apud D'ÁFRICA, 2014, p.11)

Após a benção, discutiremos os possíveis diálogos entre as obras **Niketché, uma história de poligamia**, de Paulina Chiziane, publicada em 2002, e **A voz das minhas entranhas**, de Deusa

3 Importante apontarmos que, mesmo nomeando Paulina Chiziane como “precursora”, uma vez que ela é a única que continua produzindo, suas últimas obras publicadas foram O canto dos escravizados e Tenta!, em 2018.

D'África, publicada em 2014, unidas pela escrita, pela luta contra o patriarcado e em favor de melhores condições para as mulheres moçambicanas.

Uma contadora de histórias

Paulina Chiziane nasceu em 1955, em Manjacaze, província de Gaza situada ao sul de Moçambique. Como dito anteriormente, é uma das precursoras na produção literária produzida por mulheres em seu país e conhecida por desvendar, digo, transformar em temática literária, o universo feminino por meio de suas obras.

Sua produção literária tem início com a obra **Balada de amor ao vento** (1990), seguida por **Ventos do apocalipse** (1999), **O sétimo juramento** (2000), **Niketche, uma história de poligamia** (2002), **O alegre canto da perdiz** e **As andorinhas** (2008), **Nas mãos de Deus**⁴ e **Por quem tocam os tambores do além?** (2013), **Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento** (2015) e os mais recentes **O canto dos escravizados**, seu primeiro livro de poesias, e **Tenta**, seu primeiro 53
infanto-juvenil (2018).

Em suas narrativas, a autora retrata um Moçambique atual, dividido entre a modernidade e as culturas ancestrais. Chiziane não se define como romancista, preferindo denominar-se como uma *contadora de histórias*, pois afirma ter-se inspirado naquilo que ouviu, quando criança e adolescente, da boca dos mais velhos, em especial de sua avó, à volta da fogueira.

No que tange a questão da temática desenvolvida por ela em suas obras, a escritora declara escrever livros femininos e não feministas, pois, ainda que seja rotulada como feminista por alguns

4 A autora possui três obras escritas em regime de coautoria: **Nas mãos de Deus**, com Maria do Carmo da Silva; **Por quem vibram os tambores do além**, com Rasta Pita, e **Ngoma Yethu: O curandeiro e o Novo Testamento**, com Mariana Martins.

críticos, por abordar constantemente o tema da mulher, ela discorda, justificando-se como uma mulher que fala sobre o seu universo, o feminino: “Eu sou uma mulher e falo de mulheres, então eu sou feminista? É simplesmente conversa de mulher para mulher, não é para reivindicar nada, nem exigir direitos disto ou daquilo, porque as mulheres têm um mundo só delas [...]”⁵.

Apesar de Chiziane não assumir que desenvolve um trabalho de cunho feminista, em **Niketche, um romance de poligamia** (2002), uma de suas obras mais estudadas e reconhecidas no Brasil, retrata exatamente o oposto. A autora aborda a dura realidade das mulheres moçambicanas que vivem em uma sociedade patriarcal e machista, onde a mulher ainda é vista como um ser subserviente. No romance, a protagonista Rami é a agregadora das amantes de seu marido e proporciona a cada uma delas um novo horizonte, onde, de forma individual, aprendem a conquistar sua independência financeira e afetiva.

54

Para além disso, a autora explora temas ligados à cultura patriarcal, à submissão, ao silenciamento, a violência, mas principalmente sobre a condição da mulher moçambicana. É importante lembramos aqui a fala da escritora e feminista estadunidense Audre Lorde, que nos aponta os «tantos silêncios a romper»⁶, quando o assunto gira em torno do feminino, esse silenciamento imposto pelo patriarcado, por meio da figura masculina, nesse caso do marido, torna-se bastante evidente. **Niketche** explora de forma bastante ampla essa questão por meio dos personagens masculinos: Tony, o polígamo; Vítor, com seu passado, e as tantas histórias encaixadas

5 Entrevista concedida a Rogério Manjate. Maputo, 10 de abril de 2002. Disponível em: www.maderazinco.tropical.co.mz/edic_III/entrevista/paulina.htm. Acessado em: 10/01/2012.

6 Foi uma escritora [caribenha-americana](#), [feminista](#), [mulherista](#), [lésbica](#) e [ativista](#) dos [direitos civis](#). In: <https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>. Acesso em dezembro de 2017.

que conduzem o leitor a outras histórias de violência, silenciamento e submissão feminina, como o caso da tia de Rami, que morre por conta de uma moela da galinha,

Era domingo e a minha irmã preparou o jantar. Era galinha. Preparou a moela cuidadosamente e guardou numa tigela. Veio o gato e comeu. O marido regressou e perguntou: a moela? Ela explicou. Foi inútil. O **homem sentiu-se desrespeitado e espancou-a selvaticamente**. Volta para a casa da tua mãe **para ser reeducada**, disse ele. Já! Ela estava tão agoniada que perdeu a noção do perigo e meteu-se em marcha na calada da noite. Eram cerca de dez quilómetros até ao lar paterno. Caiu nas garras do leopardo nas savanas distantes. Morreu na flor da idade por causa de uma imbecilidade. Morreu ela e ficou o gato. (CHIZIANE, 2002, p.100, Grifos nossos)

A dominação masculina, discutida na obra, propõe uma reflexão sobre a forma como a sociedade exerce o poder de dominação sobre as mulheres, como exemplificados nos grifos acima. Sobretudo quando essa violência imposta é escamoteada ou vista como simbólica,

55

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar, de agir) e, mais geralmente,

de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária e não predicativa que é a cor da pele. (BOURDIEU, 2016, p.12)

O antropólogo francês discute acerca da violência suave, por vias simbólicas, que se apresenta de forma tão leve, a ponto de as vítimas não perceberem ou não compreenderem o ato violento como opressão, como podemos refletir sobre a personagem Rami, que não acredita nas “violências” impostas de forma velada pelo marido Toni. Embora Bourdieu lance luz a respeito da dominação masculina, pensamos que qualquer tipo de repressão, seja ela pertencente ao gênero masculino ou baseada no modelo que ela representa, é um tipo de violência; no caso do romance, a violência física, psicológica e social.

As personagens femininas, criadas e/ou retratadas por Chiziane com o objetivo de cartografar Moçambique, conduzem o leitor às diferenças entre o Norte e o Sul do país, em especial, no que tange às mulheres:

56

As mulheres do sul acham que as do norte são umas frescas, umas falsas. As do norte acham que as do sul são umas frouxas, umas frias. (...) No sul, o homem diz: a mulher é meu gado, minha fortuna. Deve ser pastada e conduzida com vara curta. No norte, as mulheres enfeitam-se como flores, embelezam-se, cuidam-se. No norte a mulher é luz e deve dar luz ao mundo. No norte as mulheres são leves e voam. (...) No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Têm o rosto sempre zangado, cansado, e falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoadas. Usam o lenço na cabeça sem arte nem beleza, como quem amarra um feixe de lenha. Vestem-se porque não podem andar nuas. Sem gosto. Sem jeito. Sem arte. O corpo delas é reprodução apenas. Homem do sul quando vê mulher do norte perde a cabeça. Porque ela é linda *muthiana orera*. Porque sabe amar, sabe sorrir e sabe agradar. Mulher do norte quando vê homem do sul perde a cabeça

porque tem muita garra e dinheiro. O homem do norte também se encanta com a mulher do sul, porque é servil. A mulher do sul encanta-se com o homem do norte, porque é mais suave, não agride. A mulher do sul é econômica, não gasta nada, compra um vestido novo por ano. A nortenha gasta muito com rendas, com panos, com ouro, com cremes, porque tem que estar sempre bela. É a história da eterna inveja. O norte invejando o sul, o sul admirando o norte. (CHIZIANE, 2002, p. 36-37)

Dessa forma, as diferenças descritas por Chiziane proporcionam um novo olhar sobre a questão da mulher. As diferenças apontadas, entre norte e sul, ou ainda, sobre o corpo feminino moçambicano, sinalizado na obra como receptáculo testemunhal de várias guerras:

Nós, mulheres, fazemos existir, mas não existimos. Fazemos viver, mas não vivemos. Fazemos nascer, não nascemos. Há dias conheci uma mulher do interior da Zambézia. Tem cinco filhos, já crescidos. O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses que a violaram durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, é fruto de outra violação dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial. O terceiro, outro mulato, mimoso como um gato, é dos comandos rodesianos brancos, que arrasaram esta terra para aniquilar as bases dos guerrilheiros do Zimbabwe. O quarto é dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país. A primeira e segunda vez foi violada, mas a terceira e a quarta entregou-se de livre vontade porque se sentia especializada em violação sexual. O quinto é de um homem com quem se deitou por amor pela primeira vez. Essa mulher carregou a história de todas as guerras do país num só ventre. Mas ela canta e ri. Conta a sua história a qualquer um que passa, de lágrimas nos olhos e sorriso nos lábios e declara: os meus quatro filhos sem pai nem apelido são filhos dos deuses do fogo, filhos da história, nascidos pelo poder dos braços

armados com metralhadoras. A minha felicidade foi ter gerado só homens, diz ela, nenhum deles conhecerá a dor da violação sexual. (CHIZIANE, 2002, p.279)

Notamos como o corpo feminino pode ser visto como um doloroso instrumento para recontar a história da mulher moçambicana. Duplo da terra que representa aqui o corpo feminino violado, submetido e obsediado pelo masculino, como nos lembra Elódia Xavier. **Niketché** possui, para além da função literária, a função social de denúncia da violência imposta pelo patriarcado. As mulheres retratadas por Paulina Chiziane são reflexo da revolução feminista e da micropolítica, proposta por ela, em uma sociedade ainda utópica, na qual as mulheres, seus corpos e os contratos de poligamia sejam respeitados.

A mais nova

58 Deusa D'África, nome adotado por Dércia Sara Feliciano Tinguisse, nasceu em Xai-Xai, província de Gaza, em 1988. É coordenadora geral da Associação Cultural Xitende, professora da Universidade Pedagógica e Politécnica, em Moçambique e publicou as obras: **A voz das minhas entranhas**, em 2014 (poesia); **Equidade no reino celestial**, de 2016 (romance), e **Ao encontro da vida ou da morte**, de 2016 (poesia). Além de ter participado da coordenação de diversas antologias.

Dércia se define, e se nomeia, Deusa D'África por compreender que ela “pode ser tudo aquilo o que a imaginação lhe permitir ser (mulher, homem, idoso, criança, etc.), é um ser livre”⁷. Deusa faz uma literatura de intervenção social, pois toca, arranha, esgarça questões antes tidas como tabu.

A jovem autora desponta na cena moçambicana como uma

⁷ Live com o Prof. Sávio Freitas no canal do Grupo Moza, disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCuTr3mBnwd/> Acessado em: 16/07/2020.

das grandes revelações literárias da atualidade, conforme aponta no prefácio do livro **A voz das minhas entranhas**, a sua mais velha Paulina Chiziane, que grita o KENGUELEKEZÊ abençoando a sua mais nova e situa a jovem escritora em seu lugar:

O número de escritoras vai crescendo gradualmente, com mais pujança, provando ao mundo que a literatura feita por mulheres é uma linha contínua, essencial, não pode morrer, e nunca se deve calar. Deusa d'África, escuta bem: nós mulheres escritoras, somos ainda uma gota de água, no oceano imenso, mas diz o adágio popular: gota de água mole em pedra dura, tanto bate até que fura. Um dia seremos muitas e também seremos maiores. Não desanime, avança. (CHIZIANE apud D'ÁFRICA, 2014, p.12)

E finaliza sua benção de mais velha,

De que vale a poesia de uma mulher nesta sociedade onde a voz das mulheres se pretende silenciada, submissa e obediente, e até os editores preferem publicar romances e conto? Será que a poesia se vai extinguir do universo literário? Não, não se extinguirá. Resistirá, porque poesia é sopro, á a alma a respirar, é imortal. A poesia no feminino ocupa o espaço sagrado, na gestação da vida. Nós mulheres conhecemos o grito da aurora que deve ser cantado em poesia. Poesia de mulher não é um cacarejo a reprimir. A visão feminina do mundo não é exterior à essência humana. O feminino e o masculino não estão separados. Somos apenas um em dois corpos e duas almas que se completam. Neste momento de turbilhão humana, a poesia no feminino é a voz que embala, que equilibra e eleva as almas humanas em voos de esperança. Por isso grito, em plenos pulmões: Kenguelekezê! (CHIZIANE apud D'ÁFRICA, 2014, p.14-15)

Paulina Chiziane abençoa Deusa como uma de suas mais velhas deve fazer, ela é sua mais velha literária. Deusa D'África afirma

que “Enquanto houver sonho, também haverá esperança. Porque mulher é esperança, mulher é fé. A mulher é um mundo. A mulher é o amanhã” (CHIZIANE apud D’ÁFRICA, 2014, p. 15). A jovem autora segue os passos de Paulina ao debruçar-se sobre a temática do feminino e vai além. O pesquisador Sávio Freitas, que inaugura os estudos sobre a autora no Brasil, aponta às temáticas presentes na obra da escritora, assim como suas intersecções, e afirma que,

Este feminismo afro-moçambicano se consolida estética e ideologicamente na escrita literária de autoria feminina a partir do momento que encontramos pontos de intersecção nas vozes das escritoras moçambicanas, as quais sempre exploram temas comuns: relações de gênero, sororidade, erotismo, maternidade, casamento, poligamia, crítica social, resistência, racismo, mulherismo, negritude, ecofeminismo, religiosidades, condição feminina, aborto, sexualidade, ancestralidade, crenças tradicionais (...) (FREITAS, 2020, p. 47)

60

A voz das minhas entranhas é dividida em: *I parte Masmorra*, composta por vinte e sete poemas, e *II parte Fórmula da morte*, com treze. A divisão proposta pela autora nos remete, primeiro, a um lugar de enclausuramento, mesmo não estando presa e, o segundo, a fórmula para “aquilo” que precisa morrer, como em seu penúltimo poema “Se eu morresse hoje”, cujo diálogo com os mortos metafóricos e/ou alegóricos é estabelecido. O tema, muito caro à escritora, é, segundo ela, um ponto a ser revisto e problematizado na literatura moçambicana.

Em seu poema “Hoje apetece-me”, um dos mais representativos de sua obra, a autora faz uma proposta ao leitor para pintar de diversas cores os nossos sentimentos:

Hoje apetece-me
Pintar os teus lábios,

Com a tinta da minha boca,
E este pincel nela mergulhado
até ela ficar oca.

Hoje apetece-me
Soletrar em surdina
Tudo o que querias ouvir
Como o sopro que deu a vida a Adão
E ulteriormente tornar-me
Tuas vestes
Desse corpo despido
Pelo meu desejo
E os deuses dando-me um ensejo
De alcançar a carreira de estilista
Só para te vestir
Com a tua nudez que almejo.

Hoje apetece-me
Fazer sem cunhas
Mas sim, usando minhas unhas
na textura da tua tez.

Hoje apetece-me
Fumar as tuas mágoas
E aliviar os pulmões
Com um charuto.

Hoje apetece-me
Ao altar, levar-te,
E casar-te
Só e só por hoje,
Ter a lua-de-mel,
E esquecer a acerbidade
Desse coração fel
Na escolha de homem, cheio de sumptuosidade.

Hoje apetece-me
Nas tuas entranhas, arquejar
Nelas manejar
Mergulhar no mar da incerteza, só para te ter.
(D'ÁFRICA, 2014, p. 22-23)

É possível percebermos, nesse poema, a presença do verbo *apetecer* conjugado na terceira pessoa do singular: *apetecer* a ela, a ninguém mais. Além da marca temporal *hoje*, que determina em que tempo lhe apetece. É a voz feminina que impõe seu desejo, antes lugar exclusivo do masculino. Nesse poema, Deusa D'África coloca em xeque o corpo, o desejo, a sensualidade e transgride a regra patriarcal ao dominar o corpo masculino que está ali, pronto para servi-la, como afirma Sávio Freitas «como em uma dança de acasalamento».

Já em seu poema “Os olhos que falam”, a autora apresenta outro tema bastante recorrente na literatura produzida por mulheres, a poligamia:

62

Dizem que viram
A noite prostituindo-se com o sol
Na ausência do seu cônjuge, a lua
Testemunhando o acto como um farol

Esta que se declarara sua esposa
Numa grande festa, na presença
De todos planetas convidados
E hoje mostrava a indiferença.

Tantos anos de casados
Tantos filhos paridos
De ilusão cansados

Quando tentavam falar
Engasgavam-se de desespero

Mas sem saída tinham que calar
 E assumir o enteado nascido
 Do adultério, o dia.
 (D'ÁFRICA, 2014, p. 38)

Neste poema Deusa traz à baila um tema ainda muito presente na sociedade moçambicana: a questão da poligamia. Assim como Paulina Chiziane, a autora busca dar voz em suas produções aos problemas vivenciados pelas mulheres. Como podemos verificar no poema, os *enteados*, ou seja, aqueles nascidos fora da estrutura familiar do casamento, mas durante o casamento, são *assumidos* e/ou acolhidos por essas esposas. Como afirma a teórica indiana Gayatri Spivak:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p.126)

63

Deusa, como *intelectual*, tem uma tarefa circunscrita: é ela quem convida seu leitor a *olhar para o Sul* e a compreender como o regime patriarcal oprime as mulheres e essas famílias. A figura feminina do poema *engasga de desespero* e *cala* sem opção, pois o enteado não nasceu dentro do regime poligâmico, mas sim de uma aventura amorosa do sol.

Com relação à outra categoria de mulheres, as viúvas, a autora afirma ainda que a *sociedade mata as mulheres*, ser viúva, na sociedade moçambicana é vestir a dor. Afirma ainda que a *mulher é instrumento para gerar e criar os filhos* e lembra que, em diversos cultos, a mulher viúva precisa cortar o cabelo e passar pelo *kutchinga*. Ou seja, quando Paulina Chiziane, vinte e quatro anos antes, descreve em seu **Niketche** o ritual de purificação pelo qual

a viúva, no caso Rami, foi submetida, nada foi romantizado ou sintetizado, como nós leitores ocidentais poderíamos supor: essa é a realidade que a sociedade moçambicana reserva para as viúvas.

Femininos diálogos

Os diálogos estabelecidos entre Paulina Chiziane e Deusa D'África ultrapassam as questões temáticas, são orgânicos e férteis como o corpo feminino. Paulina, como precursora, abriu os caminhos discutindo questões ligadas à mulher quando seus temas eram lidos pela crítica como proibidos, ofensivos ou até inapropriados. Deusa seguiu os caminhos abertos pela mais velha e encetou tantos outros. Mesmo que as obras das duas autoras possuam vinte e quatro anos de diferença, é importante apontarmos que muitos assuntos ainda continuam interditos. A poligamia, a violência contra mulher e a subalternização ainda são discussões necessárias para aquelas que vivem em uma sociedade patriarcal.

64 Paulina quebrou tabus ao lançar **Balada de amor ao vento** e apresentar Sarnau, uma rainha que traía seu esposo, o rei, por amor, ou ainda Sumbi, uma esposa que obrigava seu marido a fazer os trabalhos domésticos destinados às mulheres e o convencia a realizar seus caprichos. Em **Nicketche**, a autora apresenta as cinco amantes do marido polígamo em sua festa de aniversário e as põem nuas diante de um homem amedrontado pelo sexo feminino. Aqui, portanto, invertem-se os papéis. Aponta um *sul* para essas mulheres que, junto com Rami, tomam as rédeas de suas vidas, abandonam o *status* de amante do chefe de polícia, que eram deixadas a sua própria sorte, e passam a mulheres empreendedoras que buscam sua própria felicidade.

Deusa esgarça a *voz* e a *letra*, aponta para o corpo feminino sem medo. Exige que *hoje* seja tempo de (lhe) *apetecer*, coloca em xeque questões como o desejo, o patriarcado e a tradição. Podemos verificar ainda que as influências da escrita de sua mais velha em sua

poética, assim como sua coragem em dar continuidade às discussões iniciadas nos anos 90, ainda se fazem necessárias para que a nova geração de mulheres moçambicanas possa gritar e ser ouvida.

Podemos, assim, pensar que as pontes construídas entre essas mulheres do sul de Moçambique são firmes. Os temas discutidos em **Niketche**, anos antes, ainda ecoam na poesia d' **A voz das minhas entranhas**, que convoca o feminino à insulbartenização, ao contrário do que nos diz Gayatri Spivak; convida suas leitoras e leitores à transgressão e à luta contra a violência imposta pelo patriarcado. O caminho construído pelas duas escritoras, que abraçam as mulheres moçambicanas, comprova que Deusa D'África pode ser vista como a semente que dá segmento a árvore mais velha, de sombra farta e raízes fortes, que um dia fora plantada no solo da negritude moçambicana.

REFERÊNCIAS

65

D' ÁFRICA, Deusa. **A voz das minhas entranhas**. Maputo: Ciedima, Ltda, 2014.

_____. **Ao Encontro da Vida ou da Morte**. Luanda. Editora das Letras, SA. 2014.

_____. **Equidade no Reino Celestial**. Luanda. Editora das LetrasSA. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina. A condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kühner. 3ª Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

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

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

_____. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. **O sétimo juramento**. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. **Ventos do apocalipse**. Lisboa: Caminho, 1999.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Deusa D'África: uma voz feminista afro-moçambicana. **Abril**. Revista do NEPA/ UFF, v. 12, n.25, Niterói, jul-dez. 2020, p. 43-53.

LORDE, Audre. **Minha irmã outsider**. Ensaios e conferências. Trad. Stephanie Borges. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition**. Nova Iorque: Routledge, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o sulbalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

XAVIER, Elódia (Org.). **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

Herói individual e herói coletivo em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira

Daniel Laks

Tzvetan Todorov inicia o livro **Diante do Extremo** propondo uma discussão sobre o significado de heroísmo, classificando-o ao lado da liberdade e da vontade individual em oposição às condutas da impessoalidade ou do reino da necessidade: “[n]uma situação em que, aos olhos das pessoas comuns, não há escolha, em que se deve apenas curvar-se às circunstâncias, o herói se insurge contra essas aparências e, por um ato que justamente escapa ao ordinário, consegue coagir o destino” (TODOROV, 2017, p. 14).

67

É exatamente essa capacidade de coagir o destino que situaria o herói do lado oposto do fatalista. O herói demarca-se como o indivíduo que se recusa a aceitar o que está previamente determinado. Mais ainda, o herói seria aquele que luta pela mudança, opondo-se ao conservador e aproximando-se da figura do revolucionário. Por ser um agente da mudança, é justamente o que se insurge contra as regras já instituídas, acreditando que todo o objetivo, por mais impossível que pareça, pode ser alcançado, desde que exista uma vontade forte o suficiente para alterar as condições existentes.

Essa conceituação do herói situa-o como um indivíduo ligado também à noção de utopia, como alguém que recusa o que se apresenta como atual, optando sempre por aquilo que poderia ser classificado dentro de um espectro de ideal. Assim, a figura do herói

relaciona-se com a produção de um futuro vislumbrado que necessariamente advém da negação das condições opressivas do presente. A relação proposta por Todorov entre heroísmo e atualização da utopia desemboca também em algumas das principais características humanas que definem o espírito heroico. A primeira delas seria a fidelidade. O herói define-se pela sua fidelidade inquebrantável a um ideal e, nesse sentido, encontra-se no extremo oposto da figura do traidor.

Por trabalhar por um ideal, o herói acaba sendo um indivíduo preferencialmente solitário, combate mais por abstrações do que por indivíduos específicos. Além disso, a existência de seres próximos a ele o deixariam vulnerável e comprometeriam sua capacidade de dedicar-se exclusivamente à causa. O processo de educação do herói está ligado a um aprendizado da solidão e, também, a um endurecimento da coragem. O ato de coragem seria, nesse sentido, a materialização direta do espírito heroico. A coragem numa situação de vida ou morte não é nada além da capacidade de arriscar a própria vida para atingir um objetivo.

68

A vida para o herói não é o bem supremo e pode ser sacrificada a qualquer momento para avançar a causa. É exatamente o sacrifício da própria vida que comprova que se dá mais valor ao ideal do que a si próprio. O mundo dos heróis é um mundo unidimensional, capaz apenas de comportar dois termos opostos: nós e eles, amigo e inimigo, herói e traidor. Esse sistema de referências advém de uma situação extrema, orientada não para a vida, mas para a morte e é por isso que os valores da vida não são absolutos. O valor atribuído ao sacrifício pessoal está também ligado à função narrativa do ato heroico. Os heróis de cada tempo se inspiram em exemplos passados, geralmente transmitidos por narrativas legendárias. Se a ação de coragem heroica se inspira numa narrativa anterior, o indivíduo já prevê também o efeito que sua ação provocará após ser convertida em discurso: “a narrativa do devir forma o presente” (TODOROV, 2017, p. 25).

As reflexões propostas por Todorov, expostas até aqui, estão interessadas em investigar a constituição do herói nos tempos modernos frente aos eventos extremos do século XX. Entretanto, a criação do modelo do herói é muito anterior, sendo sua tipificação atual relacionada à conservação de algumas características específicas e subversão de outras. A partir da representação do herói e dos seus feitos em diferentes sociedades somos capazes de perceber aspectos da individualidade e da coletividade humana que transpassam tempos e espaços diversos. Por outro lado, a partir das particularidades das narrativas heroicas em cada sociedade podemos vislumbrar como diferentes grupos organizam os seus ideais de justiça, suas relações com o transcendental e com causas consideradas mais valorosas do que a própria vida. Heróis também fundam novos tempos, estabelecem novas maneiras de interagir com o espaço público instituindo rituais e tradições. Suas histórias oferecem elementos interpretativos para investigar aspectos específicos das sociedades onde foram gerados. Nas narrativas de suas vidas encontramos a interpretação de fatos ocorridos com tais grupos, os valores transmitidos e as aspirações moldadas. São contos cuja finalidade ultrapassa o simples entretenimento, oferecendo explicações para elementos culturais, conferindo origem, importância e finalidade.

69

O objetivo desse artigo é pensar o romance **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**, de Luandino Vieira, a partir da lógica de um jogo com a construção da jornada mítica do herói. O romance apresenta diversos aspectos e temas recorrentes nos mitos heroicos, entretanto, à maneira de uma ambientação moderna do tópico, situa sua trajetória a partir de uma perspectiva de desencantamento do mundo e a narra sob o ponto de vista dos excluídos. Essa focalização conecta-se com demandas nacionais específicas da modernidade do século XX e com alterações significativas nos campos da moral, da história e da literatura.

Se pensarmos especificamente na tradição ocidental, o herói relegado pela poesia épica grega está relacionado com duas características primordiais. De um lado, o herói é definido pela sua linhagem e, de outro, pelo seu ideal de atingir a própria excelência, de dar conta do seu potencial. O herói “já vem ao mundo com duas ‘virtudes’ inerentes à condição e natureza: a *timé*, a ‘honorabilidade pessoal’ e a *arete*, a ‘excelência’, a superioridade em relação a outros mortais” (BRANDÃO, 2002, p. 23). Nesse sentido, não é o ato de bravura que define o herói grego, não é a sua capacidade de sacrificar-se em prol do bem comum, mas a sua genealogia e as suas capacidades sobre-humanas, sejam elas físicas ou intelectuais.

Ao contrário do herói moderno, o herói grego não serve especificamente a nenhuma causa, não está a serviço de nenhum ideal para além de si mesmo. Ser herói é algo que está no seu destino e se manifesta a partir de um modelo pessoal de perfeição. É um percurso em busca de si mesmo, no qual o indivíduo deve afirmar a sua própria identidade. No caso grego, é a possibilidade de atingir todo o seu potencial pessoal que é colocada como um valor acima da vida. Exatamente por isso é geralmente facultado ao indivíduo a possibilidade de escolher entre uma vida longa e pacata ou uma vida curta e cheia de aventuras, capaz de ecoar por tempos futuros, onde se encontrará a glória na morte. A escolha pela morte — para além dos seus dons inatos — o afasta mais ainda dos homens comuns. O herói, assim, está desde o princípio ligado à morte e esta, por sua vez, ligada a glorificação pessoal através da narrativa. Sem narrativa não existe herói.

Entretanto, não é apenas o herói grego que é marcado por dons inatos. No livro **O Herói com Rosto Africano**, Clyde Ford narra o mito de Sudika-mbambi, por exemplo, dos Ambundus de Angola, que nasce sabendo falar e portando objetos específicos que ratificam seu destino glorioso. Para Ford, o nascimento e a infância fantásticas de Sudika-mbambi prenunciam o seu grande poder, algo

que marca a narrativa de deuses potentes e lendários salvadores do mundo. Essa marca é algo comum a diferentes narrativas míticas em diversas partes do mundo ao longo da história:

Hércules, ainda bebê mata uma serpente enviada contra ele pela irada deusa Hera. Siegfried, o herói da cultura nórdica, cresce rapidamente no momento do nascimento e atinge uma estatura enorme e, ainda criança, mata o dragão Regin. Krishna, a adorada encarnação em criança do deus supremo hindu Vishnu, subjuga logo depois de nascer um monstro sob o olhar de uma ama-de-leite, cujos seios estão cheios de veneno. Da mesma maneira que a mãe de Sudika-imbambi ouviu a voz do filho predestinado em seu útero, também Maria ouviu o anjo anunciar o filho predestinado a entrar em seu útero: “Deveis conceber em vosso útero e fazer nascer um filho, e deveis chama-lo Jesus. Ele será importante e conhecido como Filho do Supremo”. Nascido das constelas de sua mãe, o Buda é colocado no chão pelos deuses e coberto com um tecido dourado; a seguir, depois de dar sete passos para o leste, ele aponta para cima com a mão direita e para baixo com a esquerda, proclamando: “Mundos de cima, mundos de baixo, saibam que eu sou o senhor de todos os mundos!”. (FORD, 1999, pp. 64-65)

71

A presença de traços comuns em diferentes mitos do herói provenientes de sociedades diversas, pertencentes a tempos e espaços particulares, parece confirmar a hipótese do mitólogo Joseph Campbell de que a configuração básica desta figura fantástica pode ser descrita a partir de um esquema único. Em seu livro *O Herói de Mil Faces*, Campbell propõe o esquema estrutural do herói a partir do que ele define como o esquema do monomito: “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação — iniciação — retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 1997, p. 14). A busca do herói é orquestrada através de três movimentos: primeiro, o herói é convocado a deixar

o seu espaço familiar e aventurar-se em novas terras; nesse espaço desconhecido ele se depara com forças estupendas e, com auxílio de elementos do fantástico, obtém uma vitória decisiva sobre o temível desconhecido; a seguir, de posse dessa dádiva, o herói volta para sua terra natal. Partida, conquista e regresso.

A iniciação do herói é composta por diversas provas que este deve superar a fim de estar pronto para retornar para sua terra natal e trazer o bem para os seus semelhantes. Em geral, a prova final de sua jornada iniciática relaciona-se com uma experiência figurativa da morte. Diversos mitos gregos encenam esse jogo com uma morte simbólica a partir de uma viagem ao Hades, onde o herói entra em contato com o transcendente e pode retornar transformado, em posse de sua excelência para realizar seu destino: “a *catábese*, a morte simbólica, é a condição indispensável para uma *anábase*, uma ‘subida’, uma escalada definitiva na busca da *anagnórisis*, do autoconhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo” (BRANDÃO, 2002, p. 114).

72

Joseph Campbell descreve essa experiência limítrofe com a morte a partir da imagem do ventre da baleia. Uma descida simbólica às entranhas de uma fera mística, um monstro abissal devorador que representa o limiar de separação entre o mundo físico e um mundo que está para além desse. Enquanto estiver dentro do monstro, o herói não está propriamente morto, mas também não faz parte do mundo dos vivos. Esse ambiente é geralmente apresentado como um lugar húmido e escuro, remetendo a um útero ou a um túmulo, interface entre a morte e o renascimento. É lá que o herói pode entrar em contato com suas limitações e superá-las para se dar conta e atingir o seu máximo potencial. Só então pode retornar ao mundo dos vivos coroado por sua iniciação.

Se a experiência do ventre de baleia representa a morte simbólica, um flerte com a morte como coroação do ciclo iniciático, esse evento antecipa uma condição inescapável da construção do herói.

É necessário que o herói morra para que seu ato, seus feitos ou sua coragem, atinjam uma importância superior à da vida e possam ser convertidos em lenda para serem passados de geração em geração. Quando a representação da morte na narrativa não é figurativa, mas, de fato, a morte física do personagem, a parte do regresso do herói — componente do processo de separação, iniciação e retorno — é realizada pela própria narração de seus feitos que retornam para a comunidade e instituem novos rituais celebratórios. Nesse sentido, o herói não retorna em corpo físico, mas enquanto narrativa. Indivíduo e lenda se amalgamam.

O romance **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier** foi escrito em 1961, nos contextos iniciais da guerra pela libertação de Angola. Luandino Vieira havia sido preso em 1959, acusado pela PIDE — Polícia Internacional de Defesa do Estado — de envolvimento em atividades que visavam a independência de Angola, o que constituía crime de sedição contra o império português. O livro, no entanto, só é publicado em 1971, em Paris, e meses depois do início de sua circulação, o autor volta a ser preso e posteriormente condenado a 14 anos de prisão, onde parte da sentença deve ser cumprida no Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Assim, o projeto de escrita de Luandino Vieira estava, desde o início, ligado intimamente ao trabalho cultural a favor da revolução angolana. Rita Chaves, em “Literatura e Nacionalidade no Contexto Colonial”, situa Luandino entre os “intelectuais que atestam o engajamento em torno de propostas claramente vinculadas ao destino de sua terra” (CHAVES, 1999, p. 35).

É essa relação entre narrativa e projeto de emancipação angolana do domínio português que é representada no romance. **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier** apresenta a jornada de um herói, adaptada a partir de uma proposta realista de estetização do mundo, onde os caracteres místicos do herói tradicional são substituídos por engrenagens políticas. Em vez das forças mágicas

do destino temos as sobredeterminações políticas do colonialismo português em Angola. Em vez de um monstro abissal que separa o herói do mundo dos vivos, temos o ambiente prisional, marcado pela violência policial, como representação desse espaço frio e húmido que o separa do mundo dos vivos e o prepara para cumprir o seu destino. Em vez de contatos com entidades fantásticas que conferem ao indivíduo as dádivas de sua heroicidade, temos a narração do contato com os elementos do espaço angolano, o som do rio Kwanza ao fundo, a cor do céu ou a luz da lua da sua terra:

Deslizando como as águas do rio, estas imagens carregam os pensamentos de Domingos Xavier, nascendo no cacimbo do cérebro cansado, dorido de botas de cipaio, quando o luar estendeu em cima do corpo caído na cela o seu lençol macio. A luz branca entrava no postigo defendido pela rede de aço, e o tractorista, mal erguendo a cabeça, pôde ver o céu azul, sem nuvens, por trás das pálpebras inchadas e cheias de areia. Era o céu azul e a lua de sua terra que o olhavam... (VIEIRA, 1979, p. 26)

74

Domingos Xavier é apresentado como um simples trabalhador angolano que exerce a função de tractorista numa empresa responsável pela construção de uma barragem no rio Kwanza. Além de Domingos, outros dois indivíduos estão envolvidos diretamente nessa atividade e aparecem no texto a partir das relações com Domingos, Sousinha, trabalhador e negro que nem ele, e o engenheiro Silvestre, branco angolano que já havia arranjado outros trabalhos para Domingos no passado. Silvestre é descrito como um branco diferente:

Não é daqueles brancos que te faz bem pra você gostar dele, para ficar satisfeito porque o coração dele manda (...). Se você um dia não cumprimenta de tirar o chapéu, dizem logo és um ingrato, todos os negros são assim, acabam te mandando no Posto. Este não, amigo Sousa! Este, quem manda é a cabeça dele! (VIEIRA, 1979, p. 22)

Aos poucos, vamos percebendo que Silvestre não é apenas um branco que trata os funcionários negros de forma diferenciada dos demais, mas um indivíduo engajado na luta pela libertação nacional. É devido ao envolvimento do engenheiro Silvestre no processo de luta pela independência que Domingos Xavier é preso pela administração colonial e torturado para que diga quem é o branco que está ajudando. Se Sousinha e Silvestre estão envolvidos no complô revolucionário — e Sousinha desaparece, se esconde, quando fica sabendo que o estão procurando — Domingos é completamente inocente: “Domingos estava só trabalhar no tractor, viver com a família, não andava na porrada, nunca lhe prenderam, bandido como então?” (VIEIRA, 1979, p. 31).

Ao contrário do modelo tradicional do herói, Domingos Xavier não é um escolhido ou descendente divino, não é alguém cujos poderes físicos ou intelectuais são capazes de despertar a simpatia de determinadas deidades e a inveja de outras. Em **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**, os elementos divinos são substituídos pelos dispositivos políticos. A Domingos é facultado ser ou não herói não pelo oráculo, mas pelo cipaio que o torturava em busca de respostas. Sua escolha para ser torturado não é uma prova do seu poder físico de resistência para o grau iniciático, mas um depoimento sobre as condições a que eram submetidos os cidadãos angolanos frente ao domínio português. Domingos era apenas um cidadão angolano comum, um trabalhador pego como bode expiatório e torturado para que delatasse outro angolano. O que qualifica Domingos Xavier como herói é o fato de ter aguentado calado as torturas, de ter colocado a causa revolucionária com valor acima de sua própria vida, mesmo sem, antes de ter sido capturado, ter participado ativamente nessa causa. É a sua coragem e lealdade ao ideal, conforme anteriormente tipificados por Tzvetan Todorov, que demarcam a importância de sua narrativa como modelar para as outras gerações e o estabelecem como um herói moderno:

O sangue foi correndo, noite fora, cada vez com mais devagar, respiração cada vez mais fraca, a cara esmagada virando naquela cor esbranquiçada da morte. O moço que estava espreitar atrás de várias cabeças arriscou mesmo baixinho:

— Aiuê! Parece é tá dormir ainda...

Verdade mesmo, Domingos Xavier dormia para os seus irmãos, feliz em sua morte de madrugada, com a luz da lua da sua terra a sair embora para contar depois, todas as noites, a história de Domingos Xavier. (VIEIRA, 1979, p. 78)

76

Além da ótica do personagem que dá nome ao livro, o romance focaliza Maria, sua esposa que vai de cadeia em cadeia à sua procura tentando a todo custo conseguir notícias; o velho Petelo, antigo segundo-marinheiro de conhoeira e uma espécie de líder comunitário nas organizações revolucionárias do musseque e seu neto miúdo Zito que serve como espião, aproveitando-se da sua condição de criança para passar despercebido pelos agentes coloniais e informar quando algum preso novo chega nas cadeias. A narrativa e a própria caracterização do herói a partir do ponto de vista dos excluídos, daqueles subalternizados pelas condições de exploração vigentes, marca uma diferença absoluta das narrativas heroicas tradicionais. Historicamente, o mito do herói está intimamente ligado à versão dos vencedores, daqueles que detêm o *status quo*.

Walter Benjamin, em “Sobre o Conceito de História”, propõe que a escrita da história, conforme os moldes positivistas do historicismo presente em seu tempo, seguia a mesma lógica. A história era a narrativa dos vencedores e tanto o historiador quanto o leitor da narrativa criariam uma empatia direta com o vencedor enquanto o subjogado pela violência seria esquecido e seus bens materiais e imateriais passariam a despojos de guerra:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação

de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. (BENJAMIN, 2011, p. 225)

A proposta do filósofo alemão com sua história a contrapelo é exatamente mostrar que o que era tido como estado de exceção era na verdade a regra geral. Nunca houve uma oposição entre cultura e barbárie, a cultura nunca foi isenta de barbárie e nem o seu processo de transmissão. Assim, tornava-se necessário criar um novo conceito de história que partisse da tradição dos oprimidos e não dos vencedores. Esse conceito de história partia do pressuposto de que esta não era a reconstrução do passado tal e qual aconteceu, mas uma produção do presente que se embasava no passado a partir de interesses específicos dos grupos que narram: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2011, pp. 224 e 225). A nova posição do historiador e da disciplina da história apresentava-se como uma proposta política ainda mais necessária no momento de escrita do texto, 1940, frente à luta contra os nazifascismos e a possibilidade de aniquilação do próprio Benjamin e de apagamento dos bens materiais e imateriais de sua tradição.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a extinção da maior parte dos regimes de cariz fascista na Europa, vemos uma viragem civilizacional que fortalece, no campo da história, abordagens múltiplas alinhadas com aquela proposta por Benjamin de uma história

narrada a partir do ponto de vista dos vencidos. Vemos, assim, a história das mulheres, a perspectiva do materialismo histórico, as investigações teóricas e filosóficas no campo, etc. De forma análoga, a literatura também responde a essa viragem civilizacional.

Marcio Seligmann-Silva, no ensaio “O Testemunho: Entre a Ficção e o Real”, propõe que existe um redimensionamento do conceito de literatura no século XX, frente às grandes catástrofes experimentadas no período. Esse redimensionamento estaria ligado ao surgimento da literatura de testemunho, que aparece não como um gênero específico, mas uma face da literatura que vem à tona e faz com que toda a história da narrativa seja revista a partir da sua relação e do seu compromisso com o real. O real referido aqui por Seligmann-Silva não deve ser confundido com a tentativa de reprodução da realidade de forma especular, mas lido na chave freudiana do trauma, de um evento que resiste a subsequentes tentativas de representação. Com isso, o registro ficcional passa a se descolar da ideia de fictício e a literatura passa a agir como um instrumento para mostrar o real que resgata e estetiza facetas específicas dos acontecimentos para facultar a possibilidade de dar a ver.

78

A literatura de testemunho, dessa forma, se desliga da imitação ou falseamento da realidade para criar um jogo de transposição a partir do trabalho do estilo que constitui a escrita, marcando um real que resiste à simbolização: “A verdade é que esse limite entre a ficção e a “realidade” não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no “real” para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p 375).

O projeto de escrita de Luandino Vieira conecta-se com a capacidade da literatura de funcionar como um arquivo da violência histórica do colonialismo e advogar pela justiça da causa revolucionária em um momento onde a permanência do império português parecia se mostrar como defasada e anacrônica. O romance não é

um depoimento propriamente dito, não narra algo vivido pelo autor ou especificamente testemunhado. É, na verdade, uma composição literária, proveniente da era das catástrofes, que, a partir da estetização do real, narra o verdadeiro através do verossímil: literatura do trauma e ferramenta da história.

Ao final do romance, Domingos Xavier morre e o que retorna para a sua comunidade é o seu corpo transubstanciado em narrativa. Morre o Domingos humano para a apoteose do Domingos herói, sua faceta divina. A cena final da narrativa é constituída de uma festa no musseque interrompida momentaneamente pela notícia da morte do companheiro. A notícia, entretanto, não deveria ser chorada, porque agora começaria sua verdadeira vida, a vida do iniciado, do herói angolano, demarcando o processo ritualístico de absorção do ato heroico pelo corpo social e instituindo sua celebração como elemento da tradição:

— Irmãos angolanos. Um irmão veio dizer mataram um nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria o bem do seu povo, e da sua terra. Fiz parar esta farra só para dizer isto, não é para acabar, porque a nossa alegria é grande: nosso irmão se portou como homem, não falou os assuntos do seu povo, não se vendeu. Não vamos chorar mais a sua morte porque, Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo Angolano... (VIEIRA, 1979, p. 94)

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Mitologia Grega**. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2002.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**, 10 ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CHAVES, Rita. Literatura e Nacionalidade no Contexto Colonial. In: CHAVES, Rita. **A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos**. São Paulo: Edusp, 1999.

FORD, Clyde. **O Herói com Rosto Africano – Mitos de África**. São Paulo: Summus, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Testemunho: Entre a Ficção e o “Real”. In: **História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Diante do Extremo**. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.

80

VIEIRA, José Luandino. **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Editora Ática, 1979.

Da literatura afroportuguesa como nosso impensado: sobre a emergência de uma autoria negra em Portugal

Emerson Inácio

À Raja Litiwinoff e à Joacine Katar Moreira, pelas portas e janelas abertas à outra Lisboa literária, aquela que não figura nos cartões postais. Aos colegas do projeto AfroPort.

Estar em minoria não consiste apenas em tomar de empréstimo a iconografia da nossa intimidade: consiste em apagar o que pode existir de singular não na vida que vivemos, mas na que não vivemos.

(Djaimilia Pereira de Almeida)

Uma olhadela rápida pela produção literária portuguesa, considerado o recorte 2010-2020 — e aqui priorizando o que circula nos cadernos literários semanais de grandes jornais portugueses e, mesmo, os cartazes chamativos das várias *megabookstores* lisboetas e portuenses — nos indica vetores paralelos: se *xs* grandes *autorxs* ainda vivos continuam a ocupar lugar destacado naquele sistema cultural/literário, ao lado deles passaram a figurar novas autorias, cuja grande peculiaridade é a “ocupação” de lugares identificados com a diferença, quais sejam. Disso se trataria, em outros contextos, de mais uma leva epigonal de fenômenos literários que “destoariam” das tendências estéticas mais hegemônicas, não fosse o fato de que se trata de um processo duplamente encadeado: suspende a lógica identitária portuguesa tal qual nós, estudiosos, a conhecemos e passamos a percebê-la, assim como, prenuncia a emergência de textualidades particulares assinaladas por um — ou diversos — marcadores sociais. Em tempo: não desconsidero aqui a vasta produção

de autoria feminina portuguesa, ela mesma o signo mais candente da diferença identitária portuguesa — vide, por exemplo, o “fenômeno” **Novas Cartas Portuguesas** e seu peso na construção das outridades. Mas antes, falo aqui de *produtorxs* que redundam, como atores e personagens, dos contextos particulares das gerações X e Y, bem como foram aqueles que vivenciaram a longa década de crise econômica que assolou a europa periférica, dentre as quais incluo aqui Portugal. E por “atores da diferença”, paralelos à grande autoria portuguesa, entendo aqui, particularmente, pessoas negras, *queer* e migrantes: nem *barões*, nem *assinalados*, mas apenas aqueles que diante de um *rei fraco* precisavam se demarcar, literariamente, como *forte gente*.

82 A emergência de uma expressividade literária, em Portugal, assinalada pela diversidade de gênero identitário, raça-etnia e nacionalidade, pode tomar como largada a publicação de **Estórias de amor para meninos de cor**, de Kalaf Ângelo [Epalanga] (2011), e, na sequência, do “romance” **Translberic Love**, de Raquel Freire (2013) como marcos dessa discursivização da *diferença*. Evidentemente, poderíamos aqui elencar quaisquer outros fenômenos, não fosse o fato de que a primeira obra redunde de um homem negro, emigrado angolano e, a seguinte, ser de autoria de uma ativista do feminismo queer português. Se por um lado a autoria, tal qual a concebemos, se ergue no “fora”, no vazio, na dispersão entre leitor e obra, na impessoalidade que se atribuiu à literatura moderna (cf. FOUCAULT, 1986), por outro, numa visada mais contemporânea, ela pode ser determinante de influxos que, cada vez mais, condicionam tanto as condições de produção dos discursos literários, quanto posicionam a autoria dentro da obra.

Isso posto, estabeleço um recorte: focalizar a produção de tematização, de autoria e de experiência afrodescendentes em Portugal, não por desconsiderar aqui o romance de Raquel Freire, mas por avaliar que a urgência se estabelece no pensar o paralelo

da identidade portuguesa — de modo basilar e essencialista, branca — num contexto em que pessoas de outras origens étnicas não-europeias reclamam o seu direito de pertença a uma nacionalidade que, por princípio, parece excluí-las, posto que, repito, nem barões nem assinalados.

Um ponto de partida mais objetivo baseia-se em pensar, desde a afirmação de Rocha, Agualusa e Semedo (1993) se de fato a presença negro-africana constitui-se como uma comunidade silenciada racial e culturalmente no concerto maior da identidade portuguesa contemporânea ou se ela — a minha hipótese — veio, paulatinamente, reclamando lugares para além das funções laborais subalternizadas, dos bairros sociais e guetos, procurando pra si uma heterotopia capaz de conduzi-la tanto ao domínio estético da palavra quanto à ocupação de lugares culturais para além das festas de quizomba e de kuduro. Portais de Internet, movimentos culturais e publicações¹, como **Esse Cabelo**, de Djaimilia Pereira de Almeida (2015), vêm demonstrando que essa presença rompe as formas de silenciamento estético e cultural antes enunciadas pelo então jornalista José Eduardo Agualusa, bem como demonstram novas formas de expressar-se literariamente, baseadas na (con) fusão de recursos e estratégias advindas de distintos campos da arte.

83

A via de convergência entre a enunciação literária marcada pela diferença e uma expressão especificamente afroportuguesa seria, justamente, o processo de revisão da tradição, das formas e da mesclagem de gêneros literários (cf. DERRIDA, 1986), ensejando aquilo que aqui será denominado “textualidades queer”². À esta

1 Além do grande número de reportagens publicadas em **Público**, **Expresso** e **Diário de notícias**, outras mídias informativas cuidaram (e cuidam) notabilizar a presença cultural afrodescendente em Portugal. Dentre os diversos portais aos que posso me referir aqui, os de maior visibilidade, inclusive no Brasil, são o AfroLis (podcasts e páginas no Facebook e Twitter), o QueeringStyle, a Plataforma Guetto, o Lisboa Africana.

2 Entendemos que o adjetivo “*queer*” abranja na atualidade procedimen-

última noção é possível agregar, ainda, certa fratura na forma como algumas obras se inserem no(s) cânone(s) literário(s): se inúmeros autores de origem africana, por exemplo, mesmo escrevendo desde outros contextos geográficos (que não seus países de origem ou de pertença, como é o caso de José Luandino Vieira) quiseram e querem figurar no campo das literaturas nacionais (Angolana, Caboverdiana etc), obras como **TransIberic Love** e **Esse Cabelo**, ao serem requeridas como, respectivamente, “queer” e “afroportuguesa” (ou como o subtítulo da obra sugere, algo “que cruza [...] Portugal e Angola”) ensejam sua inserção em cânones mais potentes que talvez àqueles de assinatura nacional. Numa palavra: redimensionam sua autoinscrição cultural (e política) no cânone português ao se proporem a uma “participação sem pertença” (cf. DERRIDA, 1986) neste edifício literário. Ou, por outro lado, ensejam um múltiplo pertencimento, já que são obras que se autoimpõem um princípio de deriva como um lugar possível e potente.

84 Mas, acerca de como cheguei à premissa enunciada no parágrafo inicial desse ensaio, creio que caiba, aqui, uma elucidação. Procurando atender às minhas autoprovocações, resultantes do projeto de pesquisa “Intersecções e Comparativismo”, momento em que ponderava em que medida o pensamento interseccional poderia favorecer à compreensão dos marcadores sociais de diferença como recursos a serem incorporados na prática comparatista. Um estágio

tos que superam questões como formas de ser e estar, gêneros identitários variados e fluidos, sexualidades e práticas corporais, podendo ser entendido como uma espécie de poética contemporânea, construída pela deshierarquização de formatos pré-estabelecidos e a fuga aos possíveis enquadramentos e eixos paradigmáticos. Assim, tomado como ponto de partida a abrangência do termo, estende-se sua utilização, também, ao campo dos estudos da linguagem e aos estudos de Literatura em particular. Queer, aqui, não é, portanto, apenas um vetor que envolve desejo, sexo e identidade, mas um procedimento crítico, um modo de ler e, por que não, uma estratégia metodológica.

de pesquisa em Portugal, entre abril e agosto de 2018, colocou-me diante de uma demanda que me deslocava da prática quase sempre muito “passiva” que caracteriza a posição do Crítico-Leitor da área de Letras, diante de seus objetos e de seus *corpora*, redundando numa mobilização que muitas vezes me retirou do papel de observador privilegiado, lançando-me rumo ao que a Antropologia denomina “corpo em campo”.

Primeiro, por vir acompanhando a emergência dos movimentos associativistas afroportugueses desde 2013, muitos dos quais surgidos como resposta às normas de concessão de cidadania e permanência em solo português implantadas na década de 2000, ao que equivale dizer que, para angariar legitimidade e conquistar a cidadania europeia por direito de nascimento ou por opção, as pessoas afrodescendentes em Portugal tiveram que promover tanto processos de visibilização, quanto de vocalização, que lhes tornassem perceptíveis para além do nicho “mão de obra barata e desqualificada, moradora de bairros sociais e subúrbios metropolitanos de Lisboa”. E quando uso o termo *emergência*, cunhado por Michel Foucault em sua **Arqueologia do Saber**, o faço me baseando no fato de que pelo menos desde os anos de 1930 há, em solo português, escritores afrodescendentes que se autorreconhecem como tal e que demarcam, portanto, um momento em que os discursos tomam uma corporalidade capaz de situá-los entre/diante das formações discursivas, estéticas e políticas já existentes. A lógica do corpo em campo, nesse sentido, deu-se muito ao par do que lia, durante o estágio que realizei em 2018, no romance de viagem/relato-flanêrie **Lisboa: na cidade negra** (2005), de Jean-Ives Loude: se o etnólogo francês, na busca do que havia encontrado o que não via, muito motivado por um tríplice desejo (a mulher, a história dos negros em Portugal, a descoberta da história “encoberta”/acobertada), minha tarefa, à Umberto Eco, resumiu-se em me tornar “um investigador de indícios”³

3 O leitor como um “investigador de indícios” não é exatamente o enuncia-

e sair a busca dos pequenos sinais capazes de comporem um sentido para a minha hipótese inicial: a de que, inicialmente, Kalaf Angelo [Epalanga] e, mais recentemente, Djaimilia de Almeida Pereira, comporiam um quadro insurgente da autoria negra em Portugal.

Ainda que se corra aqui o risco de certo “anacronismo”, talvez seja possível pensar minhas hipóteses sob o auxílio luxuoso de Frantz Fanon: “aqui [...] presenciamos os esforços desesperados de um negro que se obstina a descobrir o sentido da identidade negra” (FANON, 1983, p. 14). A sequência de que emana o excerto citado vem na trilha de uma reflexão feita pelo pensador acerca de como discursos e práticas culturais das pessoas brancas construíram um *entrelugar* (SANTIAGO, 1973) para as pessoas não-brancas, em particular e, retomando ao pensamento de Fanon, negras. Ainda que não se possa e não se deva utilizar o designativo/marcado “negro” como um *portmanteau* das identidades de matriz africana em Portugal, creio que a citação de **Peles Negras, Máscaras Brancas** nos sirva para a compreensão da busca identitária que a escrita de autoria negra portuguesa enseja, no seio do que se compreende culturalmente como “identidade nacional portuguesa”, tendo em vista o concerto daquilo que Eduardo Lourenço (2000), acerca do modernismo português, infere como a “enigmática realidade lusíada” (LOURENÇO, 2000, p. 83): “*esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade*” (LOURENÇO, 2000, p. 25) [grifo do original]. Seguindo com Fanon, a tal busca “desesperada” não se constitui em outra coisa que uma demanda afroportuguesa por seu direito à literatura, considerando aí o domínio da linguagem — literária, inclusive — e os processos de subjetividade que se demarcam no ato da escrita.

86

do proferido por Umberto Eco, mas aquilo que redundava da minha leitura desse filósofo, em particular de **Lector in Fabula**; de **O Pêndulo de Foucault** e de **Os limites da interpretação**.

Vocalizar-se e desinvisibilizar-se constituem-se como tarefas necessárias a uma população que ainda carrega no tom de pele os traços da herança colonial, bem como dos artifícios de uma colonialidade ainda em curso, seja pela ênfase na subalternização do outro de origem brasileira ou africana, seja pela popularização de discursos do porte de um “Volte para tua terra” e mesmo no conteúdo implícito ao enunciado “Portugueses de Bem”, quando visto em relação à contumaz associação entre cor de pele e criminalidade subjacente, muito presente no imaginário de certos setores da sociedade portuguesa⁴. Nesse caso em específico, trata-se de terem as pessoas afrodescendentes de lidar com a marca de subalternidade e de subalternização herdadas do aparelho colonial do século XX, dentre as quais as políticas de assimilação, de embranquecimento cultural, de epistemicídio ou da normalização da subcidadania. A isso se soma o fato de nunca ter havido, por parte dos aparelhos estatais portugueses, políticas efetivas de reconhecimento cultural, político e identitário das pessoas negras e afrodescendentes, em particular aquelas chegadas ao espaço português por ocasião das independências dos territórios africanos antes ocupados. Se o colono retornado ou o português nascido nas então “colônias” — porque brancos — paulatinamente se inseriram no contexto sociopolítico nacional, o mesmo não ocorreu com negros e afrodescendentes, muitos deles nascidos também portugueses, assimilados ou não,

87

4 “Portugueses de Bem” compõe o texto de um dos vários outdoors de que o deputado português André Ventura (ex-PSD e fundador do partido CHEGA) se utilizou durante sua campanha como candidato à presidência da república portuguesa, nas eleições realizadas em janeiro de 2021: “O presidente dos portugueses de bem”. Identificado, pelos eleitores, com a extrema-direita nacionalista portuguesa, Ventura é um ferrenho opositor dos movimentos associativistas afrodescendentes portugueses e defende recorrentemente a ideia de que em Portugal não há racismo, mesmo quando confrontado com episódios como o que envolveu, dentre outros, o rapper Flávio Almada num episódio de violência policial promovida por policiais da Esquadra da Alfragide, em 2015.

oriundos de territórios cuja ocupação e posse se justificava no imaginário português, mas a sua população natural e não branca, não. Por assim dizer, o corpus que aqui foi privilegiado redonda de processos múltiplos, que se arvoram tanto no domínio da expressão estética escrita quanto no uso dessa expressão estética como instrumento identitário, político e emancipatório.

Nessa laçada, ainda, a “naturalização” lusotropicalista da igualdade racial “percebida” entre colonizadores e colonizados no espaço colonial português (FREYRE, 1940), certa maneira, sustenta o preconceito, o racismo e as variadas formas de discriminação, que tornam, por exemplo, o distrito de Lisboa cada vez mais negro e miscigenado à medida em que seguimos as linhas de trem de Sintra, Azambuja ou de Setúbal, rumo aos subúrbios, bairros sociais e urbanizações construídos a partir da “entrada” de Portugal na Comunidade Europeia, ainda nos anos de 1990. Episódios como os ocorridos na Esquadra Policial de Alfragide⁵, em 2015, envolvendo tortura, detenção irregular, assédio moral e práticas racistas contra cinco jovens moradores da Cova da Moura⁶, deixou de ser fato iso-

88

5 Para mais informações, consultar <https://www.publico.pt/2019/05/21/sociedade/noticia/casos-policias-tribunal-acusados-agressao-1873343>.

6 Cova da Moura é um bairro do município da Amadora, vizinho à Lisboa. Com arruamento irregular que lembra as favelas brasileiras, conta com uma população de mais de dez mil pessoas, em sua grande maioria de origem cabo-verdiana. O bairro – ou zona, como usado no português europeu –, localizado próximo de polos econômicos como Alfragide e Carnaxide, sintetiza a luta por cidadania plena, documentação, regularização de estadia em Portugal e boa parte de seus moradores – muitos dos quais nascidos em território português, filhos de pais portugueses naturalizados ou de migrantes regulares – não contam com cidadania portuguesa ou não tem documentos, em função do modelo legal de cidadania portuguesa, que contempla apenas pessoas nascidas de pais ou mães portugueses naturais/naturalizados. Em função de imbróglis legais, há uma grande faixa populacional, entre 20 e 35 anos, que não possui “B.I”, o bilhete de identidade português, metonímia de pertencimento a quadro maior de cidadania plena.

lado e teve como acréscimo — e ápice — a ação policial no Bairro da Jamaica⁷, em 2019. Nos dois casos, as ações policiais apenas revelaram o mal-estar social e cultural de certa população portuguesa em relação às pessoas negras e afrodescendentes, mesmo que Portugal conte hoje com um Primeiro Ministro⁸ mestiço de indianos com portugueses, de origem goesa, e com uma Ministra da Justiça negra de origem angolana. E, assim, Lisboa das “sete colinas” converte-se, com isso, numa cidade panóptica e consciente de onde estão localizadas as populações não-brancas ou de pele mais escura e em situação de risco social, implementando políticas silenciosas de controle que, discursivamente bem elaboradas, determinam onde os pobres afrodescendentes, ciganos, migrantes asiáticos, caribenhos, africanos ou do leste europeu devem morar, circular, viver.

A isso se soma, como me referi antes, o processo de construção dos objetos, de que decorre essa pesquisa. Inicialmente propus à FAPESP uma pesquisa de base claramente teórica e que visava, como objetivo principal, detectar se fenômenos literários como **TransIberic Love**, de Raquel Freire, e **Esse Cabelo**, de Djaimilia de Almeida Pereira estabeleciam — em termos de forma, linguagem e tematização —, junto com outras obras, uma tendência dentro

89

7 Para mais informações, consultar <https://www.publico.pt/bairro-jamaica>.

8 Nas rodas informais que envolvem conversas acerca da política do Partido Socialista e da “Geringonça” encabeçada pelo Primeiro Ministro António Costa, é comum que se refiram ao líder do governo como “monhé”, forma depreciativa utilizada para se referir a mestiços de indianos e negros de origem árabe ou de indianos e portugueses. Genericamente, indica, ainda, as pessoas provenientes dos antigos territórios portugueses de Goa, Damão e Diu. Ainda que o governo de Costa tenha livrado Portugal da Troika, dos organismos econômicos internacionais e das políticas de austeridade — que cortou salários, pensões, fechou hospitais e privatizou grande parte das empresas públicas portuguesas, entre 2007 e 2015 -, implementadas pelo PSD e pelo CDS, não raro é alvo de piadas em função da sua condição étnico-racial.

da Literatura Portuguesa mais contemporânea, nomeadamente se construindo desde o que chamei “Textualidades Queer”. Entretanto, na recolha do material, observei que mais obras havia de temáticas relacionadas à questão étnico-racial que, necessariamente, outras em que as possibilidades identitárias ligadas ao sexo, ao gênero e ao erótico se configuravam. Entre menos de uma dezena de romances ligados às questões LGBTQ+ e a urgência imposta pelos processos expressivos ligados à emergência de uma discursividade literária negra em Portugal, optei pelo abandono da perspectiva inicial, em favor do urgente entendimento do fenômeno a que denomino “Literatura Afroportuguesa”⁹. Foi impositiva para mim, naquele momento, a necessidade de entender inicialmente se se tratavam de obras isoladas e que tendiam a responder à uma demanda de mercado ou se configuravam como mais uma estratégia político-cultural, apenas que dessa vez ancoradas na construção de uma discursividade estética de base artística, experiencial e vivencial negra.

90

O percurso aqui utilizado, portanto, envolveu a pesquisa na base de dados da Biblioteca Nacional, inclusive em seus sistemas internos, indisponíveis para acesso *on line*. Diante da inexistência de entradas como “literatura negra”, “afrodescendentes” e que tais, relacionadas à Literatura, parti, na altura, para visitas diárias à Feira do Livro de Lisboa, inicialmente aos grandes grupos editoriais e depois, por indicação de vendedores e livreiros, às pequenas editoras e distribuidoras, em busca do que quer que estivesse relacionado à experiência negra em Portugal. O contato com a livreira Raja Litiwinoff, a quem dedico essa pesquisa, foi tutelar, visto que, como

⁹ Tenho pensado, paralelamente, no uso das noções “de autoria afroportuguesa” e de “dicção literária afrodescendente” em função de haver autorxs afrodescendentes em Portugal “desidentificados” com a questão de uma autoria negra/afrodescendente, porque se querem fora do campo de uma literatura adjetivada. E, considerando o que aludi neste ensaio sobre a autoria, o autor pode e deve interferir nos sentidos de pertencimento que lhe são atribuíveis pela crítica.

ativista dos direitos LBTTQ+ e ex-pesquisadora ligada às questões africanas, franqueou-me acesso a investigadores das áreas de Antropologia, História, Educação, Performances e Música, campos intelectuais e científicos historicamente ligados à compreensão da presença e das ambiências negras em solo português. O passo seguinte dirigiu-se à obtenção de obras, muitas das quais esgotadas, de baixa circulação ou publicadas em edições autorais, como é o caso, por exemplo, de *Açafate de Floremas* (1971), de António Cruz. Para tanto, a frequência aos espaços associativos e de militância, a eventos dos mais variados e conversas informais com ativistas culturais e políticos foi significativa para a obtenção, inicialmente, de dezesseis títulos de onze autores e autoras diferentes. A isso se acresceu, entre setembro de 2018 e agosto de 2019, mais 12 obras, algumas das quais não atendendo aos critérios que estabeleci, tendo sido, portanto, descartadas da lista que elaborei. Se a proliferação e a profusão de obras podem parecer, num primeiro momento, “saudável” à constituição de um espaço estético, por outro, causaram, no caso desta investigação, uma constante necessidade de revisão de posicionamentos, visto que algumas das obras publicadas em 2018 e 2019 levaram-me a rever posicionamentos antes adotados, sobretudo no que dizia respeito às interfaces da produção afroportuguesa com a afro-brasileira/negrobrasileira. Uma vez que as obras em discussão buscam, pela lógica emancipatória estética, um *chez soi* particular dentro de um contexto cultural desfavorável, não havia razão para a manutenção de um horizonte que se não é descartado pela autoria afroportuguesa, é visto como um outro espaço, cujas diferenças se sobrepõem às semelhanças de caráter racial ou de tematização. Além do que, considero atualmente que ler um processo estético emergente em relação a outro, já sedimentado, pode redundar em erros epistemológicos e metodológicos, quando não, em processos de subserviência, dependência e “influência” que eu, como profissional do campo comparatista, rejeito.

No processo de descarte foram excluídas, ainda, obras de autores africanos que residem em Portugal, notadamente porque muitos deles se manifestavam como participantes dos cânones nacionais africanos de Língua Portuguesa, como é o caso dos muitos cabo-verdianos e angolanos residentes em Lisboa ou no Porto e que mantém uma produção regular, a exemplo de Filinto Elísio. A despeito dos sentidos de pertença ou não aos cânones dos PALOP's, observei que, diferentemente do Brasil onde Literaturas Africanas e Literatura Afrobrasileira não se confundem, em Portugal mesmo o campo científico ligado às Letras tem acaloradas justificativas para incluir Joaquim Arena e Kalaf Epalanga, respectivamente, em outros cânones nacionais como o cabo-verdiano e o angolano e não no português. Noutras palavras, há em alguma crítica portuguesa especializada, ainda, a ideia de que tudo o que se relaciona às experiências negras e afrodescendentes está também relacionado às questões africanas, o que se trata de um equívoco epistemológico ou de uma tentativa de enquadramento forçado de autores e autoras em experiências estéticas nas quais não querem estar. Em não se podendo, em muitos casos, localizar autores e autoras nos seus cânones de origem nacional, o mercado editorial, baseado em posicionamentos críticos da academia portuguesa, optou pelo uso de “Literatura Lusófona” na catalogação e na classificação das obras que editam, rol no qual, também se inclui, a Literatura Brasileira. Ou seja, do expurgo canônico, tudo o que não atenderia à “concertada” noção de “Literatura Portuguesa” ou que não seja tido por suficientemente capaz de portar o rótulo/adjetivo “português” é escamoteado para outros universos ou encapsulados em outras categorias, ambos capazes de sustentar as lógicas de exclusão e pertencimento atinentes às conformações canônicas.

Assim, procurei neste processo investigativo:

a) estabelecer um quadro mínimo composto por uma lista de obras que atendem a critérios estéticos, culturais e políticos de inclusão e pertença;

b) propor uma inteligência preliminar, não do conteúdo das obras, mas, sim, desde este mesmo conteúdo, apenas que visto em relação às autorias, estabelecendo preliminarmente vetores analíticos;

c) considerar como, paralelamente, processos políticos podem redundar em produções estéticas e nos processos emancipatórios provenientes do domínio da linguagem literária;

d) perceber como o campo comparativista pode se dedicar à compreensão de fenômenos particulares de uma literatura nacional, criando dentro dessa categoria outros campos de embate;

e) conformar uma noção possível para a “Literatura Afroportuguesa”, não apenas para incluí-la no cânone português já sedimentado, mas para compreendê-la desde sua capacidade de se manifestar como um discurso da/em diferença;

f) perceber tal produção em relação a obras, a processos, a procedimentos e a fenômenos particulares da Literatura Portuguesa, em particular à noção de “identidade portuguesa”;

g) refletir como a produção afroportuguesa pode estar contribuindo para a fratura nas lógicas epistemicidas que envolvem a experiência negra e afrodescendente, particularmente em Portugal;

h) propor a criação de um campo estético, analítico e discursivo que redimensione a compreensão assentada que temos da Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos.

Isso posto, é oportuno, ainda, frisar que as enunciações estéticas são, *per si*, uma conquista política e cultural que desnaturaliza e expõe aspectos a respeito da Literatura, do Cânone e de seus demais artifícios, com os quais tanto a autoria afroportuguesa quanto a “brancoportuguesa” devem (ou deverão) se confrontar: o cânone também, subterraneamente, se constitui desde uma “perspectiva racializada” (!!!!)¹⁰. Ainda que esse fator seja reiteradamente oblite-

10 Embora seja comum no jargão dos Estudos Étnico-Raciais e dos Estudos Afro o uso de expressões como “sujeito/pessoa racializada”, acredito que o uso de “racializado” potencializa o campo opositivo, conforme o pen-

rado — e represente valores sociais, culturais e políticos consonantes com a modernidade, bem como com seus atores sociais e com as suas representações: se no estamento cultural português temos notícias de pessoas com “defeitos de cor” esteticamente produzindo desde o século XVIII, pelo menos, é curioso notar, entretanto, sua ausência ou, mesmo, seu deslocamento para outros cânones, como nos casos de Domingos Caldas Barbosa e Gonçalves Crespo que, embora tenham produzido em Portugal, tem ambos suas obras identificadas com valores da brasilidade. O mesmo pensamento poderia ser aplicado, por exemplo, já no século XX aos autores “nativos” dos territórios ocupados e identificados com a “literatura colonial”, muitos deles mestiços: se por um lado atenderam à “demanda” da empreitada colonial de ver manifesto no texto literário o processo assimilacionista; por outro, estrategicamente foram deslocalizados, não figurando, portanto, nem nos cânones emergentes e, muito menos, claro, na tradição literária portuguesa pós-modernismo. Ao par disso, cabe memória ao fato de que as grandes “identidades” comunicadas pela literatura dos séculos XIX e XX foram, majoritariamente, a do burguês faustiano, seguida da figuração da aristocracia falida ou em transformação e, por último, das classes trabalhadoras, procedimentos que materializam de forma algo explícita na obra de um Eça de Queirós. Em quaisquer dos casos, o elemento representado se traduziria numa experiência racial branca e europeizada, sintonizada ou contraposta aos discursos hegemônicos e classistas. O cânone que disso redundava — apesar de sua suposta neutralidade e de parecer habitar acima dos valores sociopolíticos e culturais que o sustentam enquanto instituição — não poderia, senão, ser a refração dos valores defendidos por aqueles que o propõe; de igual maneira,

samento de Ferdinand de Saussure (“na língua tudo se dá por oposição”), uma vez que parece criar claramente uma distinção entre raça e não-raça, atribuindo à pessoa branca o grau zero da construção da diferença: o branco seria uma não-raça.

se a obra literária, conforme Antonio Candido (2006), é feita dos conteúdos culturais decantados e convertidos numa expressão estética da linguagem, ela também não estaria isenta e nem passaria ao largo da hegemonia conformada pelo modelo literário europeu e europeizado que ainda seguimos; portanto, branco. Se, por fim, há um *Outro* social, político, estético e discursivo a quem se pode “colar” o adjetivo *afro*, seja por inferência ou oposição saussureana está (pres)uposto a existência de um Outro do Outro, branco, sempre tomado como marca/morfema zero das questões raciais e identitárias.

Se tomarmos o contexto cultural brasileiro como analogia, perceberemos dois processos: primeiro o relativo à incorporação, no cânone e nos elementos do sistema, de obras relacionadas ao universo negrobrasileiro; paralelamente, a literatura de autoria, representação e dicção negras radica-se numa existência para além da Literatura Brasileira tal qual esta é concebida atualmente, independentemente dessa última seja enquanto série ou sistema paralelo. Consequentemente, há que se pensar se o processo de dupla adjetivação, por topicalização, se manterá na criação da diferença entre “Brasileira” e “Negrobrasileira/Afrobrasileira”. Em proporção correlata, as obras que logo serão relacionadas nesse ensaio tenderão ou não à incorporação pelo cânone literário português? De igual maneira, o “afro” funcionará como traço distintivo dentro de um espectro significante maior ou sucumbirá seja diante da incorporação ou do esquecimento do fenômeno, se tomado como passageiro?

95

Afroportuguesa ou negroportuguesa? (ou, em busca de um lugar para chamar de “seu”!)

Nomear, segundo tanto o pensamento platônico quanto os estudos de linguagem mais contemporâneos, é tanto construir um objeto (e um sujeito) no mundo, quanto nessa “criação” estabelecer

um lugar na linguagem do que redundava uma condição mais profunda para a coisa ou ser nomeado. No intervalo entre “dar um nome” e, ontologicamente, fazer o objeto existir e significar na linguagem, há um espaço — a noção — onde o objeto deriva, ainda, à espera e em busca de uma ideia que o defina ou que o delineie. Assim, o que proponho aqui acerca dessa produção de assinatura afrodescendente em Portugal mais equivale a um “esboço” que, necessariamente, ao estabelecimento das fronteiras de um campo (cf. BORDIEU, 1996). Isto porque, ao que me parece, temos um território em expansão e, como tal, defini-lo seria cerceá-lo ainda antes que sua conformação, como objeto na linguagem e na estrutura da crítica literária, se desse por completo.

96 Por produção Literária Afroportuguesa entende-se como aquela cuja autoria se autoidentifica como negra ou afrodescendente, que, nascida em Portugal ou que, nascida nos antigos territórios africanos ocupados por Portugal, foi educada em solo português, sendo, portanto, culturalmente identificada — em algum grau — com a cultura, com as vivências e arranjos literários daquele país; a isto se somaria o conteúdo ideológico, que aqui não indica um “embranquecimento, mas, antes, a consciência de si, como afrodescendente, como *ser em diferença*. A textualidade que redundava destes processos:

a) Aborda a condição negra e afrodescendente em Portugal ou, quando não especificamente, a experiência dos bairros periféricos de Lisboa ou de seus arredores, nos quais, as diferenças raciais se minimizam — mas também se avultam — diante da pobreza, da exclusão e dos efeitos ainda sentidos da crise financeira e institucional vivida pelos portugueses nos últimos anos;

b) estabelece um jogo dialético com as memórias ou das regiões das quais originam seus autores/personagens ou do espaço que vivenciam, estabelecendo um novo viés que corre no entremeio entre as diversas identidades africanas e uma identidade portuguesa desfocada do sentido de branquitude e que não vê sentido numa

nacionalidade que tenha como matriz esse recorte racial em específico; a isso se associa a marcação identitária e referências às origens matriciais, aos hábitos ancestrais e a reconfiguração desses hábitos e modos de estar diante das demandas mais urgentes do cotidiano;

c) Enfatiza a “formação” das subjetividades das personagens negras, geralmente em confronto com a matriz identitária portuguesa, produzindo, com isso, uma crítica à imagem construída eurocentricamente acerca do outro, negro/afrodescendente.

Em termos teóricos mais estritos, cabe ressaltar a existência de um circuito comunicacional (um “sistema provisório”?) que se articula em torno das obras que aqui elencaremos: ao par da autoria afrodescendente/negra, vê-se a constituição de uma comunidade de leitores também negros (mas não só), que percebe na obra um jogo representacional que lhes protagoniza e lhes desinvisibiliza em termos enunciativos. A esse último aspecto soma-se a questão migratória e diaspórica que constitui a experiência negra no mundo e da qual a cultura portuguesa também está a par.

Diante da emergência dessas novas dicções na Literatura Portuguesa contemporânea, notadamente aquela identitariamente relacionada à afrodescendência, algumas perguntas ainda se impõem em termos de futuros problemas de pesquisa: é possível a conformação de uma “série” literária afroportuguesa ou se tratam de fenômenos isolados e epigonais? Que noções e operadores analíticos podem nascer da observância dessas obras? Em que medida tais obras se configuram como uma “rasura” naquilo que a crítica literária e os grupos editoriais convencionaram chamar de “Literatura Lusófona”, ou seja, todas as demais manifestações do literário que não conformam uma experiência caracteristicamente portuguesa?

A eleição de uma lista preliminar que aqui será referida atendeu a somente um critério inicial: a autoria negra. Numa análise, ainda que preliminar e superficial, das condições editoriais de cerca

de 45 publicações, foram sendo criados recortes capazes de melhor caracterizar a produção literária afroportuguesa, sobretudo porque não é incomum que sejam publicados em Portugal livros de autores africanos de Língua Portuguesa, muito em decorrência da precária indústria editorial presente nos antigos territórios ocupados. A isso se associa, ainda, questões de caráter educacional: em Angola, por exemplo, o mais rico país africano de Língua Portuguesa com um todo populacional de 25 milhões de cidadãos, o índice de analfabetismo chega a casa dos 27%¹¹. O fator cultural também apresenta seu peso, já que grande parte dos autores que constituem a recente tradição literária africana de Língua Portuguesa, foram publicados em Portugal, onde se encontram as instâncias legitimadoras, formada por críticos universitários e por um jornalismo literário de peso. Cabe ressaltar que muitos desses autores africanos sequer têm edições de seus livros feitas em seus respectivos países, optando, quase sempre por editoras identificadas ideologicamente com os processos políticos ocorridos nos antigos territórios ocupados, como é o caso da Edições 70 e, posteriormente, a Editorial Caminho, hoje pertencente ao grupo multinacional Leya.

Excluídos os autores nas condições antes descritas, foram estabelecidos recortes muito baseados no que é sugerido por Antonio Candido nas páginas iniciais de sua **Formação da Literatura Brasileira** (2009, p. 25-44), ao que o crítico denomina por *coerência* (CANDIDO, 2006, p. 39): “a integração orgânica dos diferentes elementos e fatores, (meio, vida, ideias, temas, imagem etc.), formando uma diretriz, cuja descoberta explica a obra [...]” (CANDIDO, 2006, p. 39); ou seja, a determinação de constantes capazes de levar a crítica ao estabelecimento de condições de produção necessárias ao reconhecimento de uma série insurgente dentro de um quadro

11 Dados obtidos no Jornal de Angola e disponíveis em http://jornaldeangola.sapo.ao/politica/taxa_de_analfabetismo_regista_baixa. Acesso em 27 de julho de 2018.

literário mais geral. Aparados os recortes, os critérios para a eleição da listagem antes sugerida foram:

a) Textos prioritariamente produzidos nos últimos 10 anos, de assinatura afrodescendente (de 2.^a ou mesmo de 3.^a geração de pessoas vindas das “ex-colônias” portuguesas, prioritariamente), nascidas ou não em Portugal;

b) Textos pertencentes à uma autoria identificada culturalmente como afroportuguesa, educada em Portugal e que tenha por horizonte os padrões estético-literários portugueses;

c) Textos que tematizem, discursivizem e vocalizem as experiências negras e afrodescendentes em Portugal, cuja assinatura seja/esteja claramente identificada com uma autoria negra/afrodescendente;

d) Textos cujos contexto de produção ou cuja ambiência e espaço narrativo/poético priorizem a territorialidade portuguesa ou que foram produzidos desde a experiência portuguesa;

e) Textos em que alguns dos marcadores sociais da diferença operam em conformidade, a saber, noções como pertença étnico-racial, classe social, gênero identitário e nacionalidade confrontam-se, se interrelacionam, potencializam-se;

f) Textos de autores que visam “problematizar” a questão da escrita, direta ou indiretamente, desde a sua condição epitelial, construindo, assim, processos metalinguísticos que entrecruzam raça e estética

Em termos dos recortes específicos dados à pesquisa em curso, e que redundaram de seu redimensionamento, foram relacionadas, aqui, trinta e duas obras, as quais (trinta e duas) atendem aos critérios enunciados. Além dessas, sob análise se encontram outras 13 as quais escuso-me citar, por não preencherem satisfatoriamente os pressupostos dos critérios de pertencimento a este cânone provisório que aqui comento. Além delas, sob análise, ainda, as **Recordações d’uma Colonial (Memórias da Preta Fernanda)**, romance

atribuído à Fernanda do Vale, pseudônimo literário de Andrêsa do Nascimento, negra cabo-verdiana imersa na ambiência cultural lisboeta das primeiras décadas do século XX. Segundo pesquisadores como Fernando Beleza e Diana Simões, baseados em larga documentação, estas memórias apresentariam inúmeros problemas, particularmente em relação à sua autoria, que se convencionou atribuir a seus editores, A. Totta e F. Machado. Ainda que se possa considerar aqui a capacidade enunciativa da obra — afinal, trata-se de uma mulher negra, que viveu em Lisboa grande parte de sua vida, se autoenunciando — paira sobre a autoria uma dúvida: se se considera a informação contida na folha de rosto (“edição dos autores”), infere-se que a obra não deva ter sido apenas por Fernanda/Andrêsa, mas provavelmente com auxílio de *ghost writers* (seus editores). De toda forma, e a despeito de quaisquer dúvidas acerca de quem de fato o escreveu, **Recordações d’uma colonial** gera interesse à investigação em curso pelo fato de poder ser lida pela tensão entre sujeito e objeto do discurso o que, de certa forma, reelabora certas questões ao suspender as hipóteses de uma escritura branca disfarçada de negra e suspeitar de todo o processo, vendo nele indícios de blague ou, ainda, de um processo linguisticamente elaborado e produzido intencionalmente para chocar.

Por esse diapasão, as tais “recordações” mais figurariam como uma invenção editorial que, necessariamente, numa tentativa de, pela representação literária, recompor aspectos da vida de Fernanda, tendo como suporte um livro de memórias. Entretanto, não há registro de nenhuma outra atividade literária ou ensaística por parte daquela autora: uma *blague* editorial capitaneada pelos dois editores, muito conveniente a um tempo em que Portugal ainda era acusado da manutenção de trabalho escravo¹² nas ilhas

12 O “contrato” ou *monagambé* foi um método de trabalho supostamente assalariado, adotado por Portugal em substituição ao trabalho escravo, abolido pelo Marquês de Pombal ainda no século XVIII. Além de incluir

de São Tomé e Príncipe. Ainda que tais fatos não invalidem a sua presença na lista que segue, cabe ainda perscrutar as condições de produção discursiva do livro atribuído à Fernanda, coisa que não é, por agora, tarefa desse ensaio e que justificam sua não inclusão.

De forma correlata, grande parte das traduções e biografias de heróis e nobres portugueses, assinadas por Mário Domingues (1899-1977) — tradutor, intelectual, ativista da causa negra, militante do movimento anarquista — não constam nesse levantamento, porque (1) se tratam de obras que não tematizam a experiência afroportuguesa; (2) o autor, embora negro, não apresenta nesses volumes preocupação em assumir a diferença racial como um fator de significância ou como um vetor de leitura de uma obra em específico. De resto, e por aferição, apresento uma versão preliminar — e um tanto provisória — das obras que eu, como pesquisador do campo, tenho considerado “literatura afroportuguesa”¹³:

Na sequência, cabe, pois, a enunciação das obras que compõem, preliminarmente, a referida produção afroportuguesa:

101

1. ADOLFO, Ricardo. **Depois de morrer aconteceram-me muitas coisas**. Lisboa: Alfabeta/Objetiva, 2009.
2. ADOLFO, Ricardo. **Mizé – Antes galdéria que remediada**. Lisboa: Alfabeta/Objetiva, 2010.
3. ADOLFO, Ricardo. **Os chouriços são todos para assar**. Lisboa: Alfabeta/Objetiva, 2012.

processos migratórios, continha condições desfavoráveis aos trabalhadores, que incluíam o ressarcimento do contratante pelo custo da viagem de ida dos para as ilhas de São Tomé ou para Angola, a inexistência de folgas e a obrigatoriedade de aquisição de bens de subsistência junto aos comércios mantidos pelo próprio contratante.

13 O meu cânone pessoal afroportuguês já conta com cerca de 45 obras, em particular lançadas a partir de 2006. Entretanto, nem todas as demais obras atendem plenamente aos critérios que estabeleci, não valendo, ainda, sua inclusão nessa listagem.

4. ADOLFO, Ricardo. **Maria dos canos serrados**. Lisboa: Alfaguara/Objetiva, 2013.
5. ADOLFO, Ricardo. **Tóquio vive longe da Terra**. Lisboa: Cia. das Letras, 2015.
6. ALMEIDA, Djaimilia Pereira. **Esse Cabelo**. Lisboa: Teorema, 2015.
7. ALMEIDA, Djaimilia Pereira. **Ajudar a cair**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2017
8. ALMEIDA, Djaimilia Pereira. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. Lisboa: Cia. das Letras, 2018.
9. ALMEIDA, Djaimilia Pereira. **Pintado com o pé**. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.
10. ALMEIRA, Djaimilia Pereira. **A Visão das Plantas**. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.
11. ANGELO, Kalaf [EPALANGA]. **Estórias de amor para meninos de cor**. Lisboa: Caminho, 2011.
12. CARVALHO, Apolo et al. **Djidiu: A Herança do ouvido**. Lisboa: Vadaescrevi, 2017.
13. CASIMIRO, Gisela. **Erosão**. São Paulo: Aratau, 2018.
14. COUTINHO, Andreia. **Hair**. Lisboa: Sapata Press, 2018.
15. CRUZ, António. **Açafate de floremas**. (edição do autor). Lisboa: 1971.
16. DAFÉ, Amadú. **Magarias**. Lisboa: Esfera do Caos, 2017.
17. DOMINGUES, Mário. **O Preto do Charleston**. Lisboa: Guimarães e Cia., 1930.
18. DOMINGUES, Mário. **Uma luz na escuridão**. Lisboa: Agência Editorial Brasileira: 1937.
19. DOMINGUES, Mário. **Má Raça: comédia em 3 atos** [fanzine/fac simile]. Lisboa: Edição do Autor, 1938 (2018).
20. DOMINGUES, Mário. **Um menino entre gigantes**. Lisboa: Livros Horizonte, 1960.

21. EPALANGA, Kalaf. **O angolano que comprou Lisboa (por metade do preço)**. Lisboa: Caminho, 2014.
22. EPALANGA, Kalaf. **Também os brancos sabem dançar**. Lisboa: Caminho, 2017.
23. FERREIRA, Didier. **O diário poético de um empregado de balcão**. Lisboa: Esfera do Caos, 2015.
24. KILOMBA, Grada. **Secrets to tell** [catálogo]. Lisboa: Fundação EDP/MAAT, 2017.
25. KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
26. LIMA, Raquel. **Ingenuidade Inocência Ignorância**. Lisboa: Animal Sentimental/Boca, 2019.
27. MONTEIRO, Yara. **Essa dama bate bué**. Lisboa: Guerra & Paz, 2018.
28. PINHEIRO, Bernadete & JOAQUIM, Matamba. **Dois corvos amarelos**. Obnósis: 2018.
29. VADAS ESCREVI [PIRES, Danilson]. **Arte Mental - poemas**. Chiado, 2015.
30. VALE, Fernanda. **Recordações d'uma Colonial (Memórias da Preta Fernanda)**. Lisboa: Totta & Machado, 1912.
31. VENTURA, Madrino. **Sensibilidade vs Racionalidade**. Lisboa: Chiado, 2016.
32. TVON. **Um preto muito português**. Lisboa: Chiado Editora, 2018.

A questão patente e de fundo que nasce da enunciação bibliográfica acima diz respeito ao sistema literário em que tais obras poderão habitar: se por um lado tratam-se de obras cujas autorias estão de algum modo identificadas com certa identidade portuguesa, por outro, constituem um campo nebuloso que ainda requer uma análise mais profunda das obras quanto das suas condições de pro-

dução discursiva. Em paralelo ocorre o fato de que na composição arqueológica e genealógica da lista acima concorrem inúmeros fatores, dentre os quais o quesito nacionalidade de seus autores, muitos deles pertencentes ao que se chama popularmente de “2^a e 3^a. gerações”, ou seja, são filhos ou netos de pessoas migradas para o território português nos anos anteriores ou seguintes às independências dos territórios africanos ocupados por Portugal e cujo estatuto de cidadania oscila entre a *naturalidade* portuguesa, a origem parental/ancestral e o resgate, pelo imaginário, de uma África desconhecida de muitos, mas que, presente na “língua de casa”, nos hábitos alimentares e nas vivências comunitárias e culturais, continua a existir como uma memória a ser construída intelectual e esteticamente nos textos.

104 Se a expressiva presença de pessoas negras oriundas dos antigos territórios ocupados corresponde à leva de “retornados” — figuras herdadas da época colonial e já bastante bem representadas literariamente em autores tais como Francisco José Viegas (**Lourenço Marques**, 2001), Isabela Figueiredo (**Cadernos de Memórias Coloniais**, 2010), Dulce Maria Cardoso (**O Retorno**, 2011) —, diferentemente desses últimos, os africanos e afrodescendentes não obtiveram, mesmo na literatura produzida por portugueses brancos, o mesmo tratamento¹⁴. Salvos os erros por omissão, naturais de todo processo investigativo, a primeira referência literária atenta à presença negra em solo português ocorre no poemário **Açafate de Floremas** (1971), de António Cruz, autor de um único livro e figura cujas informações são quase inexistentes. Consideradas as informações dadas na orelha da edição autoral de seu livro — “onde

14 Exclui-se desse comentário a enorme quantidade de “literatura” memorialística, celebratória e saudosista que tem por tema a empresa colonial portuguesa, manifesta em cerca de duas dezenas de romances publicados entre os anos 2000 e 2017 e que não problematiza a questão colonial em si, mas, pelo contrário, certa maneira, a celebra.

nasceu? da raça mestiça, em Lisboa”, talvez Cruz se trate do primeiro autor negro/afrodescendente, que, num contexto cultural e político adverso, tenha optado por assumir a nacionalidade portuguesa, comportando-se, assim, como momento emergencial tanto de uma identidade quanto de uma dicção literária.

No período pós-Revolução dos Cravos, a observação da presença negra em Portugal advém do trabalho fotojornalístico de José Eduardo Agualusa, Fernando Semedo e Elsa Rocha, **Lisboa Africana** (1993), em que o trio faz uma espécie de cartografia tanto dos espaços quanto das experiências de vida então observáveis e que envolviam as pessoas negras e afrodescendentes. Nessa “vida retratada”, o subemprego, a situação de obtenção de cidadania; as condições de moradia nos bairros de lata, cortiços e regiões ainda pouco atendidas pelos serviços públicos metropolitanos portugueses. Neste trabalho jornalístico, as referências às produções culturais basicamente resumem-se ao ainda incipiente campo musical, à emergente noite negrolisboeta e ao trabalho de associações que reuniam, sobretudo, cabo-verdianos, girando sempre em torno de ações que envolviam a manutenção de práticas culturais e gastronômicas de seus territórios de origem. Muito distante, portanto, da “Nova Lisboa” decantada e exibida na canção homônima de Dino Santiago, artista cabo-verdiano; ou, ainda, uma Lisboa Negra distinta da celebrada pela multiartista Madonna nos diversos vídeos em que traz as mulheres do batuco cabo-verdiano para o centro de uma expressão feminina, negra e imigrante, traço mais interseccional das vivências afroportuguesas.

À fotorreportagem de Semedo, Agualusa e Rocha, seguem-se três publicações, também dedicadas à descrição — antropológica ou romanesca — dos espaços negros e afrodescendentes de Lisboa, nomeadamente **Lisboa, na cidade negra** (2005), do antropólogo francês Jean-Yves Loude, trabalho etnográfico/ficcional, que associa o olhar do turista, do antropológico e os efeitos que a percepção

dessa *outra* Lisboa, negra, causam num enunciador multifacetado em termos discursivos. No ano seguinte, o romance **A verdade de Chindo Luz**, de Joaquim Arena (2006), e, por último, **A balada do subúrbio**, de José Vegar (2007). À exceção do livro de Loude, os dois romances antes citados não figuram da lista anteriormente referida pelas seguintes razões: Arena, cabo-verdiano, e Vegar, angoloportuguês, não atendem aos critérios que enunciei, especificamente porque o primeiro, apesar de negro, tem sua produção literária associada ao sistema cabo-verdiano; o jornalista José Vegar, por sua vez, não atende aos critérios étnico-identitários que aqui se pretende adotar, embora em sua narrativa tome como voz enunciativa uma mulher negra de origem africana e tematize a vida nos bairros sociais das cidades-satélites de Lisboa, onde também convivem as pessoas brancas mais pobres, a baixa burguesia, os ciganos, os migrantes do leste europeu e de países como o Brasil, China e Índia.

106 Se comparada a já aludida presença dos “retornados” na literatura produzida em Portugal, ou mesmo à “produção diaspórica portuguesa”¹⁵, a representação das pessoas negras e afrodescendentes naquele sistema literário é incipiente e a condição autoral ainda muito recente. Sobretudo porque escrever literatura de assinatura negra em Portugal pode não significar produzir literatura afrodescendente portuguesa, mas, no mais das vezes, literatura guineense, cabo-verdiana, angolana etc, já que há bem menos tensão no encaixe de um autor num cânone de origem familiar que, necessariamente, entrar no complexo jogo editorial português, cercado pelas casas editoriais, pela divulgação jornalística e pela crítica universitária perseguidora de uma identidade portuguesa “original e formatada” latente à qualquer texto literário que se queira “português”. Se olhada numa perspectiva ontológica, ou seja, em relação aos temas que caracterizam identitariamente o “ser” da/na Literatura Portuguesa,

15 A esse respeito, vale conferir os trabalhos de Graça Capinha e Maria Irene Ramalho, referidos ao fim do texto e disponíveis em www.ces.uc.pt.

é possível se construir algumas inferências acerca do emudecimento do tema, da abordagem e da ausência da representação do negro bem como a sua obliteração autoral naquele sistema: a questão traumática e a fratura decorrente do fim do sistema colonial português; a lembrança de sucessivos insucessos relativos às “guerras coloniais”¹⁶; o negro e o afrodescendente constituindo-se como signos humanos e materiais das disputas de poder e do próprio trauma colonial; e, por último, a visão do *Outro* — negro, afrodescendente — como uma extensão do português-padrão, muito manifesta na invisibilização e no desbotamento identitário da pessoa negra e, ainda, na sustentação de mitos culturais cada vez menos consistentes como o de uma colonização branda ou da inexistência de racismo e preconceito de cor no tecido social português.

Tais questões se revelaram, por exemplo, nas conversas informais mantidas com alguns dos autores e com os militantes dos movimentos de cidadania afroportugueses e, certa maneira, redundaram em termos de metodologia de trabalho: nos contatos estabelecidos com indivíduos ligados à “cena” cultural afroportuguesa, foram observadas algumas incertezas quanto à configuração da produção e da autoria negra/afrodescendente em Portugal; junto disso, as dúvidas: há um movimento, uma tendência ou um modismo passageiro decorrente do fato de que a negritude (e a imigração) se estabelece como uma pauta importante da Comunidade Europeia, sobretudo em tempos de reivindicação de uma condição étnico-cultural *Afropean*. Muitos não demonstram certeza quanto à situação dessa produção em termos de cânone e sistema literário: embora

107

16 Forma como parte dos estudiosos portugueses costumam se referir ao que os povos africanos chamam de “guerra por independência”, “lutas por independência ou “guerra de libertação”. Claro está que a escolha lexical revela, também, uma posição discursiva e ideológica clara no que se refere à caracterização dos confrontos ocorridos em alguns dos territórios ocupados entre 1961 e 1974.

haja autores que produzam desde um contexto cultural europeu, muitos são nascidos em países africanos falantes do português, tendo imigrado muito cedo para Portugal, onde foram educados. Se olhada desde esta perspectiva, muitos não veem dificuldades dessa produção ser absorvida pelos cânones culturais de origem familiar, não tendo a mesma opinião acerca da sua situação daquelas obras no cânone português, já que se trataria de um duplo processo — identitário e estético — num concerto cultural complexo e racista.

De certa forma, neste contexto a que me referi, cabe sempre pontuar os processos de produção negativa da diferença a que o arranjo cultural português recorre sempre: no assentamento do Eu/Nós da identidade portuguesa *mainstream*, tudo o que não parece refletir uma essencial portugalidade parece estar sob suspeita, sobretudo no par naturalizado que relaciona — erroneamente — raça-etnia e identidade, criando a falsa e problemática relação de que toda a cidadania portuguesa é branca por princípio, quando de fato não é. Traço dessa relação, talvez, possa ser relacionado ao silêncio da crítica literária portuguesa quanto à produção afro, destacando a atenção que tem sido dada a esta produção cultural a partir de 2015, sobretudo em jornais de grande circulação, como o **Público** e o **Diário de Notícias**. Sobretudo, porque os trabalhos científicos relacionados às experiências estéticas e culturais afrodescendentes em Portugal ainda se concentram em áreas do saber como Antropologia, Ciências Sociais e Comunicação e Artes, como é o caso da dissertação de mestrado de Carla Marisa Fernandes, intitulada **Media étnicos, novas tecnologias e visibilidade dos afrodescendentes em Portugal – o caso do audioblogue Afro-Lis**, defendida junto ao Departamento de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL), em 2017, e dos trabalhos do pesquisador Fernando Luís Machado, também do ISCTE. Se há “críticas” relacionadas à produção que aqui discuto, a maior parte delas se restringem às análises dos fenômenos mais relevantes — como

é o caso de Djaimilia Pereira de Almeida, obliterando ou excluindo todo o resto, bem como se escusando de compreender o processo cultural em curso. Contra isso, cabe destaque à *equipa* de investigação AfroPort, da qual faço parte e seu esforço em localizar dentro da cultura portuguesa contemporânea, tanto as novas expressões que se acoplam à identidade portuguesa, quanto o produto cultural que dessas expressões redundam.

Em relação ao último item, a inexistência de estudos de fundo literário que abordem essa produção se deve tanto à, ainda, pouca visibilidade dessa produção, quanto à dificuldade de acesso e de enquadramento dessas obras. Não é, como meus leitores já poderão presumir, algo que se encontre nas estantes das bookstores, sendo muitas vezes uma produção localizável pelo boca a boca, pelas relações que se estabelece e pelo interesse demonstrados pelos críticos na emissão de uma frase: “Escreves literatura? Pois quero ler-te!”.

Por outro lado, cabe, como uma laçada possível, destacar aqui a opinião de António de Sousa Ribeiro (2001) que, ao dissertar acerca da pouca penetração dos Estudos e da Crítica Cultural na universidade portuguesa, já apontava tanto para a rigidez institucional e curricular, o que ainda hoje cria abordagens críticas que esvaziam todos e quaisquer fatores que não baseados na “literariedade” do estudo dos fenômenos literários. “A predominância no campo intelectual de elites essencialmente literárias” (RIBEIRO, 2001, p. 266) seria outro fator de minorização de estudos tidos por essencialmente ligados à cultura (popular, de massa, periférica e, claro, afro), muitas vezes tomados como tarefa crítica de outras áreas que não a dos Estudos de Literatura, já que estes estariam dedicados “à afirmação de uma espécie de hiperidentidade [portuguesa] baseada na fantasia da cultura nacional como centro imaginário” (RIBEIRO, 2001, p. 254).

Não que aqui se considere que as produções afrodescendentes e/ou *queer* portuguesas sejam um fenômeno da cultura ou um fato social ou antropológico, apenas, visto que revelam, cada uma a sua

maneira, estratégias estéticoliterárias específicas e que fogem aos elementos culturais hegemônicos e tidos por universais. Trata-se de, a partir do processo metacrítico proposto por António de Sousa Ribeiro, estabelecer um paralelo entre a pouca inserção da visada multiculturalista em Portugal e o tratamento dispensado atual àquelas produções antes referidas. Nesse caso, cabe lembrar, que assumir certos preceitos da proposta dos Estudos Culturais pode significar assumir um posicionamento político em favor de uma “vida não-fascista” e capaz de pensar, com isso, uma nova Europa de fato compromissada em não produzir — sobretudo dentro de si mesma — inflexões que remontem e denotem as novas formas de colonização, muitas das quais redundam na visão dos afrodescendentes como não-europeus, não-incluídos, não-pessoas.

110 Cabe, ainda, ressaltar aqui o caráter propositivo — e algo provisório — de alguns dos posicionamentos aqui assumidos. Como se trata de observar um *corpus* em movência e em processo de agregação de novos elementos, todas e quaisquer novas inclusões na lista de obras que propus pode causar a reavaliação de todo o conjunto. De toda a forma, o processo aqui apresentado cumpre o seu papel: demarcar, no disputado território da Literatura Portuguesa, a emergência insurgente de outras vozes, que não apenas às dos barões assinalados.

[Lisboa/São Paulo/Lisboa, num tempo entre 2017 e 2021.]

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Esse Cabelo**. Lisboa: Teorema, 2015.
- ANGELO, Kalaf [EPALANGA]. **Estórias de amor para meninos de cor**. Lisboa: Caminho, 2011.
- BORDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: DERRIDA, Jacques. **Parages**. Paris, Galilée, 1986.
- FANON, Frantz. Introdução. In: FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983. pp. 9-15.
- FOUCAULT, Michel. **La pensée du dehors**. Paris: Fata Morgana, 1986.
- FREIRE, Raquel. **Trans Iberic Love**. Lisboa: Divina Comédia, 2013.
- FREYRE, Gilberto. **O mundo que o português criou**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- LOUDE, Jean-Yves. **Lisboa, na cidade negra**. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- LOURENÇO, Eduardo. A psicanálise mítica do destino português. In: LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2000.
- RIBEIRO, António Sousa. Cultural Studies. In: COUTINHO, Edduardo et al (Org). **Fronteiras Imaginadas: cultura nacional teoria internacional**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. pp. 253-271.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, [1973] 2000.
- SEMEDO, Fernando; AGUALUSA, José Eduardo & ROCHA, Elsa. **Lisboa Africana**. Lisboa: Edições Asa, 1993.

“Um truque no meio do temporal”: itinerários homoeróticos e os tempos da guerra colonial em *Persona*, de Eduardo Pitta

Jorge Vicente Valentim

Em Lourenço Marques, as pessoas tinham um à vontade que não encontrei em Lisboa. Isso marcava a diferença. Naquele tempo em que nenhum homossexual queria ser confundido com um broker (a moda do homossexual yuppie nasceu nos anos 90), quem quisesse podia fazer a noite em modo Priscilla. E muitos faziam, sem que o facto fosse alvo de grande controvérsia.

(Eduardo Pitta)

112

Não são desconhecidos os estudos e nem as obras que investem nas relações e nas representações dos espaços africanos nos contextos literários de língua portuguesa, bem como as reverberações dos conflitos armados gerados pelas guerras de libertação e, em sequência, a de carácter civil em nome do controle político interno. No tocante ao meu campo de investigação nos últimos anos, a ficção portuguesa do entre-séculos XX-XXI vem apresentando um elenco rico e variado das transposições dessas topografias e seus efeitos colaterais, seja no âmbito das revisitações históricas, seja no das relações sociais, afetivas, políticas, econômicas e culturais. Ensaios como os de Rui de Azevedo Teixeira (1998), Margarida Calafate Ribeiro (2003, 2004) e Ana Paula Ferreira (2003), por exemplo, dão uma visibilidade certa a toda uma produção romanesca que envolve nomes relevantes como os de António Lobo Antunes, Manuel Alegre, Helder Macedo, Lídia Jorge, Fernando Dacosta e Maria Isabel Barreno, dentre outros. São autores já reconhecidos pela sua

trajetória, bem como pelas suas tramas, cujas efabulações atingem em cheio as complexidades, os traumas e os fantasmas advindos da Guerra de Libertação das ex-colônias ultramarinas e da conseqüente chegada dos retornados em Portugal.

Ao propor, portanto, uma abordagem para o tema, mesmo correndo o risco de cair numa possível tautologia, optei por enveredar pelos caminhos dos itinerários homoeróticos cujos cenários estejam devidamente inseridos em paragens africanas. A princípio, poder-se-ia conjecturar num impedimento, tendo em vista que, em muitos desses países, a homossexualidade continua com o estatuto de crime, sob pena de morte inclusive¹. No entanto, não se trata aqui de pensar os amores proibidos em textos africanos², mas tão somente lançar algumas indagações sobre os mecanismos de criação de obras de escritores portugueses que se debruçam sobre as diferentes realidades africanas e os itinerários homoeróticos nelas ocorridos.

Na verdade, tal investida também não se constitui um ponto de partida original, tendo em vista que outros, antes de mim, já

113

1 Tal informação pode ser verificada em estudos realizados por entidades como a ILGA (Associação Internacional de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Intersexuais) e a ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados). Mais detalhes no site: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/03/relacao-homossexual-e-crime-em-70-paises-mostra-relatorio-mundial.shtml>

2 Ainda que o tema da homossexualidade nas literaturas africanas ainda seja um campo a ser explorado de forma mais expansiva, é preciso destacar que, no âmbito das investigações sobre essa questão, há a investigação incontornável de Mário César Lugarinho (2012a, 2013b), não apenas sobre o romance *Marginais* (2010), do escritor cabo-verdiano Evel Rocha, mas também sobre as masculinidades flagrantes nesses espaços (LUGARINHO, 2012a). Vale, ainda, lembrar que, apesar das proibições impingidas, alguns escritores começam a romper essas restrições e seus títulos passam a figurar, inclusive, com traduções no Brasil. São os casos do nigeriano Binyavanga Wainaina (*Um dia vou escrever sobre este lugar*, Kapulana, 2018) e do marroquino Abdella Taia (*Aquele que é digno de ser amado*, Editora Nós, 2018).

destacaram essas possibilidades de leitura. Basta lembrar, nesse sentido, o alentado estudo de Paulo Alexandre Pereira (2009), que se debruça não apenas sobre romances, mas também sobre contos e peças de teatro de autores portugueses que deram uma visibilidade ao tema da homossexualidade em tempos de Guerra Colonial. Também o ensaio de Paulo Jorge Vieira (2011) investe sobre as dissonâncias nos modelos masculinos perpetradas pelas personagens de António Lobo Antunes, no seu conhecido romance **Os cus de Judas** (1975), cujo cenário central incide sobre os conflitos bélicos de libertação, deflagrados em território angolano. Ou, ainda, as relações estabelecidas entre o colonialismo e a formação de um modelo de masculinidade (o “homem novo”), enquanto instrumento capaz de concretizar os sonhos de domínio imperialista do Estado Novo português na África, tal como o estudo de Mário Cesar Lugarinho (2013a) aponta. Na verdade, essa projeção procura explicar como um dos paradigmas utilizados pelo Estado Novo Salazarista, com os adventos sucedâneos em Portugal e nos países africanos, vai sendo gradativamente minado e logo se mostra ineficaz e fadado ao falhanço, revelando a face de uma masculinidade frágil e insustentável. Por último, o recente ensaio de António Fernando Cascais (2019), no qual o investigador português, num denso e detalhado estudo, sublinha as armadilhas criadas pelos padrões hegemônicos de uma pretensa masculinidade infalível e as rasuras incisivas de relações homosociáveis e homossexuais no trânsito temporal das guerras coloniais ao cenário de redemocratização pós-revolucionário em Portugal.

No âmbito da narrativa ficcional, as obras de Guilherme de Melo³ e Eduardo Pitta⁴ constituem dois casos paradigmáticos das

3 Guilherme de Melo (1931-2013) foi jornalista, escritor, poeta e uma das vozes pioneiras em defesa dos direitos LGBTQI+ em Portugal, autor de numerosas obras de ficção e não-ficção sobre o tema. Como jornalista, em Moçambique, em 1952, passa a atuar no jornal Notícias, além de colaborar, com o poeta Reinaldo Ferreira, Jr. no teatro radiofónico do Rádio Clube de Moçambique. Em 1965, sai o seu primeiro romance **As raízes do ódio**, apreendido pela PIDE, cuja ação decorre no ex-território ultramarino. Aliás, espaço privilegiado em diversas obras suas, Moçambique reaparecerá nos seus romances **A sombra dos dias** (1981), texto autobiográfico que, nos moldes do romance de formação, narra toda a trajetória do protagonista Gui (reflexo especular autoral), seu crescimento, suas descobertas no mundo gay e toda a luta em defesa da homossexualidade (VALENTIM, 2016); e também em **Os leões não dormem esta noite** (1989), tendo como protagonista Gungunhana, o último líder do Império de Gaza, onde atualmente se situa o território moçambicano. Depois de passar pela experiência de um casamento anulado, Guilherme de Melo assume a sua condição homossexual, vivendo abertamente com sucessivos amantes. Em 1974, depois da revolução dos Cravos e antevendo os acontecimentos políticos que conduziriam à independência de Moçambique, muda-se para Lisboa, indo trabalhar no Diário de Notícias. Alguns de seus títulos abordam frontalmente temas da vivência homossexual, destacando-se os ensaios jornalísticos “Ser homossexual em Portugal” (1982), **Gayvota** (2002) e a coletânea **Crónica dos Bons Costumes** (2002). Entre as muitas entrevistas concedidas e participações em mesas redondas, vale destacar a sua participação num debate, em 1982 (ano em que a homossexualidade foi descriminalizada em Portugal), no Centro Nacional de Cultura, juntamente com Guilherme Oliveira Martins e Natália Correia, e num programa da RTP, onde, mais uma vez, volta a defender abertamente os direitos da comunidade LGBTQI+ no país. Anos mais tarde, voltaria a ser entrevistado, em 1992, no programa Falar claro, da RTP2, e, em 1996, na reportagem “Entre iguais”, da SIC. Morre em 2013, em decorrência de um câncer. A sua última entrevista, a mim concedida em maio de 2013, encontra-se publicada na revista Via Atlântica 24, disponível em <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/56883/pdf>.

4 **Eduardo Pitta (1949-)** é um poeta, escritor e ensaísta português, nascido em Lourenço Marques (atual Maputo), vivendo em Moçambique até novembro de 1975, quando se deslocou definitivamente para Portugal.

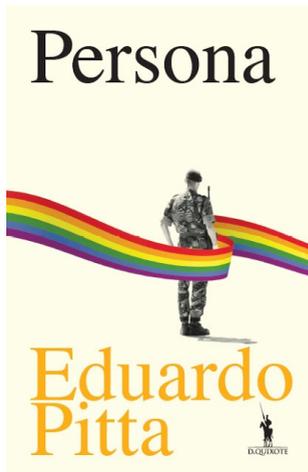
afetividades, dos desejos e dos itinerários homoeróticos por territórios africanos, em virtude de os dois escritores terem nascido e passado uma parte significativa de suas vidas em Moçambique⁵. Não à toa, as minhas reflexões direcionam-se à produção literária deste último, colocando em destaque a sua obra **Persona** (2000), que neste ano completa 23 anos de publicação, a fim de pensar as relações possíveis entre as representações da mundividência homossexual com as paragens e os contextos sócio-políticos africanos na literatura portuguesa no final do século XX e início do XXI.

Publicada em 2000, sob a chancela da editora Ângelus Novus,

116 Com uma reconhecida trajetória seja no âmbito da crítica literária, seja no da produção ficcional e poética, escreve e publica desde 1967, com títulos como **Sílaba a Sílabas** (1974), **Um cão de angústia progride** (1979), **A linguagem da desordem** (1983), **Arbitrio** (1991), **Marcas de água** (1999), **Desobediência** (2011) – poesia; **Persona** (2000), **Cidade proibida** (2007) – ficção; **Comenda de fogo** (2002), **Fractura** (2003), **Metal fundente** (2004) e **Aula de poesia** (2010), além do seu livro de memórias **Um rapaz a arder** (2013), reportando ao período em Moçambique e sua mudança para Portugal, além das edições das obras de António Botto, culminando com um robusto e alentado trabalho de recuperação da obra do poeta dos tempos de Orpheu (Poesia. Obra poética completa, sob a chancela da Assírio & Alvim, 2018). Em 2010, casa-se com Jorge Neves, seu companheiro desde 1972. Sem sombra de dúvidas, Eduardo Pitta é uma das vozes mais atuantes, na atualidade, sobre as questões e os direitos homossexuais, bem como da comunidade LGBTQI+ em Portugal.

5 Ainda que o aspecto autobiográfico seja relevante e flagrante nas obras desses dois escritores, essa não será a tônica das minhas reflexões. No entanto, vale lembrar, ainda, o testemunho deixado por Guilherme de Melo (2002), na obra **Gayvota**, onde, em vários momentos, o autor recupera experiências vividas em solo moçambicano. O mesmo pode se dizer do livro de memórias de Eduardo Pitta, **Um rapaz a arder** (2013), onde o leitor depara-se com um passo a passo na trajetória do autor e com cenas pontuais e relevantes da vida cultural, política e social do país. Sobre a questão do lastro autobiográfico/autoficcional na obra ficcional de Eduardo Pitta, recomendo a leitura do cuidadoso trabalho de Paulo Simões Mendes (2006).

Persona teve de imediato uma boa recepção crítica, sendo objeto de considerações em resenhas, trabalhos acadêmicos e ensaios panorâmicos sobre a ficção portuguesa contemporânea (CASCAIS, 2019; MENDES, 2006; OLIVEIRA, 2002; PEREIRA, 2005; REAL, 2012). A princípio, será na companhia de alguns deles que me proponho a analisar as ficções integrantes do volume **Persona**, que, em 2019, ganhou uma reedição, sob a chancela das Publicações Dom Quixote, com um belíssimo trabalho de design. Com a capa de Rui Garrido, as inferências temáticas surgem estampadas com um sedutor convite ao leitor:



117

[Imagem 1: Capa de Rui Garrido à edição de **Persona**, 2019]

Ao contrário das edições anteriores⁶, a capa dessa republicação parece expor de forma direta o eixo temático central das 3 narrativas que compõem o volume, sem perder, no entanto, uma sensibilidade muito perspicaz. Enquanto componente da materia-

6 *Persona* teve, ao todo, duas edições anteriores a da atual, pelas Publicações Dom Quixote. Em 2000, sai a 1ª edição pela Ângelus Novus e, em 2007, a 2ª edição revista sai pela QuidNovi. Todas as edições das obras de Eduardo Pitta podem ser observadas em www.eduardopitta.com.

lidade da obra *per se*, o acabamento do artista plástico Rui Garrido soma-se de forma muito feliz, apropriada e coerente à trama narrativa, na medida em que o trânsito estabelecido por um arco-íris móvel (conhecida referência imagética do universo e das marchas do orgulho LGBTQI+), atravessando a capa de uma extremidade a outra, indica o estado dinâmico da movência do jovem soldado português.

Antes de iniciar, porém, as minhas considerações sobre **Persona**, é preciso esclarecer o uso do termo “homoerótico”, conjugado à obra ficcional de Eduardo Pitta. Isso se deve em virtude das reticências lançadas pelo autor, no seu incontornável ensaio sobre a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea (**Fractura**, 2003), ao questionar a ausência de uma terminologia mais assertiva para designar a produção de textos mobilizadores da visibilidade gay nos anos iniciais do século XXI em Portugal. Em 2001, lançava-se a **1ª Antologia de Literatura Homoerótica Portuguesa**, sobre a qual Eduardo Pitta reclamava um título mais incisivo exatamente para reivindicar os espaços de liberdade tanto dos escritores, quanto do público LGBT português.

118

Como dizia, em **Fractura** (2003), Eduardo Pitta aposta numa diferença entre dois subgêneros. De um lado, a literatura homossexual, cuja ênfase “reflete sensibilidades e experiências isentas de sentido político pré-determinado” (PITTA, 2003, p. 29), e, de outro, a literatura gay, por ele entendida como uma produção com um profundo lastro de preocupação ideológica, cujo rigor reclama e “impõe direitos de cidadania” (PITTA, 2003, p. 29). Ora, mesmo já tendo a oportunidade de discutir em outro texto (VALENTIM, 2016) sobre essa distinção e de discordar de tais dispositivos, retomo, agora, com uma outra perspectiva, para considerar a validade da terminologia enfatizada por Eduardo Pitta. Ou seja, a necessidade de uma consolidação concreta de respeito à diferença já ultrapassou o estatuto de emergência e precisa ser considerada na condição de direito

conquistado e adquirido, tal como postulado por Antonio Candido:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, *todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura*, desde que o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Vista deste modo *a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos*. Não há povo e não há homem que possam viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabuloso. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável desse universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito — como anedota, caso, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. *Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura corrida de um romance.*

119

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, *a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.* (CANDIDO, 2004, p. 174-175; grifos meus)

Ainda que o ensaísta brasileiro não cite explicitamente a literatura gay e seus correlatos, gosto de pensar que a tipologia se insere no elenco acima descrito, permitindo, inclusive, uma articulação com outras categorias genológicas que com ela se relacionam. Assim, acredito que a compreensão de uma literatura homoerótica, enquanto *corpus* nascido “do ponto de vista da

temática homossexual” (TREVISAN, 2002, p. 165), não perde a sua vitalidade, na medida em que permite outras possibilidades analíticas e outros horizontes de leitura. Na verdade, no lugar de restringir e limitar, todas essas nomenclaturas alimentam uma capilaridade investigativa e temática de obras e autores(as), promovendo uma salutar visibilidade de todo um elenco, que, até bem pouco tempo, esteve sujeito a representações de variadas ordens, seja ao silenciamento e apagamento, seja à modalização caricatural e estereotipada.

120 Nesse sentido, cabe-me esclarecer que se é minha a proposta de ler os trânsitos de Afonso, protagonista de **Persona**, sob o signo dos itinerários homoeróticos, também a minha ideia central reside na tese de pensar a obra em foco não só como uma coletânea de 3 textos ficcionais autônomos e independentes (ou 2 contos e 1 novela curta, como seu autor designa), ainda que eles possuam explicitamente tal caracterização. Nessa perspectiva, “Marilyn”, “Kalahari” e “Pesadelo” constituem três etapas temporais, espaciais, pessoais, vivenciais e afetivas, numa arquitetura muito próxima, se não de um “romance de formação” (nomenclatura com a qual o autor não concorda), de uma *narrativa de formação*, posto que, também nessa obra de Eduardo Pitta, se poderá observar aquele movimento de “relatar as experiências de vida que, num processo de amadurecimento interior, vão moldando o caráter do protagonista, o qual assume explicitamente o papel de aprendiz” (PAES, 1999, p. 19).

Ainda que se possa questionar a condição de Afonso enquanto aprendiz ao longo de todo o seu itinerário, já que, em cada uma das etapas, o protagonista sinaliza uma capacidade de apreensão e aprendizado que supera a mera ingenuidade, não me parece incoerente pensar **Persona** como uma bem sucedida aventura por esse tipo de ficção, cuja ênfase recai sobre um jovem homossexual, nascido e criado em Moçambique, nos anos cruciais da guerra colonial. Aliás,

Eduardo Pitta declara tal intencionalidade, quando, em entrevista a Fernando Matos Oliveira e Osvaldo Manuel Silvestre, destaca tais aspectos no processo de criação de sua personagem:

E, já agora, aproveito para sublinhar que *Persona*, tendo carácter homossexual, não é um livro sobre o *millieu* gay. É a história de um rapaz homossexual que nasceu em Moçambique. Literalmente, esse rapaz vive no país dos outros. O *plot* gira em torno desse conflito. A cena gay, chamemos-lhe assim, vem por acréscimo. Nessa medida, o apelo do vocabulário *queer* é residual. Vejamos: tendo por pano de fundo a guerra colonial, o narrador dá o ponto de vista de um rapaz que tem sucessivamente 12, 18 e 22 anos. É natural que dê particular atenção à linguagem. E naquelas circunstâncias, essa linguagem teria de forçosamente de ser desabusada. Se isto contribuir para constituir tradição... Mas não nos podemos esquecer que vivemos num país onde praticamente ninguém assume publicamente a identidade gay (PITTA, 2001/2019⁷).

121

Ou seja, na verdade, ainda que a temporalidade não esteja explicitamente apontada dentro dos contos, ela pode ser verificada no paratexto introdutório, onde são informadas as suas demarcações (“*Marilyn* passa-se entre Fevereiro e Agosto de 1962. *Kalahari* em Setembro de 1967. E o último, *Pesadelo*, mais uma novela curta do que propriamente um conto, entre 1971 e 1973” [PITTA, 2019, p. 9]), já que tal sequência segue aproximadamente a cronologia desenhada pelo autor. Mas é a partir também do acontecimento desencadeador e

7 Entrevista originalmente publicada em 2001, concedida a Osvaldo Manuel Silvestre e Fernando Matos Oliveira para o **Ciberkiosk**. Em virtude do encerramento do site e da impossibilidade de acesso ao conteúdo, a mesma foi republicada na revista **Metamorfoses** 16.2 (2019), como forma de celebrar a reedição da obra de Eduardo Pitta (**Persona**, 2019), sob a chancela das Publicações Dom Quixote. Sempre que essa entrevista for mencionada, a referência aparecerá conforme indicado.

da precisão do dia, como revelado pelo narrador (“Ia ser complicado esquecer a data. Marilyn Monroe morreu nesse dia” [PITTA, 2019, p. 27]), que o aprendizado e o início do itinerário homoerótico do protagonista se desencadeiam.

Na esteira da proposta de Pedro Mexia (2001), que entende a obra em análise como “uma narrativa de aprendizagem sexual, de feição homoerótica, nomeadamente no confronto com as iniquidades ou as hipocrisias de instituições como a Escola e o Exército” (*apud* PITTA, 2019, p. 102), no meu entender, **Persona** pode ser lido na chave de uma *narrativa de formação*, composta por 3 peças de mosaico, onde surge descrita e detalhada a trajetória de um sujeito português dissidente, nascido em terras moçambicanas, e que revela não só as suas aventuras homossexuais pelos espaços africanos, mas autentica também a derrocada de um tempo colonial, cuja manutenção já não se sustentava.

122 Não à toa, a trama de “Marilyn” passa-se exatamente num espaço de homosociabilidade, onde laços de íntima ligação entre homens são estabelecidos, a fim de manter a estrutura hierárquica de dependência, seja pelo distanciamento a qualquer tipo de desvio dessa ordem, seja pela obediência a uma disciplina rigorosa para se obter um perfil muito específico esperado dos sujeitos masculinos (SEDGWICK, 1985). Compreende-se, portanto, a razão da ostensiva homofobia e da rejeição de presenças femininas nos ambientes representados: os colégios e suas respectivas equipas desportivas. Por isso, todo o contato sexual entre as partes desejanter só poderia se concretizar na esfera do armário (SEDGWICK, 2003), do recolhimento espacial privado e escondido, onde o desejo homosocial dava lugar ao engate homossexual.

Ao comparar as duas personagens envolvidas no “problema” desencadeado nesses ambientes (Afonso e Tiago), o narrador não mede esforços em revelar o arquétipo a ser construído no ambiente do colégio e como esses futuros “barões assinalados” (CAMÕES,

1963, p. 8), lidavam com as circunstâncias dos encontros furtivos:

Tiago tinha mais dez meses do que Afonso, jogava basquete e era um louro genuíno. Um desses rapazes naturalmente masculinos, *masculinos mesmo*, no sentido tradicional da palavra. Afonso praticava hipismo e natação, mas o programa de normalização atirou com ele para o basquete... De início reagiu muito mal, acabando por tirar partido do equívoco. De tal forma que algumas estórias contadas ao Doutor No estavam a um passo de se materializarem. Tinha treinos três vezes por semana, das 5 às 8 da tarde. E como as atenções se concentravam todas no ringue, ninguém dava pelas repetidas ausências do júnior que rapidamente descobriu as vantagens dos duches de um ginásio abandonado, situado no extremo oposto do clube. Foi aí que deu largas a uma desforra metódica, pois não passava pela cabeça de quem quer que fosse questionar a incontroversa virilidade das estrelas da selecção. E, contudo, foi na companhia de um razoável número desses prometedores atletas que Afonso testou as possibilidades do labiríntico balneário há muito esquecido. Nos colchões moídos do antigo plinto esses rapazes saudáveis raramente ofereciam resistência quando se viam acossados pelo seu fantasma de estimação. Memorizando episódios avulsos, Afonso reviu as suas silhuetas másculas enquanto reflectia na extensão de alguns malogros. Fartara-se de tropeçar na inexperiência, nos ardis de uma vocação talvez romântica, distante do desprendimento da maturidade. Contas feitas, esses acidentes de percurso foram-lhe a tarimba de uma atitude.

123

Basquete, portanto.

— Vai fazer dele um homem. (PITTA, 2019, p. 23-24; grifos meus)

Ora, vale sublinhar que essa normativa de corpos masculinos desenhados pelo exercício de desportos específicos, capazes de talhar o físico e o carácter, munidos de uma inquestionável e “incontroversa virilidade”, muito se aproxima daquele projeto de consolidação do “homem novo” português, “a quem caberia ao estado moldar,

capacitando-o a cumprir e interpretar a alma e o destino ontológico da nação que o antecedia e se lhe sobrepunha, vinculando-lhe atitudes, pensamentos e modos de vida” (LUGARINHO, 2013, p. 24) consonantes com a “efetiva execução do ambicioso projeto nacional do Estado Novo, compreendendo-se que nesse projeto eram também englobados os territórios coloniais” (LUGARINHO, 2013, p. 24).

Se Tiago e seus companheiros podem ser lidos como personagens afins na clave de consecução desse projeto, Afonso recusa tal adesão e redesenha a sua trajetória, mesmo que, para isso, precise se confrontar com mecanismos perversos de manutenção da norma. Ao ser chamado para uma consulta médica ao gabinete do temido Dr. No, por causa da acusação de “relações contra natura com um companheiro de turma” (PITTA, 2019, p. 20), Afonso passa pela experiência do abuso sexual perpetrado por uma figura representativa do poder instituído e que corrobora a sua orientação sexual como doença, como algo que deveria ser saneado em nome de uma regularização dos corpos.

124

No entanto, tal normalização passa por um processo de exteriorização das hipocrisias mantidas, na medida em que, com a desculpa de testar o grau de resposta do jovem ao contato com outro corpo masculino a partir da experiência de “mecanismos de provocação” (PITTA, 2019, p. 18), o médico expõe não o grau de excitação do outro, mas o seu próprio, quando faz Afonso manipular o órgão sexual, num gesto masturbatório forçado e não consensual:

Visivelmente estimulado, o respeitável delegado dos Serviços de Saúde Escolar propôs um teste de avaliação *científica*. A natureza desse teste era simples. Afonso teria apenas de abrir a braguilha do médico, meter a mão lá dentro e mexer à vontade. Logo se veria. É claro que não foi capaz, continuava encharcado em suor, atordoado, incapaz do que fosse. Mas o Doutor No não desistiu nem disfarçou uma impaciência crescente. Tomou logo a iniciativa de desapertar-se com uma das mãos, enquanto com

a outra guiava a do rapaz.

— Temos de avaliar a tua capacidade de resposta.

Afonso deixou-se guiar sem convicção, paralisado de medo, as costas molhadas, a garganta seca, a mão direita entalada entre o *zip* e as coxas do homem. Durante anos a cena voltaria como num *flash*. O momento em que o médico tirou o caralho teso para fora das calças e disse ao aluno:

— Imagina que é um sorvete, tens de ir lambendo em volta, podes dar pequenas dentadas enquanto chupas a cabecinha, vais ver que não custa nada.

Podia ser que não custasse, até podia, mas não experimentou. Levantou-se numa vertigem e a lição acabou ali. (PITTA, 2019, p. 20-21)

A linguagem direta, crua e despidorada em nomear as coisas pode ser compreendida como uma das marcas rasurantes e dissidentes do autor (PITTA, 2001/2019), na medida em que não cai nas armadilhas de uma higienização ratificadora de pureza e ingenuidade e nem nas de um proselitismo estritamente militante com o único objetivo de provocar uma reação negativa. No meu entender, tais elementos muito se aproximam daquele “inventário como instrumentos de exacerbação dos sentidos e das faculdades intelectuais” (PAES, 1999, p. 21), tão característicos das narrativas de formação, onde a modificação do *modus vivendi* e/ou do *modus operandi* do protagonista fortemente se impõe. Assim, a saída abrupta do consultório, a negativa à sujeição de repetição de modelos e o desafio à figura do médico compõem um conjunto de gestos de resistência a uma predominância política, que insistia no apagamento das dissidências homossexuais, exatamente porque elas desestabilizam o *status quo* instituído.

No entanto, a sugestão do médico não deixa de suscitar as arbitrariedades do sistema colonial, na medida em que dominar e

controlar a liberdade do outro na manifestação de sua dissidência eram medidas necessárias para a manutenção do poder. Talvez, por isso, já em “Marilyn”, Afonso desponta como aquele que não só não se adapta e não aceita esses códigos, como cria os seus próprios para deliberadamente driblar os estereótipos de masculinidade esperados e expor a hipocrisia e a fragilidade dessas referências.

Na verdade, toda a conjuntura representada em “Marilyn” — os experimentos de reação física no contato com o órgão genital masculino, a verificação tácita da excitação do médico e a prescrição do basquete como atividade esportiva capaz de transformar o protagonista num homem — parece prenunciar e interrogar aquela “ficção naturalizadora da masculinidade” (CASCAIS, 2019, p. 138), em que certos títulos literários sobre a guerra colonial parecem incidir. Se, tal como esclarece António Fernando Cascais (2019), há um repertório de textos apologéticos às conquistas portuguesas em territórios ultramarinos, há também aqueles que rasuram e impõem fortes questionamentos sobre o período de domínio colonial e sobre as feridas e cicatrizes advindas do posterior conflito armado de libertação dos países africanos.

126

Nesse sentido, **Persona**, de Eduardo Pitta pode ser inserido nesse último grupo, na medida em que concede o protagonismo a uma personagem homossexual e, com isso, desfolha as reverberações e os itinerários homoeróticos seus e de seus pares e descreve os meandros sociais moçambicanos, enquanto espaços marcados muito mais pela possibilidade de convivência do que pela intolerância desmedida, ainda que a necessidade de controle ocorra, seja pela permissividade de agentes representativos de um poder (como é o caso do Doutor No), seja pela hipocrisia na manutenção de um quadro heteronormativo e de masculinidades viris inquebrantáveis (como são os casos do próprio Tiago e dos outros companheiros de aventuras sexuais esporádicas).

Não à toa, diante da demanda em praticar um desporto para se fazer homem, um “barão assinalado” em território ultramarino, Afonso desbrava os meandros sedutores de sua homossexualidade, criando atalhos e caminhos por onde pudesse transitar e usufruir a dissidência de um desejo que ousa dizer o seu nome. Assim, nos espaços dos ginásios abandonados, a partir de sua experiência com a convivência dos times esportivos do colégio e a experiência homosociável na prática do basquetebol reverbera um itinerário homoerótico, nos encontros com Tiago. Essa mobilidade expõe, assim, a sua recusa aos modelos heteronormativos, bem como a convenção conveniente e dissimulada das relações afetivas heterossexuais:

A bonomia do senhor Lopes escondia um dinamismo invulgar. A sua chegada provocou um forte abanão nas rotinas instaladas, alterando horários e métodos. Até se decidiu pela reactivação do velho ginásio, uma sólida construção dos anos 1920, cujo traçado ilustrava declinações maçónicas. Anos mais tarde Afonso começou a identificar o traço maçã da generalidade dos edifícios públicos construídos em Lourenço Marques até finais dos anos 1940. As obras eram um contratempo... Mas, numa desabrada tarde de temporal, Tiago seguiu Afonso. E assim, por uma única vez, Afonso pôde revelar-lhe a magia dessas instalações degradadas onde sobreviviam espelhos que a ferrugem ameaçava cobrir para sempre. Tiago nunca tinha visto vida em *trompe-l'oeil*, estava viciado em *cinemascope*, e, naquele momento, só queria deixar-se desapossar. Fê-lo como se fosse o fim do mundo, com uma convicção vociferante, a morder perdões, medos e cobardias. [...] Os exames chegaram e com eles as férias, óptimo pretexto para deixar o basquete. Tiago ainda lhe disse um dia, no chuveiro:

127

— Vou para o Bilene, sozinho. E tu?

Afonso ia para Durban, por um mês, mas não entrou em detalhes:

— Não sei, ainda não sei como vai ser.

Iam as férias a meio, quando, um dia, no intervalo de *Splendor in*

the grass, encontrou o Tiago. Convidou Afonso para um gelado os *parfaits* do *Scala* eram excelentes — queria que conhecesse a namorada, fazia questão nisso. Olhou para a rapariga como se ela fosse transparente. Ia ser complicado esquecer a data.

Marilyn Monroe morreu nesse dia. (PITTA, 2019, p. 25-27)

Com a percepção temporal precisa do narrador, não restam dúvidas de que a ação de “Marilyn” encerra-se em 04 de agosto de 1962, data de falecimento da estrela do cinema hollywoodiano. Interessante observar que, ao rejeitar a companhia feminina trazida por Tiago, colocando a namorada praticamente numa invisibilidade dispersiva, o protagonista acaba por tingir com cores mais fortes a imagem de Marilyn Monroe, não só como a artista ícone dos discursos feministas, mas também como figura paradigmática da cultura gay. O dia de sua morte acaba deflagrando o reconhecimento de um jovem gay diante da possibilidade de viver a plenitude de sua homossexualidade, num espaço que estava prestes a desmoronar diante de uma guerra colonial.

128

Antes, porém, que as alterações políticas ganhem uma dimensão mais enfática em “Pesadelo”, é em “Kalahari” que o leitor se defronta com a liberdade de corpos dissidentes no deserto africano⁸. A trama concentra-se na viagem de dois jovens, Afonso (o mesmo protagonista de “Marilyn”) e Ralph (um jovem estudante de “antropologia num *college* de Warwickshire” [PITTA, 2019, p. 32]), ao referido local, depois que ambos ficam presos no “Giant’s Castle Motel”, por causa de uma tempestade que os obriga a parar e dividir o mesmo quarto. Paragem providencial, cada um deles abandona o roteiro original do passeio planejado, que até ali os havia levado, e

8 Localizado na parte sul do continente africano, o deserto do Kalahari compreende um vasto território de aproximadamente 900.000 km², englobando regiões de Angola, Botswana, Namíbia e África do Sul. Mais detalhes sobre os seus aspectos geográficos e geológicos podem ser consultados em Geografia física de África (JESSEN e ARAUJO, 1998).

ambos se unem nessa jornada libertadora.

Muito longe de paisagens paradisíacas e edênicas, é no espaço das dunas e da seca que o desejo entre as duas personagens explode, numa espécie de vitalidade genesíaca experimentada por Afonso, sem a prerrogativa de castigos consumados por experimentar o fruto proibido. Aqui, a aposta de Eduardo Pitta assume uma potência na representação das relações homoeróticas, na medida em que o vocabulário para designar as experiências físicas e os prazeres corporais consensuais não passa nem por uma higienização censorial e nem por uma vitimização:

[...] Estavam só os dois, um de cada lado do pequeno muro de pedra, até que o outro se aproximou e estendeu a mortalha. Ralph não gostava do cheiro adocicado do haxixe, mas aceitou, aspirou, sabia que aquilo era apenas o intróito. Ficaram um bom bocado em silêncio, ouvindo a respiração um do outro.

A noite fechou, Bill Hartley deu a volta ao muro e Ralph teve de apoiar-se quando sentiu as suas mãos imperiosas. Deixou-se desabotoar e chupar, sem pensar em mais nada a não ser na boca sôfrega daquele gabarola que tinha fama de enrubar os caloiros. 129

— Foi uma mamada digna de um tory...

Contava estas coisas a rir.

E não ficou por ali.

Na madrugada do dia seguinte, cheio de tesão, tinha ido ao quarto do outro. O aluno da cama do lado dormia. Não perdeu tempo com rodeios.

— Vou-te comer.

A princípio não foi fácil, houve um esboço de luta, e foi aí que Bill Hartley cedeu, virando-se com convicção. Ralph comeu-o à canzana, com muito cuspo e nenhuma benevolência.

— Estava apertado, é capaz de ter sido a primeira vez, mas gozou

como um danado. Às tantas o outro tipo acordou, olhou para nós, e pôs-se de pé a bater uma pívia.

A conversa desatinou-os, tiveram de encostar o Land Rover a um embondeiro nu que emergia numa zona pedregosa. Era a primeira vez que fodiam no carro, Afonso tirou os calções e sentou-se no colo de Ralph. Quando voltaram à estrada iluminava-os uma luz celerada. (PITTA, 2019, p. 39-40)

A cena acima descreve o encontro entre dois estudantes (Ralph e Bill), logo depois do desentendimento entre eles por causa de manifestações ideológicas muito distintas. Enquanto o companheiro de viagem de Afonso ao deserto de Kalahari manifesta uma rejeição à administração e à doutrina vigentes na África do Sul (“A idéia do apartheid era-lhe insuportável, a política dos bantostões uma farsa repugnante” [PITTA, 2019, p. 38]), Bill Hartley desenvolve uma incompreensão do contexto onde estão inseridos, na medida em que acusa Ralph de ser nazista.

130

A reação violenta e imediata deste em fazer Bill engolir as palavras ditas acaba por revelar uma outra situação, de ordem sexual, já que o contato direto dos dois corpos em luta evidencia o desejo do outro, escondido por detrás do seu discurso de confronto: “Ralph entalou-lhe a cabeça entre as pernas, entalou-a mesmo com muita força, e no instante decisivo percebeu que *o outro estava cheio de tesão, indisfarçavelmente entesado*. Levantou-se, simulou um repelão, partiu a rosnar insultos” (PITTA, 2019, p. 39; grifos meus).

Toda a cena descrita anteriormente, portanto, ocorre num espaço conhecido e homosociável de encontros furtivos, “onde os mais velhos iam fumar erva” (PITTA, 2019, p. 39), que não se isenta dos itinerários homoeróticos. Ironicamente, valendo-se de um ocultamento pela fachada, esse ambiente localiza-se “nas *traseiras da capela*” (PITTA, 2019, p. 39; grifos meus), que, sem a menor condescendência ou hierarquia dispositiva, se soma a tantos outros

descritos pelo narrador, onde o convívio e os engates ocorrem de forma deliberada e livre. Aliás, num saboroso e picante mapeamento das aventuras homossexuais em paragens africanas, o leitor vai vendo o descortinar de diferentes pontos espaciais, com distintos atores, mas todos com um desejo em comum: de “Vanilla beach” (“como no *milieu* chamavam ao sector gay, uma larga fatia de areia entalada entre a sofisticada zona sul, exclusiva dos brancos, e a zona norte, reservada à população de cor” [PITTA, 2019, p. 33]) ao “The Candy Room Club” (“uma conhecida discoteca, de acesso muito seleccionado, cujo nome sugere, com propriedade, a natureza do local” [PITTA, 2019, p. 33]); do “Foxy” (“um bar de Old Campton Street onde conheceu gente suficiente para perceber que toda a máscara é um lugar-comum” [PITTA, 2019, p. 42]) à “esplanada do *Scala* e com menos recato no miradouro da Polana” (PITTA, 2019, p. 42), locais por onde circulava um público expressivo de “respeitáveis pais de família que andavam à cata de rapazes” (PITTA, 2019, p. 42), mas que se escondiam atrás da conveniente fachada de respeitabilidade. Conforme bem adverte o narrador: “Estava tudo dito” (PITTA, 2019, p. 33).

131

Vale, ainda, ressaltar como a minudência na descrição das posições sexuais de Ralph e Bill desencadeia uma reação imediata nas relações sexuais em sequência entre Afonso e Ralph, e em ambientes muito diferentes. Seja na amplitude aberta dos fundos de uma capela, seja no interior de um automóvel, gosto de pensar que tais exercícios de liberdade das vivências homossexuais rasuram definitivamente aquela perspectiva de jovens que poderiam corroborar os arquétipos físicos de uma heteronormatividade compulsória. No fundo, ao explicitar que a ação decorre em “Setembro de 1967” (PITTA, 2019, p. 9), ou seja, em sequência à trama desencadeada em “Marilyn”, não deixa o autor de fornecer uma pista para se pensar na construção de **Persona** como uma espécie de *narrativa de formação*, porque, em “Kalahari”, também a “intensidade decorre de o centro de gra-

vidade da narração ter-se transferido dos acontecimentos para as personagens”, sem perder de vista que “as repercussões interiores” e homoeróticas das personagens se tornam muito mais relevantes do que a “ação exterior propriamente dita” (PAES, 1999, p. 20).

Essa segunda etapa do itinerário homoerótico de Afonso, evidenciada em “Kalahari”, no meu entender, transparece uma bem sucedida aposta efabulatória sobre a liberdade dos corpos masculinos nas relações íntimas entre si, bem como sobre a mobilidade desses mesmos corpos em territórios africanos distintos, posto que, de Moçambique à África do Sul (e vice-versa), Afonso e Ralph propõem um ir e vir sem barreiras ou pedágios, sem arrependimentos e sem castigos: “Afonso sofria por antecipação a inevitabilidade do regresso. Ralph não perdeu a boa disposição. Ambos sabiam que o Kalahari tinha sido um truque, um truque no meio do temporal” (PITTA, 2019, p. 43).

132 Nesse sentido, fico a me interrogar se não será essa mesma artimanha, de “um truque no meio do temporal”, articulada por Eduardo Pitta na arquitetura de **Persona**. Não se poderá compreender a sequência dos itinerários homoeróticos como um mosaico que, gradativamente, vai sendo composto como um jogo? Não serão os 3 itinerários de **Persona**, composições autônomas e, ao mesmo tempo, interligadas, numa espécie mesmo de truque, no seu sentido positivo, ou seja, de engenho e de artifício? E não poderão ser essas 3 etapas entendidas como episódios desencadeados no meio de um cenário turbulento (tal qual a imagem do temporal sugere), como é o caso da África e, mais especificamente, o de Moçambique nas décadas de 1960 e 1970?

Concordo, portanto, com Edgard Pereira, quando assinala tal possibilidade de leitura de **Persona**, sublinhando, na sua estrutura, a particularidade e a independência dos 3 textos e, ao mesmo tempo, os elos de correspondência e encadeamento na construção narrativa. Segundo ele, “Apesar da autonomia, podem ser lidos

como *movimentos decisivos no processo de formação* da mesma personagem, atuando em *circunstâncias distintas*” (PEREIRA, 2005, p. 221; grifos meus).

Assim, não inadvertidamente, a última etapa da trajetória do protagonista encerra-se com “Pesadelo”, onde se destrincha os meandros dos ambientes militares, em pleno cenário da guerra colonial em Moçambique. Já na faixa etária dos seus 22 anos, Afonso Sacadura reaparece como soldado, envolvido no episódio de perseguição aos homossexuais das tropas portuguesas, ocorrido a partir de 1971 e encerrado em 1973, com o arquivamento dos respectivos processos. Aliás, no seu livro de memórias, **Um rapaz a arder** (2013), o próprio Eduardo Pitta descreve os momentos de apreensão e medo vividos naqueles anos:

O terceiro conto, “Pesadelo”, na realidade uma novela curta, põe em letra de forma um episódio kafkiano da guerra colonial: o da perseguição movida a centenas de militares homossexuais, em Moçambique, Angola e Guiné, a partir de Janeiro de 1971. **133** Em Moçambique foi aberto um processo com o n.º 1/808/71, o qual conduziu à prisão dezenas de militares de todas as patentes. Sem acusação formada, eu próprio estive preso em Nampula durante 57 dias. E, como eu, mais sete amigos citados nestas memórias foram incomodados sob diversas formas (um deles foi interrogado na base aérea de Monsanto assim que chegou de Bissau). Arquivado o processo em Dezembro de 1973, o regime apagou-o dos registos oficiais. No Arquivo Geral do Exército, a jornalista São José Almeida foi informada (em 2009) de que o processo fora “eventualmente queimado”. (PITTA, 2013, p. 195)

Ainda que o relato acima aponte para uma vertente autobiográfica/autoficcional na formulação das narrativas de **Persona** (MENDES, 2006; PEREIRA, 2005), conforme indicado no início desse texto, não é esse o caminho aqui proposto para as minhas re-

flexões. Aliás, a síntese, tal como oferecida pelo autor, do episódio de perseguição aos homossexuais mais endossa a relevância da obra na representação de itinerários homoeróticos em territórios africanos e, em especial, em Moçambique.

Se levarmos em conta, tal como nos informa Guilherme de Melo (2002), São José Almeida (2010) e o próprio Eduardo Pitta (2013), que, em Moçambique (como nos outros espaços ultramarinos da época), a homossexualidade era consentida e vista com uma certa naturalidade, na medida em que os militares envolvidos não consideravam os encontros e os engates entre si como uma prática recorrente da homossexualidade, não deixa de ser impactante os laivos de dúvida e desconfiança na trama de “Pesadelo”, sobretudo, quando as técnicas de perseguição e interrogatório se tornam chaves de sustentação daquela “mecânica perversa do regime colonial” (PITTA, 2013, p. 17).

Assim, o narrador não economiza na descrição dos detalhes desde a intimação até à apuração do inquérito:

134

Acordou estremunhado e, por instantes, teve dificuldade em perceber onde estava. Mas a presença do alferes trouxe de volta os acontecimentos das últimas horas.

— Que horas são?

Lembra-se de ter feito a pergunta antes de atravessar a parada do quartel. Eram duas da manhã e sentia o cacimbo na cara.

— O Comandante acabou de chegar, quer falar contigo.

Então era isso. Tinha tido um mau pressentimento quando viu o jipe da PM entrar na Fortaleza, cruzou-se com ele quando saiu para o almoço.

[...] Quando chegaram ao quartel da PM foi tudo muito rápido. Mesmo assim, antes de entrar na cela — era uma *cela do segredo*, soube depois —, entreviu o ar perplexo do rapaz. José

olhava como se nada visse, e estava de pau feito. Afonso queria perceber. Estava sob prisão? Ouviu o ranger metálico das portas, estendeu-se no catre e fez por dormir. Agora estava de novo a céu aberto, eram duas da manhã, havia cacimbo e fazia frio. O capitão devia ter uma agenda muito preenchida. A sensação de náusea aumentou quando entrou no gabinete do comandante da polícia militar e se viu rodeado de meia-dúzia de oficiais jovens em animada cavaqueira.

Medo, é claro, mas sobretudo fraqueza. [...] Comeu enquanto os centuriões dobravam a rodada de *gin*. Depois o capitão Tomaz foi buscar uma pasta, folheou ao acaso, e leu, em voz alta, cartas de Afonso para Lucas. [...]

Foi só na última página que o capitão perdeu a compostura:

— Explique lá esta excursão dos fuzos para casa do bife.

O bife era o Clive Trent, um boer simpático que dirigia a secção inglesa do Rádio Clube de Moçambique. Tinha uma casa na Catembe, rente ao mar, e os *parties* de sábado à noite tornaram-se lendários. Não era a primeira vez que no mesmo dia passava de convidado a anfitrião. [...]

135

Mas o capitão queria nomes e *gossip*. Como é que um grupo de fuzos aparecia numa festa da alta sociedade, quantos exactamente, se iam vestidos a rigor, se chegavam acompanhados ou emparelhavam depois, e com quem. [...] Foi naquela madrugada que Afonso teve a verdadeira noção do que era nojo.

Na manhã do dia seguinte foi conduzido ao Quartel-General e ficou a saber que era arguido auto colectivo sobre homossexualidade nos três ramos das forças armadas. Interrogado durante quinze minutos continuou sem perceber onde entrava a vulnerabilidade e a segurança do Estado.

— Tem alguma coisa a acrescentar?

Tinha. Fez o relato sucinto da sessão nocturna e falou da cela. Estava sob prisão? Se assim era, acusado de quê? O coronel que

o interrogava manifestou genuína incredulidade.

— Regressa imediatamente à sua Unidade.

Não regressou.

Na casa de reclusão da PM os quartos reservados a oficiais estavam vazios, à excepção daquele onde tinham metido o *turra*. Era assim que chamavam a um guerrilheiro da hierarquia de topo da FRELIMO preso havia pouco. Ficou do outro lado do pátio interior.

— Aqui ninguém o vai incomodar.

Ninguém o incomodou. Mas ficou lá dois meses. (PITTA, 2019, p. 47-54)

136

Toda essa sequência deixa em flagrante os instrumentos utilizados para a intimidação e encarceramento dos acusados do chamado ato “contra natura”. Na verdade, a ameaça na convocação do jovem militar, a prisão de Lucas e Mateus (dois outros jovens envolvidos no mesmo processo), o devassar da privacidade de Afonso e o desrespeito à sua correspondência particular, o enquadramento deste entre oficiais de patente, a indução à delação incriminatória dos seus companheiros e o silêncio acusador diante da interrogação de Afonso sobre os motivos de sua prisão patenteiam a real intencionalidade de todo aquele movimento persecutório. Não se tratava de uma questão de segurança de Estado, mas tão simplesmente um acossamento a todos aqueles que desafiavam o estatuto de masculinidade imposto pelos códigos vigentes do Estado Novo.

Ou seja, ainda que as aventuras homossexuais fossem de certa forma aceitas dentro daquele cenário ultramarino, na concepção dos oficiais militares, o estado de guerra entre Portugal e Moçambique exigia uma postura rigorosa, onde os amores e as relações sexuais entre homens não cabiam. Daí que a devassa empreendida pelo capitão Tomaz e pelo inspetor Brugeira põe a nu todo um repertório de

performances e atores em plena sintonia com os espaços e o mundo gay moçambicanos, no contexto do conflito armado.

Das festas das socialites às farras no Satiricon, “um bar frequentado por homossexuais que ficava numa cave da baixa perto da Praça Sete de Março” (PITTA, 2019, p. 59); das orgias com “um grupo de rapazes a foder uns com os outros, fluorescentes de suor” (PITTA, 2019, p. 60) às casas de show, onde se podia assistir “um glamoroso travesti, um tenente *doublé* de Claudia Cardinale a dançar com um marinheiro fardado” (PITTA, 2019, p. 77); dos trânsitos pelas ruas e pelos locais do *bas fond*, como a mítica Rua Araújo, na então capital Lourenço Marques, toda uma fauna marginal e *underground* florescia em meio à guerra colonial.

Interessante observar que, ao contrário das duas narrativas anteriores, em “Pesadelo”, a descrição minudente de encontros e posições sexuais do protagonista cedem lugar ao *modus vivendi* daqueles que, na perspectiva do discurso do poder, deveriam dar o exemplo de disciplina, controle e ordenação dos corpos dentro de uma heteronormatividade indiscutível. No lugar, portanto, das experiências pessoais de Afonso, o narrador investe no descortinamento de uma coletividade de atores em performances muito distintas e picantes, cujo teor ganha um ar documental na medida em que todas essas cenas são resgatadas por fotografias capturadas no decorrer do processo militar:

137

— Estamos em guerra, vocês são facilmente manobráveis, e há situações que têm de ser esclarecidas de uma vez por todas.

Vocês, os homossexuais. [...]

— Esta fotografia foi tirada no paiol da Base nº 9, este com a boca cheia é o sargento de dia. Isto admite-se? E se isto cai na mão do inimigo?

Mas por que raio estaria a FRELIMO interessada em orgias de

caserna? O Brugeira achava que sim, aquilo era o *principal* e minava o sistema, era sobretudo uma grande irresponsabilidade ter gente daquela nos quartéis, nas escolas de instrução, na cifra, nas picadas. (PITTA, 2019, p. 59-60)

Não obstante a desconfiança e a ironia do narrador diante da exposição acusatória sobre todos os sujeitos dissidentes que, com suas performances, rasuravam abertamente um *status* heteronormativo (“Vocês, os homossexuais”), os gestos dos representantes militares do poder estadonovista revelam que os seus temores não estavam exatamente direcionados aos atores dos encontros e das aventuras homossexuais, mas parecem vislumbrar o cenário futuro que, por detrás dessas manifestações de liberdade, já se anunciava. Assim, tal como postula Edgard Pereira, “a contiguidade da libertação política e da concepção libertária da sexualidade é percebida pelos aparelhos estatais (entenda-se imperiais) como o desmoronar de um domínio que se imaginava consistente e eterno” (PEREIRA, 2005, p. 222).

138

Por isso, o narrador se permite várias incursões pela história da capital, recuperando espaços, como o antigo teatro Varieté, transformado em cinema a partir da 2^a metade da década de 1930; ou mesmo as sessões de cinema, onde filmes como **Morte em Veneza** (1971), de Visconti, despertavam a atenção da elite local. Tudo para tentar captar as alterações imediatas que os conflitos bélicos acabam por gerar: “Com a guerra instalada na outra margem, os sinais de decadência são de uma impressionante crueza. O regime recuperou as arcadas pombalinas e os edifícios públicos mais importantes, mas eram obras de fachada” (PITTA, 2019, p. 90).

Não que exista, aqui, algum tipo de saudosismo ou uma necessidade de *revival* do esplendor imperialista em terras moçambicanas, seja por parte do narrador, seja por parte do protagonista. Na verdade, ainda que a presença da mãe de Afonso demarque um

indicativo das redes de influências e de comodidades políticas que uma elite social exercia na capital — e daí, depreende-se, o falhanço do processo militar sem qualquer cabimento contra militares homossexuais —, o que parece haver é uma emergência na percepção da derrocada do sistema colonialista, sobretudo, quando este tem os seus representantes censoriais gradualmente questionados e destronados do seu estatuto de poder:

Quando entrou no gabinete do comandante, soube que o auto tinha sido arquivado. [...] Pensou apenas que tinha chegado a hora do Kalash. (*Kalash* era a alcunha do capitão Tomaz.) Durante trinta meses aquele homem reduzira a cacos a vida de dezenas de rapazes. Para quê, afinal? (PITTA, 2019, p. 94)

Ao longo de “Pesadelo”, portanto, se o itinerário homoerótico de Afonso passa literalmente por uma tempestade, por um vendaval (valendo-me aqui da metáfora de Guilherme de Melo, citado em epígrafe), o seu destino não para num vitimismo diante das intempéries, 139 antes, supera-as, seja pelas articulações políticas em virtude de suas origens familiares, desencadeadas em defesa do protagonista, seja pela forma como ele desafia e se mantém firme nas suas convicções diante das investidas repressoras e intimidadoras de uma ordem heteronormativa. E, para isso, a ironia e a percepção cirúrgica do narrador em expor as conveniências e hipocrisias dos representantes do regime, sobretudo, quando essas ainda discriminam e culpam os dissidentes homossexuais como responsáveis pela desestabilização do poder.

A constatação reiterada de um mundo que se despedaça à sua frente faz com que Afonso reconheça a precariedade dos setores políticos e a decadência do sistema colonial em Moçambique. Não à toa, portanto, o narrador compartilha tal percepção ao enfatizar: “O mundo começava a ruir. [...] Definitivamente, o mundo começava

a ruir” (PITTA, 2019, p. 96-97). Nesse sentido, gosto de pensar que Afonso constitui não apenas um caso de sobrevivência de um homossexual dissidente numa ordem falida, mas também de um resistente diante de um futuro incerto no espaço e no tempo em que vive.

Sem qualquer tipo de utopia para um *happy end*, Eduardo Pitta oferece, em **Persona**, um Moçambique outro no cenário da guerra colonial, onde jovens homossexuais vivem a plenitude da sua sexualidade em liberdade e, ao mesmo tempo, tem de se confrontar com o desafio de driblar uma ordem cerceadora. São jovens cujos itinerários homoeróticos revelam, a seu modo, uma forma de dizer “Faça amor, não faça a guerra”, ainda que esta, muitas vezes, ocorra não apenas nas áreas bélicas. A batalha mais intensa é travada contra um discurso heteronormativo (imperialista?), cujos modelos masculinos não podem ser abalados nas suas fundações. Contra esses, Afonso surge como “epítome da decadência do Império” (PITTA, 2001/2019), ao mesmo tempo em que instaura uma rasura nos paradigmas estabelecidos pelo ideal de “homem novo” defendido pelo Estado Novo.

140

Falar da guerra colonial em Moçambique, dos anos que a antecederam como dos tempos sucedâneos, parece ser um gesto chave para a compreensão de **Persona**. Mas também abordar os itinerários homoeróticos de seu protagonista, as relações e as vivências homossexuais experimentadas na sua plenitude e os indícios rasurantes das diversidades no cenário de um imperialismo colonialista em franco processo de derrocada indica, por outro lado, uma “necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito” (CANDIDO, 2004, p. 175).

Talvez, aqui, a singularidade de **Persona**, de Eduardo Pitta, contribua para um horizonte necessário e urgente para o nosso tempo: repensar não só os cenários conturbados por vendavais, mas também (e sobretudo) as experiências das identidades dissidentes e a ousadia e a liberdade de verbalizar os seus desejos, mesmo que, para isso, seja necessário um bem sucedido “truque no meio do

temporal” (PITTA, 2019, p. 43).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, São José. **Homossexuais no Estado Novo**. Porto: Sextante Editora, 2010.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Organização, introdução, comentários e anotações de Antonio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 4ª. ed, reorganizada pelo autor. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Outro sobre Azul; 2004, p. 169-191.

CASCAIS, António Fernando. Masculinidades subterrâneas de fogo: homosociabilidade e homossexualidade na guerra colonial (1961-1974). **Revista de Estudos Lusófonos**, vol. 4, no. 1, 2019, p. 134-159. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/302/299>. Acesso em 11 de junho de 2020.

JESSEN, Mário A.; ARAÚJO, Manuel G. Mendes de. **Geografia física de África**: pequena monografia. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

141

LUGARINHO, Mário César. Em Cabo Verde, os *Marginais*, de Evel Rocha: justiça social e gênero. **Via Atlântica**, n.22, São Paulo, FFLCH/USP, 2012a, p. 219-223. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51699/55763>. Consulta em 15 de junho de 2020.

_____. Masculinidade e Colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). **Abril**. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, vol. 5, n. 10, abril de 2013a, p. 15-38. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29682>. Acesso em 01 de junho de 2020.

_____. **O homem e os vários homens**: masculinidades nas literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: FFLCH/USP, 2012b. Tese de Livre Docência em Literaturas Africanas.

_____. **Uma nau que me carrega**: rotas da literariedade em língua portuguesa. Manaus: UEA Edições, 2013b.

MELO, Guilherme de. **A sombra dos dias**. Lisboa: Círculo de Leitores,

1981.

_____. **Gayvota: um olhar (por dentro) sobre a homossexualidade.** Lisboa: Editorial Notícias, 2002.

MENDES, Paulo Simões. **A anatomia do desejo refractário na obra literária de Eduardo Pitta.** Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006. Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos.

MEXIA, Pedro. O prazer e o texto (Recensão crítica de *Persona*). **Diário de Notícias**, Lisboa, 10 de Fevereiro 2001.

OLIVEIRA, Fernando Matos. Recensão crítica a **Persona**, de Eduardo Pitta. **Colóquio / Letras**, n. 161-161, Lisboa, 2002, p. 454-456.

PAES, José Paulo. **O lugar do outro.** Ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PEREIRA, Edgard. Recensão crítica à **Persona**, de Eduardo Pitta. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, vol. 25, n. 34, 2005, p. 221-223.

PITTA, Eduardo. **Fractura.** A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

_____. **Persona.** 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2019.

142 _____ . **Um rapaz a arder.** Memórias 1975-2001. Lisboa: Quetzal, 2013.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo (1950-2010).** Lisboa: Caminho, 2012.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos.** Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

_____ e FERREIRA, Ana Paula (orgs.). **Fantasmagorias e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo.** Porto: Campo das Letras, 2003.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire.** New York: Columbia University Press, 1985.

_____. **Epistemologia do armário.** Tradução: Ana R. Luis e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. **A Guerra Colonial e o romance português.** Agonia e catarse. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

TREVISAN, João Silvério. **Pedaço de mim.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

VALENTIM, Jorge Vicente. **“Corpo no outro corpo”**: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: EDUFSCar, 2016.

VIEIRA, Paulo Jorge. (Des)fazer-se homem na guerra: masculinidades e guerra colonial em *Os cus de Judas*. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista (orgs.). **Espaço, gênero e masculinidades plurais**. Ponta Grossa, PR: Tadapalavra Editora, 2011, p. 291-328.

Mayombe ou quando o “homem novo” foi à guerra

Mário César Lugarinho
Andrea Maria Carvalho de Moraes

144 Por atenção às travessias africanas que devem, sobretudo, superar determinadas tradições críticas que redundam num contínuo “mais do mesmo”, chamamos a atenção para essa necessária ação *queerizante* que, mais do que se dedicar aos estudos de sexualidade, tanto aponta as instabilidades dos sistemas canônicos, como instabiliza o que institui o cânone, na medida em que, ao observar os modelos compulsórios de representação e análise, busca os sentidos marginalizados, apagados e deliberadamente esquecidos. Para a teoria *queer*, nada é estável, normativo ou estabelecido, por isso todo objeto é passível de ser desnaturalizado, porque não é o objeto que é *queer*, mas o olhar do observador que o “*queeriza*”.

O melhor exemplo desse processo ainda pode ser dado pela obra de crítica literária considerada fundadora da teoria *queer*, **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire** (Gender and Culture Series), de Eve Kosofsky Segdwick (1985). Nessa obra, a autora descreveu e analisou uma longa série literária oriunda da Literatura Inglesa, na qual apontou a paulatina construção dos modernos paradigmas identitários masculinos no momento de emergência da burguesia urbana inglesa; ou seja, mais do que personagens masculinos, interessava o processo de construção

de uma masculinidade adaptada aos tempos de uma sociedade urbanizada e totalmente renovada para os padrões europeus. Afinal, como a literatura fixara os modos de ser e estar homem naqueles tempos. As implicações são imensas e já exaustivamente descritas por mais de um autor, além da própria Segdwick (1985, 1990), Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1999), Raewyn Connell (CONNELL, 1995), ou George Mosse (MOSSE, 1996), mas importa destacar desse trabalho seminal o conceito estabelecido por Segdwick de “homossociabilidade”.

Em seu estudo, Sedgwick destaca a constituição desses paradigmas através de obras de autores como Thackeray, Dickens e Tennyson, nas quais é verificado como a cultura vitoriana burguesa potencializou a homossociabilidade, as relações entre pessoas do mesmo gênero (masculino, no caso), isto é, a maneira como os indivíduos masculinos concorreram solidariamente para a manutenção do estatuto hegemônico da masculinidade.

A masculinidade ocupa o ponto central da cultura. Para ela, convergem os sentidos que mantêm uma ordem. A mesma ordem que mantém os indivíduos em seus papéis subalternos e subordinados a um centro que se institui como lugar de poder — e que, no espaço que historicamente se chama ocidente, tem como agente e representante continuado os indivíduos do sexo masculino: homens. A homossociabilidade, assim, é um conjunto de estratégias muito variadas que perpetuam o exercício do poder e que destacam ou encobrem as características particulares de indivíduos que se aproximam ou se afastam dos paradigmas de masculinidade requeridos por cada cultura. Dessa maneira, por observar como os indivíduos masculinos, representados como personagens, se comportam frente aos paradigmas masculinos, que Segdwick pôde demonstrar quão instável é a masculinidade porque, concomitantemente e tautologicamente, grupos sociais formados por homens concorrem tanto para a promoção de sua masculinidade quanto para a manutenção

de seu estatuto social de dominação. A honra, princípio que rege a masculinidade hegemônica no Ocidente, se instala acima dos indivíduos que se querem ser reconhecidos como honrados ao mesmo tempo em que o reconhecimento dessa honradez perpetua o próprio *status quo* que protege esses indivíduos e o seu conceito de honra. Assim, a preservação da masculinidade passa a ser sinônimo de manutenção da ordem instituída.

Nessa perspectiva, fica bem evidente a relação entre masculinidade e ordem, considerando os indivíduos que sustentam a ordem, não importando, nesse caso, a sexualidade que venham a desempenhar. A ordem social depende, para o senso comum, da forma binária como as posições hierarquizadas de macho e fêmeas definem o gênero, ou melhor, a ordem de gênero.

146 Masculinidade e feminilidade são atributos inerentes aos indivíduos constituídos num sistema que atrela o sexo biológico ao gênero e com isso, e em ondas sucessivas, espalhando-se para todos os elementos constitutivos dessa mesma sociedade. Se é evidente que o poder e seu exercício são masculinos, a submissão a ele, por decorrência, é feminina, apesar de todo avanço social e político proporcionado pela agenda feminista dos séculos XIX e XX. Sendo o poder um signo (Bourdieu, 1999) e, por isso, tendo uma face material, o seu significante, mesmo quando feminino, o seu significado será sempre masculino, porque depende de atributos e sentidos que o senso comum reconheceu como inerentes ao masculino. Como bem afirmou George Mosse, acerca das alegorias nacionais no século XIX: “o estereótipo, fosse Germania ou Marianne (...) a força é uma prerrogativa masculina” (tradução nossa) (MOSSE, 1985, p. 17)¹.

Correndo o risco das sínteses, o que expusemos até o momento é uma tentativa de indicar o que a teoria *queer* é capaz de problematizar e como, conseqüentemente, pode instabilizar a ordem

¹ No original: the stereotype, whether Germania or Marianne, (...) strength is a manly prerogative.

instituída, visto que tem como premissa a desnaturalização das relações humanas quando baseadas na ordem de gênero. Sedgwick, por exemplo, ao se debruçar naquela específica série literária inglesa, observou não apenas as relações homosociais que excluía mulheres e protegiam homens, mas que também mediavam as relações entre gêneros e intergênero. Assim, recorreu ao conceito cunhado por René Girard (GIRARD, 2009) de “triangulação do desejo”, na medida em que esse conceito determinava que:

o vínculo que une os dois rivais é tão intenso e potente quanto o vínculo que une qualquer um dos rivais à pessoa amada: que os laços de “rivalidade” e “amor”, diferentemente de como são vividos, são igualmente poderosos e em muitos sentidos equivalentes ². (tradução nossa) (SEGDWICK, 1985, p.21)

Dessa forma, Sedgwick construiu um modelo que pode “delimitar as relações de poder e significado e para tornar compreensível o jogo de desejo e identificação pelo qual os indivíduos negociam com suas sociedades o empoderamento”³ (SEGDWICK, 1985, p.27). Isto é, a teoria *queer*, afinal, não busca unicamente denunciar a instabilidade do gênero, mas colocar em xeque as relações de poder que se apresentam como naturais nas relações humanas, demonstrando como a dialética entre opressor e oprimido é menos esquemática do que se pode imaginar.

Ora, a pesquisadora norte-americana Beth Krammer, em extenso artigo no qual analisa as obras de Graham Greene, **The Quiet American** (1977), e de Chinua Achebe, **A Man of the People**

2 No original: the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved: that the bonds of “rivalry” and “love,” differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent.

3 No original: delineating relationships of power and meaning, and for making graphically intelligible the play of desire and identification by which individuals negotiate with their societies for empowerment.

(1989), propõe um desdobramento “pós-colonial” para a teorização de Segdwick na medida em que observa que um triângulo pós-colonial seria expresso por um tipo de relação assimétrica que “emergiu (...) entre o antigo colonizador, a emergente elite nacionalista de nações em desenvolvimento e o antigo corpo colonizado ou povos indígenas” (KRAMER, 2008, p. 2)⁴. Dessa maneira, seria possível imaginar um triângulo homossocial, em que o antigo colonizador e a nova elite nacionalista se fortalecem mutuamente à custa da contínua opressão do antigo corpo colonizado. Esses modelos oferecem uma visão de como a construção do desejo triangulado assimétrico pode retratar laços homossociais em termos de um “desejo” de um país ou nação. A manutenção da estrutura do estado colonial para além das independências resultaria na relação de assimetria entre, por um lado, a antiga população colonizada e, por outro lado, as elites que protagonizaram as independências, aliadas, em certa medida, às forças políticas, culturais e, sobretudo, econômicas dos antigos colonizadores.

148

Temos a nítida compreensão de que a proposta de Kramer não pode ser transposta imediatamente para o contexto das antigas colônias portuguesas na África, na medida em que se deve considerar as guerras de independência como um rompimento de uma triangulação que fora mantida entre as elites coloniais e o próprio Estado Novo português, no esforço de portugalização das suas possessões coloniais. A triangulação seria o efeito da negociação contínua entre partes em disputa. A guerra, enfim, seria a negação dessa negociação.

Entretanto, se observarmos que os movimentos de libertação nacional recorreram em variadas medidas ao modelo de “homem novo” para superarem tanto o passado colonial quanto as tradições

4 No original: This asymmetrical relationship emerged in twentieth century nations between the former colonizer, the emerging nationalist elite of developing nations, and the former colonized body or indigenous people.

e costumes (o “tribalismo”) dos vários grupos étnicos que viriam a compor as nações modernas, verificamos a manutenção do processo de triangulação e a conseqüente negociação entre partes assimétricas, quando encontramos um objeto destituído de autonomia em disputa⁵.

Em **Mayombe**, de Pepetela (1980), temos por um lado o passado tribalista em disputa com a utopia nacional e, por outro, a consciência de uma população em vias de descolonização. Ou seja, o pretendido “homem novo”, tantas vezes citado pela narrativa, será o resultado daquela negociação necessária entre as duas forças ditas contrárias e que estão em disputa ao longo da narrativa pela estabilização de uma sociedade em superação do pacto colonial. Todavia, como bem lembra Inocência Mata, citando Newton Bignoto: “uma utopia no poder é uma contradição entre termos, mesmo se esse poder tenha significado a resolução dos problemas da ordem então vigentes” (MATA, 2012, p. 288). A utopia libertária que anima os movimentos de independência deve existir apenas como promessa e, se o “homem novo” será o cidadão dessa utopia, ele é, portanto, também uma promessa. Por isso a validade da triangulação e da permanência da disputa, porque a obra da revolução não poderia estar acabada, finalizada e fechada, sob o risco do “fim da história”.

149

O triângulo mais recorrente de **Mayombe**, porém, dá-nos outras dimensões para a sua compreensão. Assimétrico, é representado por Ondina, numa ponta, e pelo Comandante Sem Medo e pelo Comissário, o noivo de Ondina, nas outras. Todos sabemos que a narrativa não dá voz à Ondina, que existe na fala dos vários narradores masculinos que se revezam ao longo da narrativa. Sem Medo e o Comissário, pelo esquema triangular, estariam em disputa pelo desejo de Ondina, levando-nos a concluir por uma solidariedade

5 Para maiores considerações sobre o “homem novo” no contexto do Estado Novo português e das lutas de libertação das ex-colônias portuguesas (1961-1974), v. Lugarinho, 2012.

homossocial que preserva o estatuto masculino de ambos. A narrativa não se furta a isso, na medida em que Ondina em certo momento afirma: “No fundo, tu que devias ser mulher dele” (PEPETELA, 1980, p. 227), ao que Sem Medo retruca: “Foi o que ele me disse. Até insinuou que pensava que eu fosse homossexual” (PEPETELA, 1980, p. 228). O narrador, contudo, segue indicando toda atração de Ondina por Sem Medo, no qual se destaca a sua admiração por sua força, “força controlada”.

Sem Medo procura encarnar as virtudes e os objetivos do “homem novo” tal e qual o programa partidário definia. Sua obstinação será levada ao paroxismo, como se sabe, porque assim como a utopia social e política não pode ter lugar na História, a emergência efetiva do “homem novo” levaria à paralisia de toda dinâmica social que levou à sua procura.

150 O “homem novo” é uma promessa, um ideal que deve ser perseguido para a transformação social, lembrando que essa transformação é a efetiva construção da nação e o “homem novo” seria a negação da nação⁶. Sem Medo é posto à prova tanto como homem, quanto como “homem novo”, entendendo que o Comissário é o homem possível para a nação. Ondina, que, nesse momento, metonimiza a nação, deve ser destinada a um homem como o Comissário e, por isso, submetida às contingências burocráticas do partido.

Tanto o desejo de Ondina, quanto o desfecho do triângulo confirmarão a proposição inicial do mesmo triângulo, na medida em que Sem Medo, ao recusar a parceria permanente com ela, colocará o ideal utópico e coletivo acima do seu desejo individual, confirmando o paradigma do “homem novo”. Ao seu antagonista, o Comissário, restará confirmar-se como adjuvante do herói, cuja honra herdará como dádiva. Novamente somos apontados para a conclusão mais

6 Lembro aqui a primeira proposta de “homem novo”, que Lênin teria feito ao PCURSS, quando afirmava que a solidariedade proletária poria abaixo as fronteiras nacionais (v. Mosse, 1996, p. 130).

comum acerca do romance, aquela que afirma que no espaço de alteridade conferido pela floresta de Mayombe, daqueles homens deverá nascer o “homem novo” angolano.

Mas Ondina fica esquecida.

Do sacrifício de seu desejo, da sua forma de se definir como mulher em busca de uma submissão a ela nada resta da narrativa. Apenas os homens restam protagonizando a guerra e o seu desfecho esperançoso.

Qual sentido novo, então, essa tentativa de teoria *queer* e pós-colonial nos oferece para **Mayombe**? O sentido de que o antagonismo entre as duas partes que se encontram em disputa é aparente porque entre elas o pacto de solidariedade entre os indivíduos que detém o poder efetivo está sobreposto ao desejo do objeto em disputa. Confirmados em seus estatutos masculinos, o real e o ideal, Sem Medo e o Comissário perpetuam o *status quo* que se encontra instalado na mesma perspectiva narrativa que conforma Ondina como mulher e cujo desejo se afasta das possibilidades de autonomia por buscar uma condição submissa. A nação submete-se ao Estado — uma continuidade evidente entre o colonial e o pós-independência.

151

Essa proposição de leitura é afinal uma tentativa de estabelecer meios de intercessão entre as formulações identitárias de gênero e as formulações identitárias da nação. Ao afastar Ondina, submetendo-a, Pepetela confirma o estatuto masculino da nação, deixando clara uma possibilidade outra. Mais do que os feminismos, é nas relações entre gêneros que se percebe a processo de submissão da nação ao masculino e, talvez, por isso, a manutenção da posição central dos homens e da posição marginal da mulher. Instabilizando as relações homossociais, a teoria *queer* permite que se verifique a manutenção estrutural do colonial, denunciando o *status quo*, a manutenção inexorável da ordem de gênero, para além das rupturas políticas. Quaisquer rupturas profundas seriam devedoras da voz de Ondina.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Lisboa: Celta, 1999.

CONNELL, Robert W. La organización social de la masculinidad. In: VALDÉS, Teresa; OLAVARRIA, José (Orgs.). **Masculinid/es: poder y crisis** [Ediciones de Las Mujeres, 24]. Santiago: ISIS-FLACSO, 1995, p. 31-48.

GIRARD, René. **Mentira Romântica e Verdade Romanesca**. São Paulo: É Realizações, 2009.

KRAMER, Beth Ellen. “Postcolonial Triangles”: An Analysis of Masculinity and Homosocial Desire in Achebe’s A Man of the People and Greene’s The Quiet American. **Postcolonial Text**, vol. 4, n.4, Paris, 2008, p. 1-14. Acesso em 05 de 10 de 2018, disponível em <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/600>

MATA, Inocência. **Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela**. Lisboa: Colibri, 2012.

MOSSE, George Lachmann. **The image of man: the creation of modern masculinity (Studies in the history of sexuality)**. New York: Oxford University Press, 1996.

152

_____. **Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

PEPETELA. **Mayombe**. Lisboa: Dom Quixote, 1980.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire**. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. **Epistemology of the Closet**. London: University of California Press, 1990.

Entre transição e transação: o lugar de Maputo no romance moçambicano¹

Nazir Ahmed Can

Palco de tensões, frustrações e desejos, mas também do poder econômico que os remexe, a cidade assume-se como capital da instituição literária em praticamente todas as nações. Nos contextos de formação colonial tal primazia se deve também à chegada menos tardia da imprensa ao espaço urbano. Como se sabe, a maior metrópole africana dos países de língua portuguesa é Luanda. Das mais antigas do mundo, a capital de Angola foi simultaneamente morada e objeto de um específico abalo literário e político, iniciado ainda antes da independência por um grupo de autores que rompeu as rígidas demarcações impostas pelo colonialismo. Escutando,

153

1 Este texto é uma versão ligeiramente alterada de “De penúria em penumbras. Figurações de Maputo no romance moçambicano”, publicado em 2019 pela Afrontamento Editores (Porto), em um volume coletivo organizado por Margarida Calafate Ribeiro. Contou com o apoio parcial, por um lado, da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ – Programa Jovem Cientista do Nosso Estado) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Bolsa de Produtividade em Pesquisa, Nível 2), e, por outro, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001, Projeto 88887.364731/2019-00, CAPES-PrINT. Dirijo os meus agradecimentos a estas instituições e também à Margarida Calafate Ribeiro, por ter gentilmente permitido a publicação desta versão no Brasil.

imitando ou mesmo inventando a voz dos musseques, estes artistas souberam erguer, através de múltiplos procedimentos e a partir de inusitados lugares de exceção, uma possibilidade que anos mais tarde vingaria: a libertação nacional. Inserido nesta mesma vaga, e inclusive acentuando seu impacto, o romance angolano conferiu um sentido de humanidade, resistência e historicidade às margens da antiga capital da colônia, como foi analisado por Tania Macêdo (2008) e Rita Chaves (1999), para citar apenas alguns dos estudos mais significativos. Luanda, segundo estas especialistas, é uma força ativa que imprime sua marca sobre os textos e por eles se deixa impregnar. Um dos principais sinais da reapropriação simbólica de Luanda, ainda antes da independência — processo que, por razões históricas e estéticas, singulariza o romance angolano no quadro das literaturas africanas de língua portuguesa —, é o “envolvimento largo e direto do narrador com o objeto de sua escrita” (CHAVES, 1999, p. 169). Em Moçambique, os papéis invertem-se. É certo que, na poesia, José Craveirinha², Noémia de Sousa e João Fonseca Amaral redimensionaram a virtualidade poética e política do mundo suburbano de Lourenço Marques, assim como Luís Carlos Patraquim e, mais recentemente, Hélder Faife descobriram novos ângulos da capital no período pós-independência. Também no conto e, sobretudo, na crônica as investidas a Maputo têm sido frequentes desde então³. Mas no romance, gênero urbano por excelência, a cidade — tão profundamente a(du)lterada pela história, a despeito de sua juventude

2 Vários são os ensaios que analisam a Mafalala de Craveirinha, muitos dos quais podem ser encontrados nos volumes coletivos organizados por Moreau, Mendonça e Laban (2001) e Ribeiro e Rossa (2016).

3 Sem contar a excepcional contribuição dos irmãos Albasini nas primeiras décadas do século XX. Muitos destes textos foram recentemente recompilados e analisados por Braga-Pinto e Mendonça (2012) e Braga-Pinto (2015). Sobre a representação ou as dinâmicas que Maputo e Luanda instituíram em seus respectivos contextos literários, vejam-se Chaves (2012) e Ribeiro (2016).

— é ainda um livro com muitas páginas em branco. De resto, quando o romance angolano começava a ampliar seu território para fora da cidade, e inclusive do país, especialmente com a produção de Ruy Duarte de Carvalho⁴, o moçambicano fazia o percurso contrário, integrando Maputo apenas em finais do século XX⁵. A desconfiança que as letras e outros legados do universo urbano produziram junto aos dirigentes da nova nação gerou dinâmicas particulares na literatura moçambicana. De origem maioritariamente rural, o novo poder difundiu a necessidade de uma escrita ancorada na ideia de oposição explícita às forças imperiais e de construção do Homem Novo, inibindo, de certo modo, o aparecimento e a consolidação de um gênero — o romance — que dificilmente transita em perímetro tão restrito. Com efeito, depois de **Portagem**, de Orlando Mendes, publicado em 1966, foram necessários mais de vinte anos para que surgisse o primeiro romance do período pós-independência, **Ualalapi** (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa⁶. A tardia inauguração da Associação de Escritores Moçambicanos, sete anos após a independência, é outro indicador deste momento de divergências entre o campo político e o espaço literário⁷.

155

Devido à complexidade da questão que aqui se coloca — a representação de Maputo no romance nacional —, torna-se necessária, portanto, uma especial atenção ao fator tempo (da cidade, do gênero literário, dos autores). Para Mía Couto, as cidades moçambicanas

4 A este propósito, cf. Rita Chaves (2010).

5 Agradeço a Rita Chaves pela interlocução e pelas generosas pistas de leitura que tem oferecido — em textos e em aulas — acerca do papel de Luanda e de Maputo em seus contextos literários. É decisiva a sua contribuição para a análise que aqui realizo.

6 Diga-se, inclusive, que a primeira edição o livro de Ba Ka Khosa foi apresentada como uma compilação de contos.

7 Um estudo aprofundado acerca deste interessante momento — em que texto e institucionalização literária tornaram-se objetos de uma discussão quase diária e pública — foi realizado por Basto (2006).

são muito recentes e, até 1975, foram mantidas e geridas por uma lógica que lhes era exterior. Eram cidades em Moçambique, e não de Moçambique, prossegue. Com as primeiras gerações de moçambicanos nascidos na capital, complementa o escritor, “criou-se um espírito urbano em contraposição a uma ruralidade que continua a disputar o espaço da cidade. Esse processo de apropriação urbana da própria cidade está ainda em curso. E irá demorar várias gerações” (COUTO, 2012, p. 70). Em permanente transição, que se manifesta em sua nomenclatura, mas não só, a capital de Moçambique será lida e reinventada por romancistas que nasceram nos anos 50⁸. Além de terem vivido nos dois tempos, o colonial e o pós-colonial, lidam com uma arte (o romance) e moram em um ambiente (a cidade)⁹ que se opõem às práticas da grande maioria da população¹⁰. A relação que cada um desses projetos literários mantém com a urbe será mediada necessariamente pela leitura crítica que fazem do tempo presente e pelo lugar que ocupam, enquanto atores sociais, no campo de produção deste mesmo momento histórico. O fato de serem mais velhos do que a própria nação pesará na avaliação que dela fazem: não querem ou não conseguem esconder a tensão entre a identidade coletiva, em performance contínua, ainda que nem sempre bem executada, e a identidade individual, menos disponível a novas aventuras e tropeços. Com argúcia e uma saudável dose de

8 Com exceção de Lília Momplé, sobre quem faremos uma breve alusão no presente texto. A autora de **Neighbours** nasceu em 1935, na Ilha de Moçambique.

9 Com as exceções de Aldino Muianga (África do Sul) e de Luís Carlos Patraquim (Portugal), todos os autores que formam parte do *corpus* deste estudo vivem em Maputo.

10 A cidade de Maputo ascende hoje a 1 milhão e 100 mil habitantes, segundo o IV Recenseamento Geral da População e Habitação, divulgado pelo Instituto Nacional de Estatística, no dia 30 de dezembro de 2017. Isto é, por um lado, triplica a população do conselho de Lourenço Marques, que em 1970, segundo Medeiros (1985), era de 378 mil habitantes; por outro, é capital de um país com quase 29 milhões de habitantes.

auto-ironia, o escritor e ensaísta cubano Gustavo Firmat sublinha os laços entre alteridade e idade:

Sem embargo (e até com embargo), à medida que o exilado envelhece, o tempo, antes seu cúmplice, torna-se hostil. Começamos a perder o tempo, por assim dizer. Começamos a sentir uma falta de sincronia entre o tempo das nossas vidas e o tempo da história. O nosso tempo no sentido histórico já não coincide com o nosso tempo no sentido vital. Quando isso acontece, em vez de vivermos com tempo, a tempo, vivemos a destempo. (FIRMAT, 2018, p. 5, tradução nossa)

Por outro lado, nos momentos em que o presente não parece ser capaz de oferecer um sinal de esperança, o tempo converte-se, já não em destempo, mas em contratempo (FIRMAT, 2018, p. 7). Como veremos, a combinação entre desterrros, destempos e contratempos está na base da cidade que o romance moçambicano arquiteta. Como se em Maputo, capital do desencanto, todas as possibilidades — já remotas — se esgotassem com sua tardia inscrição no romance. Partimos, assim, da seguinte hipótese de trabalho: independentemente da qualidade e das estratégias literárias mobilizadas, que são obviamente múltiplas e distintas, a postura do narrador (irritabilidade, distanciamento) é o resultado de uma insatisfação face ao tempo histórico (destempo), que conduz o herói a um isolamento irremediável (desterro). Conjugados, e dizendo algo também da relação do autor com seu país, estes dois elementos (destempo e desterro) acionam o imaginário da cidade infernal (contratempo). Vimos recentemente que o exílio dentro de casa, ou o *insilio* — termo em língua espanhola que designa o estranhamento vivido dentro da própria pátria —, além de estruturar temática e formalmente o romance moçambicano, pode ajudar-nos a compreender as relações que se estabelecem entre produtores e representações (CAN, 2016, p. 76-77). Se em referido estudo analisamos a geografia situada

fora da cidade, para onde debandam as personagens à procura de uma alternativa ao estado de coisas, a partir de agora observaremos como dinâmicas semelhantes se processam na capital (do país ou da colônia). O objetivo deste texto, assim, é refletir sobre o modo como a cidade de Maputo é recriada no romance nacional, sondar os usos estéticos e ideológicos encenados e sugerir alguns impasses que derivam da relação entre o que da cidade se diz e o que dela se silencia.

Profético, pelo menos no que concerne às versões literárias sobre a cidade, o “último discurso de Ngungunhane”, inserido em **Ualalapi** (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa, inaugura um olhar sobre a cidade que perdurará até os dias de hoje. Após vaticinar os horrores do colonialismo, Ngungunhane prevê uma nova e sombria fase para o território com a chegada de “um preto ao trono destas terras”. Embora não seja explicitada, é Maputo, a cidade, que se esconde no grito apocalíptico do último imperador do Reino de Gaza:

158

As estradas rebrantarão e começarão a surgir pelas avenidas e ruas serpentes com ninhos à vista de toda a gente e confundirão os seus silvos com os apitos desordenados de polícias em jejum de séculos à caça de ladrões profissionais que roubam cigarros, pilhas, batatas e restos de comida. Os carros de bois passarão a substituir as máquinas que deitam fumo e verão as ruas repletas de bostas secas e frescas que os homens recolherão nas noites infundáveis de fome [...]. E a fome chegará à loja onde os cantineiros passarão a vida a espantar as moscas, enquanto o povo inteiro transforma as ruas em cantinas. (KHOSA, 2008, p. 94-95)

Estabelecendo uma eficaz comunicação entre forma e conteúdo, por via de um discurso sem pausas que mimetiza a intensidade contraditória da cidade e que é enunciado por um narrador que, nas vésperas de seu desterro forçado, se encontra em uma situação de declínio, Ba Ka Khosa observa um tempo em convulsão. A elite

política, metaforizada na figura da serpente, e suas grandes mansões, simbolizadas pelos “ninhos à vista de toda a gente”, são o modelo final da depredação. Alinhados em escala descendente, a polícia e os ladrões profissionais complementam um quadro que culmina no imprevisto miserável do povo. O caos instala-se e a alienação é uma consequência natural. A FRELIMO irrompe, ainda que indiretamente, como o principal alvo da mensagem política desta obra, pois tanto a natureza heroica de uma das figuras que o partido eleva ao panteão dos heróis nacionais (Ngungunhane) quanto a casa que seus restos mortais passam a habitar após a independência (Maputo), são objeto de um escrutínio virulento. Do ponto de vista diegético, a cidade, enquanto reservatório de desastres, é apenas o instrumento para um discurso inflamado, distante e distanciado. Ainda que não seja o lugar das ações principais da narrativa, Maputo irrompe como emblema de um futuro atravessado pela precariedade.

Já no segundo romance nacional publicado após a independência, **Balada de Amor ao Vento** (1990), de Paulina Chiziane, a narradora reflete brevemente sobre o contraste entre o passado rural pleno (“Foi em Mambone, saudosa terra residente nas margens do rio Save, que aprendi a amar a vida e os homens” [CHIZIANE, 2005, p. 11]) e o pesadelo de um presente suburbano degenerado (“Foi por esse amor que me perdi, para encontrar-me aqui, nesta Mafalala de casas tristes, paraíso da miséria, onde as pessoas defecam em baldes mesmo à vista de toda a gente” [CHIZIANE, 2005, p. 11]). Uma das consequências mais visíveis da relação tensa com a cidade é a irritabilidade da protagonista face aos contratempos que lhe vão surgindo. Mediada por um elemento de natureza espacial (um “lugar outro”) e um contraponto de natureza temporal (a nostalgia), este sentimento faz uma espécie de eco às considerações de Illánéz sobre o exílio: o esfacelamento do presente favorece o destaque que se atribui a um passado luminoso (ILLÁNEZ, 2006, s/p). O desencanto imediato converte a Mafalala em um lugar de um rosto só (fatal-

mente ferido, sem saída), abalando a pluralidade de perspectivas e da análise que os poetas já citados (Craveirinha, Noémia de Sousa) e artistas de outras áreas (como o fotógrafo Ricardo Rangel ou o pintor Malangatana Valente Ngwenya) inscreveram no período que antecedeu a independência. A Mafalala de Paulina Chiziane, pelo contrário, é a concretização da profecia de Ngungunhane, referida anteriormente. Mais do que uma paisagem humanizada, que oferece algum horizonte de possibilidades, o bairro sinaliza um tempo de dejetos e de solidão: “Minha mente regressa ao mercado encharcado de lodo, de saliva de mulala e odores putrefactos, onde ganho a vida vendendo legumes, enxugando as lágrimas, esgotando as últimas forças” (CHIZIANE, 2005, p. 134). Além dessas passagens, pouco mais é apresentado neste romance sobre as vivências ou sobre os próprios contornos físicos do bairro. Apesar de determinar uma alteração decisiva na vida da protagonista (ruptura com a terra natal, precarização da existência, contacto com a violência física e institucionalizada, marginalização, miséria, insílio), a Mafalala apenas abriga as ações narradas, sem transitar de sua passiva condição de cenário para outra, mais ativa, de cenografia¹¹.

160

11 A capital de Moçambique tem sido, aliás, sondada de modo similar em romances de Marcel Panguana e Aldino Muianga. No primeiro caso, em **Como um Louco ao Fim da Tarde** (2009), a “escrita do espaço” vê-se substituída por uma interpelação ao tempo. Por muito que abrigue os fatos narrados, Maputo é apresentada de modo rarefeito. Em um dos poucos momentos em que se detém a interrogar a cidade, o narrador chama a atenção para um fenômeno habitual na maioria dos centros urbanos do continente africano (e não só): a chegada diária de jovens que buscam na cidade algum tipo de oportunidade. Também sem se envolver com a cena narrada e sem se demorar muito na descrição da cidade, o narrador de **Contravenção** (2008), de Aldino Muianga, refere-se à crescente migração para a cidade e às consequências desse fluxo para, em seguida, reiterar o imaginário da cidade infernal já localizada em outros romances: “As pessoas acotovelam-se nos passeios e nos mercados, perplexas porque confrontadas com um destino de incerteza. Crianças esfarrapadas, com ventres de fome, estendem a mão à caridade pública. Adolescentes

Não deixa de ser significativo, diga-se, que o universo suburbano mereça tão reduzido destaque no romance moçambicano. Com raras exceções, são poucas as linhas que o descrevem e o repensam, mesmo quando as narrativas nele se hospedam. A diversidade de trajetórias identitárias e a importância histórica das periferias da capital, sobretudo durante a década prévia à independência, poderiam fazer crer que as mesmas ganhariam relevo em um gênero — o romanesco — propenso à discussão sobre as transições e as transições da História. A escassa familiaridade dos autores com esses espaços pode explicar, pelo menos em parte, a presença rarefeita da geografia periurbana no romance moçambicano. A estratégia mais utilizada nas raras aparições é apenas uma consequência dessa dinâmica de distanciamento e de desconhecimento recíproco entre produtores e objetos representados: as personagens não nasceram no subúrbio, estão de passagem, acabaram de chegar, e essa chegada vem confirmar o sentido descendente de suas existências. Desse modo, o tratamento do lugar acentua o abismo entre o escritor que procura oferecer pistas de um determinado momento histórico e o espaço que ele seleciona para investigar este mesmo tempo. Talvez nesse hiato resida um dos impasses mais desafiadores do romance moçambicano atual.

161

Maputo consolida-se como tema romanesco apenas no século XXI. É a partir de então, também, que a capital é apresentada como uma coleção de textos congelados e redutores. Quando ainda se denominava Lourenço Marques era inundada por anúncios de lojas e serviços que criavam uma ilusão de bem-estar, como mostra João Paulo Borges Coelho em **O olho de Hertzog** (2010). Após a independência, ainda segundo o imaginário veiculado pelo romance moçambicano, a cidade é absorvida pelos nomes de ruas e avenidas que assinalam a troca de velhos por novos conteúdos ideológicos, de olhares esgazeados de droga espiam os movimentos dos transeuntes” (MUIANGA, 2008, p. 45)

como evidenciam certas narrativas de João Paulo Borges Coelho, Ungulani Ba Ka Khosa e Luís Carlos Patraquim. Para estes três autores, o discurso implícito das placas das ruas e das avenidas paralisa a cidade, domestica o tempo e aniquila o movimento individual e coletivo. Ou seja, o sentido negativo da capital mantém-se, mas as possibilidades de representá-la se veem expandidas.

Em **Crónica da Rua 513.2** (2006), romance ambientado em Maputo no período da transição para a independência, João Paulo Borges Coelho examina, em tom bem-humorado, a mudança dos nomes das ruas, das avenidas, das pessoas e inclusive das empresas. No que se refere aos espaços, os efeitos sugeridos são diversificados: a perda de significado por via da uniformização e da repetição (“tantos Eduardos Mondlanes, grandes e pequenos! Tantas Josinas Machéis largas e compridas!” [COELHO, 2016, p. 14]); os desacertos criados pela insegurança de um tempo que exigia decisões imediatas (“em momentos de fraqueza só justificáveis por onomástica exaustão, baptizaram-se bairros e ruas com nomes que mais valia não tivessem vindo à lembrança, como um tal Kim Il Sung que ficou com uma rua que devia ter-se chamado das Acácias” [COELHO, 2006, p. 14]); a parca familiaridade da retórica revolucionária com os conteúdos teóricos que a sustentam, assim como o abismo entre teoria e prática (“ou um certo Siad Barre do qual pouco se sabe, e ainda bem” [COELHO, 2006, p. 14]). Para satirizar o discurso das elites políticas, o autor promove uma espécie de jogo, dentro do qual a ironia e a inversão se instituem como procedimentos maiores: “não há quatro revolucionários nem cinco coloniais, de forma que o enigmático número da Rua 513.2 permaneceu como estava. Tirá-lo de nome da rua seria como que desprezar a aritmética na altura em que ela era mais necessária, para dividir por todos a riqueza que esteve inacessível no tempo colonial” (COELHO, 2006, p. 14). Se seguirmos a sugestão do narrador (a de não “desprezar a aritmética”) e dividirmos 513 por 2, teremos o seguinte resultado: 256.5. Ou uma data escondida,

25-06-75, dia da independência do país. Já no título do romance, portanto, se exercita uma das estratégias fundamentais da obra: a comunicação simbólica das coordenadas espaço e tempo, que expressam continuidades, ambiguidades e contradições. Os nomes das personagens (Josefate, Basílio, Valgy, Tito, Judite, Filimone, Santiago, etc.) anunciam também um programa narrativo que se apropria do texto bíblico. O romance problematiza, assim, alguns dos postulados revolucionários do período pós-independência através da imbricação de enunciados que fazem desembocar a *doxa* do discurso heroico da revolução nas paradoxais águas da explicação teológica do mundo. O que está em causa, segundo o narrador, é o poder de nomear e, com isso, delimitar os destinos individuais e coletivos de uma população altamente heterogênea.

Quanto à temática e aos recursos literários utilizados, importa frisar que a alteração dos nomes (enquanto estratégia universal que carnavaliza a geografia com a roupagem de uma história selecionada) que outras transições impuseram não é denunciada com a mesma contundência irônica. Este dado confirma que o romance — dos mais bem conseguidos nos espaços de língua portuguesa da primeira década do século XXI — se situa no centro de específicas inquietações do ambiente sociohistórico local e no quadro de uma crítica mais ou menos generalizada (no campo literário) às opções da nova ordem política. Talvez por isso se constate a ausência, neste e em outros romances que satirizaram a onomástica maputense, de uma discussão aprofundada sobre a nomenclatura dos bairros suburbanos. Do ponto de vista estritamente material, a cidade é pouco representada em **Crónica da Rua 513.2**. Vale antecipar que a Lourenço Marques do tempo da Primeira Grande Guerra Mundial, em **O olho de Hertzog** (2010), e a Maputo do século XXI, em **Rainhas da noite** (2013), serão examinadas com bastante mais vagar pelo escritor alguns anos depois. Como se, depois de ter alargado a “territorialidade literária do país”, preenchendo lacunas,

em especial na “constituição de um projeto cultural de que a literatura precisa ser parte” (CHAVES, 2008, p. 188), João Paulo Borges Coelho optasse por fazer o mesmo tipo de investimento em torno da cidade. Se assim for, poderíamos ler a novela futurista **Cidade dos espelhos** (2011) como uma espécie de síntese de seu projeto¹². Em **Crónica da Rua 513.2**, contudo, o autor privilegia a metonímia e, por isso, procura fazer desta rua intermédia, “interposta entre o mar e o bairro do povo, numa inversão da ordem natural das coisas em que quem chegou depois afastou os que lá estavam primeiro” (COELHO, 2006, p. 18), um espaço capaz de reler a história recente do país. Sem apresentar um protagonista herói, que iria contra o tom antiépico deste romance coral, **Crónica da Rua 513.2** esconde uma ampla complexidade: descrever, no minúsculo espaço da rua, os anos prévios e posteriores à revolução moçambicana. Enquanto espaço misto, sobrecarregado de imagens de um cotidiano que tanto pode ser a caricatura de uma cidade que se adapta (ou se improvisa) aos novos tempos, como a face oculta de um país a caminho do precipício, a Rua 513.2 constitui um lugar de interrogação que não pretende definir, mas antes evocar. Define apenas quando investe, com humor e ironia, na desconstrução da retórica revolucionária. Neste caso, as referências à “luxuosa avenida de Sommerschild” ou às “vistas serenas e largas do Miradouro” (COELHO, 2006, p. 160), onde vivem grande parte dos novos dirigentes, procuram contradizer, de maneira explícita, o discurso de igualdade propagado nos comícios realizados em ruas mais modestas. O que nesta narrativa

12 Situada num tempo futuro, profundamente histórico, e num espaço imaginado, marcadamente literário, a cidade futurista desenhada nesta novela possui poderosas familiaridades com alguns dos mais emblemáticos lugares de Moçambique. Isto é, se a Avenida Louise, nome da conhecida avenue bruxelense, recorda a célebre 24 de Julho, a Ponte da Liberdade, que divide o bairro colonial do “outro”, produz um eco metálico da recentemente erguida ponte Armando Emílio Guebuza, que une, no Rio Zambeze, os dois lados do país.

se propõe, em suma, é uma pesquisa artística sobre a atmosfera e a memória de uma época. Progressivamente, com o crescimento dos muros, a vizinhança se transforma em um conjunto diversificado de solidões, ou o lar coletivo de novos desterros e destempos.

Também Luís Carlos Patraquim, em **A Canção de Zefanias Sforza** (PATRAQUIM, 2010), sinaliza as novas f(r)icções que a cidade acolhe: “Os caminhos do tempo são maiores do que a cidade e mesmo quando nos entrecruzilhamos já cada um escolheu a sua diagonal” (PATRAQUIM, 2010, p. 128). O que se relata nesta narrativa é, com efeito, o desencontro entre o indivíduo e o tempo. E este embate se dá na cidade, que, pelos contornos de sua figuração e por seu impacto na construção ficcional, se vê plenamente inaugurada no romance moçambicano. Nela se reivindica ainda, com recurso ao humor, a valorização de uma origem — neste caso, a italiana, dos Sforza — e uma condição — a do “homem urbano”, “letrado”, a do “moçambicano com qualidades” —, que orgulhosamente avança em sentido oposto ao dos discursos que se vão oficializando: “As devaneações de Zefanias estavam na relação directa de sua apatia em relação ao pulsar da cidade” (PATRAQUIM, 2010, p. 131). Conferindo corpo à cidade, o monólogo interior de Zefanias anuncia em catadupa as razões para a fissura que se abre entre ambos. A cidade, para ele, é um laboratório de “desenrascações”, um supermercado improvisado com produtos locais que, por serem os únicos disponíveis, são elevados à categoria de símbolos de uma moçambicanidade marcada também pelo imprevisto: “duas camisas valem uma corvina, um par de sapatos por três dúzias de ovos, candonguices, o grande massacre dos carapaus, sopa dele, tocossado, chamussas, frito com arroz branco, repolho, a suprema verdura. E as muitas matapas. No intervalo, os sobressaltos” (PATRAQUIM, 2010, p. 131). Segundo Zefanias, Maputo é ainda uma “aldeia descomunal” (PATRAQUIM, 2010, p. 23), definição que aponta para fatos históricos que tiveram lugar fora da capital: o surgimento da Operação Produção e o das

aldeias comunais. Por isso, na contramão do canto eufórico da cidade, naquele exato momento em que se anuncia o nascimento do país, Zefanias caminha sozinho na avenida que manteve o nome de outrora: “Agora, Zefanias descia a 24 de Julho. Posso lembrar-me [...]. Das flats, de alguns carros, o discurso que acontecia no Estádio da Machava. Se não fosse a rádio...” (PATRAQUIM, 2010, p. 57). No que tange à onomástica, diga-se, Luís Carlos Patraquim dá continuidade ao escrutínio satírico promovido, anos antes, por João Paulo Borges Coelho. Demora-se menos na análise, contudo. Ao sublinhar os nomes que se mantiveram iguais (como a mencionada Avenida 24 de Julho), sugere a continuidade de práticas: “sempre assim foi, desde que sobre catedrais se erigiram mesquitas ou vice-versa. Neste jogo só o elefante é irreduzível, pois esmaga, destrói e ainda mijá sobre a vítima os despojos. Os homens transformam para ocultar, sobrepondo. E nessa azáfama se iludem” (PATRAQUIM, 2010, p. 53).

166

Solitário, mas em convívio intenso com seus próprios labirintos (os “esconsos invisíveis” [PATRAQUIM, 2010, p. 60]), e definido por si mesmo como um “rio, um tumultuoso Incomati em cheia, um bíblico Zambeze” (PATRAQUIM, 2010, p. 60), Zefanias escolhe a varanda de seu *flat* como ponto de observação das dinâmicas dos novos tempos: “Isto é o que eu vejo, aqui, imóvel na minha varanda, a ver o povo passar, o povo contente a sonhar nos comícios, a dançar nos quintais, o povo organizado. São muitas cabeças, o povo. Como podem tirar os labirintos dela? Será que é isso que querem?” (PATRAQUIM, 2010, p. 49-50). Relendo em outra chave um dos mais célebres poemas de Noémia de Sousa (“Deixa passar o meu povo”), a personagem distancia-se (pela imobilidade física) do canto do povo (que, alienado, se movimenta) e, de forma sarcástica, reafirma uma posição de elevação, aquela que lhe é concedida pela varanda. Capital de seu particular insílio, a varanda é o “claustro profano, por isso aberto” de onde emerge a “figura alta e esguia do grande solitário,

peito inchado” (PATRAQUIM, 2010, p. 129), mas também um ser em perda, que já não cabe naquele tempo. Zefanias é um iconoclasta, uma espécie de “fabulador proliferante” (GOMES, 1994, p. 43), encarnando a tensão que, na ótica de Ítalo Calvino, se dá entre a chama (emaranhado de existências humanas, ou, para Zefanias, os tais “esconsos invisíveis”) e o cristal (racionalidade geométrica da cidade). Melancólica, sua canção resiste contra a cidade que se apaga em silêncio: “Estou a cantar. Cidade sem música é como mulher abandonada. Eva, my love. Havemos de acender as luzes” (PATRAQUIM, 2010, p. 159).¹³

Zefanias ama, portanto, uma certa ideia de urbanidade, mas não a localiza em Maputo. A este herói raro na ficção moçambicana — que se autocaracteriza com algum detalhe, que não tem pejo em se situar em determinado estrato social e que, sozinho, instaura a polifonia na narrativa — juntam-se outras estratégias que fazem desta uma obra distinta: o investimento na personificação da geografia e a inscrição de um registro que oscila entre o irônico e o auto-irônico:

167

Todas as cidades têm as suas entranhas e estranhezas. Apesar de Maputo não ter muito de labiríntico, e digo isto se exceptuarmos os chamados subúrbios, anverso do cimento, não se lhe conhecem túneis nem grutas como em Nápoles, ou Roma, para só citar dois nomes. Desenhada a régua e esquadro, aqui um quase boulevard que sai da Praça junto ao porto e sobe, em suave inclinação, até ao Conselho Executivo, a baixa e a alta espriam-se, regra geral, em quarteirões que as paralelas e as perpendiculares demarcam. Uma ou outra sinuosidade, alguns gavetos, pátios interiores,

13 O desfecho de **Crónica da Rua** 513.2, de João Paulo Borges Coelho, parece também apontar para uma reciprocidade que se esvai e para um recolhimento que se acentua. Ambas as realidades são sintetizadas não tanto pelo sentido auditivo, mas pelo visual: “Onde está o mundo que antes tínhamos na mão, e que hoje nem de cima da acácia da dona Aurora se vê? Muros altos” (COELHO, 2006, p. 33).

numa arquitectura monótona. Há excepções a que é preciso estar atento. Outras impõem-se. Outras, ainda, ruíram [...]. Se há labirinto, está nas gentes, na cabeça das gentes. Admiráveis arquitecturas, sinuosas narrativas à espera de cronistas. (PATRAQUIM, 2010, p. 45-46)

A cidade, monótona e previsível, é esquadrihada pela ausência de qualidades. E também por isso se opõe ao protagonista. O segredo do lugar parece ser propriedade apenas de seus habitantes, ou então do espaço suburbano¹⁴, para onde, curiosamente, o protagonista evita deslocar-se. A associação entre labirinto e desconhecido é reatualizada, desse modo, em uma narrativa que se quer efetiva e provocativamente urbana. Talvez por isso, um diagnóstico não muito favorável ao campo literário seja emitido: muitos labirintos, entre eles os subúrbios, continuam aguardando cronistas. Patraquim parece, além disso, ter desejado registrar como estes dois universos — o urbano e o suburbano — convergem, e não pelas melhores razões.

168 Zefanias exaspera-se com o processo de periferização da cidade de cimento. Herdeira já de tanto atraso, Maputo depara-se agora com a urgência de enfrentar desafios de grande complexidade: “Fazer machamba na banheira, arrancar o parquet para lenha, confusionar os elevadores até eles ficarem teimosos e pararem, isso até que se explicava com as adaptações à urbe. Mas as cabeças que começavam a aparecer sozinhas ensombavam os sonhos de Zefanias” (PATRAQUIM, 2010, p. 42). Inacessíveis no tempo colonial, os bens da Modernidade são agora integrados de modo necessariamente parcial

14 O mesmo ocorre em **Crónica da Rua** 513.2 no momento em que o universo suburbano pede timidamente a palavra para pronunciar suas versões sobre o passado e sobre o presente, sem contudo ser ouvido. Unido pela pobreza e pelo silêncio, este espaço será também aqui interpretado como um labirinto, um lugar desconhecido de onde chegam vagos rumores, “um emaranhado escondido atrás das casas de cimento” (COELHO, 2006, p. 18).

na vida do homem suburbano que se apossa como pode da cidade. Em alguns casos, promove-se a deterioração do espaço público e, na maior parte das vezes, de suas próprias condições de vida. Enfim, contratemos examinados pelo solitário indivíduo em sua orgulhosa caminhada contra o tempo. Neste plano, o retrato de Maputo não é muito diferente dos restantes *frescos* até aqui analisados: “Vi os prédios, o prolongamento da 24 de Julho. Aquilo estava um bocado estragado, prédios sujos, lixo, muitas mulheres a venderem sacos de carvão” (PATRAQUIM, 2010, p. 150).

Volvidas algumas décadas da publicação de seu romance de estreia, Ungulani Ba Ka Khosa volta a traçar um painel diabólico da capital em **Entre as Memórias Silenciadas** (2013)¹⁵. Trata-se de uma narrativa que entrecruza as várias estações da cidade, da segregada Lourenço Marques à acidentada Maputo da contemporaneidade. Relativamente a esta última, o veredito é contundente:

O edifício dos ‘velhos colonos’ estava à sua direita e tinha novos colonos: os estropiados das latitudes da desgraça. As poucas e enferrujadas cadeiras de rodas estavam apinhadas de cigarros e doces; as muletas de madeira sustinham cestos de palha; as mulheres arrastavam-se como répteis sonolentos pelos passeios de cimento desnivelados; os homens, quais cangurus com ramelas de fome, olhavam com dó os transeuntes com balalaicas de funcionários à deriva numa burocracia a inventar nos novos tempos de diretrizes feitas leis e decretos e resoluções, saídas da voz única e autorizada a tais arroubos, em comícios concorridos e controlados à baioneta em praça cheia de vivas e abaixos que se alongavam por seis e sete horas de anuências e repúdios. (KHOSA, 2013, p. 44)

169

A partir de procedimentos estilísticos que lhe são caros desde

15 Trata-se de uma versão bastante retocada do romance **No Reino dos Abutres**, que o autor publicou em 2002.

o primeiro romance, *Ba Ka Khosa* condensa em apenas um parágrafo as várias e sombrias dimensões da realidade urbana (desgraça, fome, abandono, apatia) para, implicitamente, insurgir-se contra a retórica dos novos poderes. Com efeito, o autor sintetiza o tom predominante, senão exclusivo, que o romance nacional adota para ler Maputo: a personagem, em uma posição exterior, sem se envolver fisicamente com a cena enfocada, observa atentamente e discorre sobre o seu objeto de obsessão: o tempo histórico que lhe coube em sorte. Por outro lado, seguindo outra estratégia característica de sua escrita, o autor camufla Maputo nos movimentos da prostituta. Personagem clássica, tanto da cidade colonial quanto da libertada, tanto da literatura imperial quanto da nacional, a *puta* é aqui lida como um ser sem qualquer *glamour*, que desfila por Maputo, o seu desarranjado bordel. Repugnante, a prostituta funde-se e confunde-se com o imaginário do abjeto que acompanhará todas as descrições da cidade: “As moscas, às dezenas, sobrevoam os pequenos charcos de cerveja [...] As putas circulavam pelas mesas com o sorriso de séculos; elas iam e vinham da casa de banho, como eternas transportadoras do cheiro a mijó e merda [...]” (KHOSA, 2013, p. 96). Nesta narrativa, o espaço privilegiado é o da cidade noturna, aquela que, já sem as luzes enganadoras de outrora, se vai fechando sobre si mesma, enganando-se de outras maneiras. Não à toa, em outro episódio, o grupo de amigos pondera uma ida ao Piri-Piri (conhecido bar/restaurante de Maputo, situado na Avenida 24 de Julho), um dos poucos lugares abertos nessas horas tardias, para seguir discutindo o despreparo da nação. A opção não deixa de revelar o privilégio ao qual estas personagens parecem estar já habituadas. E isto porque não são naturalmente os mais pobres, emblemas da tal cidade abismal analisada pelo grupo, que frequentam o Piri-Piri. Este dado, ainda que inscrito de forma involuntária, pode dizer algo sobre uma das grandes cismas do romance em sua relação com Maputo: o discurso sobre a cidade é, no fundo, um discurso contra

o privilégio dos outros. A condição intermédia desses atores sociais, que miram a classe dominante com distanciamento (psicológico) e a classe dominada com certa distância (física), raramente é objeto de uma efetiva e dialética autorrepresentação no romance nacional.

A geografia e as personagens, quase sempre pouco caracterizadas, funcionando antes como molduras de um discurso incendiado contra a elite governante, são colocadas em um segundo plano nesta narrativa de Ba Ka Khosa. Por outro lado, ao estilo de outros romances acima mencionados, **Entre as Memórias Silenciadas** procura desnudar algumas das contradições da FRELIMO¹⁶ a partir de um enunciado irônico sobre a nova onomástica de Maputo. Também aqui o registro é variado, pois, entre outros aspectos, são assinalados os podres segredos de Estado: “começando, como sempre, pela Avenida Filipe Samuel Magaia, o herói cuja morte só no alvorecer das páginas interrogadoras da História [...] se permitirá saber da real razão e traiçoeira bala que ceifou a vida desse iluminado homem (KHOSA, 2013, p. 174); as fendas entre o que se afirma e o que se faz: “na avenida seguinte, a Guerra Popular, porque a guerra, a guerra de libertação, dizia, pesem as interpretações futuras e os heróis em graça e desgraça, será sempre Popular” (KHOSA, 2013, p. 174); e a natureza exógena do programa, aplicado sem mediações em um ambiente cultural e histórico distinto: “Avenida Karl

171

16 A reduzida discussão acerca do papel da África do Sul no romance nacional que focaliza Maputo é apenas mais um sinal de que a indignação dos autores se dirige fundamentalmente contra o partido que está no poder desde a independência. Paradoxalmente ou não, a FRELIMO surge como o grande motor de escrita dos romancistas moçambicanos. Uma das exceções a este quadro pode ser localizada em **Neighbours** (1995), de Lília Momplé, que se situa em uma porosa fronteira entre a novela e o romance. Ambientada em Maputo em uma noite de 1985, mas com uma série de digressões que fazem mobilizar o tempo e o espaço a outros contextos, a narrativa reflete sobre a desestabilização sul-africana no período pós-independência e a repercussão dessas agressões em três casas da capital.

Marx, barbudo que pouco se preocupou com o destino dos trópicos” (KHOSA, 2013, p. 170). Assim, ao tropeçarem nos nomes das ruas e avenidas enquanto procuram um bar aberto onde possam estacionar as máquinas, as personagens ensaiam uma análise sobre os desacer-tos da história recente do país. A opção pela coordenada “tempo” em detrimento da geografia torna-se ainda mais evidente quando o autor faz uma breve incursão na historiografia para apresentar o “crescente subúrbio” (KHOSA, 2013, p. 35) da então Lourenço Marques. Com o apoio de Alexandre Lobato, cuja citação coloca a narrativa na fronteira entre ficção e documento, Ba Ka Khosa informa o leitor sobre a origem da marrabenta, as casas de prostituição que depois viriam a inspirar uma transição racial na Rua Araújo e a importância de dois grandes cronistas da Mafalala, Craveirinha e Ricardo Rangel. Se, por um lado, o empenho de Ba Ka Khosa em ampliar o conhecimento desses universos é meritório, por outro, dá a dimensão de uma das lacunas do campo literário moçambicano. Praticamente ausente no romance colonial (que privilegiou o “mato” para domesticar o território também no plano simbólico)¹⁷ e, como já sublinhamos, escassamente representado no romance nacional (mesmo quando as narrativas “ocupam” este universo), o mundo suburbano segue sendo um composto de uma massa só. O nível de distanciamento entre narradores (e autores) e o ambiente focalizado inviabiliza a efetiva apropriação geográfica e cultural dos lugares. Daí a inexistente representação (ou invenção) da fala suburbana na ficção, ao contrário do que sucedeu em contextos literários que se munem da mesma língua (como Angola) ou que se formalizam na mesma região (como a África do Sul). Lido por redução e não por expansão, por via de um olhar exterior que se recusa (ou não consegue) se envolver com os lugares e que se restringe à informação acerca da miséria de um universo maldito, o subúrbio desempenha

172

17 Como bem demonstrou Francisco Noa (2002).

uma função menos estética do que moral.

Um novo capítulo dedicado à capital no romance moçambicano é oferecido por João Paulo Borges Coelho, em **Rainhas da noite** (2013). Ambientado em dois espaços, Moatize e Maputo — um rural e outro urbano — e em dois períodos — o colonial e o pós-independência — o romance mostra como um caderno de memórias, escrito por Maria Eugénia Murilo, personagem recém-chegada da Metrópole em finais da década de 50, e encontrada pelo narrador em um mercado informal da capital já independente, 50 anos depois, dá lugar a uma investigação sobre o tempo e suas formas de confiscação. O narrador, como se explicita no “Prólogo”, pressente nesse caderno a chave para um enredo. O que desencadeia seu empreendimento, no entanto, é o anúncio da morte de Maria Eugénia, publicado alguns meses depois por Travessa Chassafar, antigo empregado da autora, na página de necrologia do jornal **Notícias**. Eis aí os três protagonistas da história: uma narradora vinda do passado, um narrador inquieto mergulhado no presente e uma testemunha que transita como pode entre os dois tempos. Neste romance, João Paulo Borges Coelho abandona o humor que caracteriza **Crónica da Rua 513.2** e interpela a cidade em um tom mais próximo da indignação.

173

Espaço da narrativa paralela, portanto, a Maputo do século XXI é um estorvo constante e crescente, uma espécie de bola de neve desgovernada que avança na direção do narrador. A deterioração do espaço público, os assaltos, o desleixo civil, o lixo, o abandono político, a corrupção generalizada, o improvisado, a ostentação do poder, o trânsito demencial e a precariedade dos serviços são alguns dos contratempos que, enunciados em catadupa, dão a medida do choque entre indivíduo, desterrado por excelência, e cidade, que também é um tempo amaldiçoado. Eis alguns exemplos: enquanto negocia o livro de Rui Knopfli com um vendedor de rua, observa os automóveis que passam “perigosamente perto, velozes, ameaçando pisar as águas das bermas e encharcar os livros” (COELHO, 2013, p.

17); mais adiante, no momento em que aguarda a chegada de Travessa Chassafar, repara que, em frente das ruínas do Prédio Pott, “um grupo de meliantes cercou-o e lançou-lhe em voz baixa aquilo que à distância me pareceram ameaças e impropérios” (COELHO, 2013, p. 60); já na Avenida Zedequias Manganhela, por trás do Mercado Central, quase perde de vista seu informante, “num ajuntamento provocado por um automóvel que albaroara a um *tchova* carregado de caixas de cerveja” (COELHO, 2013, p. 60-61); mesmo quando encontra um ambiente minimamente respirável, a memória do caos é acionada para reforçar uma aversão sem retorno: “De forma que nos encostámos a um muro baixo, à sombra rala de uma daquelas inomináveis árvores urbanas capazes de resistir a sucessões contínuas de atos de vandalismo” (COELHO, 2013, p. 62). Em outro encontro matutino com Travessa Chassafar, desta feita na esplanada do Costa do Sol, nota que, paralelamente à placidez do mar, um grupo de foliões bêbados estica a noite, importunando “grosseiramente os passantes” ou atirando as garrafas que lhes restavam “contra as pedras assim que as viam vazias. Ensaivavam gargalhadas de difícil significado quando as viam desfazer-se em cacos” (COELHO, 2013, p. 107-108); alguns dias depois, na Avenida Karl Marx, o informante sugere uma barraca metálica em uma das esquinas: “Barraca minúscula, pintada de vermelho, com um tabuleiro de papaias pisadas, couves murchas e montinhos de alho, além de uns pacotes de cigarros e bolachas. Ao lado, uma pequena caixa térmica escondia cervejas geladas mergulhadas numa água turva, inominável” (COELHO, 2013, p. 143); em outra esplanada improvisada, agora na Avenida Eduardo Mondlane, sentam-se em uma das “duas ou três mesas de plástico colocadas no passeio”. O desconforto, associado ao medo de ser assaltado, torna a conduzir o discurso do narrador: “Devo dizer que não é muito agradável estar sentado a uma mesa em pleno passeio, e ter multidões a passar constantemente a vinte centímetros de distância. Aconchegamos os nossos pertences nos

bolsos, não sabemos o que pode acontecer” (COELHO, 2013, p. 294); também os encontros gorados, devido à recusa do narrador, motivam uma apresentação do lado sombrio da Maputo de hoje: “Difícilmente poderia ser escolhido um local pior do que o Jardim Zoológico, onde a falta de recursos, o desinteresse e os maus tratos sobre os animais tornam tudo revoltante e deprimente” (COELHO, 2013, p. 354); enlaçadas aos momentos divididos com Travessa Chassafar estão as visitas ao Arquivo Histórico, na baixa de Maputo. O caminho até lá é uma cascata de pedras, reduzindo o prazer que o acesso às tais caixas de papéis poderia trazer ao narrador. O trânsito sintetiza o “circo insano” em que se converteu Maputo aos olhos do narrador: “vaga enfurecida que arrastava tudo à sua passagem, deixando para trás um rasto de fumo negro e de desolação”, composto por “veículos mais possantes para quem buracos eram coisas somenos, e a ultrapassagem um ingrediente importante na misteriosa batalha de vida ou morte pela afirmação”, dentro dos quais se veem homens com celulares e mulheres se maquiando, sem contar os chapas, esses “besouros endoidecidos” (COELHO, 2013, p. 355-358) que penetram nos espaços mais inauditos. Os encontros com o antigo empregado da Casa Quinze, realizados sempre em lugares diferentes, e as idas e vindas ao Arquivo Histórico, em momentos distintos do dia, favorecem o desenho de uma cartografia das várias faces e velocidades da urbe. Trata-se, aliás, do primeiro romance nacional que enfrenta um desafio desta dimensão e com tamanha preocupação pela minúcia. A estratégia narrativa reflete, pois, a aposta do autor em consolidar a cidade no mapa literário nacional ou, pelo menos, se a motivação não for tão abrangente, no mapa de seu particular projeto literário. Cabe frisar que o caos da cidade não se vive apenas no espaço público externo. Aproveitando a evolução dos fatos narrados, ou fazendo-os evoluir com essa finalidade, os ambientes internos (repartições, Arquivo Histórico, hospital) são figurados com o mesmo tom de exasperação. Maputo é, de fato, em

Rainhas da noite, a “frágil passarela improvisada sobre o abismo” (GOMES, 1994, p. 33) de que falava Ítalo Calvino. Diversificando pormenores, que adquirem ainda mais relevância pela virulência dos adjetivos e das comparações, o autor escancara, desta feita sem ironia, as contradições da capital moçambicana.

Podemos ainda destacar nesta narrativa, que confere à geografia a capacidade de determinar (mesmo que negativamente) a vida e as relações das personagens, os seguintes elementos: 1) o narrador não passeia, apenas vai aos lugares, transgredindo os obstáculos da cidade tenebrosa como pode; 2) salvo em uma ocasião, sem grande impacto para o que aqui se analisa, o narrador não vai ao subúrbio. Porém, em **Rainhas da noite**, uma instigante personagem do mundo suburbano — Travessa Chassafar — é inventada. É ele quem sai da periferia para penetrar na cidade (“Chassafar surgiu pontualmente. Subiu com timidez a meia dúzia de degraus da esplanada do restaurante Costa do Sol”, [COELHO, 2013, p. 99]) para de lá trazer versões do passado. Trata-se de um movimento inverso ao que foi realizado no tempo das utopias, em particular no caso angolano, em que o autor da cidade de cimento, atuando fisicamente também na periferia (Sambizanga, Makulusu, Bairro Operário, Kinaxixe, entre outros), elaborou uma pesquisa sobre a geografia dos subúrbios para inventar-lhe um futuro.

176

Em seu romance anterior, **O olho de Hertzog** (2010), além do intertexto que consolida com três figuras carismáticas de Lourenço Marques (João Albasini, Rui Knopfli e José Craveirinha) uma tradição literária do e sobre o lugar, João Paulo Borges Coelho cria uma personagem, Hans Mahrenholz, que “viaja” brevemente ao subúrbio e de lá retira certas ilações. Aliados às descobertas de seus passeios pelas ruas da cidade de cimento, tais dados permitirão uma leitura mais abrangente sobre o tempo. Se pensados conjuntamente, estes dois últimos romances do autor confirmam que a pluma de João Paulo Borges Coelho é orientada por um projeto que, em busca

de uma visão alternativa para os fatos e para os modos de os contar, opera no cruzamento entre ficção, história e geografia.

Antes, porém, de nos adentrarmos na narrativa, importa situar de modo panorâmico o lugar de Lourenço Marques no cenário romanesco nacional. O termo “panorâmico” não é utilizado aqui em vão. Se Maputo é pouco visitada no romance moçambicano, o que dizer da antiga capital da colônia? Os estudiosos de literatura portuguesa teriam certamente algo de mais substancial a dizer a este respeito, pois a cidade projeta-se na obra de diversos autores de Portugal, tanto dos menores (desta nova vaga de textos memorialísticos que colonizam algumas das principais prateleiras de livrarias tradicionais, ou de centros comerciais e aeroportos) quanto dos reconhecidos (como **Árvore das palavras**, de Teolinda Gersão, **Pedro e Paula**, de Helder Macedo ou mesmo **Lourenço Marques**, de Francisco José Viegas). No romance moçambicano, pelo contrário, a capital da colônia é apresentada quase sempre em pouquíssimas páginas e, grosso modo, a partir de uma tripla e complementar perspectiva: 1) a da miséria material e existencial: “terra de ninguém, ancoradouro da sífilis, passagem segura para o eldorado sul-africano, Lourenço Marques era, ao tempo, palco privilegiado de facínoras, desertores, caça fortunas e outra gente da estirpe dos sem alma” (KHOSA, 2013, p. 94)¹⁸; 2) a da segregação racial: “cafés abarrotados de brancos servidos por pretos orgulhosamente fardados na nova condição de empregados de mesa e não mais de quintais dos de baixa categoria, nos ardinias pretos que decoravam a notícia em destaque na pri-

177

18 Em seu trabalho como romancista, Mía Couto tem privilegiado outros cenários, sobretudo rurais e quase sempre inventados. Mas, em **Mulheres de Cinza** (2015), integra muito brevemente a Lourenço Marques de finais do século XIX. Lugar do calor, da pestilência, das doenças, da degradação e da sujeira, a capital é vista como o espaço idôneo para a última viagem: “Lembrou-se então de que havia um lugar no mundo onde se morre fácil e rapidamente: Lourenço Marques. Aquele seria um bom sítio para se morrer” (COUTO, 2015, p. 323).

meira página” (KHOSA, 2013, p. 33)¹⁹; 3) a da agitação noturna da Rua Araújo: “no Hotel Central, ali na Rua Araújo, entre perfumes de damas de Marselha e uma cena de pugilato com a marinhagem insolente e pouco cavalheiresca” (PATRAQUIM, 2010, p. 20); “enquanto os homens as encaminhavam aos prostíbulos disfarçados de pensões de bem, que por entre as ruas transversais da avenida 24 de Julho, ou descendo para a infalível e imprescritível Rua Araújo que sempre renascia das cinzas [...]” (KHOSA, 2013, p. 115); “a italiana encorajou-me a visitar a efervescência dos bares de Lourenço Marques. Falou-me nos nomes de estabelecimentos como International Music Hall, Tivoli, Trocadero, Bohemian Girl, Russian Bar e tantos outros” (COUTO, 2016, p. 174)²⁰. O subúrbio de Lourenço Marques é ocupado fundamentalmente pelas narrativas de Aldino Muianga, autor que mais passou (literariamente e não só) por esse cronotopo.

178

19 Sem centralizar as ações de seu romance em Lourenço Marques, Suleiman Cassamo, em **Palestra para um morto** (2000), recorda uma das anteriores denominações da cidade e a ilusão que as luzes da baixa criavam: “E ter de conquistar a cidade, o Xilunguini, luminosa festa para os olhos de qualquer mamparra. Dirás que devia ter agüentado nos padres, até obter o diploma de quarta classe rudimentar. Como se o diploma fosse a chave do Céu. E não é. Faltou-me foi a cor. Outra, que não esta, mas aquela a que Deus destinou o luxo do mundo. Diplomada, burra ou como” (CASSAMO, 2000, p. 82). Já Aldino Muianga, em **A Rosa Xintimana** (2001), mapeia alguns dos bairros periféricos invadidos durante a Operação Zero. Não sem ironia, pois essa inclusão visa representar, em parte, o modo como as forças invasoras caracterizavam estes lugares: “Emboscam-se nas imediações das casas de pasto, outras confundem-se com as sombras dos becos. A um sinal de comando, tem então início o assalto final: do Chamanculo ébrio à incauta Bela Rosa de habilidosos dançarinos de xingwerengwe; do Vieira de brigões ao Mendes de feiticeiros; do Xipamnine berço de vigaristas ao Fajardo mestiço alérgico ao trabalho; do Vulcano laborioso à Mafalala prostituta todo o povo estremeceu” (MUIANGA, 2012, p. 102).

20 A Espada e a Azagaia (2016), que dá continuidade ao romance **Mulheres de Cinza** e à trilogia “As Areias do Imperador”, tampouco é ambientado em Lourenço Marques.

Meledina (ou a história de uma prostituta) (2004) centra-se na vida de uma mulher que, após alguns desenganos, abandona sua vila natal, Banguine, e assenta terra na Mafalala. São raros, porém, os momentos em que Aldino Muianga reflete sobre a geografia do bairro. Por muito que apresente lateralmente algumas dinâmicas socioculturais pouco ou nada exploradas pelo romance nacional — como, por exemplo, a presença islâmica na periferia (“Homens trajados de longas túnicas brancas e cofiós pendurados nos cocorutos dos crânios convergem para a mesquita próxima, donde já se alevantam os ecos de uma cantilena”, [MUIANGA, 2010, p. 26]) —, a Mafalala apenas emoldura a trágica história de amor entre o português João Peixoto e Meledina, desempenhando, pois, uma função ornamental na narrativa. Em um dos raros momentos em que ela é descrita, assemelha-se ao inferno perspectivado por Paulina Chiziane no romance atrás mencionado: “mundo onde se evola a misteriosa inebriação das brigas nocturnas, do odor agridoce de excrementos a transbordar nos baldes, das urinas fermentadas nos becos e nos troncos das árvores [...] da agonia das mulheres abusadas e não pagas” (MUIANGA, 2010, p. 97-98). A estratégia da enumeração, a mais utilizada no romance nacional para descrever os espaços marginalizados da cidade, produz um efeito simultâneo e paradoxal de acumulação (de acontecimentos) e de perda (do sentido da vida).

179

Voltando a João Paulo Borges Coelho, é ele, novamente, o romancista que mais se tem detido na geografia da cidade. Vale constatar que, enquanto a Maputo de **Rainhas da noite** é, como vimos, uma cidade ostensivamente hostil, a Lourenço Marques de **O olho de Hertzog** é um lugar marcadamente plural, a despeito da violência fundada pela divisão racial, também relatada. Ainda em sentido contrário ao da Maputo de **As Rainhas da Noite**, vista como um “circo louco”, Lourenço Marques é aqui apresentada como uma cidade “modorrenta” (COELHO, 2010, p. 20). Além do “inquietante padrão repetitivo das cercas de ferro forjado e da

calçada” (COELHO, 2010, p. 20), Lourenço Marques disfarça-se de luzes e dos anúncios de cartazes que calam crueldades: “Cidade estranha, esta em que as misérias são sempre envolvidas por uma pomposa roupagem” (COELHO, 2010, p. 323). Devido à proliferação de anúncios, a cidade institui-se nesta narrativa como um palimpsesto, que se revela e se oculta nas dobras de cada esquina: “Lê-se a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham ‘escondidos’ na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido” (GOMES, 1994, p. 84). Cabe a um estrangeiro o desafio de decifrar o segredo daquele universo arquitetado sob brechas visíveis e escondidas. Progressivamente, o alemão Hans Mahrenholz, que também visita a cidade com obscuros propósitos, apercebe-se da duplicidade de sentidos que a cidade guarda: “Estranha cidade esta, pensa Hans, onde todos os que chegam se dizem movidos por razões que não são as verdadeiras” (COELHO, 2010, p. 378). De fato, essas pessoas equivalem-se aos letreiros, “como se a cidade se divertisse a dar-lhes pistas falsas, veredas sem qualquer nexos” (COELHO, 2010, p. 334). Por estes motivos, o espaço – assim como a personagem, a intriga e a temporalidade – consolida-se neste romance como uma “componente essencial da máquina narrativa” (MITTERAND, 1980, p. 211), influenciando as atitudes das personagens e albergando alguns dos segredos da história.

Hans palmilha diariamente as ruas da baixa de Lourenço Marques. A angústia que sente não é feita da mesma massa que ensombra o narrador-investigador de **Rainhas da Noite**. Enquanto a cidade, para este último, cria obstáculos sucessivos ao êxito de seu empreendimento, isolando-o de maneira irreversível, a Lourenço Marques de Hans possui alguns aliciantes, mulheres intrigantes com quem se vai cruzando, histórias delirantes que vai ouvindo, um ambiente artístico que se vai formando com influências de diversas vanguardas europeias, enfim, circuitos de interesse que, mesmo quando ilusó-

rios ou dissimulados, não o deixam à mercê. Por muito que estes elementos tampouco o levem ao lugar desejado — o diamante Olho de Hertzog —, não retiram o sentido de aventura e de descoberta que as grandes viagens costumam imprimir. Por exemplo, em uma noite regada com muito álcool no Gato Preto, versão laurentina do Chat Noir parisiense, puxa-se o fio de uma série de surpreendentes relações que fazem cruzar na narrativa os destinos de Hans, Satie, Picasso, Klimt, entre outros. Como assinalamos mais acima, o fato de passear pela cidade, à procura de respostas para o seu caso, revela que Lourenço Marques, por si só, não constitui um estorvo. Com efeito, Hans palmilha muitos espaços mais do que o narrador de **Rainhas da Noite**: o número 101 da Rua Araújo (escritório de João Albasini), o Hotel Clube, o Central Hotel, a Casa Amarela, o Bar Estrela do Oriente, a Avenida Arriaga, o Hotel Paris, o Carlton Hotel, a Rua Consiglieri Pedroso, a Travessa do Catembe, o então notíssimo edifício dos Caminhos-de-ferro, a Minerva Central, a Rua da Gávea, a Porta da Linha (o “labirinto onde os monhés...”), o Hospital Miguel Bombarda, o Cinema Gil Vicente, a Cervejaria Gambrinus, o Pavilhão do Chá, o Grémio Náutico, o passeio da praia da Polana, a Tabacaria Americana, a Avenida 18 de Maio, a Avenida da República, o Teatro Varieté... são alguns dos locais referenciados ou descritos na narrativa. É, pois, deambulando, que o estrangeiro vai se apropriando dos lugares e, por via dos letreiros neles encimados, lidando com alguns fragmentos de sua história: “Hans vagueia perdido pela cidade. *Teatro Gil Vicente, de Manuel A. Rodrigues [...]*” (COELHO, 2010, p. 289). Orientando o leitor pelos caminhos da cidade, mas desorientando Hans em sua busca pessoal, os letreiros constituem uma espécie de arquivo cartográfico finamente acionado pelo autor para conferir ritmo à narrativa, e também para construir uma espécie de labirinto “de uma cidade de espelhos” (COELHO, 2010, p. 291). Não de uma cidade “feita de espelhos. Pelo contrário, ela é dura e fixa. Baça. A condição dos seus habitantes é que se esconde numa

miríade de reflexos” (COELHO, 2010, p. 294). O labirinto, aqui, portanto, não é um caminho que conduz ao centro. Ele é, antes, “a marca da dispersão. Indica a vitória do material sobre o espiritual, do perecível sobre o eterno. Ou mais, o lugar do descartável e do novo e sempre-igual” (GOMES, 1994, p. 68).

182 O protagonista confirma a natureza ilusória de Lourenço Marques quando mergulha no mundo suburbano, pelas mãos de João Albasini. Figura histórica do jornalismo, da literatura e do protonacionalismo moçambicano e, em **O olho de Hertzog**, recriado ficcionalmente como uma das personagens centrais da trama, Albasini é elevado à condição de herói em um desses raros movimentos em que o romance nacional lança a corda do sistema literário a um de seus fundadores. Será, pois, o jornalista a apresentar a Hans Mahrenholz “a sombra da cidade branca, a cidade que a outra cidade esconde nas suas costas” (COELHO, 2010, p. 191). Perplexo, o alemão confirma que, de fato, “entraram na outra cidade, no negativo da cidade verdadeira, na cidade das sombras” (COELHO, 2010, p. 334). Desse modo, o alemão vai reunindo as impressões que a cidade lhe vai deixando para apalpar, por via da geografia, uma das marcas mais trágicas que a história legou àquela terra: “esta é uma cidade de pedra envolvida numa falsa azáfama de bem-estar e de progresso, mas cercada de uma auréola cinzenta feita de força bruta, sofrimento e palha: o mundo dos condenados. Numa só cidade, duas. Lado a lado” (COELHO, 2010, p. 291). A perspectiva fanoniana aqui claramente exposta, a da cidade colonial cortada em duas²¹, convida o protagonista a um questionamento que é deixado em aberto:

O empedrado das ruas começa a dar lugar ao pó e à lama, a alvenaria à palha. Quase abruptamente, como se transpusessem

21 Para uma análise aprofundada sobre Lourenço Marques observada sob esta perspectiva, cf. Cabaço (2009).

uma fronteira. Engasgam-se aqui os anúncios, vão deixando de ter o que dizer, uma vez que é um lugar com escassa gente capaz de comprar, sequer de os ler [...]. Enquanto correm por cima da lama, olha em volta, na direção do coração do mundo de palha, e só encontra mais cartazes desmembrados, servindo para tudo menos para dizer o que neles vem escrito – para cobrir a casa da chuva, para isolar o quintal dos ladrões. Que diriam eles? Para lá do grito desconexo dos cartazes, que diriam eles se não fosse este silêncio? (COELHO, 2010, p. 334-335)

Privilegiando uma leitura do tempo histórico por via de elementos associados à geografia (pó, lama, palha, fronteira, casas precárias), em detrimento do enunciado abertamente explícito, que surge aqui em menor escala (“escassa gente capaz de comprar, sequer de os ler”), João Paulo Borges Coelho inaugura, ainda que parcialmente, uma estética sobre os subúrbios onde, décadas depois dos acontecimentos relatados na narrativa, pelos “elevados níveis de adesão ao processo da luta de libertação” (HONWANA, 2017, p. 35), se engendrou um desejo.

183

São diversos os anseios e os malogros que o mundo urbano motivou e continua a produzir em personagens, narradores, autores e até mesmo em leitores de todo o mundo. Quanto a Maputo, a história parece ser outra. Para os romancistas moçambicanos, a cidade tem apenas um sentido: o do grande e agonizante beco sem saída.

Capital institucional das letras nacionais, Maputo emerge apenas nas últimas décadas como ambiente ficcional e objeto de análise no romance, gênero também tardio no país. Dramatizam-se, desde então, a perda de reciprocidade, o ciclo do caos e a voragem dos outros. O “eu”, de narradores e/ou protagonistas, apresenta-se geralmente como um espaço impoluto que se contrapõe à urbe e as suas formas de corrupção. A solidão distintiva do herói é sublinhada

inclusive quando seu olhar se dirige ao coletivo condenado. A distância entre o “eu” e o “eles” confirma que as ideias de nacionalidade e de nacionalidade literária, cujos contornos a grande cidade tende a construir e o romance a consagrar, ainda não se encontram totalmente consolidadas. Na maioria das narrativas, observamos que, em vez de coletivos cruzando-se e revitalizando afinidades ou disputas, o indivíduo desempenha a antiga função de antena: de cima, enquanto se depara com mundos distantes, enxerga no traçado da cidade um limite de natureza social, política, filosófica e até mesmo literária.

Do ponto de vista estilístico, a cidade desempenha um papel meramente ornamental em alguns romances, servindo de cenário para as ações narradas, mas sem nelas interferir significativamente; em outros romances, sobretudo nas narrativas de Luís Carlos Patraquim e João Paulo Borges Coelho, ela assume uma função dinamizadora das intrigas, atuando como substância estruturante. Em qualquer dos casos, porém, a capital emerge como um empecilho (ou um contratempo) que acentua a solidão (ou o desterro) do herói inadaptado ao seu tempo (em situação, portanto, de destempo).

Se é certo que o espaço é a acumulação desigual de tempos (SANTOS, 2007), devemos admitir que a apreensão literária de uma cidade com este nível de complexidade será sempre resultado de uma procura morosa e irregular. “O país, em estado de ficção, encontra no escritor um parceiro cúmplice da sua própria invenção”, relembra Mía Couto, na contracapa de **Rio dos bons sinais** (2007), de Nélon Saúte. Ainda jovem, com tantas fraturas expostas, impregnada de tantos *pós coloniais* (a tal poeira do passado que se acumula em permanência e que se mistura com os restos do presente, formando uma camada com contornos tristemente originais), a cidade deve ser capaz de inventar outro horizonte, em vez de ser anulada pelo atual. Nesse processo, o romance terá ainda uma palavra a dizer.

REFERÊNCIAS

BASTO, Maria-Benedita. **A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique**. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.

BRAGA-PINTO, César; Mendonça, Fátima. **João Albasini e as luzes de Nwanzengele. Jornalismo e política em Moçambique – 1908-1922**. Maputo: Alcance, 2012.

BRAGA-PINTO, César. **José Albasini. À procura de saúde: crónicas de um doente**. Maputo: Alcance, 2015.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique. Identidade, Colonialismo e Libertação**. São Paulo: Editora Unesp – ANPOCS, 2009.

CAN, Nazir Ahmed. Alter-idade em casa. O exílio interno no romance moçambicano, **Mulemba**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 8, nº 14, 2016. pp. 76-91. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4324/3875>>

CASSAMO, Suleiman. **Palestra para um morto**. Maputo: Ndjira, 2000.

CHAVES, Rita. **A Formação do Romance Angolano. Entre Intenções e Gestos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

185

CHAVES, Rita. A propósito da narrativa contemporânea em Angola: notas sobre a noção de espaço em Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho. In: SECCO, Carmen Tindó *et al* (orgs.). **África, escritas literárias**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010. pp.13-21.

CHAVES, Rita. **Narrativa e espaço: Angola, Moçambique e ecos do império**, tese de livre docência. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

CHAVES, Rita. Notas sobre a Ficção e a História em João Paulo Borges Coelho. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Edições Afrontamento, 2008. pp. 187-198.

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Maputo: Ndjira, 2005. [orig. 1990].

COELHO, João Paulo Borges. **Cidade dos espelhos**. Maputo: Ndjira, 2011.

COELHO, João Paulo Borges. **Crónica da Rua 513.2**. Liboa: Caminho,

2006.

COELHO, João Paulo Borges. **O olho de Hertzog**. Lisboa: Leya, 2010.

COELHO, João Paulo Borges. **Rainhas da Noite**. Lisboa: Caminho, 2013.

COUTO, Mía. **A espada e a azagaia**. Maputo: Fundação Fernando Couto, 2016.

COUTO, Mía. **Mulheres de Cinza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, Mía. Onde nasce a Nação. In: GONÇALVES, Vitor (org.). **A Minha Maputo é...** Maputo: Minerva, 2012. pp. 69-70.

FIRMAT, Gustavo Pérez. Destierro y Destiempo. **Linden Lane Magazine**, v. 37, n° 2, 2018. p. 5-7. [orig. 2013].

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HONWANA, Luís Bernardo. **A velha casa de madeira e zinco**. Maputo: Alcance, 2017.

ILLÁNEZ, Chango. Exílio e insilio. Una mirada sobre San Juan, su univerversidad y las herencias del proceso. **Revista de la Universidad Nacional de San Juan**, n° 19, año III, Abril de 2006. Disponível em <<http://www.revista.unsj.edu.ar/numero19/exilio.htm>>.

186

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Entre as Memórias Silenciadas**. Maputo: Alcance, 2013.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Maputo: Alcance, 2008. [orig. 1987].

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

MEDEIROS, Eduardo. A evolução demográfica da cidade de Lourenço Marques (1894-1975): estudo bibliográfico. **Revista Internacional de Estudos Africanos**, (3), 1985. pp. 231-239.

MENDES, Orlando. **Portagem**. São Paulo: Ática, 1981. [orig. 1966].

MITTERAND, Henri, **Le discours du Roman**. Paris: PUF, 1980.

MOMPLÉ, Lília. **Neighbours**. Maputo: AEMO, 1995.

MOREAU, Annick *et al.* (orgs.). **José Craveirinha, poeta de Moçambique**. Poitiers: OAVUP, 2001.

MUIANGA, Aldino. **A Rosa Xintimana**. Maputo: Alcance, 2012. [orig. 2001].

- MUIANGA, Aldino. **Contravenção**. Maputo: Ndjira, 2008.
- MUIANGA, Aldino. **Meledina (ou a história duma prostituta)**. Maputo: Ndjira, 2010. [orig. 2004].
- NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Caminho, 2002.
- PANGUANA, Marcelo. **Como um Louco ao Fim da Tarde**. Maputo: Alcance, 2009.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. **A Canção de Zefanias Sforza**. Porto: Porto Editora, 2010.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Literary Voices of Luanda and Maputo: A Struggle for the City. **Journal of Lusophone Studies**, 1(1), 2016. pp. 88-106. Disponível em < <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/37/63>>.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; ROSSA, Walter (orgs.). **Mafalala: memórias e espaços de um lugar**. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra, 2016.
- SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem**. São Paulo: Edusp, 2007. [orig. 1982].
- SAÚTE, Nélson. **Rio dos bons sinais**. Maputo: Marimbique, 2012.

De ilhas, raízes e poesia: Francisco José Tenreiro, Conceição Lima e o sistema literário são-tomense

Otávio Henrique Meloni

*“Noite de grande lua
E um cântico subindo
Do porão do navio.
O som das grilhetas
Marcando compasso!*

*Noite de grande lua
E destino ignorado!...*
(Francisco José Tenreiro)

*E no mar foi recluso, escoltado caminhante
De todo o mar apenas foi onda silente
De marfim os dentes, imperscrutáveis os deuses
Nenhuma trombeta amparou a mudez
De sua voz sem doutrina.*
(Conceição Lima)

188

Quando pensamos no fazer literário de um autor, é comum que o relacionemos a elementos físicos, sociais e culturais que o cercam. Muitas vezes, tais elementos nos ajudam a construir caminhos interpretativos, verdadeiros itinerários, para percorrer os espaços ficcionais que criam e as relações que estabelecem com seus pares. Transpondo esse pensamento crítico, tão primordial quando analisamos a obra de qualquer autor, para o cenário das literaturas africanas de língua portuguesa, outras camadas muito significativas a ele se adicionam. Precisamos considerar, por exemplo, que tais literaturas possuem um sistema literário consolidado apenas há cerca de meio

século, que as tensões políticas e, conseqüentemente, bélicas do século XX são fundamentais para lermos boa parte daquelas produções e, por fim, que as diferenças geográficas e de formação cultural de cada um dos países lusófonos nos proporcionam cenários muito diversos, tanto com relação aos temas, quanto no que diz respeito à produtividade e à divulgação de obras literárias.

Nesse sentido, é comum que encontremos autores e obras de São Tomé e Príncipe marcadamente relacionados à questão da insularidade. Obviamente, tal característica não poderia deixar de ser preponderante, afinal, se a Literatura, dentre tantas possibilidades, é também uma forma de o sujeito se pensar no mundo e pensar o mundo a partir de sua perspectiva pessoal, é evidente que um sujeito que se encontra isolado, no sentido mais idílico do termo, se pensará e pensará o mundo a partir dessa premissa. Não apenas pelo impacto psicológico desse isolamento, mas, e nesse caso muito presente, pelas limitações sociopolíticas e, por conseqüência, históricas que o distanciamento geográfico da África continental deixará como marca no povo são-tomense. 189

Se considerarmos, por um lado, que o século XX se apresenta como paradigma para essas literaturas — a seqüência de processos históricos que se iniciam no arrocho das relações coloniais (início do século), seguido pelo período de conscientização e luta (meados do século), pela guerra de libertação (anos 60 e 70), a conseqüente independência (1973 e 75) e, finalmente, o conturbado pós-independências com algumas guerras civis (de 1975 em diante) — e que, por outro, as duas décadas do século XXI conduzem a uma reflexão de todo esse processo, temos farto material para relacionar os distintos momentos de escrita que aqui pretendemos discutir. Ainda que São Tomé e Príncipe, nosso foco nesse texto, não tenha passado diretamente por todos esses pontos citados, a concomitância temporal da dominação cultural portuguesa e seus reflexos causaram fraturas similares as dos demais territórios, tanto nas temáticas sobre

a dominação colonial quanto nas perspectivas de liberdade. Aqui, portanto, vamos aproximar tais contextos às obras de dois autores que aqui queremos discutir: Francisco José Tenreiro e Conceição Lima. A escolha se deve à importância dos dois autores e de suas obras em seus respectivos momentos, tanto histórica como literariamente. Reconhecendo Tenreiro como um dos autores matriciais da literatura são-tomense e Conceição Lima como um expoente contemporâneo do mesmo cenário, pretendemos discutir algumas das tensões literárias típicas de São Tomé e Príncipe, responsáveis por fundar, consolidar e repensar o sistema literário daquele país.

Quando aqui falamos em fundação de um sistema literário, pensamos com Antônio Candido, ensaísta brasileiro que fundamentou o conceito para discutir a formação da Literatura no Brasil. Que fique registrado também que, sabidas as diferenças óbvias entre as histórias literárias dos dois países, acreditamos que o conceito forjado por Candido extrapola o cenário brasileiro por condicionar fatores que são, por constituição, extranacionais. Ao explicar os fatores que ajudam a forjar o termo “formação” em seu conceito, Candido nos diz que

190

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), **certos elementos de natureza social e psíquica**, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais

a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação interhumana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 1985, p. 23, grifo nosso)

Como podemos ver, Candido condiciona o processo de formação de um sistema literário à existência de um conjunto de produtores “mais ou menos conscientes de seu papel”, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor. Queremos aqui destacar a ressalva feita pelo ensaísta brasileiro sobre a condição de consciência dos produtores quanto ao seu papel social naquele espaço, o que se adensa com o grifo que fizemos na citação, já que os ditos “elementos de natureza social e psíquica” simbolizam, respectivamente, os olhares coletivos e subjetivos da mesma realidade. Percebemos, então, que a proposta do que é “formação” para Candido passa por diversos aspectos pertinentes ao fazer literário, tanto pela percepção do sujeito que escreve, quanto pelo seu senso de pertencimento a um espaço ou tradição, algo que tange responsabilidades e impulsiona o pensar de e sobre uma comunidade.

191

Pensando na expansão do conceito de formação de um sistema literário, entendemos que o movimento feito por autores contemporâneos ao visitar obras e autores dos momentos formativos realiza a consolidação e a revisão daquele sistema, tendo em vista que a percepção de consciência de seu papel faz com que autores mais jovens revisitem seus predecessores, busquem, em suas obras, referências e pontos de tensão, aproximem comparativamente as distintas épocas não em busca de respostas, mas para provocar novos questionamentos, aprendizados e construções.

Nesse sentido, visitaremos as obras de Francisco José Tenreiro e Conceição Lima com o objetivo de estabelecer tais conexões, diretas e indiretas, consequentes avisos de um sistema literário que se (re)visita para se pensar como processo e como imaginário cultural. Para um recorte mais preciso de nossa análise, utilizaremos uma obra de cada autor, sendo **Ilha de nome santo** (1942) de Tenreiro e **A dolorosa raiz do Micondó** (2006) de Conceição Lima.

192 Começar este percurso pela poesia de Conceição Lima é dar protagonismo ao tempo e, consecutivamente, às transformações do olhar poético são-tomense. Nascida em 1961, durante os conflitos pela independência das então colônias portuguesas em África, a poeta desde jovem demonstrou interesse pelas questões sociais de seu país, tendo liderado movimentos e publicações como o semanário **O país hoje**, de 1993. Podemos considerar, em comparação com outras poetisas da África que fala língua portuguesa, que iniciou tarde no mercado editorial, tendo publicado seu primeiro livro **O útero da casa** apenas em 2004, que reúne, todavia, poemas inéditos escritos ao longo dos anos anteriores (APA, 2020, p.112). Além disso, desde então, não foram muitos os títulos de sua autoria. Ao todo quatro livros: **A dolorosa raiz do micondó** (2006), **O país de Akendenguê** (2011) e **Quando florirem salambás no tecto do pico** (2011), além, é claro, do livro de estreia em 2004.

Uma produção poética não muito extensa e com certo espaço de tempo entre suas publicações demonstra o compromisso com a construção de um espaço poético que se desenvolve em ciclos de maturação, capaz de se reler e de reler aquilo que a cerca com a percepção de que nada está definitivamente posto, como sugere o teórico francês Mikel Dufrenne:

A poesia é uma exigência, mas essa exigência é apelo e não pressão, define uma vocação e não uma opressão; o poeta é estimulado pelos outros — pela poesia, por intermédio de outros poetas — a

produzir, por sua vez, uma obra singular. A ideia da poesia que o inspira não é a ideia coisificada, um produto inerte de uma atividade indefinidamente repetida. (DUFRENNE, 1969, p. 9-10)

A exigência poética que se impõe segundo o pensamento de Dufrenne está em profundo diálogo com a consciência dos produtores (escritores) proposta por Candido ao refletir sobre a condição de formação de um sistema literário. Conceição, portanto, comunga dessa complexa verdade, pois é uma poeta oriunda destes dois flancos de realização, o que transforma sua obra em referência para pensarmos a ilha de São Tomé e Príncipe tanto no momento de sua escrita, quanto no percurso histórico que ela proporciona aos seus leitores. A relação expressiva de seu universo poético com seu espaço físico de vivência se mostra em alguns dos títulos de seus livros por meio de palavras/signos como “útero”, “casa”, “raiz” e “país”, para ficar nos mais diretos e “micondó” e “salambás” se formos investigar mais a fundo questões linguísticas e suas relações simbólicas com conceitos como os de pertença e de nacionalidade, por exemplo.

193

Dufrenne ainda nos diz que é preciso estarmos atentos a esses sinais, mas não apenas para identificá-los como marcas de determinado poeta. Segundo o teórico, é importante que, como leitores, principalmente como críticos literários, consigamos aprofundar os sentidos que tais sinais — imagens obsessivas, nas palavras do autor — representam na experiência do poeta, nos sentidos que essas imagens carregam. Para ele, “o sentido é uma experiência em que se insere profundamente uma existência, e o mundo é a ilustração dessa experiência” (DUFRENNE, 1969, p. 97). Logo, o mundo que cerca a poeta, para o qual ela lança seu olhar e sobre o qual ela constrói, desenvolve e modifica sua prática poética é fruto de sua experiência e dos significados que tal experiência produz em sua vida. Como essa experiência, no caso de Conceição Lima, está profundamente ligada a São Tomé e Príncipe, é lógico que encontraremos em sua

obra fortes laços com tudo aquilo que ajuda a compor este espaço simbólico, seja por vivência, seja por imaginário.

É interessante partir desse olhar, pois estamos, aqui, pensando especificamente em como a obra poética de Conceição Lima promove uma leitura de sua experiência são-tomense capaz de consolidar o sistema literário daquele país. Parte significativa da experiência são-tomense da autora advém de referências literárias e culturais importantes daquele país, que fizeram parte de sua infância e juventude e ajudaram a constituir seu olhar sobre aquele espaço — e esse processo parece amadurecer, em sua poesia, a tal ponto que agora ela pode recriá-lo e fragmentá-lo para remontar como quiser, a partir de quem ela é hoje, e de sua experiência em São Tomé e Príncipe de hoje. Tal movimento proporciona processos criativos que passam pelas referências diretas, pela recriação de olhares e mesmo pela contraposição temporal de uma perspectiva, sempre em diálogo com traços históricos e tradicionais daquele povo.

194

Assim, quando nos deparamos com o volume de poemas de 2006, **A dolorosa raiz do micondó**, encontramos, logo no título, inúmeros caminhos para ingressar na leitura dos poemas. Segmentando o enunciado, podemos pensar que “a dolorosa raiz” traz em sua concepção todas as violências simbólicas e físicas sofridas por aquela terra, pelo povo que ali vive(u) e transita(ou) de forma dolorosa. Ser raiz, se apresentar assim, em diálogo vital com a terra, em troca constante de nutrientes em busca de sobrevivência, demonstra o compromisso e a consciência da poeta para com seu espaço e, mais ainda, com a História de seu espaço, pois aponta para o que a fez crescer e se fortalecer como alguém que a ele pertence. Resta-nos, do título, o “micondó”, árvore corpulenta, nativa de São Tomé e Príncipe, com raízes profundas e que pode viver por até dois milênios. Totêmica e mítica, segundo Inocência Mata, podemos compreendê-la como metáfora da força e da resistência dos povos africanos, tamanha sua representação simbólica de vida e tradição

para aquelas culturas (MATA, 2006, p. 250).

A raiz do micondó, apresentada no título, é dolorosa porque surge da experiência subjetiva, mas também do eco coletivo que se apresenta para aquele sujeito de diversas formas. É dolorosa, pois vivendo por tanto tempo, pode testemunhar e sofrer junto todas as violências ali ocorridas. É essa “memória coletiva” da raiz, quase inconsciente, que o teórico Maurice Halbwachs nos apresenta, evidenciando as peculiaridades que a ajudam a se formar. Para Halbwachs, nossas memórias individuais são fruto (in)consciente de uma memória coletiva de práticas, construtos e episódios que se faz maior do que nós isoladamente. Para ele:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 1990, p. 31)

195

O pensador francês nos mostra que muito daquilo que eu lembro e que construo para mim como memória pessoal acontece por meio de um fenômeno coletivo, a partir do momento que convoco outras vozes direta ou indiretamente para meu discurso. Seja por uma leitura antiga, por uma cena de infância ou por uma percepção crítica mais madura, minha percepção pessoal partirá do que alguém escreveu, disse ou viveu comigo. Assim, a partir do momento que estou inserido em uma comunidade e ali me reconheço como parte de algo, assumo que minha construção mnemônica e, por consequência, identitária não é apenas minha, mas do que eu sou/represento dentro daquele contexto. Minha maturidade ao olhar essas memórias também se dará pela minha nova experiência nesse mesmo mundo,

pela maneira como me incluo antes e depois no mesmo cenário. Por isso, entendemos a raiz como dolorosa: profundamente ligada à terra em trocas de sobrevivência e pertença, vivendo tudo que ela — a terra — viveu, tanto como eu ouvia, lia e via antigamente, como quanto posso falar, entender e discutir no meu agora.

Assim, curiosamente, por escolha direta ou pertença do mesmo universo coletivo de referências e experiências, Conceição Lima traz, em **A dolorosa raiz do Micondó**, diálogos muito interessantes com poemas que Tenreiro nos apresenta em sua **Ilha de nome santo**, publicada sessenta e quatro anos antes. O caso que mais nos chama atenção e no qual aqui vamos nos deter é o dos poemas “Anti-epopeia”, de Conceição Lima e “Epopeia” de Tenreiro.

196 Nas aulas de literatura, desde os tempos da educação básica, aprendemos que uma epopeia seria o produto de um gênero poético predominantemente narrativo, com tom grandiloquente que exalta grandes feitos de um povo, seus heróis e seus mitos fundadores. Partindo deste ponto, encontramos o poema de Tenreiro propondo uma epopeia são-tomense relacionada aos caminhos da negritude, do negro de todo o mundo e da grande diáspora negro-africana, enquanto Conceição Lima, por sua vez, projeta seu antidiscurso poético para uma revisão de míticas fundacionais, revertendo suas possíveis glórias em negativo destino:

Aquele que na rotação dos astros
e no oráculo dos sábios
buscou de sua lei e mandamento
a razão, a anuência, o fundamento

Aquele que dos vivos a lança e o destino detinha
Aquele cujo trono dos mortos provinha

Aquele a quem a voz da tribo ungiu
chamou rei, de poderes investiu

Por panos, por espelhos, por missangas
por ganância, avidez, bugingangas
as portas da corte abriu
de povo seu reino exauriu.

(LIMA, 2012, p.20)

Lima reposiciona o olhar épico não para o herói que liberta seu povo, mas para aquele que, mesmo ungiu e aclamado, entrega seu povo em barganhas gananciosas, por duvidosos presentes. A maneira genérica pela qual tal reflexão é apresentada é uma estratégia discursiva na construção dos versos do poema, já que a distância temporal e mítica a que se dispõe falar o sujeito poético diz mais sobre a necessidade de repensar os argumentos sócio-históricos são-tomenses do que sobre uma perspectiva superficial. Nesse aspecto, os demonstrativos que não nomeiam são propositais e necessários, pois se concentram nas práticas e não nos sujeitos, evidenciando que o fardo deixado por tais práticas modificou a vida de muitos sujeitos alheios a elas.

197

Assim, o poema de Conceição Lima questiona qualquer passado que se apresente como épico, como capaz de elevar nomes, heróis ou mitos, ignorando todas as mazelas e violências sofridas e a convivência direta e indireta de alguns daqueles unguídos pelos oráculos, mas que entregaram seu povo a um destino trágico. E é aqui que o poema “Epopéia” de Tenreiro e a “Anti-epopeia” de Conceição Lima se encontram, já que a visão sobre “o negro de todo o mundo” do negritudinista esbarra no povo entregue à sua própria sorte, vendido e bestializado, trazido pelo sujeito poético de Conceição.

Antes, porém, vale pensarmos na “ilha de nome santo” proposta por Francisco José Tenreiro no título do livro que abriga

sua epopeia. Pensado pela perspectiva insular e por sua nomeação cristã ocidentalizada, mas sem se referir diretamente a ela, o título anuncia sua relação com o espaço por aquilo que melhor o define geograficamente. A ilha, local de constantes chegadas e partidas e, paradoxalmente, de um aprisionamento geográfico, aparece como local idílico, de belezas e encantos, ainda que recortados pelas violências do processo colonial. Em poema homônimo ao título, Tenreiro nos apresenta um lugar aparentemente perfeito, onde vive um povo bonito e contagiante, com uma natureza exuberante e que nem mesmo a presença do homem branco com sua pólvora puderam apagar (TENREIRO, 2014, pp. 52-53). Mesmo que o poeta indique algumas mazelas sofridas por seu povo longe de casa, há uma suavização em suas palavras que encaminham o olhar mais para uma percepção de superação e futura vitória do que para uma denúncia. Assim, ao aproximarmos o título escolhido por Tenreiro em 1942 ao que Conceição Lima publica em 2006, podemos inferir que o micondó já estava lá, na ilha de nome santo, que já estava lá antes mesmo da ilha de Tenreiro, dos brancos e suas pólvoras e de tudo que pudessem, os dois poetas, observar. Por isso, o micondó traz suas raízes dolorosas para um depois que visita tempos primórdios, anteriores aos dois universos poéticos em questão. Sobre isso, Inocência Mata nos alerta que a poesia de Conceição Lima:

tem procedido à implosão de uma mitologia literária inaugurada por Francisco José Tenreiro, cuja poesia, apesar de ser considerado o primeiro poeta negritudista de língua portuguesa, se fixou na imagem da “ilha de nome santo”, em que a inefável docilidade do ilhéu e seus pares (o contratado) se sobrepunha à dolorosa invenção da sociedade que ficava suavizada no “relato” que dela faz o poeta-historiador. (MATA, 2010, p. 77)

Assim, Francisco José Tenreiro inicia sua “Epopeia” com versos contundentes, anunciando que a África que será cantada ali

não é mais a África da vida livre nem dos rios tumultuosos, mas sim aquela já foi deflorada pelo branco, que nela abriu clareiras a tiros de carabinas. E é aqui que começa a epopeia de Tenreiro: a partir da chegada e do domínio do homem branco, do colono português e das terríveis consequências que isso trouxe para aquele povo. Uma epopeia diaspórica, afinal a África agora (no agora de Tenreiro) vive nela e em seus filhos espalhados pelo mundo e é dessa África que ele quer narrar a epopeia:

(...)

Noite de grande lua
e um cântico subindo
do porão do navio.
O som das grilhetas
marcando compasso!

Noite de grande lua
e destino ignorado!...

199

Fôste homem perdido
em terras estranhas...

No Brasil
ganhaste calo nas costas
nas vastas plantações de café!
No norte
fôste o homem enrodilhado
nas vastas plantações de fumo!

Na calma do descanso nocturno
só a saudade da terra
que ficou do outro lado...
— só as canções bem soluçadas

dum ritmo estranho!...

(...)

Quando cantas nos cabarés
fazendo brilhar o marfim da tua boca
é a África que está chegando!

Quando nas olimpíadas
corres veloz
é a África que está chegando!

Segue em frente
irmão!
Que a tua música
seja ritmo de uma conquista!

E que o teu ritmo
seja a cadência de uma vida nova!

... para que a tua gargalhada
de novo venha estraçalhar os ares
como gritos agudos de azagaia!
(TENREIRO, 2014, pp. 30-33)

200

Reiterando a perspectiva negritudinista da obra poética de Tenreiro, faz-se necessário registrar que algumas das imagens apresentadas nos versos citados são recorrentes em escritos dessa época. A noite, por exemplo, referência para término do dia, escuridão, momento de vulnerabilidade, inicia o trecho citado acompanhando a desumanidade de um navio negreiro que transporta negros africanos que foram capturados e serão comercializados como escravos. A diáspora negra pouco tem de poética quando pensamos que se encontra estruturada sobre o processo histórico do domínio do con-

tinente africano pelos europeus e a consequente desumanização do negro africano. Mas é impossível não perceber como, mesmo dentro de tal processo, a diáspora africana acabou por criar novos mundos arrancados cruelmente daquele continente.

O sujeito poético de Tenreiro, então, dedica sua epopeia aos heróis anônimos, perdidos em terras estranhas, calejados e enrodlhados em trabalhos braçais cruéis; heróis que divertem e emocionam com seus talentos, seja o vocal para os cabarés, seja o físico e atlético para os esportes. Uma epopeia que anseia por um momento, uma retomada que será realizada por eles, heróis anônimos de uma África aprisionada. Logicamente, a visão de Tenreiro, apesar de muito bonita, é mais esperançosa do que prática. Vemos que ele identifica o problema, o causador do problema, mas não busca, em seu poema, uma escrita propositiva de denúncia ou reação. Há uma percepção da realidade circundante, mas há também uma escolha por um olhar mais distante e por efabular heróis perdidos em outras terras, por um sentimento de pertença e retorno.

201

Aqui, a “Anti-epopeia” de Conceição Lima retorna em sua releitura tensionando a visão de Tenreiro. Lima, preocupada com aqueles que, por omissão ou ganância propiciaram que tais tragédias históricas ocorressem, lança o questionamento não ao navio negreiro ou às plantações de café do Brasil, mas à macroestrutura que possibilitou isso. O poema de Conceição não precisa se preocupar em culpar o homem branco e suas carabinas, pois isso já é demais sabido por todos e, por isso mesmo, se direciona àqueles que foram ungidos e escolhidos por seus povos, mas se renderam à ganância e às bugigangas. A visão que a “anti-epopeia” traz ao texto de Tenreiro não o anula, mas o complementa; não divide culpas, mas aponta conveniências; não deslegitima a história de seu país, mas a reorganiza miticamente, nos mostrando que talvez os verdadeiros heróis da história são-tomense não sejam aqueles que comumente foram aceitos como tal.

Embora nos tenhamos detido em apenas um poema de cada autor para realizar nossa análise, a comparação delinea o movimento, presente em Conceição Lima, de olhar o passado de seu país e de sua História tendo como referência a obra de outro autor, de outro tempo. Se a obra de Francisco José Tenreiro foi uma das preponderantes para que pudéssemos conhecer a literatura são-tomense e para sua inicial formação como sistema literário, movimentos como o realizado por Conceição Lima, no caso aqui apresentado, ajudam-nos a compreender que o sistema literário são-tomense está se consolidando em suas bases, já que os autores contemporâneos não apenas o revisitam, mas o transformam em matéria de sua escrita. Vale a ressalva à importância da obra de Conceição Lima nesse cenário em que movimentos de escrita como o que ela realiza são preponderantes para a afirmação do sistema literário de um país demográfica e geograficamente pequeno, sem um mercado editorial tão difundido. Uma escrita em luta, uma forma de nos mostrar que a “ilha de nome santo” é um “arquipélago” no qual existem apenas os “homens e o mar, inamovível herança” (LIMA, 2012, p. 53).

REFERÊNCIAS

- APA, Livia. “Our skin is a monument”: corpo, raça, mulher em alguma poesia (africana) em português. **eLyra**, n. 16, dez. 2020. Pp. 107-116.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)**. 8. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, vol 1, 1985.
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: editora Globo, 1969.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMILTON, Russel G. A dolorosa raiz do micondó: a voz poética intimista, são-tomense, pan-africanista e globalista de Conceição Lima. **Veredas: revista da associação internacional de lusitanistas**, Porto Alegre, v. 7, 2006. pp. 253-265. Disponível em: <<http://veredas.lusita->

nistasail.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/veredas_7.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2009.

LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Ed. Caminho, SA, 2004.

_____. **A dolorosa raiz do micondó**. São Paulo: Geração editorial, 2012.

MATA, Inocência. Apresentação. In: LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Ed. Caminho, SA, 2004.

_____. A poesia de Conceição Lima: o sentido da história das ruminações afetivas. **Veredas: revista da associação internacional de lusitanistas**. Porto Alegre, v. 7, 2006. pp. 235-251

_____. **Poligónias insulares Cultura e literatura de São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Ed. Patrocinada pelo BISTP. (Extra-collecção), 2010.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Patrimônio da palavra: o nome, a casa, a ilha. In: RIBEIRO, M. C.; JORGE, S. R (Orgs.). **Literaturas insulares. Leituras e Escritas Cabo Verde e São Tomé e Príncipe**. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

TENREIRO, Francisco José. **Ilha de nome santo**. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições Ltda, 2014.

Entre o medo e a esperança: uma leitura da ficção de Roderick Nehone

Renata Flávia da Silva

Houve um dia, uma hora depois do meio-dia, em que os luandenses foram apanhados de surpresa no noticiário da Rádio Luanda, pelo seguinte despacho do Prefeito da sua cidade:

Com a finalidade de se reduzir drasticamente a circulação anárquica de pessoas e bens na cidade de Luanda, melhorar a produtividade laboral e oferecer um ambiente, em todos os aspectos mais são à vida de todos os nossos concidadãos, sem contudo prejudicar o bom desempenho dos serviços públicos e privados, nem os inalienáveis direitos dos cidadãos, constitucionalmente garantidos, determino:

• *A vida da cidade de Luanda, para efeitos da sua organização social e laboral, é dividida em...*

(Roderick Nehone)

204

O ensaísta português Boaventura de Sousa Santos, em **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul** (2019), nos apresenta uma leitura bastante instigante acerca do medo e da esperança. Partindo da constatação de que ambos, medo e esperança, não são distribuídos equitativamente por todos os grupos sociais ou ao longo de todos os períodos históricos, Boaventura destaca a necessidade de pensarmos alternativas possíveis

à crescente polarização da humanidade entre o “mundo do medo sem esperança”, ou seja, da total falta de expectativas, e o “mundo da esperança sem medo”, ou da total possibilidade de apropriação de tudo e de todos, produzidos, ambos, pela polarização da riqueza e sua aura epistemológica.

A incerteza gerada pelas diferentes experiências de medo e esperança sempre esteve presente ao longo dos tempos, vide Spinoza¹, ora de forma ascendente, acenando com um futuro promissor, ora descende, acompanhada pelo declínio ou fim de determinada era. Entretanto, essa oscilação encontra-se em um estágio de anormalidade, uma vez que, a parcela da população mundial que se encontra em total ausência de perspectivas é esmagadoramente superior àquela que usufrui de todas as benesses geradas pelo presente. Sem subterfúgios ou disfarces, essa polarização torna-se mais transparente e mais virulenta a cada dia.

A parcela de indivíduos não úteis só aumenta, assim como a mitificação das soluções técnicas oriundas de uma episteme ocidental, reproduzida à exaustão a fim de validar as diretrizes tomadas por aqueles que detém o poder sobre os demais. Neste círculo vicioso de uma ciência válida apenas para a solução de problemas reconhecida-
205
mente, por ela mesma, como científicos, exclui-se toda a complexidade dos problemas oriundos de outras sociedades, tidas como primitivas, atrasadas, não tecnológicas por um Norte global hegemônico.

Boaventura propõe a autorreflexividade, a representação própria de mundo, assim como a priorização de suas próprias demandas, como formas de construção de conhecimento e de resistência à opressão. Para o autor,

[d]everíamos aprender democracia a partir das perspectivas dos escravos e dos trabalhadores escravizados; deveríamos aprender

1 Cf. SPINOZA. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

cidadania a partir da perspectiva dos não-cidadãos, dos refugiados, dos trabalhadores migrantes indocumentados e dos sujeitos coloniais; deveríamos estudar o conceito de sociedade civil a partir da perspectiva daqueles que são abissalmente excluídos e vivem sob condições de fascismo social; deveríamos avaliar os direitos humanos a partir da perspectiva de grandes grupos de populações consideradas sub-humanas ou a partir da perspectiva da natureza. (SANTOS, 2019, p. 412)

206 É buscando este exercício de autorreflexividade e de proposição de soluções locais que optamos, para o presente estudo, por elaborar uma leitura comparatista da obra ficcional do escritor angolano Roderick Nehone². Partindo, então, do objetivo preconizado por esta coletânea, pensar as literaturas africanas contemporâneas a partir de uma ótica de transição – vista não como ruptura, mas deslocamento e problematização de uma tradição literária, sobretudo, anti-colonial – selecionamos duas obras do autor, **Estórias dispersas da vida de um reino** (1996) e **Uma bóia na tormenta** (2007). Ao estabelecermos nosso corpus de análise, deparamo-nos com um quadro complexo de metaforização da realidade nacional, sobretudo da capital luandense, a partir de narrativas curtas, as quais podem ser lidas numa escala entre positividade e esperança à total descrença e aceitação da falência dos ideais revolucionários.

Para tornar esta reflexão exequível dentro de nossos limites textuais, separamos seis contos: três mais próximos a uma semântica de esperança e transformação social positiva e outros três mais próximos ao desencanto e à permanência de estruturas de dominação

2 Frederico Manuel dos Santos e Silva Cardoso, ou Roderick Nehone, como é conhecido no meio literário, nasceu em Luanda em 1965, formou-se em Direito, em Cuba, foi Vice-Ministro da Educação para a área de Cultura e lecionou na Universidade Agostinho Neto. Publicou, além das obras aqui analisadas, mais onze livros, dentre os quais destacamos **Gênese** (1998); **O ano do cão** (1999) e **Caimaneros** (2020).

herdadas do modelo colonial. O ensaísta moçambicano Francisco Noa, em *Perto do fragmento*, a totalidade (2015), nos afirma ser o conto, dada a sua natureza estrutural, parte que questiona o todo, pois, “[n]a sua realização como representação do mundo, o que o conto invariavelmente acaba por fazer é questionar a própria ideia de totalidade” (NOA, 2015, p. 54), ainda que, ficcional e alegoricamente, a estabeleça, seja “ela [a ideia de totalidade] nostálgica ou utópica, seja ela o devir de todas as imprevisibilidades e de todas as provações” (NOA, 2015, p. 62). Sendo assim, o recorte aqui estabelecido favorece o espelhamento de tais possíveis transições presentes na literatura angolana das últimas décadas, pois torna, a partir da síntese, mais evidente a polarização entre o medo e a esperança.

Para o teórico senegalês Felwine Sarr, há uma permanente violência simbólica decorrente da contínua projeção negativa do continente africano, uma reafirmação de seus problemas e um apagamento de seus feitos positivos.

207

Chega a ser eufemismo ressaltar a violência simbólica com que o destino de milhões de pessoas foi considerado, tratado, representado, inscrito no imaginário coletivo sob a égide do fracasso, déficit, da carência, da deficiência e da tara congênita por parte dos meios de comunicação e de uma farta literatura.

Essa propensão dos outros a fazer do continente africano um espaço de projeção de seus fantasmas é antiga. (SARR, 2019, p. 09)

Contrariando esta prática antiga de representação negativa de África e dos africanos, e filiando-se a uma tradição literária de afirmação e valorização, Nehone estabelece representações positivas para a contemporaneidade angolana. Para ilustrar tal representação afirmativa da sociedade em questão, destacamos os contos: “O salto”, “O angolano também pode” e “Nós temos que estar lá”, todos presentes na obra de 2007.

Em “O salto”, vemos a recuperação de uma figura bastante recorrente na literatura angolana, a criança órfã de guerra:

A guerra estava no auge e ninguém sabia qual seria o seu curso. [...], provocando um êxodo de pessoas, do interior para a costa, nunca antes visto em toda a história do país.

No litoral estava a paz. No literal estava a esperança de se poder refazer a vida. Por conseguinte, a costa era o Norte, para todos aqueles que conseguiam fugir do terror da guerra. (NEHONE, 2007, p. 17)

A aproximação da costa luandense ao Norte global não passa aqui despercebida. É a sinalização de que há fronteiras internas a serem transpostas em busca de salvação para os deslocados angolanos.

Foi nessa vaga que ele chegou a Luanda [...]. Chamava-se Lalito. Passava o ano de 1993.

208

O quintal do prédio na rua Joaquim Kapango se convertera, sem o consentimento dos seus moradores, num dormitório aberto de miúdos, todos farruscos, franzinos, desorientados. (NEHONE, 2007, p. 17)

Ao contrário do que se poderia supor, acostumados nós leitores a uma leva de narrativas em que tais protagonistas infantis tendem a uma marginalização cada vez mais ascendente em suas trajetórias – como podemos ver em obras de Pepetela, João Melo e outros –, Lalito consegue estudar e romper com a circularidade da violência e da exclusão geradas pela guerra. A solidariedade de alguns moradores do prédio e a persistência do jovem em sair daquela situação precária podem ser lidas como índices de esperança a serem apontados, na narrativa, ampliando o leque de possibilidades advindas com o fim dos conflitos armados.

Herdeiro de um ideal coletivo de construção nacional, Nehone coloca nas palavras da personagem que auxilia o jovem órfão o segredo de um “sucesso limpo”:

O nosso sucesso não deve estar erguido sobre os corpos esmagados dos outros. É preciso não perder o senso do tempo, do momento, do canto. É preciso procurar estar no canto certo no momento certo; é preciso encontrar o canto certo para o encontro certo [...] – disse-lhe com sabor de poesia. [...] E tudo isto é uma questão de química e de educação. (NEHONE, 2007, p. 24)

A narrativa, intitulada “O salto”, propõe a ação calculada, e moralmente correta, como saída ao círculo vicioso da exploração e da violência. Ainda nas palavras da mesma personagem, “[a] descrença em ti mesmo, o permanente pensamento negativo e o medo de arriscar, só conduzem ao imobilismo total” (NEHONE, 2007, p. 25). Voltando a Sarr, o “confinamento das populações [africanas] num sistema de valores que não era seu” (SARR, 2019, p. 25), oriundo do processo colonial, arrasta-os a um labirinto cuja saídas levam apenas a outros espaços confinados, agora, instituídos pelas novas forças de dominação e opressão. Saltar essas paredes invisíveis é essencial.

209

Seguindo a mesma trajetória de positividade, de afirmação e realização pessoal, destacamos “O angolano também pode”. Neste conto, vemos a representação do angolano de origem humilde, ex-combatente, e que agora formado, bem-sucedido, com uma situação econômica estável, ocupa lugares antes destinados apenas aos brancos ou aos estrangeiros, o que gera espanto e desconfiança por parte de seus compatriotas. Tal descrença e desconfiança são reiteradas, além desta, na terceira narrativa aqui relacionada a esta simbologia de prosperidade e sucesso, ambas são protagonizadas pela mesma personagem, Januário. Na primeira, vemos seu percurso ascendente na sociedade de Luanda, desde os estudos primários no colégio colonial, passando pela tropa, a Universidade Agostinho

Neto, e chegando ao lugar de empresário bem estabelecido e reconhecido. E é esse reconhecimento o ponto a ser problematizado nas narrativas protagonizadas por Januário, que tem seus esforços de superação diminuídos com expressões como a proferida por seu antigo colega de classe:

Está fácil de mais fazer dinheiro nesta terra. Os brancos têm razão. [...] Com faro para detectarem as oportunidades de negócio aqui no mercado e, naturalmente, é só chegar e faturar. Agora um patrício? [...] Porque o nosso capital é mesmo o facto de sermos da terra. A nossa entrada no business é ser mwangolê. Ganha-se pouco. Uns dez a trinta por cento. O resto da facturação é pro sócio estrangeiro. [...] Um mwangolê atrevido fantasiado de empresário! (NEHONE, 2007, p. 37-38)

210

O pensamento retratado no conto, o de impossibilidade de sucesso por parte dos locais, recupera um imaginário de inferioridade a ser combatido e superado. Para desconstruir esses papéis cristalizados pelas relações econômicas há muito estabelecidas, Nehone dota Januário de capacidades além do esperado: “[a]té parece mentira que isso pudesse acontecer aqui na nossa terra. Mas, o certo é que o Jangolê tinha conseguido construir, neste nosso contexto de economia frágil, assolada pela quadrilha inflação-desemprego-especulação-incerteza, várias empresas felizes” (NEHONE, 2007, p. 38-9). Em um cenário de heranças coloniais e dinâmicas internas discutíveis, a personagem vem corroborar o ideal de esperança frente ao medo das limitações impostas dentro e fora do país.

– [...] Se lhe contar a história de como comecei, verá que, nesta terra, sem roubar nada de ninguém, com um pouco de visão, muito empenho e disciplina, é possível que um outro angolano também faça o que eu fiz. [...]

– [...] Sabe que, depois de todas essas vicissitudes, custou-me

sempre a acreditar que nós também pudéssemos.

– [...] Quando, com saber, se empenha no que faz, o angolano também pode! [...] (NEHONE, 2007, p. 40)

Na segunda narrativa protagonizada por Januário, “Nós temos que estar lá”, vemos a mesma afirmação pessoal sendo reiterada, agora não mais em função dos espaços empresariais angolanos, mas também relacionada aos espaços de lazer da cidade. Em um encontro para matar as saudades, Januário questiona o lugar escolhido pelo primo, também pertencente a um estrato social economicamente superior à maioria da população luandense, para usufruir das belezas locais, afirmando ser necessário assumir o lugar antes ocupado apenas pelos brancos ou estrangeiros:

– Sabes quem é que tem ocupado as cadeiras das esplanadas do lado de lá, da contra-costa?

– Quem é que não sabe, primo. A maior parte são estrangeiros, brancos das petrolíferas, das ô-ene-gês, do corpo diplomático, empresários e outros. Mas, a maior parte são brancos estrangeiros.

– Acertastes. Agora, serás meu convidado. [...] Não se deve ver este filme de longe. É preciso não só vê-lo de perto, mas ser parte do filme e, não, um mero figurante. Tu verás que alguns começam como figurantes, mas estão lá. Figurar já é bom, mas a nossa luta deve ser mesmo para sermos actores. Os actores principais desse filme. (NEHONE, 2007, p. 45)

O bem sucedido empresário Januário defende a verdadeira posse do território nacional a partir da efetiva ocupação dos lugares outrora ocupados pelo colonizador. Defende o protagonismo angolano em sua própria história.

Estamos aqui em minoria. E podíamos fazer maioria aqui. Porque os mwangolês que têm alguma coisa, seriam bastantes para

fazerem maioria em todos os restaurantes e esplanadas deste país. [...] O que importa é estar. [...] Nós temos que estar aqui, para tomarmos, de facto, nosso país este, que por direito é nosso. (NEHONE, 2007, p. 47)

As três narrativas destacadas recuperam uma memória literária marcada pela vitimização, pela exclusão ou pela inferiorização do negro angolano em seu próprio território, apresentando, em sua oposição, um discurso de afirmação e justiça social; entre o medo e a esperança, personagens como Lalito e Januário optam claramente pela esperança.

Entretanto, tal qual apontado por Boaventura de Sousa Santos, no início desta reflexão, a esperança sem medo pode não ser a melhor saída. A privatização da sobrevivência, isto é, a atribuição de toda a responsabilidade por seu sucesso ou fracasso unicamente ao indivíduo – capaz de vencer as adversidades e conquistar seu lugar ao sol, na esplanada que mais lhe apetecer, desde que se mexa para isso –, pode ser lida, também, como uma forma de perpetuação das linhas que dividem internamente a sociedade angolana em vitoriosos e fracassados, a partir unicamente de uma perspectiva econômica. Ainda de acordo com Sarr,

[a]s palavras-chave “desenvolvimento”, “economicamente emergente”, “crescimento”, “luta contra a pobreza de certos estratos”, são esses conceitos cruciais da episteme dominante d[esta] época. Episteme essa que remete, em primeira linha, a esse sonho que o Ocidente exportou para o mundo a partir do século XV, a reboque de uma vantagem tecnológica ou a golpes de porrete e de canhão se fosse necessário. Mas foi sobretudo ao imbuir os imaginários coletivos de sua versão do progresso humano que ele venceu a batalha decisiva. É desse estado de sítio que será necessário escapar para abrir espaço para outras possibilidades. (SARR, 2019, p. 13)

Nas palavras de Felwine Sarr espelhamos não apenas as narrativas destacadas de Nehone, o fragmento, mas a própria contemporaneidade angolana, o todo, marcada, ainda hoje, por processos de ordenamento social pautados por uma visão de progresso e sucesso econômico limitantes e limitados³.

Ainda defendendo a escolha de Nehone para este estudo — apesar do discutível apelo meritocrático das narrativas anteriores —, dado nosso entendimento de que o autor efetivamente constrói a tão desejada autorreflexividade proposta por Boaventura, passamos, agora, a destacar três outras narrativas: “Bondomínio”⁴, presente em **Estórias dispersas da vida de um reino**, “Catrapus!” e “O malefício”, presentes em **Uma boia na tormenta**. Tais contos, de maneira alegórica, representam uma gradativa apropriação da nação por aqueles que detém o controle das alternativas possíveis da existência humana, sejam elas embasadas nos mitos da ciência moderna, incluindo aqui a ciência econômica, sejam apoiadas na suposta veracidade das soluções técnicas, potenciais de violência e dominação herdados de um outro tempo.

213

3 Tomamos como exemplo para nossa afirmação, a aplicação da chamada “Operação Resgate”, implementada, em novembro de 2018, pelo atual presidente João Lourenço. Tal medida foi adotada pelo governo angolano, a fim de resgatar, como o nome já diz, a autoridade do Estado, segundo essa mesma autoridade, ferida aqui e ali pela desordem dos espaços, dos hábitos, enfim, pela desordem na vida dos cidadãos angolanos. Nas palavras do Ministro do Interior, Ângelo Barros Veiga Tavares, trata-se de uma “revolução no comportamento e na conduta dos cidadãos, doa a quem doer”. Esta “revolução” seria baseada em sete eixos fundamentais a serem combatidos: a urbanização desordenada das cidades, a deficiente circulação rodoviária, a imigração ilegal, a destruição de bens públicos, a caça ilegal, a poluição sonora e a falta de controle de pais e tutores em relação a menores. (Ver: <https://jornalf8.net/2018/operacao-resgate-sera-estamos-maio-77/>).

4 As citações extraídas do conto “Bondomínio” terão por referência a coletânea organizada por Domingas de Almeida, **Como se viver fosse assim: antologia do conto angolano**, de 2009.

A ocupação desordenada dos espaços — alvo das políticas públicas da atual presidência angolana — e sua conseqüente apropriação por parte de uma minoria já era tematizada por Nehone nos fins dos anos 90. O conto “Bondomínio” problematiza o controle dos espaços após o fim da guerra de libertação. A narrativa se inicia com a descrição de um trecho remanescente de uma convenção condominial dos anos 70. A folha esquecida na parede perde sua função quando novos valores, pautados agora por uma democracia ausente ou mal instalada, se apresentam no terreno:

214

Colocada no placar sito logo à entrada do edifício, resistia uma folha datada de 1/1/1973. Era uma convenção dos condomínios. O papel fazia parte de um texto de vários Capítulos, do qual apenas ele sobrara. Apanhara chuva, vento e calor. Sofrera também sobre o seu frágil corpo os riscos azuis e vermelhos da ingenuidade destruidora das crianças, de regresso das escolas. Dos adultos, recebera o desprezo total. A indiferença. Ninguém sabia explicar porquê aquela A4, quase duas décadas depois, ainda estava lá. Olhando firme para eles. [...] Certamente lá estava porque ninguém lhe ligava mesmo. (NEHONE, *apud* ALMEIDA, 2009, p. 255)

Para a personagem protagonista, não nomeada na narrativa, a ideia de espaços comuns a todos, de uma propriedade partilhada, é incompatível com as suas necessidades e, na sua visão, com a não ocupação dos vazios e disponíveis.

Para ele que sobrevivera a muitas batalhas, condomínio não significava mais do que espaços de ninguém lá do prédio. Estes deviam ser ocupados por alguém. A ocupação colectiva não vale — murmurava. Esse alguém não devia ser uma pessoa qualquer. E ele não se considerava uma pessoa qualquer. Não se inscrevia nessa desprezível lista. (NEHONE, *apud* ALMEIDA, 2009, p. 256)

Tomada dessa autoafirmação, a personagem passa a ocupar todas as áreas comuns do edifício, instaurando uma nova ordem na vacância da anterior e na inaplicabilidade da então ordem vigente pós-independência. Os ideais coletivos, propagados por uma literatura anti-colonial, perdem espaço para a, por nós aqui chamada, privatização da sobrevivência.

Este é o meu cubico. Aquele é o cubico do vizinho. O passeio é de ninguém. As escadas também. E o elevador? É do prédio. E o prédio, de quem é? Foi do colono. É de ninguém porque o colono fugiu. O Estado apenas dá a papelada. Aqui, só os apartamentos têm dono.

Bem! Não há makas! Mãos à obra! [...] Cada um na sua casa com a sua mulher. Ninguém se mete! Eu tomo conta dos espaços vazios. Está no meu direito. Cheguei primeiro. Tenho cumbú e fiz. Montei o meu bondomínio. Que se lixem os vizinhos! (NEHONE, *apud* ALMEIDA, 2009, p. 257)

215

A retórica do “é meu, eu vi primeiro” é aplicada com a mesma inobservância dos então moradores/nativos daqueles espaços utilizada pelos invasores europeus em tempos de colonização. Nehone expõe, assim, a ficcionalização de um novo inimigo, agora interno, que assume o lugar antes ocupado pelo colono no conjunto das relações sociais e espaciais. De acordo com o teórico camaronês Achille Mbembe, em **Necropolítica** (2003),

[a] “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (“territorialização”) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias. [...] O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que ela carregava consigo. Soberania significa ocupação,

e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto. (MBEMBE, 2018b, p. 39)

A diferença está em que os agora relegados a esta terceira zona e os que os relegam a este espaço intervalar são oriundos da mesma nação. A personagem antecipa, em seus planos de ocupação, a necessidade de guardas para assegurar sua nova propriedade e futuros empreendimentos, uma sinalização de que a violência não está descartada nesta nova ocupação: “[m]uitos guardas para cuidar dos mambos e intimidar os vizinhos” (NEHONE, *apud* ALMEIDA, 2009, p. 257) é prerrogativa da sua posição de controle da qual não hesita em fazer uso.

216 O controle espacial é tema também da segunda narrativa aqui escolhida para nossa reflexão, “Catrapus!”. Nesta, Nehone apresenta a trajetória rápida e ascendente de Zazalí, rapaz forte, atrevido e determinado a “sobreviver num mundo extremamente competitivo”. Mas antes de adentrar à estória do jovem, há, no conto, um preâmbulo significativo para entendermos o posicionamento futuro da personagem:

No princípio andávamos só a pé. Não tínhamos topado com a roda e, então, a carroça não apareceu. Anos depois mais escravo aqui menos ali, mais criado aqui menos acolá, vingou a tipóia. Dois troncos rectos sobre os ombros de quatro homens, dois atrás dois à frente, em cima dos quais assentava um estrado feito cadeira para quem mandasse. [...] Veio o motor a combustão, mas não chegou sequer para um décimo dos necessitados. Pois o homem, irrequieto como sempre, procurou sua precária solução. E a vida não parou. Apenas a maioria não sabia o sentido certo de seu avanço. (NEHONE, 2007, p. 09)

O avanço a que se refere a narrativa pode não vir necessariamente a galope, como indicia o título, mas a passos de homem

mesmo, e podem repetir, ainda que protagonizados por diferentes atores, caminhos e atalhos já trilhados.

O jovem cangulo, carregador de mercadorias no Roque Santeiro, parte de praticamente nada, um carrinho de madeira, a um lugar privilegiado de “Rei” do mercado local e quiçá da cidade. Zazali, com seu trabalho de carregador, junta algumas economias e vai adquirindo outros carrinhos e, com esses, outros jovens carregadores a seu serviço. Em dez meses, tinha sete, mais outros três meses, vinte e daí para cima. Ao aumentar seu poder de ação no mercado, a personagem vai estabelecendo novas ordens na ocupação daquele espaço. Deixa de cangular, uma vez que “[u]m patrão não deve mais conduzir. Agora os [seus] braços vão descansar e darão lugar à acção da mente. [...] Controlar e expandir o negócio” (NEHONE, 2007, p. 10). Quase todos os carregadores eram seus empedados e os poucos que não o fossem deveriam pagar uma taxa para circular. Porém, isto não era o bastante, a partir de uma ideia “genial” estabelece que, a partir daquele momento, “também os compradores e compradoras têm de andar de cangulo. Todo mundo tem de ser carregado” (NEHONE, 2007, p. 11), exceto, é claro, aqueles que carregavam...

217

Seguindo, instintivamente, sua lógica de expansão e controle, a personagem passa a incluir nos seus cálculos de poder a vida natural das pessoas, o ir e vir livremente de cada comprador. Para este controle, não só dos espaços, mas também dos corpos, faz-se necessário, para a personagem, o desenvolvimento de certa tecnologia-chave para sua dominação, utilizando aqui um termo empregado por Mbembe, em **A crítica da razão negra** (2013), Zazali cria uma oficina para desenvolver carros de madeira apropriados ao transporte de pessoas além das cargas. Esse “sujeito neuroeconômico [...] procura antes de mais nada regular a sua conduta em função de normas do mercado, sem nem sequer hesitar em se autoinstrumentalizar e instrumentalizar os outros para otimizar sua parcela de fruição” (MBEMBE, 2018a, p. 17).

Como o desejo de expansão sempre persiste, a personagem decide ultrapassar as fronteiras do mercado e “invadir” os demais espaços da capital, asfixiada por intermináveis engarrafamentos nas suas mal cuidadas vias e alijada de tecnologias capazes de solucionar seus variados problemas urbanos.

Era, então, aí que, de repente, surgia nas ruas um caricato show de retrocesso. As pessoas cansadas de esperarem pelo progresso dos carros em que se encontravam atascadas nos engarrafamentos e que se espalhavam pela cidade, abandonavam as viaturas e corriam para disputar um lugar alugado nos cangulos que desciam ou saíam da baixa.

Homens elegantes de fato e gravata. Mulheres cheirosas com vestidos vistosos, crianças em brancas batas a caminho da escola, jovens de jeans com cabelos tingidos e olhos desvairados, todos esses seres necessitados, sem distinção de estatutos, podiam ser encontrados sobre o dorso de um cangulo, empurrado pelos braços fortes de um jovem de rosto contorcido pelo cansaço. (NEHONE, 2007, p. 12)

218

A narrativa relê uma imagem clássica da escravidão, o senhor branco sendo carregado pela força do angolano escravizado, atualizando-a para a imagem de angolanos sendo carregados por outros angolanos, estes ainda imóveis em seus papéis de subalternidade.

Assim como em “O salto”, “Catrapus!” também aponta a imobilidade como um elemento decisivo para o fracasso social: “[e]ra a total paralisia, enquanto a cidade definhava, porque deixara de produzir” (NEHONE, 2007, p. 13). Entretanto, se, naquela, é ensinado a Lalito não se alçar sobre os corpos esmagados dos demais, nesta, Zazalí não hesita em dominar todos os demais corpos de Luanda, “tinha a gente da cidade sob seus pés” (NEHONE, 2007, p. 14).

Da cidade colonial “ajoelhada”, recuperando as palavras de Fanon, tem-se agora uma cidade pós-colonial ainda impedida de

andar pelas próprias pernas por um novo Rei autoproclamado pelo uso da força do capital. Citando a obra **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua** (1995), do filósofo italiano Agamben, podemos dizer que

[e]m particular, o desenvolvimento e o triunfo do capitalismo não teria sido possível, nesta perspectiva, sem o controle disciplinar efetuado pelo novo biopoder, que criou para si, por assim dizer, através de uma série de tecnologias apropriadas, os “corpos dóceis” de que necessitava. (AGAMBEN, 2010, p. 11)

Zazalí se aproveita de uma “modernidade que não chegava” (NEHONE, 2007, p. 14) para disciplinar corpos e espaços possíveis, oferecendo – impondo – um novo ir e vir, marcado pela atividade do cangulo. Ao final da narrativa, o então Rei dos espaços de Luanda, executa mais uma grande ação empresarial: resolve comprar todos os relógios da cidade, com a alegação de que os mesmos já não teriam utilidade – uma vez que o atraso para quaisquer atividades cotidianas seria inevitável, dadas as limitações da força humana –, e com o aceno de que novos relógios poderiam ser comprados quando a situação excepcional se normalizasse. Ora, é precisamente, essa falta de normalidade que favorece o crescimento de situações de suspensão da ordem, como vistas na narrativa. São estes regimes excepcionais que proliferam em tempos de mercantilização, em alguns casos, ou militarização, em outros, da vida cotidiana. A personagem domina não apenas os espaços e os corpos, mas também o tempo das pessoas. Voltando a Agamben, agora em **Infância e História: destruição da experiência e origem da história** (2005), se há a suspensão ou o congelamento do tempo, condição metaforizada na narrativa pela compra dos relógios, suspende-se, por conseguinte, qualquer possibilidade de transformação social ou cultural já que ambas, sociedade e cultura, são condicionadas por

uma experiência temporal, a qual é suspensa às demais personagens do conto pela venda de seu tempo.

– Zazalí compra todo tipo de relógio. [...] Quando a situação normalizar, poderão comprar novos relógios. Agora, relógio no pulso é só pura banga. O Rei Zazalí paga bem pelo seu relógio. Não perca tempo com o tempo que não lhe serve para nada. Venda-nos seu relógio. Nós pagamos bem!

Rapidamente, como fogo em floresta seca, a mensagem espalhou-se pela cidade e milhares de relógios foram parar, em poucos dias, nos baús de Zazalí. (NEHONE, 2007, p. 15)

O poder econômico de Zazalí expande-se de forma a controlar indefinidamente a cidade, submissa e paralisada. Para o filósofo Peter Pál Pelbart,

220

... a moeda é a continuação da guerra civil por outros meios; a economia se torna política através do poder que guerreia por meio da moeda. A moeda não é simplesmente um capital econômico, mas é utilizada pelo Estado [ou por grupos econômicos] para ampliar seus poderes e reafirmar ou redesenhar divisões (aristocratas, guerreiros, artesões, “assalariados”) que correm o risco, sempre, de degenerar em guerra civil. Ou seja, para evitar a guerra civil, entra em jogo, por meio da tirania, o reino da medida. (PELBART, 2019, p. 78)

Ciente do perigo ilimitado gerado pela apropriação e acumulação econômicas, representado na narrativa pela figura desmedida do Rei Zazalí, Nehone antecipa o fim trágico a que tais excessos de riqueza ou pobreza podem levar, colocando na voz do narrador a decisão de não compactuar com tais práticas representativas de uma esperança de enriquecimento sem qualquer medo de empobrecimento, em vários níveis, dos demais: “Não querendo ser cúmplice,

preferi abandonar o trágico sonho e pôr fim, aqui e agora, a este conto” (NEHONE, 2007, p. 15).

A terceira narrativa por nós destacada é intitulada “O Malefício”, sua escolha deve-se ao tensionamento de estruturas de dominação presentes em paradigmas culturais pré-definidos e impostos a diferentes sociedades. Há, no conto em questão, a apresentação de uma outra forma de soberania, aquela existente na capacidade de ditar quem deve viver e quem deve morrer, a partir da adoção ou não de certas práticas culturais e tecno-científicas.

Protagonizando o conto em questão, o renomado cientista angolano Doutor Nautilus, membro de uma misteriosa Irmandade com fins duvidosos, cria, em laboratório, um vírus denominado mt-sc, ou “morte silenciosa”, segundo o mesmo, capaz de fazer a justiça social necessária, a qual a natureza por si só seria incapaz de fazer. Apoiado em crenças evolucionistas, o cientista alega que “[q]uem não estiver apto para sobreviver, deve sucumbir” (NEHONE, 2007, p. 87). Esta aptidão, condição *sine qua non* para a sobrevivência, segundo sua interpretação distorcida da ciência, viria, primeiramente, das capacidades humanas, dadas pela natureza, “cujas gritantes diferenças os tornam [os humanos] claramente desiguais” (NEHONE, 2007, p. 87). Acrescidos a esta desigualdade inata seriam também a cultura e o desenvolvimento tecnológico dos diferentes grupos sociais para sua hierarquização e futura eliminação. Nas palavras de Nautilus,

221

Se a humanidade quiser se tornar cada vez mais produtiva e proficiente, será preciso que o homem dê uma mãozinha e cubra as lacunas da seleção natural. Biologicamente, parece que os homens somos todos iguais, ainda que me seja difícil aceitar essa constatação assaz repetida nos últimos cem anos. Mas, tudo parece indicar que é mesmo a sociedade quem desempenha um papel insubstituível e decisivo na distinção entre os homens. Os seus hábitos e costumes tornam-nos diferentes. Se inevitavelmente, pelos hábitos e costumes, os homens se distinguem cada vez mais,

na medida em que se afastam dos seus respectivos berços, então, o momento certo para interferirmos, ao nosso bel-prazer, nessa diferenciação radica exactamente na colocação do nosso vetor de diferenciação no pivot em que se assentam os seus hábitos, as convictas práticas reiteradas. Vamos ataca-los pelos seus costumes e não pela cor da sua pele [...]⁵. (NEHONE, 2007, p. 88)

O longo discurso do cientista pode ser interpretado à luz das considerações de Mbembe acerca das novas formas de discriminação:

No intuito de praticar com mais desenvoltura a discriminação, ao mesmo tempo em que se faz dela algo conceitualmente impensável, a “cultura” e a “religião” são mobilizadas para assumir o lugar da “biologia”. Enquanto se finge que o universalismo republicano é cego em relação à raça, confinam-se os não brancos a suas supostas origens e não cessam de proliferar categorias efetivamente racializadas [...]. (MBEMBE, 2018b, p. 22)

222

É essa racialização interna da sociedade o que verificamos na narrativa. A poligamia, as religiões tradicionais, o suposto atraso tecnológico de certas práticas, fazem de alguns indivíduos angolanos dispensáveis ou indesejáveis a esta nova sociedade, os não úteis mencionados por Sousa Santos. O inimigo ficcionalizado, neste caso, pode ser qualquer um que não faça parte da cesura estabelecida pelo poder soberano da morte silenciosa trazida com o vírus. A sociedade, então dividida em subgrupos, tenderia ao extermínio de

5 Há na descrição dos modos de contágio e efeitos causados pelo vírus fictício mt-sc uma evidente semelhança com o vírus HIV, causador da imunodeficiência adquirida, a AIDS. Ressaltamos, contudo, não ser nossa intenção defender práticas sociais de alto risco ou minimizar os perigos de contágios da doença com nossa reflexão. Apenas problematizamos a perpetuação de paradigmas coloniais e as possibilidades de controle social através da ciência, metaforizados, na narrativa, pela criação e difusão do vírus mortal.

todos aqueles considerados não aptos. O controle, então, recairia sobre a própria vida.

Na narrativa, o vírus é posto em ação, numa espiral crescente de desolação e morte. Ao longo de sucessivas gerações cada vez exíguas até chegar ao último homem, as terras e suas “riquezas minerais, o seu clima, a sua água abundante, lá continuaram, à espera de novos donos” (NEHONE, 2007, p. 96), de donos que detivessem “mais saber, tecnologia e dinheiro” (NEHONE, 2007, p. 96). Para Pelbart, os que defendem uma suposta e mal interpretada sacralidade da vida, como Nautilus que condena veementemente os que vivem sem merecer, não raro deslizam para o polo oposto, de descarte da própria vida, numa necropolítica sistêmica e expansiva.

Assim, dos psicofármacos à geografia nuclear, da gestão religiosa ou moral da sexualidade até as políticas xenófobas em relação aos imigrantes, parece que sempre e em cada situação, sob o pretexto de protegê-la, otimizá-la, expandi-la, mais e mais uma espécie de pacto mefistotélico vai se impondo: em troca do “empoderamento” de uns, sacrifica-se a vida dos outros (pobres, negros, índios, subalternos, a floresta, a fauna, a terra). [...] **223**

No limite, não se pode falar hoje da vida em geral sem certo assombro, pois é preciso partir das vidas que supostamente merecem viver e das que são condenadas a perecer segundo uma repartição variável, conforme o contexto e suas determinações biopolíticas. (PELBART, 2019, p. 14)

É, talvez, esta falta de assombro o que nos assombra na narrativa em questão. Ao contar sobre sua invenção e propósitos, Nautilus não obtém a aquiescência de seu amigo, Pitamat, mas também não recebe deste a reação assombrada que a monstruosidade de seu invento poderia gerar. Ao ser questionado sobre seu sigilo quanto à origem e efeitos do vírus, Pitamat limita-se a responder:

– Sabes que sim. A responsabilidade humana é individual. Aqui continuarás a ter a múmia que sempre tiveste, muito embora saibas que discordo radicalmente desta tua visão de mundo. Sabes que aprendi muito cedo a gerir silêncios e convenci-me, também cedo demais, de que o mundo não gira à volta do meu umbigo. Talvez, por esta razão nunca expressa nas nossas conversas, tenhamos sabido coexistir e permanecer, [...] apesar das muitas e, às vezes, profundas divergências nas nossas cosmovisões. É a tal unidade e luta de contrários. (NEHONE, 2007, p. 94)

Mais uma vez, vemos a privatização da sobrevivência sendo posta em prática no plano textual de Nehone. Até onde vai a legitimidade do silêncio diante do extermínio de populações inteiras? Até onde vai a responsabilidade individual quando um ser humano detém em suas mãos o destino de tantas outras vidas humanas? Será a memória fratricida da guerra civil o elemento capaz de costurar as diferenças de pensamento, ainda que sejam tão gritantes?

224 A unidade do país falará mais alto que a vida humana e uma paz aparente esconderia uma guerra contínua pela sobrevivência? Em entrevista ao escritor Abreu Paxé, publicada na **Revista Triplo V de Artes, Religiões e Ciências**, Nehone afirma, acerca do processo de descolonização, que “ninguém pode vaticinar como é que sairemos dele, ou melhor, em que nos teremos convertido quando saírmos dele”⁶. Inserido em um espaço fortemente marcado pelo poder das armas, o autor traz à representação literária a figura do inimigo interno, nem sempre combatido, revestido do poder que as armas proporcionaram a um mundo racionalizado a partir de novas lógicas, quer científicas quer e empresariais. Ainda segundo Perlbart, acerca das guerras contemporâneas, declaradas ou não,

6 Entrevista disponível em: https://triplov.com/letras/abreu_paxe/index.htm. Acesso em 11/04/2021.

[s]ua matriz continua sendo a guerra colonial, que nunca foi entre Estados, mas sim “dentro e contra a população”, onde as distinções entre paz e guerra, entre combatentes e não combatentes, entre o econômico, o político e o militar nunca tiveram lugar. Como o mostrou Achille Mbembe, a escravidão colonial foi o protótipo dessa necropolítica: “a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei e onde a ‘paz’ costuma ter o rosto de uma ‘guerra sem fim’”. (PELBART, 2019, p. 76)

Seria a contemporaneidade da ex-colônia a continuidade de uma guerra sem fim pela sobrevivência? As narrativas analisadas sob a perspectiva de uma polaridade negativa, quanto aos anos vividos após a independência, sinalizam ao presente angolano a neutralização das lutas por uma sociedade mais justa, menos desigual; o silenciamento das vozes oriundas da maioria esmagadora dos que são apenas levados sem qualquer possibilidade de escolha; o desvirtuamento dos ideais democráticos da libertação em favor da manutenção de certos privilégios e das estruturas de dominação. 225

Essa ausência de esperança no futuro, quer seja pelo controle, confinamento, ou extermínio, é exposta, nos textos em questão, como denúncia de futuros congelados, abandonados. Boaventura de Sousa Santos nos chama a atenção para uma possível ausência de modelos possíveis de transformação social neste novo século, após a falência dos ideais utópicos que mobilizaram a segunda metade do século XX no continente africano. Enxergar as linhas abissais que aprisionam este presente é o primeiro passo para a construção de alternativas capazes de fazer com que o futuro seja novamente possível. Para Pelbart, esta luta pela sobrevivência é contínua, sendo o meio pelo qual os fracos prevaleceriam sobre os fortes, porque são a maioria. Entretanto, citando Deleuze, ressalta que

“[o] combate não é de modo algum a guerra. A guerra é somente combate contra, uma vontade de destruição, um juízo que converte a destruição em algo ‘justo’... O combate, ao contrário, é essa poderosa vitalidade não orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo de que se apossa (...) [o modo de existência] se cria por suas próprias forças, isto é, pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir uma nova combinação.” Portanto, para além da guerra e da destruição, a essência do combate é captura, composição, criação. (PELBART, 2019, p. 88)

Através da criação literária, Nehone mantém o combate contra o inimigo, espelhando-o em personagens capazes de exercer sua esperança no poder oriundo do dinheiro ou do saber sem qualquer medo ou consideração com os demais, privatizando lucros e fracassos.

226 É numa reconfiguração gradativa das relações de controle e resistência que enquadrados, aqui, essas seis narrativas, as quais alegorizam as linhas abissais existentes na sociedade angolana pós-independência através das imagens sucessivas, da sobrevivência pelo mérito e persistência à sobrevivência a qualquer custo; do controle da própria vida ao controle espacial, ao controle dos corpos e, progressivamente, ao controle da vida e da morte alheias, problematizando uma sociedade que indistingue quais são seus verdadeiros inimigos.

Na leitura empreendida, destacamos em alguns momentos a retomada de valores e ações característicos do tempo colonial, porém podemos dizer, com Agamben, que “[n]ão se trata [...] de um retrocesso da organização política na direção de formas superadas, mas de eventos premonitórios que anunciam, como arautos sangrentos” (AGAMBEN, 2010, p. 45), o que há de vir. É essa multiplicidade de tempos, um tempo pós-independência e, simultaneamente colonial em termos de continuidade das estruturas de exploração, apreem-

dida na leitura dos contos que nos faz pensar nas continuidades históricas e suas implicações, na incerteza gerada pela permanente anormalidade entre o medo e a esperança. Retomando as palavras de Felwine Sarr, quanto às transformações sociais sofridas pelas nações africanas,

a questão é saber quem definirá as políticas públicas futuras na África e, acima de tudo, quais grupos e quais interesses delas se beneficiarão, mas também quais modelos culturais se consolidarão. Nesse contexto, é crucial a questão da soberania política, intelectual e cultural, sem a qual é impossível operar e orientar as próprias escolhas. Deter o poder de selecionar, em meio à pluralidade dos possíveis que se desenham, aqueles que desembocarão na amplidão que foi escolhida. (SARR, 2019, p. 42)

Entre o medo e esperança extremos, a artesanaria de textos literários, como os de Nehone, pode nos levar a um lugar possível de resistência contra as continuidades de dominação e de emersão 227 de modelos sociais mais fraternos, uma boia na tormenta da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.

_____. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.

- NEHONE, Roderick. **Uma bóia na tormenta**. Luanda: UEA, 2007.
- _____. “Bodomínio”. In: ALMEIDA, Domingas de. Como se viver fosse assim: antologia do conto angolano. Luanda: UEA, 2009.
- NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. São Paulo: Ed. Kapulana, 2015.
- PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo. A afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- SARR, Felwine. **Afrotopia**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2019.

Calendários fabricados: a memória que substitui a vida hipotecada no cárcere em *Papeis da prisão*, de Luandino Vieira¹

Roberta Guimarães Franco

Primeiro, desaparecem mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?

(Georges Didi-Huberman)

Inúmeros trabalhos dão conta da ideia de que o século XX foi extremamente marcado por uma preocupação com as mais variadas noções acerca do conceito de “memória”. Do entendimento dos seus mecanismos de funcionamento no corpo humano, compreendidos pela psicanálise por exemplo, às propostas da Nova História que passariam a reinterpretar e a ampliar a noção de fonte e conseqüentemente rever a imagem de uma “memória histórica”, aos estudos das ciências sociais e a aplicação da memória ao âmbito coletivo e público, aos estudos jurídicos sobre testemunho, termo que levará diretamente à narrativa e ao impacto da memória nos estudos literários.

229

As décadas iniciais do século XXI vêm demonstrando o quanto a efervescência identificada no século passado encontra justificativas cada vez mais fortes, tendo em vista que diversas formas de silencia-

1 Este texto é um dos resultados do projeto “Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional”, financiado pela FAPEMIG, concluído em 2021.

mento insistem em ressurgir, mesmo diante de tantas tecnologias que parecem deixar tudo às claras. Nesse sentido, o território de disputa configurado entre os mecanismos de apagamento/silenciamento e as práticas de manutenção/apresentação/divulgação da memória – não apenas na sua dimensão individual, mas como forma de ocupação do espaço público, como confronto diante daquela outra que se impõe pela força dos grandes meios – continua sendo atualizado e redesenhado, seja diante de novas necessidades, ou ainda diante de novas fontes, ou do entrelaçar das duas questões, quando novas fontes levam a outros olhares e indagações.

230 O projeto “Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional” teve como foco refletir sobre as relações de poder e a construção de silêncio(s) contrastando documentação oficial e escrita ficcional, especialmente voltado para os espaços de Portugal, Angola e Moçambique e de imagens produzidas a partir da década 60. A pesquisa documental realizada em anos anteriores em espaços como a Torre do Tombo, o Arquivo Ultramarino, e o Centro de documentação 25 de abril, entre outros, foi o ponto de partida para pensar a escrita ficcional (sem deixar sua relação com a escrita de si e/ou memorialística) como uma espécie de contra-discurso frente aos intermináveis documentos produzidos principalmente pelo Estado Novo português durante os anos de guerra. Dentre estes inúmeros arquivos, a pesquisa nos documentos produzidos pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) apresentou um cenário de variados processos, entre eles o do escritor José Luandino Vieira, de biografia amplamente conhecida, principalmente pelos anos de prisão durante a guerra de independência angolana. No seu processo, os depoimentos dados à PIDE, as cartas de sua esposa, os inúmeros pedidos de soltura negados sem grandes justificativas, à referência ao emblemático episódio do 1º Grande Prêmio da Novelística atribuído ao livro **Luuanda** em 1965, quando Luandino já estava preso e condenado a quatorze anos de prisão,

listas de livros e discos encontrados na cela do escritor, documentos informando sobre cartas enviadas e recebidas... ou seja, um grande inventário daquilo que em 2015 Luandino viria a chamar de “vida hipotecada por vários anos” (2015, p. 9).

Papeis da prisão – apontamentos, diário, correspondência (1962-1971) chegou a público em 2015 apresentando uma espécie de memória outra, memória do eu, sem o filtro inquisitorial (para lembrar Carlo Ginzburg já citado em outro texto sobre os **Papeis da prisão**-(FRANCO, 2017)) presente na documentação produzida pela PIDE. Na brevíssima apresentação de pouco mais de uma página que Luandino faz do livro, na qual é possível encontrar as imagens da “vida hipotecada”, da memória que substituiria a vida, e dos “calendários fabricados”, é possível perceber a ideia que perpassou os anos de prisão e que não por acaso os “papéis” foram transformados em livros, ideia reforçada pela reprodução em fac-símile das capas dos 17 cadernos inserida no meio da edição de **Papéis da prisão**. Luandino encerra a apresentação do livro com mais uma imagem digna de destaque:

231

Do Aljube, em Lisboa, ao Campo de Trabalho no Tarrafal, passando por todas as cadeias disponíveis na nossa terra de Luanda, palmilhei doze anos da estrada da minha vida. Hoje, continuando essa caminhada, vou carregando o que dela está em mim e nos escritos que fui produzindo. Aqui estou e se publicam. (2015, p. 10. *Grifo meu*)

“Aqui estou e se publicam” traz mais uma vez a ideia não só da presença desse *eu* que se coloca na escrita, mas potencializa a imagem de contra-discurso e contra-memória diante da forma como a vida prisional foi retratada pela documentação dita oficial. Por outro lado, é preciso pensar e ler os **Papéis da prisão** como o material que é apresentado em 2015, no formato em que chega

ao público: um livro. Portanto, este texto se configura como um caminho de leitura dos **Papeis**, a partir das imagens criadas por Luandino e convocadas aqui para o título (“calendários fabricados”; “memória que substitui a vida”; “vida hipotecada”), e tendo como base três eixos centrais (da sua estrutura aos temas abordados). 1 - O primeiro eixo seria pensar o livro como produto final de um projeto, compreendendo-o como algo que se difere dos *papéis* (chamados por Luandino de “apontamentos”), pensados a partir da perspectiva do gênero confessional; 2 – O segundo voltado para as imagens do cárcere, sobretudo para pensar o olhar de Luandino, e para onde esse olhar se volta; 3 – Por último, como a escrita literária irrompe na escrita do cárcere, apresentando não só o Luandino escritor, mas também as referências que o formam como leitor. A partir dos três eixos, evidencia-se como a obra é um produto significativo da sobrevivência (de José, de Luandino, da memória, da escrita, da literatura...), pensada aqui em diálogo com a epígrafe de Didi-Hubermann, pois *apesar do todo* o livro **Papeis da prisão** coloca o leitor diante do não desaparecimento.

...Ontem, hoje, amanhã...

“-Não é a verdade que interessa, mas a sua busca”

(Giordano Bruno)²

Papéis da prisão é composto por 18 cadernos, escritos entre 1962 e 1971, no Pavilhão Prisional da PIDE, na Cadeia do Comando da PSP e na Cadeia Comarcã, todos localizados em Luanda, e, por fim, no Campo de Trabalho de Chão Bom, no Tarrafal, em Cabo Verde (onde é produzida a maior parte dos cadernos, de 1964 a 1971).

² Trecho citado no desfecho do Caderno 9 de **Papeis da prisão** (2015, p. 519).

Embora haja uma estrutura, pensada pelos organizadores³, mas, de algum modo, pré-organizada pelo próprio Luandino Vieira – o que aparece no livro através dos fac-símiles das 18 capas produzidas pelo autor –, a obra é sobretudo composta por fragmentos, identificados pelas datas, marca característica do gênero diário.

No entanto, é interessante observar que o título pensado por Luandino, e presente em 16 das imagens reproduzidas no livro, era “Ontem, hoje, amanhã...” (título grafado de formas diferente: “... ontem, hoje, amanhã...”; “ontem e hoje, amanhã...”; “ontem, hoje e amanhã”; às vezes na horizontal, outras na vertical), sempre acompanhado do subtítulo “apontamentos”, construção bastante simbólica se pensada do ponto de vista incerto da vida no cárcere, neste caso em específico marcado, a partir de 22/7/63, pela pena prolongada de 14 anos de prisão. A proposta da publicação que chegou ao público em 2015, por outro lado, optou pelo título **Papéis da prisão**. Aqui, pensamos a escolha editorial, ressaltando que para além do título é o nome de José Luandino Vieira que aparece no topo da capa e também da lombada do livro, a partir de Antoine Compagnon em **O trabalho da citação** – “A porta de entrada de um livro é seu título, encimado com o nome do autor, como se fosse um troféu. Esse dispositivo parece natural, não se imagina um livro de outra forma. Trata-se, entretanto, de invenção recente” (2007, p. 106) –, para refletirmos sobre as especificidades do gênero diário, pensadas por Philippe Lejeune. E, sob este aspecto, já colocamos uma questão: a presença dos editores e a mudança do título.

233

Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. (LEJEUNE, 2014, p. 300)

3 O livro foi organizado por Margarida Calafate Ribeiro, Mônica V. Silva e Roberto Vecchi.

No volume apresentado como livro há um prólogo e uma nota editorial. No primeiro já existe uma certa indicação de leitura, direcionando o leitor a partir da ideia de fragmentos que compõem a obra. Na nota editorial há a explicação do projeto, que antecedeu o livro, intitulado **José Luandino Vieira: Diários do Terrafal**, destacando uma “metodologia que fosse, ao mesmo tempo, rigorosa mas suficientemente flexível para integrar a revisão e a reorganização da obra do ponto de vista da atual vontade autoral” (2015, p. 34. Grifos nossos). Nesse sentido, é necessário voltar ao trecho que encerra a apresentação feita por Luandino para pensar não só a questão testemunhal, mas também a importância de um marco temporal, a distância entre a escrita dos “apontamentos” e a publicação dos “Papéis”, especialmente quando Luandino afirma: “Hoje, continuando essa caminhada, vou carregando o que dela está em mim e nos escritos que fui produzindo” (2015, p. 10)

234 Portanto, o momento de análise crítica da obra precisa levar em conta alguns conceitos, caros à literatura e à história, por perspectivas distintas. Fragmento, lacuna, memória consciente/inconsciente, rastro, cicatriz, manutenção do sigilo, hierarquização dos fatos (no sentido de foco), entre tantos outros. Todas essas questões voltam-se, a um só tempo, ao gênero textual, à questão editorial, ao lugar documental (pensando com Le Goff também o monumental) do livro como produto final. Dessa forma, a proposta deste primeiro eixo de leitura é indicar o confronto necessário entre os cadernos (apontamentos) e o livro como produto final, pensando a adaptação da temporalidade do testemunho, adaptação como processo e produto, a partir das reflexões de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*, ou seja “desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade” (HUTCHEON, 2013, p. 14), mas sem perder de vista o lugar duplo da adaptação, como a própria Hutcheon ressalta: “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou

multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações” (HUTCHEON, 2013, p. 28)

Quando pensamos esta questão tendo como horizonte a definição primária de diário de Lejeune como “[...] apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. [...]” (LEJEUNE, 2004, p. 303), a noção de adaptação se amplia, pois levamos em consideração a distância temporal, inerente ao gênero diário, também como parte da relação entre processo (a escrita dos apontamentos e/ou o projeto que os organiza) e o produto final (o livro). Tal percurso é crucial para entender a composição fragmentária do livro para além das entradas datadas do gênero diário, mas também como marca de um processo recente, já que os “apontamentos” passaram pelos organizadores do projeto e por um novo olhar de Luandino Vieira, um olhar atualizado.

É interessante observar como a “nota editorial” apresenta uma espécie de legenda para “uma boa leitura e compreensão dos critérios”, além da ressalva de que “Como a fixação do texto definitivo foi feita em colaboração e com concordância do autor não existem muitas palavras indecifradas” (VIEIRA, 2015, p. 37). A ideia de “texto definitivo”, que perpassa a posição editorial, marca o lugar da noção de adaptação, especialmente por diferenciar o “momento da escrita” do “momento da edição”, por exemplo, no uso dos colchetes com reticências em itálico e sublinhado, que significam o corte do autor no momento da edição, e o uso dos colchetes com reticências, como corte do autor no momento da escrita.

O texto definitivo, o livro, para além da mudança do título, apresenta na finalização de cada caderno um fac-símile de uma espécie de aforismo – citação de outros presos, mas sobretudo excertos literários: “Esta vida... não é vida! (estribilho de Marcelino, um preso que sempre gritava isto ao distribuir comida” (VIEIRA, p. 76); “Só podemos esquecer o tempo servindo-nos dele” – Bau-

delaire (Journaux Intimes)” (VIEIRA, p. 103); “Florece plantada la vieja lanza/ la aurora es lenta/ pero avanza’ F. G. Lorca” (VIEIRA, p. 231); “Comme la vie est lente/et comme l’espérance est violente! (Apollinaire)” (VIEIRA, p. 314); “Eu vivo, carago!/ Por isso vou-me por a uivar? J. Marmelo e Silva” (VIEIRA, p. 757). A questão que se coloca é, esta estrutura existiu nos cadernos iniciais, era mesmo um tipo de desfecho para os cadernos, ou ela é parte do projeto, que marca claramente a formação do Luandino Vieira escritor? Portanto, de um Luandino já distante da situação prisional e sua falta de perspectiva, um Luandino já conhecedor do lugar que ocupa na história da literatura angolana.

Deixando as problematizações possíveis e necessárias diante da questão editorial, mas sem perdê-las de vista, já que a imagem do Luandino escritor irrompe de várias formas ao longo do **Papeis**, parto para o segundo eixo pretendido aqui, adentrando o texto dos cadernos, conhecendo o testemunho da vida hipotecada e as imagens do cárcere através dos calendários fabricados por Luandino.

236

Olhar o outro, enxergar a si mesmo, escrever...

*Que me quereis, perpétuas miragens,
Com que sonhos ainda me abismais?
O tempo é um rio que não para mais
Não se repetem as visões das margens?*

(Carlos Oliveira)⁴

Talvez o que chame de imediato a atenção do leitor diante do título dado ao livro – **Papeis da prisão** – seja a ideia do coti-

⁴ Trecho citado no desfecho do Caderno 8 dos **Papeis da prisão** (VIEIRA, 2015, p. 492)

diano prisional ou ainda das questões políticas que permearam a condenação de Luandino e sua manutenção por tantos anos preso sob a acusação de terrorismo (que consta nos processos da PIDE). No entanto, se focarmos no título primeiro dos cadernos (a palavra “original” será evitada, atendendo ao caminho que Linda Hutcheon propõe) – “Ontem, hoje, amanhã!” – percebemos uma perspectiva que vai além, e, principalmente, que demonstra o contraste entre o olhar cotidiano, para fora, para o coletivo, para as questões políticas, e os momentos de introspecção, quando a relação com L. (Linda) é uma referência sempre presente, quando o pensar a condição prisional, o “até quando”, se transforma em angústia, e sobretudo quando o passado irrompe.

Assim, **Papéis da prisão** apresenta o encontro destas duas perspectivas, a introspecção e a observação, manifestadas no olhar atento de Luandino que, preso, opta pela escrita como forma de elo entre o ontem, o hoje e o amanhã, imagem presente na ideia, já citada anteriormente, dos calendários fabricados que substituiriam a vida. A tríade “memória-escrita-vida” formada no contexto específico do cárcere, em que a memória manifestada nos papéis tomaria o lugar da vida em suspenso, remete aqui as reflexões de Jeane Marie Gagnebin, ao recuperar o trabalho de Aleida Assmann, quando ressalta a escrita como uma das metáforas da memória, como “este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso [...] e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de *escrita*, *escritura*, *inscrição* quando tentamos pensar em memória e lembrança” (GAGNEBIN, 2006, p. 111). Nesse sentido, é interessante observar como a escrita se configura como procedimento, mas também como tema nos **Papéis**, como o “apelo a uma leitura posterior” de que fala Lejeune, que surge em inúmeros momentos em que Luandino faz referência à necessidade de escrever:

3-2-63

Hoje de manhã, ao mata-bicho e antes do recreio estive a contar para o Necas (o A.J. anda de “trombas”...) como era a prisão da C[asa de] Reclusão. E relembrei muitas coisas que o tempo já ia apagando. Por isso, e porque (quem sabe?) talvez um dia precise, vou desenhar as plantas da prisão conforme me lembro: e à medida que me for lembrando, vou escrevendo tipos e episódios sucedidos durante aquele mês [...] (VIEIRA, 2015, p. 126-127)

1-11-63

(Como tudo isto, desde o início, não me esqueço mais, não vale a pena tomar nota – fica este apontamento para referência no tempo.) (VIEIRA, 2015, p. 370)

18-XII-63

(A melhor maneira de, depois, lembrar de tudo isto é contar à K., nas longas conversas... por isso aqui fica só a lembrança do assunto.) (VIEIRA, 2015, p. 387)

238

Os três trechos do ano de 63 evidenciam formas distintas da preocupação de Luandino com uma certa manutenção da memória e, principalmente, com um tempo futuro, quando esses fatos pudessem/precisassem ser retomados. Por esta perspectiva, a obra mostra que a escrita está muito mais ligada a esta imagem de rastro do que a uma noção de uma escrita clandestina característica de um preso político, e na entrevista publicada ao final do livro, “O Tarrafal é a prisão em mim”, Luandino destaca esta questão: “[...] eu já tinha o hábito de escrever clandestinamente e na prisão desenvolvi essa prática. Os apontamentos, o diário, surgem também porque percebi que muito embora tivesse sempre confiado na minha memória [...] havia coisas que eu tinha que escrever [...]” (VIEIRA, 2015, p. 1045)

Dessa forma, a escrita de si, ou mesmo aquela sobre a necessidade de escrever os apontamentos, vai sendo entrelaçada a um

olhar para fora, ao campo de observação do preso, extremamente atento às condições que o cercam. Este olhar para fora é marcado sobretudo pela noção de coletivo, não necessariamente no qual o escrito se sinta inserido – “27-2-63 Hoje acaba Fevereiro. Um mês bom para os presos: conta como um mês e tem menos 3 dias! Sempre é alguma coisa!” (VIEIRA, 2015, 2015, p. 155). O seu lugar de observador e, especialmente, de alguém que está escrevendo sobre aquele cotidiano, muitas vezes, o coloca nesta dupla posição: ao mesmo tempo em que faz parte daquele grupo de presos, consegue analisá-los como se estivesse de fora. É essa escrita do cotidiano, do “hoje”, que apresenta a estrutura prisional, mas também destaca algo muito maior, a estrutura colonial que mantém a lógica carcerária. Por isso, a observação do cotidiano se transforma em olhar solidário para coletivo, que ora surge na escrita como “mero” apontamento diário, mas também como desabafo, como angústia, como tentativa de compreensão daquilo que o cerca.

02-11-62

239

- Entrou uma grande leva de presos, vindos de Beça Monteiro. Alguns a K. viu-os eram aqueles velhotes todos. São só velhos, mulheres e crianças! (Os novos não os apanham e se apanham, matam.)

Em cada grupo para identificação só um geralmente sabe (!) português e é intérprete. Os outros não sabem (!). Ler e escrever, ninguém! O Waldemar pergunta pela profissão e dão a resposta: «trabalhar com a catana». Talvez escreva «trabalhador agrícola», talvez escreva «terrorista». Mas o que escreve, que eu vi, é «motivo da prisão: actividades subversivas contra a segurança exterior do Estado»!

*Mulheres, velhos, crianças nuas e raquíticas e velhos como os que viste!

(VIEIRA, 2015, 2015, p. 51)

7-5-63

Ontem houve grandes mudanças para vagar celas. Abílio, Capita e Ambrósio (estudantes) passaram para a sala 2.

O F Bartolomeu está doente portanto estão “cortadas” as comunicações para o “funji”. Às 2 horas chegou do Lobito novamente preso, o Portocarrero. Ficou nas celas da frente (no kafunji). (VIEIRA, 2015, 2015, p. 274)

15-2-64

Como morre um preso na cadeia: dá-lhe um ataque. Os colegas de caserna gritam: Ó sr. guarda! durante 10 m., tempo que o guarda que está a jogar às cartas com os p.s.p. leva a decidir-se. (quando não foi dar uma volta até casa, como faz o Delfim.) Depois como não conhece as chaves fica 5 minutos a experimentá-las... Sai o preso aos ombros dos outros. O guarda de motu-próprio chama a ambulância dos B.V. que 2 minutos/ 3m. está na cadeia. É nessa altura que surge o diretor e não autoriza que o moribundo seja transportado na ambulância, por que não oferece segurança... [...]

240

Se se salvasse, c/ uma congestão cerebral era um milagre! Tudo isto se passou assim mesmo! (VIEIRA, 2015, 2015, p. 462)

Os trechos acima, dos três anos iniciais, evidenciam o olhar atento para a lógica de funcionamento do cárcere: a entrada dos presos e o registro do motivo da prisão; a organização das celas; a precariedade do atendimento médico. Em cada uma das entradas do diário a análise do ambiente e dos acontecimentos é também permeada por uma revolta que se manifesta na escrita, fazendo dos apontamentos aquilo que o gênero diário prevê em um primeiro momento: a interlocução consigo mesmo; e que chega hoje aos leitores dos **Papeis da prisão** à sua finalidade última: o apelo ao leitor futuro, já citado aqui.

O que o leitor futuro encontra nas imagens destacadas por Luandino é sobretudo o cotidiano de um depósito de corpos, já que

os “motivos” da prisão são manipulados/construídos, a disposição nas celas só serve para o melhor aproveitamento do espaço e, o mais grave, o quão descartáveis esses corpos são, a ponto de o socorro médico não ser, obviamente, uma prioridade. Corpos manipuláveis e descartáveis, demonstrando o caráter deste sistema prisional como aparato de um sistema maior, o colonial.

Nesse sentido, os apontamentos de Luandino vão se transformando em um detalhado mapeamento da vida prisional, não apenas da sua, destacada pela subjetividade do diário, mas também dos outros presos. Há nos papéis uma imperativa necessidade de contar, de falar dos outros, e Luandino vai, como o “narrador sucateiro” de Benjamin, recolhendo histórias daqueles restos de vida depositados no cárcere: “[...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). Ao olhar para outros, Luandino recolhe “os elementos de sobra do discurso histórico” (GAGNEBIN, 2006, p. 54), que passam a fazer parte das suas reflexões.

241

11-1-63

Disse-me o Xico que já há algum tempo que não veem o Gregório do outro lado, quando vão despejar o lixo. Durante algum tempo foi o cozinheiro mas agora ninguém lhe vê? Teria sido transferido para S. Pedro? Mandado para os campos de concentração da Damba (onde, como contou o 121 você aí trabalha com o tronco amarrado nas pernas, enxada na mão, porrada nas costas) ou Moçâmedes? Ou teria sido a sorte de ser um dos 30 que saíram em liberdade nos dias do Natal? Penso agora que nem sequer sei o nome completo dele... (estes resquícios de “colonialismos” que se mostram num desinteresse inconsciente de elementos de identificação individual!) (VIEIRA, 2015, p. 93-94)

7-6-63

Os guardas aqui são menos arrogantes e mais delicados. Insistem em nos querer dar um preso (preto) para as limpezas o que tenho rejeitado... Faz-lhes “confusão” ver-nos de balde e vassoura e ir com o balde do livro despejá-lo ao caixote... (VIEIRA, 2015, p. 324)

No entanto, é do constante olhar para fora e da necessidade de registrar essas “sobras” que brotam significativos momentos de introspecção. O “eu” do gênero diário não está presente somente no movimento do olhar e da escrita, mas também em intensos momentos autorreflexivos, evidenciados no próprio título inicial dos apontamentos – “ontem, hoje, amanhã” – que indicava como tríade temporal passado/presente/futuro apresentava-se como uma indefinição. O medo de esquecer o passado, de onde vinham as lembranças que o mantinham vivo, mas de onde também nasce a melancolia; a angústia do presente, que se prolonga sem resolução, como se a prisão fosse um eterno presente; e o futuro, que deveria trazer a liberdade, mas que nunca chega.

16-1-63

Sinto-me mto. Doente. E a depressão nervosa não ajuda nada. Perdi totalmente o apetite, hoje só consegui beber o café com leite, mais nada. Desde há dias que isto vem sucedendo, mas hoje foi total. Contudo no recreio, embora febril, senti-me bem. (VIEIRA, 2015, p. 97)

10-3-63

Recebi um bilhete um pouco baralhante, do Hedi, por intermédio do Parreia. Escrevi a pedir-lhe para me contar, se quisesse, toda a verdade. (Hoje estou num dos meus piores dias – a apatia, desânimo, angústia. Farto-me de passear pela cela, olhar o relógio mas só são 3 menos 5! – Deito-me, levanto-me, não estou bem de nenhum modo, começa a ler desisto, não consigo concentrar-

-me... Sairei daqui a tempo de salvar a saúde mental?) (VIEIRA, 2015, p. 164)

12-3-63

Hoje na visita a K. referiu-se às m / depressões dizendo-me: ‘para que é que o Z. se anda a martirizar!’ Pensando bem nisto, tenho que ver mesmo se não será gosto de sobre (masoquismo). Se assim for tenho de ir ao médico. Mas nunca notei em mim tendências para me martirizar [...]. Ah, isto tudo é desta maldita situação, impossível habituar-me, nunca me habituei a viver sem liberdade. (VIEIRA, 2015, p. 175)

Luandino vai encontrando formas de sobreviver ao cotidiano prisional, e a linguagem sem dúvida é uma destas formas. No dia 3-3-63 comenta sobre o momento em que contou para a K, aquilo que considerou “uma bela conquista semântica para o português falado de Luanda”, a descoberta da palavra “Amigar”: “o verbo amigar que qto. a mim exprime bem um amor total, aquele em que ambos se reconhecem amigos e amigam, i. e. fazem do seu amor uma amizade para todos os amores e seres do mundo.” (VIEIRA, 2015, p. 160). Amor e amizade surgem, assim, como uma nuvem de vaga-lumes, como o lampejar de que fala Didi-Hubermann:

243

O essencial na comparação estabelecida entre os lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana reside nessa alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante. Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos. (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 20-21)

A sobrevivência no cárcere surge sobretudo ligada à imagem de L., ao amor do antes, e as preocupações com o amor de agora, atravessado pelo contato limitado pelas visitas e pelo receio das

perseguições, medo de que L. passasse a ser um alvo da PIDE, já que era a principal responsável pela circulação de seus textos, inscrições em prêmios literários etc. Mas a escrita literária (que também é uma forma de diálogo com L., porque está sempre ligada à ideia de entregar o material para ela, com a sensação de que ela ficará feliz: 8-3-63 “estou imaginado a surpresa da K. ao ver o conto ilustrado. Ainda sou capaz de fazer algumas coisas na vida, surpresas a L., a despeito do progressivo abatimento que me vai minando” (VIEIRA, 2015, p. 164), no interior dos diários aparece como eficaz “alternativa aos tempos muito sombrios”. A obrigação de escrever, que Luandino impõe a si próprio, surge constantemente como elemento essencial para sobrevivência, como forma de viver para além dos muros prisionais.

244 Dessa forma, podemos enxergar em Luandino a ideia de “limiar” presente em Benjamin (BENJAMIN, 2018, p. 815-816), no sentido apresentado por Jeanne Marie Gagnebin, como aquilo que “permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios” (GAGNEBIN, 2014, p. 36) ou ainda que “aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (GAGNEBIN, 2014, p. 37). É a posição limiar em que Luandino se coloca que o leva à escrita; Luandino como parte daquele espaço, consegue posicionar o olhar como se estivesse de fora, retirando dele referências para as criações literárias. Em 28-2-63, depois de alguns apontamentos, surge de forma grifada “Para não esquecer”, destacando personagens sobre quem ouviu histórias e concluindo: “Penso que com os caracteres destes tipos todos, mais ainda os do Quinhentas, do Rebocho, e do Salambiô, posso um dia fazer uma novela ou coisa parecida” (VIEIRA, 2015, p. 155)

Mas a inspiração também surge marcada pela indignação, evidenciando mais uma vez a ideia de recolha daquilo que o sistema colonial considera como “resto”, despejado no espaço carcerário.

Em 30-5-63: “Tenho que escrever um conto da cadeia, para a memória do J. A. Borges, homem bom e bom angolano, que estes cães deixaram morrer. Era daqueles incapazes de ódio, lúcido nas suas razões” (VIEIRA, 2015, p. 322). A repulsa, diante de tantos episódios observados/vivenciados na prisão, leva Luandino ao trabalho da dignidade do qual fala Didi-Huberman ao tratar do fotógrafo Agustí Centelles em “Quando o humilhado olha o humilhado”, da situação dialética entre a humilhação e “[...] um trabalho da dignidade que, obstinadamente, responde com cada detalhe a cada instante da humilhação” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 225). Luandino fez do cotidiano prisional um trabalho de sobrevivência não só da própria vida, mas também da memória dos outros, às vezes observados à distância, como um coletivo à parte, mas por um olhar solidário e atento que deu à literatura angolana diversas personagens inspiradas nesses corpos anônimos para a história dita oficial.

Com isso, passo ao eixo 3, a escrita literária anunciada quase como uma obrigação, como estratégia de sobrevivência, desdobrando o olhar para fora num processo contínuo de recolha de material.

245

Um projeto literário, uma sobrevida, a escrita sobre a escrita

*Quero cantar e cantarei
a mão que me cerra a boca
não impedirá o canto que sei!*

(António Jacinto)⁵

A vontade/necessidade de escrever, de dar continuidade ao trabalho literário, é uma das imagens mais constantes do diário, desdobrada em vários temas: a urgência de uma disciplina para a

⁵ Trecho citado no desfecho do Caderno 5 dos **Papeis da prisão** (2015, p. 340)

escrita, diante das condições da prisão; o apontamento de ideias para que não ficassem esquecidas; as inspirações vindas de outros presos, de recortes de jornais e das leituras literárias; a própria leitura como amadurecimento da escrita; e a recorrente auto-cobrança, por não escrever ou por achar insuficiente aquilo que conseguiu colocar no papel.

19-1-63

Se eu impusesse a mim mesmo escrever um conto por mês? ...
(Às vezes dão-me estes ataques de auto-disciplina – e um conto por mês para quê? Pergunto agora?)

*

Copio para aqui um apontamento antigo. Uma ideia para um livro em que re-contasse histórias tradicionais, recriando-as esteticamente e dando-lhe um contexto actual ou actualizante. Título: «Novas histórias do antigamente».

*

246

Estou sentindo renascer a vontade de trabalhar na «Maiombola» (projeto de romance A Maiombola da Mentira”. Ontem estive algum tempo a desfolhar os papelinhos de apontamentos. Separei os dois contos que quero escrever e já os meti no bloco. Talvez hoje à noite e amanhã de manhã o escreva. Muito depende da visita de hoje à tarde! Mas está mesmo muito maduro e se deixo passar agora a ocasião depois vai ser difícil escrevê-lo. Tenho a intuição que vai sair influenciado pelas leituras do «Don Paisible» (do Mikail Chokhov) ... mas era assim que eu gostava de vir a escrever. Que se sentisse a vida em cada palavra, em cada linha, em cada frase [...]. (VIEIRA, 2015, 2015, p. 101)

É possível perceber como, em uma mesma entrada do diário, a escrita surge em momentos e de formas diferentes, ora como autoimposição, como desejo de manter um ritmo de escrita, mesmo diante das restrições do cárcere, ora como registro de ideias novas

ou de vontades antigas que serão retomadas. De qualquer forma, a escrita está ligada à vida, como afirma Luandino: “que se sentisse a vida em cada palavra”. A experiência do limite na escrita que se vai construindo nos diários também aponta para a experiência do limite pela escrita, escrita literária, necessária, pulsante. E assim podemos ver as inquietações do Luandino escritor, preocupado em manter a periodicidade da sua produção, mas também duvidando da própria qualidade.

25-1-63

Fiz um apontamento para escrever um conto. Título “a história da galinha e do ovo”, a ser contada com introdução e “moral final” como as histórias tradicionais. (ex. “A história de Job Hamukua-ja”). Vou ver se o escrevo (se escrever, é o conto de Fev.) Mas como também me posso arrepender e destruir o apontamento o melhor é copiar o que já está feito:

“Vou pôr a história da galinha e do ovo. Esta história passou no musseque Terra Nova, nesta nossa terra de Luanda. Se é bonita se é feita, vocês é que me vão dizer. Eu só sei é preciso contar-lhe...”
Mais nada. (VIEIRA, 2015, 2015, p. 111) 247

O leitor do diário vai aos poucos encontrando referências às obras literárias já conhecidas de Luandino, como a “história da galinha e do ovo” citada acima, mas também a referência a Vavó Xixi que aparecerá tempos depois: “8-3-63 Ao acabar de rever a 4^a. Parte do conto “Vavó Xixi” penso que não devo mais continuar a escrever naquele estilo tão ostensivamente anti-português (linguagem) mas procurar agora o estilo próprio que esta experiência sedimentou.” (VIEIRA, 2015, 2015, p. 163) E aqui já estamos diante de um Luandino preocupado com a forma e com a busca de um estilo próprio.

A experiência limitante do cárcere não faz de Luandino um sujeito circunscrito às visões/impressões daquele espaço. As pre-

ocupações políticas permanecem - “8-2-63 --(18 horas) Concurso literário da Anangola. Não sei se concorra, se não. Vou falar com a L. Se mando para lá certos trabalhos, aqueles tipo são capazes de os irem entregar à pide...” (VIEIRA, 2015, 2015, p. 141) -, mas a experiência não se limita a elas, mas apresenta a capacidade atenta de Luandino ao observar o que acontece a sua volta, e mais ainda, os caminhos do escritor, suas leituras e as perspectivas de escrita que vão surgindo diante de uma vida em suspenso.

No entanto, a vida hipotecada também colocará a escrita em dúvida:

10-3-63

248

Hoje tornei a deixar-me invadir pela decisão tentadora de não escrever mais. (Ontem, no fim de fazer os desenhos, apeteceu-me rasgar tudo e foi por isso que mandei mais cedo para a K.) não me esqueço que em 1959, rasguei todos os papeis que tinha apontamentos, contos antigos, originais, etc. Embora a ‘prisão’ fosse outra, a angústia que sentia era do mesmo género, derivada de não poder fazer algo de útil e achar absolutamente inútil todas aquelas historietas. Além do que interrogando-me sinceramente não sei se vale a pena continuar, se poderei algum dia escrever qualquer coisa de jeito, qualquer coisa que não seja só para júris da C.E.I e da S.C.A. Não será melhor orientar a m/vida para ser um pacto cidadão? Mas nem isso me é possível, não tenho nenhuma classificação profissional. Ao fim de 10 anos de trabalho é triste chegar à conclusão que não sei fazer nada de especial. Isso preocupa-me qto. ao futuro da L. e do Xexe. (VIEIRA, 2015, p. 167-168)

Embora o trabalho literário seja presença recorrente na escrita do diário, é inegável que a condição de prisioneiro faz com que a atividade literária oscile constantemente, já que ora há uma cobrança pelo tempo que passa sem que consiga escrever – “20-3-63 - Hoje

faz 16 meses que estou preso! [...] * Hoje são 20 e não escrevi ainda este mês nada. Tenho a história do ovo e da galinha... acho que devo aproveitar estes dias de boa disposição... Que dirá a K?” (VIEIRA, 2015, 2015, p. 197-199); “14-5-63 Estou pensando a sério em fazer qualquer coisa para encher o tempo. Uma novela? O que é certo é que prometi a mim mesmo escrever um conto por mês e já falhei Abril” (VIEIRA, 2015, 2015, p. 287) –, mesmo quando parece haver disposição e ideias. A dificuldade em conciliar a falta de perspectiva da vida prisional e a necessidade de produzir também surge como elemento, dúbio, entre o desânimo e teimosia: “22-6-63 - Pouco trabalho, muito dificuldade em escrever... o que sucede é que ainda não senti aquela “alegria” que costumo sentir quando estou a escrever como devo [...] Mas continuo a teimar” (VIEIRA, 2015, 2015, p. 336)

A teimosia, anunciada ainda em junho de 1963, acompanhará Luandino, que continuará a retirar da experiência limite o material para a escrita literária: personagens, vocabulário, cenários, elementos que são pensados muitas vezes a partir das notícias de jornal e das histórias contadas por outros presos. Mas o questionamento sobre a “utilidade” do seu projeto literário, presente em março de 1963, surgirá em outros momentos, em mais uma movimento duplo, já que Luandino parece saber muito bem o que quer como um projeto seu, como espaço, linguagem e personagens, e por isso faz constantes autocríticas; mas também duvida sobre a validade de todo esse esforço em manter a atividade em condições tão precárias e que, mais grave, coloca a L. em posição de risco.

249

2-V-64

Estava a fazer a limpeza ao quarto, cerca das 19h30m, qdo. veio guarda Silva dizer-me que a K. tinha telefonado. Apanhei um destes sustos... mas ele concluiu

- Para avisar que ganhou o prémio!

O Prémio Mota Veiga, talvez 20 mil escudos e uma grande alegria para a L. de quem o prémio é! Sem ela não existiria com certeza. Continuei a fazer a limpeza, sem mais comentários. Seria que já estava a conta com a vitória? E que espécie de vitória será esta? (VIEIRA, 2015, 2015, p. 510)

Luandino demonstra em vários momentos a alegria de escrever e poder entregar o material a sua esposa, o interesse pelos concursos, a perspectiva crítica diante das leituras e da própria escrita. O questionamento acima – “E que espécie de vitória será esta?” – acontece aproximadamente 10 meses após o seu julgamento e a divulgação da sentença, em 22 de julho de 1963: “14 anos prisão maior, 8 perda direitos políticos, medidas de segurança c/ internamento de 6 meses a 3 anos!!!” (VIEIRA, 2015, 2015, p. 349). Embora hoje, conhecedores que somos do desfecho dessa história, saibamos que aquela vitória significava a sobrevivência do escritor no corpo do preso, é inegável que as dúvidas que surgem ao longo do diário também dão mostras da dialética do trabalho do humilhado de que fala Didi-Huberman.

250

Conclusão

“Eu não posso perdoar aquele que atravessa com o olhar feliz do inocente as injustiças e as guerras, os horrores e o sangue” (Pasolini In DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 23), afirmou Pasolini ao condenar a inocência como um erro. Luandino evidentemente não possuía um olhar inocente diante de tudo que o cercou durante os anos de prisão, mas o que quero destacar aqui é que seu olhar, tampouco, não se limitou ao seu drama pessoal. Os **Papeis**, seus apontamentos e diários, não se restringem à individualidade do gênero, mas permite que outras vozes e outros corpos, aprisionados como seu, lampejem “apesar do todo da máquina”. Por isso, retomo a epígrafe de Didi-Huberman e seus questionamentos, para transformá-los e/ou respondê-los. Os maravilhosos sinais intermitentes são emitidos no ato de escrever, estão presentes nos mecanismos

de comunicação dentro da prisão, entre o ânimo-desejo pela visita de L. e a apatia-depressão diante da vida hipotecada no cárcere, ou ainda entre a escrita como possibilidade de sobrevivência (real e metafórica) e o desacreditar-se diante da própria escrita. Enfim, as situações vivenciadas por Luandino nesta vida hipotecada no cárcere trazem, nas suas intermitências, modos de compreender, para usar a imagem que Didi-Hubermann recupera de Walter Benjamin, como “os tempos se tornam visíveis”.

O olhar de Luandino, o tornar visível esse tempo de experiência [que poderia ser pobre no sentido benjaminiano] (VIEIRA, 2015, 2012, p.124), o seu duplo ato de escrever, os papéis e as obras literárias, só evidencia a potência da memória como rastro que se quer perpetuado na escrita contra a humilhação, como a descreveu Didi-Huberman: “Quando o humilhado olha o humilhado, não é somente o trabalho da humilhação que é dado a ver. É também, por uma espécie de reviravolta dialética, o trabalho contra a humilhação que se põe em movimento e procura suas condições visuais de aparição” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 236). Portanto, aqueles que para o colonialismo português não passavam de restos abandonáveis à sorte da estrutura carcerária, são transformados por Luandino em rastros em potência eternizados nos seus papéis, assim como suas próprias memórias. Ou seja, dos pequenos (e muitos) papéis guardados por Luandino, como restos de uma experiência vivenciada no limite da vida hipotecada no cárcere, tanto a História quanto a Literatura ganham, décadas depois, um valioso documento, que aborda, da perspectiva subjetiva intrínseca aos seus calendários fabricados, um longo episódio do colonialismo português em pleno século XX, mas muito mais do que isso, a trajetória da formação de um escritor que soube ser observador do seu tempo, mesmo sendo privado de sua liberdade.

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. Willi Bole. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

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

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

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

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

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org.: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

VIEIRA, Luandino. **Papéis da prisão – apontamentos, diário, correspondência** (1962-1971). Organização: RIBEIRO, Margarida Calafate; SILVA, Mónica V.; VECCHI, Roberto. Lisboa: Caminho, 2015.

Transições na literatura cabo-verdiana? – *O Fiel Defunto* de Germano Almeida

Sandra Sousa

Numa entrevista de Novembro de 2017, concedida ao jornal **Nascer do SOL** após a sua participação no “Morabeza” — festival literário promovido pelo Ministério da Cultura de Cabo Verde e organizado pela Booktailors —, Germano Almeida, escritor que insiste em auto-dominar-se de contador de histórias, mesmo depois de ter sido galaradoado com o prestigioso Prémio Camões, responde o seguinte à comum, insistente e óbvia pergunta jornalística “neste momento, o que está a escrever?”: 253

Estou a tentar acabar um livro, um livro que pela primeira vez chamo um romance. Estou no último capítulo, e espero que este livro seja diferente dos outros que escrevi porque desta vez me propus de início a escrever um romance. É um livro que se entrega mais aos pormenores. Porque quando o que se quer é contar histórias, acabamos por saltar por cima de muitas coisas. No romance, aprofundamos o retrato, vamos às coisas mais pequenas. Mas não sei de facto se é um livro igual aos outros ou se consegui o que queria (PINTO, 2017, s/p).

O livro a que se refere é evidentemente **O Fiel Defunto** publicado pela sua fiel editora, a Caminho, em 2018. Se pensarmos na definição de romance oferecida pelo **Dicionário de Termos Literários** de Massaud Moisés, ou seja,

a palavra designa uma fôrma literária (...) universalmente considerada 'a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas' (Henry James, **The Art of the Novel**, 1937, p. 326), a ponto de parecer infensa a regras e, mesmo, exigir um tratamento 'também fora das Letras' (Roger Caillois, **Puisances du ruman**, 1945, p.25). (MOISÉS, 1995, 452),

terá Germano Almeida finalmente escrito o romance a que se propôs? A esta podemos ainda acrescentar mais um par de questões: é **O Fiel Defunto** um livro diferente da generalidade da obra de Germano Almeida ou estamos perante uma transição tanto na ficção do escritor como na de Cabo Verde em geral?

Este seu livro mais recente tem como protagonista um escritor, Miguel Lopes Macieira, que é assassinado pelo seu amigo íntimo no dia em que vai lançar **O Último Mugido**, o seu mais recente livro depois de um longo período de abstinência da escrita. No entanto, antes de entrar na análise propriamente dita de **O Fiel Defunto** e a fim de melhor nos podermos aproximar de uma resposta às perguntas acima lançadas, uma breve incursão no panorama histórico-literário cabo-verdiano se impõe.

Jane Tutikian remete-nos para a peculiaridade da história de Cabo Verde na sua origem caracterizada por

(...) variedade étnica e (...) uma sociedade multirracial relacionada por uma mistura linguística de que se tomou o crioulo como língua oficial e [que] remete, no presente, à estagnação imposta pela insularidade e características geofísicas, expressa na sobrevivência de uma sociedade regida por valores arcaicos. (TUTIKIAN, 2006, p. 60)

Embora independente desde 1975, e hoje com uma situação política e histórica diferente do período da colonização, a realidade do país traz no seu cerne todo o longo trajecto do colonialismo cujas implicações étnicas, geográficas, culturais e políticas não devem ser

descuradas. As condições geográficas das ilhas caracterizadas pela sua pequenez, pobreza do solo, irregularidade das chuvas, secas prolongadas, e falta de recursos, condicionaram os seus habitantes ao cruel dilema do “ter de partir querendo ficar e [d]o querer partir tendo de ficar, porque se estabelece entre a terra e o homem uma perfeita simbiose, sem possibilidade de cisão” (TUTIKIAN, 2006, p. 60-61). Alberto Carvalho, completa esta ideia ao afirmar que

um quadro sumário de perfil psicológico do crioulo cabo-verdiano dirá que, nele, se contrapõem (ou convivem) o desenraizamento do homem emigrante por necessidades económicas e o desejo reactivo de se manter fixado no lugar materno protector (da sua ilha envolvida pela simbologia mítica do acolhimento). E isto de maneira contraditória todavia, porque à ilha (a Cabo Verde) cabe também ser um factor de insularização, de isolamento e obstáculo à relação de fraterna troca intelectual e de convivência com esse ‘outrem.’ Entre estes dois mundos ergue-se a majestade absoluta do grande mar que, entretanto, as práticas e as necessidades da vida transformam em elemento de relação sob distintas configurações. (CARVALHO, 2008, p. 8-9)

255

Existe, assim, uma relação de reciprocidade de influências; a vida do arquipélago engendra e condiciona as acções dos seus habitantes e, estes, em sentido inverso “se dão a ver e a ler por inteiro modeladas pela memória cultural (e literária) dos homens escritores” (CARVALHO, 2008, p. 8). A consequência desta recíproca projecção, “consiste na directa identificação entre as expressões poéticas e narrativas e os espaços de vivência, tomando-a como efeito figurativo sobre os três níveis mais comuns da representação literária, como referente da realidade, como referência textual e como uma metáfora de valores culturais” (CARVALHO, 2008, p. 8). Deste modo, M. Brito-Semedo, menciona que

[d]urante um período de pouco de mais de um século (1856-1975), as diferentes gerações de elite intelectual produziram uma prática e elaboraram um discurso, de carácter ideológico, rasteado na imprensa periódica publicada em Cabo Verde, conducentes à construção de uma identidade nacional crioula e que se revelam como indicadores de que o processo estava em curso. (BRITO-SEMEDO, 2003, p. 413).

Duas dimensões encontram-se sempre presentes neste processo, a cultural e a política. O problema, segundo Brito-Semedo, é saber quando se passa da dimensão cultural à dimensão política, “de tal forma estão ligados entre si, confirmando os fortes vínculos existentes em Cabo Verde entre a literatura e a política” (BRITO-SEMEDO, 2003, p. 413).

Embora Brito-Semedo ofereça uma periodização um pouco diferente e mais detalhada da habitualmente consagrada — a de que a divisora das águas seria o momento do aparecimento da revista **256 Claridade — Revista de artes e letras** (S. Vicente, 1936-1960), que impõe o chamado período da cabo-verdianidade ou da inauguração do modernismo, e cujo nome passou a designar uma geração de autores e uma nova forma de fazer literatura — o que aqui importa é ter em conta o que está envolvido nesta forma de fazer literatura antes e depois da independência. Refere Brito-Semedo,

[a] dimensão cultural, que compreende a emergência de um *sentimento nativista*, enquanto portadores dos valores culturais próprios, passa para uma *consciência regionalista* e chega a uma *afirmação nacionalista*. A dimensão política, que teria começado como uma *reclamação* de um estatuto de igualdade em relação ao português reinól da metrópole, progride para a *reivindicação* da diferenciação regional dentro da filosofia de um Portugal ‘uno e indivisível’ protagonizado pelo Estado Novo, culminando na *exigência* de uma autonomia política de Cabo Verde no concerto das nações. (BRITO-SEMEDO, 2003, p. 414)

A obra de Germano Almeida não foge, certamente, a esta sobreposição ou intercepção entre a dimensão política e a cultural. Brito-Semedo coloca o escritor na segunda fase do terceiro período da história da produção jornalística e literária cabo-verdiana — “O Período do Universalismo” que começaria depois da independência do país e iria até ao presente —, a fase da “Geração da Independência” (BRITO-SEMEDO, 2003, p. 417). Segundo o periodista,

esta geração surgiu a partir de 1975, com pouco mais de uma vintena de novos escritores que têm vindo a amadurecer e a afirmar-se no panorama literário das ilhas. Tem uma actuação destacável, particularmente a partir de 1986, e conta com mais de uma trintena [hoje em dia bastantes mais] de livros publicados. Caracteriza-se pelo signo da continuidade e da renovação, ensaiando uma nova estética e uma temática mais intimista e universalista. (BRITO-SEMEDO, 2003, p. 417)

É óbvio que a demarcação ou a passagem de fases ou períodos não é algo de tão linear, abrupta e datada, existindo momentos de sobreposição e continuidades entre o passado e o presente. 257

A influência e contribuição de Germano Almeida no panorama literário e cultural começa com a co-fundação da revista cultural **Ponto & Vírgula**, em 1983, com Leão Lopes e Rui Figueiredo. Inicialmente, a revista foi publicada bi-mensalmente e, depois, de forma irregular até 1987. Elias Feijó, remetendo para essa confluência e continuidade de gerações e períodos, refere que Almeida

published in the journal the stories he had written in Angola, using the pseudonym Romualdo Cruz to keep his literary and legal professions separate. The journal brought together such important writers as Baltasar Lopes, Aurélio Gonçalves, Félix Monteiro, and Manuel Lopes with younger ones who were beginning to gain notice, including Arménio Vieira and José Vicente Lopes. (FEIJÓ, 2012, p. 11).

Poucos anos mais tarde, e já depois de ter publicado o seu primeiro livro de sucesso, **O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo** (1989), Almeida funda o jornal **Aguaviva** (1991), de que era co-proprietário. Feijó acrescenta ainda a importância do ano de 1991 para Germano Almeida:

In the first multiparty election in Cape Verde, which was held that year, he ran successfully for the legislature as a candidate of the Movimento pela Democracia (Movement for Democracy [MpD]). During his term he denounced the neoliberal line that he judged that the MpD had taken and became an independent, but he worked closely with the Partido de Convergência Democrática (Democratic Convergence Party [PCD]), which had split from the left wing of the MpD. He was not a candidate in the following legislative election, in which he supported the PCD. (FEIJÓ, 2012, p. 11)

258 Este comentário não é gratuito uma vez que essa denúncia do neo-liberalismo aparece já nas páginas de **O Testamento do Sr. Napumoceno**, sendo que a vertente política e cultural de Cabo Verde virá a ser um eixo condutor e permanente ao longo de toda a sua carreira literária. Ana Cordeiro afirma, em relação à escrita de Germano Almeida, que esta “tem, também para ele, o extraordinário poder de ser libertadora e indutora de mudanças” (CORDEIRO, 2010, s/p). É incontestável que se deve ao escritor uma nova face da literatura cabo-verdiana, distanciando-se dos temas caros ao movimento dos *claridosos*, como a fome, a seca e a emigração — embora estes temas também estejam, por vezes, presentes como pano de fundo nos seus livros, como por exemplo, o tema da emigração em **Eva** (2006) — introduzindo o humor, a ironia e a sátira, aliados a uma prosa exuberantemente rica e coloquial. As linhas de força dos seus livros, contaminadas por uma herança própria da oralidade, podem resumir-se da seguinte forma nas palavras de Ana Cordeiro:

A voz e os gestos que os narradores usam para dar vida a cada personagem, a mistura do português e do crioulo, conforme a emoção ou solenidade do momento, os saltos narrativos com o conto a voltar atrás sempre que necessário, tudo isto que se encontra nos tradicionais contadores de estórias é retomado por G. Almeida nos seus romances. A forma como a descrição, narração e diálogo se fundem, os saltos temporais, a técnica rápida e impressionista com que caracteriza os personagens, o discurso indirecto livre ou a mistura do português e do crioulo, perfeitamente adequados à fluência e coloquialidade da narrativa, são exemplos do modo como o autor incorpora essa herança. (CORDEIRO, 2010, s/p)

Feijó fala-nos igualmente da relevância da ficção do escritor ao alertar para o facto de que esta é importante “not only for its quality but also for its quantity” uma vez que “fewer than fifty books are published in Cape Verde annually, and the number of copies in a print run rarely exceeds 1,500” (FEIJÓ, 2012, p. 14). Além disso, “some of Almeida’s books are recommended by Portugal’s National **259** Reading Plan program for independent study in secondary schools” (FEIJÓ, 2012, p. 14). Ainda para o crítico, e sintetizando as características da sua obra, Germano Almeida

[r]eclaims Cape Verdean perspectives on subjects such as identity and social and sexual relationships. The Portuguese employed by Almeida is enhanced by puns and popular slang and includes Creole, which is made intelligent to those unfamiliar with the language of Cape Verde by the context. His tendency not to punctuate dialogue, which began with *O Meu Poeta*, and to mix temporal planes constitute his characteristic traits. With a strong dose of humor and ironic critique, his work focuses on the middle class of Cape Verde and on political power rather than on the misery and poverty that plague the islands. (FEIJÓ, 2012, p. 14-15)

O Fiel Defunto é um livro construído em torno do “inesperado assassinato do mais conhecido e traduzido escritor das ilhas, breves momentos antes do início da cerimónia de apresentação do que acabou por ser a sua última obra” (ALMEIDA, 2018, p. 7). Nele, Germano Almeida não foge às características a que o seu público leitor já vem sendo habituado: escrita solta, saltando entre espaços temporais e físicos, com a sua normal dosagem de humor e crítica irónica. No entanto, e se podemos encontrar alguns pontos de contacto com o romance **O Meu Poeta** (1990) em que “o autor faz um retrato satírico dos governantes e das elites culturais caboverdeanas, no pós-colonialismo, criticando, também, o entendimento da cultura e da literatura pelo viés político” (TUTIKIAN, 2006, p. 65), as diferenças são igualmente nítidas. Se tivermos em conta os comentários de Gerald Moser ao romance de 1990, ou seja, de que o poeta

260

is revealed as a coward at heart, who has to be pushed into action by his wife; and his intervention on behalf of the youthful demonstrators turns out to be a crowning event in his career as an opportunistic turncoat who started out as a rabid defender of the regime but now metamorphoses into the spokesman of the young “who soon would hold the reins of the country in their hands”. (MOSER, 1994, p. 68),

verificamos que o escritor Miguel Lopes Macieira é um outro tipo de personagem que se afasta daquele outro profissional da escrita. Além disso, e com razão, Moser afirma que **O Meu Poeta** “as a satire the work is impossible to enjoy in one sitting since it is so longwinded” (MOSER, 1994, p. 68). Esta densidade verbal que torna a leitura cansativa aparece de forma mais aplacada e de prazerosa leitura em **O Fiel Defunto**.

Nesta obra pode afirmar-se que, através desse aparentemente inocente episódio do assassinato do escritor mais famoso de Cabo Verde, o cardápio de elementos que envolvem a cena literária é

escrutinado pelo narrador. Abordaremos aqui passo a passo cada um deles. Na realidade, este é um exercício doloroso, uma vez que Germano Almeida nos obriga a uma reflexão sobre e confrontação com a nossa posição na Academia e o nosso papel como críticos literários. Mas talvez seja esse o grande truque deste livro, obrigar-nos a olhar para nós próprios, quando normalmente olhamos e analisamos apenas os “outros”, ou seja, nós somos algumas das personagens de **O Fiel Defunto**. Conseguem imaginar Germano Almeida a piscar-nos o olho?

Começemos pelo escritor. Miguel Lopes Macieira regressa à cidade do Mindelo, São Vicente, depois de uma carreira em Portugal da qual o leitor nada sabe. Regressa reformado e com uma companheira cabo-verdiana radicada igualmente em Portugal, Mariza de nome, com quem tinha estabelecido conhecimento numa passagem de fim de ano em Cabo Verde. Ao chegar a São Vicente, o escritor dá uma entrevista à comunicação social “a proclamar que, já aposentado, regressava à terra com o fito exclusivo de vir escrever, ser escritor, relembrar em escrita ficcionada as estórias da sua gente, as estórias que ao longo dos anos o tinham perseguido sem descanso (...)” (ALMEIDA, 2018, p. 37). Afirma ainda o seguinte, “Não pretendo nenhum cargo, nenhuma honraria, não vou entrar a fazer política, ela interessa-me apenas enquanto cidadão, não como modo de vida, de modo que não farei sombra a ninguém” (ALMEIDA, 2018, p. 38). Esta ideia é novamente reiterada a meio do livro em discurso indirecto livre,

261

Muitos aposentados vieram do estrangeiro para Cabo Verde fingir fazer política, tentar intervir na vida das pessoas, dar palpites sobre o que acham melhor para o país, uma terra que já mal conhecem depois de estarem tantos anos ausentes, dizia, eu não, eu vim apenas para estar na minha terra, escrever os livros que puder, se isso for útil para todos, fico contente. (ALMEIDA, 2018, p. 168)

Nota-se aqui a crítica àqueles que depois de exercerem carreiras de funcionalismo, sobretudo em Portugal, regressam a Cabo Verde para arrebatam mais alguns benefícios. De facto, Germano Almeida comenta, entre risos, esta situação numa entrevista referindo que é uma brincadeira, mas que não é completamente inocente:

Havia muito essa ideia de que os que vêm de fora é que sabem. Eu costumo dizer: Nós, que passámos a vida aqui, ainda não aprendemos a resolver os nossos problemas, como é que vocês que passaram a vida fora sabem como resolver os nossos problemas internos? Não! Venham com calma, aprendam, instalem-se, virem cabo-verdianos! Vocês, quando vêm de fora, ainda não são cabo-verdianos, têm primeiro de aprender a ser. (SANTOS, 2018, s/p)

262 Mas o escritor aqui não é o vilão, ou seja, nota-se concomitantemente o apreço de Almeida pela sua personagem principal. Miguel Lopes Macieira fez uma vida recatada “em todos os sentidos” (ALMEIDA, 2018, p. 168), foi recebido no auditório no seu último dia de vida “por uma enorme salva de palmas misturadas com veementes vivas de todos os presentes, que assim mostravam quanto os alegrava terem como conterrâneo um homem tão conhecido e estimado e de uma humildade que desafiava qualquer franciscano” (ALMEIDA, 2018, p. 90).

Logo no primeiro ano, o escritor publica dois romances e continua a publicar um par deles consecutivamente ao longo dos anos, facto que lhe dá a alcunha de “paridor de gémeos”. E neste ponto surge a alegação ao problema da sobrevivência não só económica, mas de projecção intelectual internacional, dos escritores num meio estreito e pobre como o de Cabo Verde e da sua relação com as editoras, também elas escassas no país. Embora as palavras de José Maria Semedo sejam verdade,

We live in a period where the idea of space-time has been shortened by technology”, isto é, “for common Cape Verdeans their country exists as much in the archipelago as it does in the communities in the diaspora, in quite specific countries in America, Europe and Africa” (38) e que “our understanding of space is now different (SEMEDO, 2003, p. 39),

tal não impede que a situação literária tenha mudado drasticamente. O personagem Macieira é o escritor mais popular de Cabo Verde, cujos livros “mereceram grande apreço do público nativo e (...) a sua editora conseguiu vender os direitos de edição em Portugal e depois de tradução noutros países, com grande estardalhaço mediático,” mas “com pouco proveito económico-financeiro” (ALMEIDA, 2018, p. 38). Germano Almeida, em entrevistas, aponta para esta situação ao afirmar que, por exemplo — e é ele próprio o mais conhecido e badalado escritor cabo-verdiano — “No Brasil não tenho leitores, até onde sei, ou então tenho poucos. Vou tendo” (SANTOS, 2018, s/p). Refere ainda,

263

Acho que seria mais útil avançar para o incentivo das publicações cabo-verdianas. E estou a pensar não só o apoio à edição da literatura cabo-verdiana em Portugal como das traduções no estrangeiro. Mesmo em Portugal, sendo eu publicado pela Caminho — e isto deve-se a um conjunto de circunstâncias fortuitas que levaram a que esta editora conhecesse o meu trabalho, coisa que em condições normais não teria acontecido —, quando tentei que esta publicasse alguns autores cabo-verdianos nunca consegui. Eles diziam-me que se a publicação fosse financiada a coisa fazia-se, agora assumir os encargos sabendo de antemão que as vendas não chegariam para cobrir os custos, não dava. (PINTO, 2017, s/p)

O problema reflecte-se ainda no escasso público leitor cabo-verdiano que não tem poder de compra para adquirir livros. Como

afirma Almeida, “Entendamos que ninguém que precisa de comprar um quilo de açúcar vai trocá-lo por um livro. Por isso são importantes as bibliotecas. E desde a escola primária tem de se incentivar as crianças à leitura, a ouvirem e contares histórias, para crescerem embaladas por elas” (PINTO, 2017, s/p).

A relação de Macieira com Mariza começa, no entanto, a deteriorar-se com a mudança para Cabo Verde e com a sua obsessão pela escrita. Mariza começa a sentir-se abandonada e

perdida a novidade da casa nova, mobiliário novo, cortinas novas, foram escasseando as atividades sexuais, umas vezes porque ele tardava no escritório e quando chegava ao quarto ela estava já adormecida, outras porque chegava tão cansado e com a cabeça tão longe da mulher que não havia maneira de reagir a qualquer estímulo, de modo que ela também foi-se afastando dele. (ALMEIDA, 2018, p. 39)

264

Numa carta ao escritor, Mariza confessa a sua tristeza ao lembrá-lo de que “... passaste a reservar todas as tuas palavras de amor e carinho e ternura para as personagens que parecias ter prazer em criar amoráveis, doces, cariciosas, sempre próximas, sempre disponíveis, enquanto tu mesmo te mantinhas seco, hirto, distante” (ALMEIDA, 2018, p. 53). Na realidade, Lopes Macieira considera os livros os seus filhos, não desejando aprofundar com Mariza, depois de esta anunciar umas férias nos Estados Unidos, a razão pela qual “tinha decidido casar-se, primeiro com a máquina de escrever, depois com o computador e egoistamente tudo fazia para ignorar o que a companheira podia desejar da vida (...)” (ALMEIDA, 2018, p. 39-40). A escrita é aqui vista como um acto isolado capaz de danificar as relações do escritor com outros seres humanos, uma acto que Germano Almeida define de prazer egoísta. Uma vez mais, encontram-se pontos de contacto entre o escritor e o seu personagem-escritor, num livro que toca o género autobiográfico:

“Mas esse não-trabalho é uma forma de me divertir que me priva de muitos outros divertimentos. E nesse sentido é que digo que, no acto de escrever, a gente perde a família e perde os amigos, porque estamos concentrados num prazer egoísta que é estarmos com os personagens literários” (SANTOS, 2018, s/p).

Mariza proporcionava-lhe a paz e o alívio de ter de fazer tarefas domésticas e cuidar de si próprio que deixou de beneficiar quando esta o abandona. A sua produção acaba por diminuir para um livro por ano até que pára abruptamente de escrever “no meio de um texto para um jornal acerca da identidade da política nacional” (ALMEIDA, 2018, p. 43-44). A falta de Mariza terá contribuído para a sua exclamação, “Porra, não me apetece escrever e não escrevo mais, disse em voz alta, estou farto desta merda!” (ALMEIDA, 2018, p. 44). O escritor acaba por escrever a Mariza na esperança de a convencer a regressar:

Quero participar-te em primeira mão que a partir de há uns dias a esta parte sou de novo um homem livre. É verdade, libertei-me da canga da escrita e estou a viver a liberdade de levantar-me de manhã, caminhar até ao mar da Lajinha (...). Hoje sinto que o vício da escrita tirou-me de ti e acabou tirando-te de mim. ACA-BOU! Declarei-me um homem livre da escravatura da escrita, não volto a escrever mais! Bem, pelo menos pelos anos mais próximos. (ALMEIDA, 2018, p. 44-45) 265

Num subtil toque de ironia, Almeida aborda a vaidade inerente à maioria dos escritores, a que nem o seu humilde personagem parece ter escapado: “(...) porque aprendi com Salomão que nada há de novo debaixo do sol e que tudo é vaidades, nada mais que vaidade e que nada há de mais importante na vida que passarmos os nossos dias ao lado da mulher que amamos” (ALMEIDA, 2018, p. 47). O escritor torna-se então “um homem que finalmente renun-

ciou à vida de ficção que durante anos [lhe] consumiu a vida real (...)” (ALMEIDA, 2018, p. 50). Ao perder a mulher, constata que ficou sem nada. Mas esta é o tipo de auto-confissão daqueles que assumem os seus erros. Através da perspectiva de Mariza, o escritor é absolvido da sua suposta vaidade. A certa altura, tentando que os últimos pedidos do escritor deixados no seu testamento se façam cumprir, Mariza afirma que

(...) aliás esses artistas, sobretudo os músicos, têm todos a mania de que são mais do que os outros, acham-se especiais, o falecido passava o tempo a troçar deles por causa dessas cismas de grandeza, pertencerem a uma aristocracia. Bem, ele também era artista, disse Brito. Mas ele era diferente, disse Mariza, não tinha pachorra para procurar ou viver essas tontas mordomias. (ALMEIDA, 2018, p. 302)

266 No entanto, essas “tontas mordomias” tinha-as vivido em casa na tranquilidade oferecida por uma Mariza naquela altura submissa. Na carta-resposta que ela lhe envia, lê-se o tom de amargura e ironia:

Dizias precisar de silêncio absoluto para teres a concentração total para te dedicares à escrita e eu respeitei durante muito tempo, é preciso não contrariar o grande que em cada ano leva cada vez mais longe o nosso nome, o nome de Cabo Verde, se for necessário pôr-lhe a comida na boca, põe-se, se for necessário lavar-lhe os pés com água perfumada com flores, lava-se, de tempos em tempos ficar de pé atrás dele e fazer-lhe uma massajinha nos ombros dorido enquanto continua matraqueando furiosamente primeiro uma máquina de escrever, depois um computador, como tu mesmo dizias era uma máquina de escrever que tinha o condão de não fazer barulho, o que significou um progresso enorme para os ouvidos sensíveis do grande artista (...). (ALMEIDA, 2018, p. 53)

Mas a opinião geral, confirmada por Matilde, sua amiga e esposa do seu melhor amigo Edmundo Rosário, o homem que o assassina por ciúmes da relação entre os dois, é a de que Macieira era “uma pessoa leve, sem as exhibições dos pretensos artistas e pensadores que ele mesmo costumava dizer que se esquecem que vão à casa de banho, ou então pensam que é ouro toda a merda que cagam” (ALMEIDA, 2018, p. 137).

Qual é então o papel social do escritor que podemos entrever nas linhas de **O Fiel Defunto**?

Na verdade, no livro, Macieira, tal como o seu criador, Germano Almeida, não nos dá nenhuma indicação de pensar na escrita como um meio de intervir e mudar a sociedade. É interessante verificar em como também neste aspecto escritor-personagem e escritor-real se tocam e confundem. Em entrevista, Almeida refere o seguinte:

Às vezes, numa crónica ou noutra que escrevo nos jornais, de natureza política, posso ter essa preocupação de intervir socialmente, mas sem pensar que estou a influenciar seja quem for. Não creio que a escrita em si seja determinante para a influência da sociedade. Escrevo pelo prazer de escrever, dá-me prazer escrever, divertir-me a mim próprio escrevendo (...). Acho piada a esses escritores sofredores que acham que têm de mudar o mundo. Felizmente, não tenho nada com isso. (...) Não desvalorizo a função do escritor, mas também não lhe dou uma tão grande importância que chegue a pensar que é uma função essencial. (SANTOS, 2018, s/p)

Quando Mariza, um dia, lhe pergunta o que o leva a escrever desenfreadamente, Macieira responde que “absolutamente nada, (...), divirto-me apenas” (ALMEIDA, 2018, p. 187). Na perspectiva desta, ele “não precisava de outros prazeres” que não o da escrita. Daí que, após o período de abstenção, ele tenha “de novo recaído

no vício” (ALMEIDA, 2018, p. 55) da perversão da escrita. Aliás, a intenção de Macieira tal como ele a descreve é “inovar a literatura cabo-verdiana, fazer uma literatura alegre, bem humorada, de forma a atrair as pessoas. Porém, vender ou não vender não será uma preocupação, não pretendo viver da escrita, aliás, não creio que alguém possa viver da escrita em Cabo Verde, será apenas uma forma de ocupar o tempo nas horas mortas” (ALMEIDA, 2018, p. 186). Impossível não reconhecer traços do escritor na sua personagem. Aliás, quando Matilde refere que “acreditava que fosse verdade que quem lesse a obra completa de um escritor ficaria a conhecer-lhe a vida por inteiro, apenas com a pequena diferença de não poder dizer onde terminava a verdade e começava a ficção”, Macieira tinha concordado, afirmando que era “impossível escrever sem pôr nos livros muito do que somos e (...) que de certa forma os romances são autobiografias disfarçadas” (ALMEIDA, 2018, p. 81). Por outras palavras, “a ficção não é senão a efabulação da vida real” (ALMEIDA, 2018, p. 113). **O Fiel Defunto** poderá ser, neste caso, além de uma quase-autobiografia, uma auto-análise, uma reflexão sobre a escrita, o modo de escrever, o papel do escritor na sociedade, que, embora este último se afirme como nulo, ele está lá disfarçado sob a forma do riso e da (auto)-ironia.

Passemos ao papel da crítica literária e dos académicos. O Dr. Jesus de Brito-Macieira será, porventura, a personagem mais cómica do livro, uma vez que é a mais ridicularizada. Primo direito do escritor e supostamente especialista na sua obra, é convidado por este para vir apresentar o seu livro no lançamento em que se dá a sua trágica morte. Brito-Macieira é descrito como um “já famoso professor da Universidade de Cabo Verde” que virá da cidade da Praia “propositadamente com a finalidade de voltar a prestigiar esse parente amigo e abrilhantar com as suas nobres palavras este momento municipal [lançamento do livro] que é, afinal, quase nacional” (ALMEIDA, 2018, p. 13). A ironia sobre este personagem que poderá ser vista

como uma metáfora do papel do crítico literário e/ou do académico é por demais arrasadora embora, ao jeito já conhecido de Germano Almeida, bem dosada de humor e ironia. A escolha do nome do personagem poderá não ser inocente, aludindo a figuras reais da cena literária cabo-verdiana. É assim que o leitor fica desde logo a saber que

o ‘famoso’ professor tinha sido expressamente convocado, não propriamente por ser um erudito da obra de Lopes Macieira, como a comunicação social tinha noticiado, tanto mais que a sua especialidade era a microbiologia marítima que há anos ensinava na UNI-CV, mas antes por ser parente do autor e ter estudado e aprendido a arte da oratória no seminário S. José, que abandonou quase nas vésperas de ser ordenado padre, quando descobriu que tinha mais vocação para os folguedos mundanos, que em provado chamava abertamente de ‘dedicação à putaria’, do que propriamente para a castidade ou abstinência sexual. (ALMEIDA, 2018, p. 13)

No entanto, e apesar da sua área de especialização nada ter a **269** ver com a literatura, Brito-Macieira “falava muito bem, com grande fluência de palavras bonitas” (ALMEIDA, 2018, p. 13), ao mesmo tempo que “era sabido que ele nunca falava do livro que era chamado a apresentar, melhor, nunca falava do conteúdo do livro, antes preferindo discorrer sobre aquilo que o livro poderia ter dito se o escritor tivesse encarado o seu assunto numa perspetiva diferente” (ALMEIDA, 2018, p. 14).

Após o assassinato do escritor, Brito toma conta da situação com frieza e calculismo, não mostrando qualquer tipo de emoção, nem mesmo tristeza. Aliás o seu egocentrismo é nítido e ridicularizado pelas decisões depois da morte daquele. O que pretende é não mais que evidenciar a sua imagem de importância. O seu discurso para o público que se encontrava na sala onde se iria apresentar o livro é disso exemplo:

Senhoras e senhores, disse compungido, como aliás o momento exigia, tenho a certeza que nenhum de nós estava preparado para a tragédia que acabou de acontecer aqui diante dos nossos olhos. O grande escritor Miguel Lopes Macieira, meu amado primo, cujo último livro ele deu-me a honra de me convidar para apresentar, está tragicamente morto, morto aqui no meio de nós (...). A dor da sua perda já está em nós, mas não temos outro remédio senão aprender a conviver com esta nova realidade (...) nestas circunstâncias temos que aprender com os mais velhos e também com o marquês de Pombal (...) que já ensinava que nestas circunstâncias o que há a fazer é cuidar dos vivos e enterrar o morto (...). (ALMEIDA, 2018, p. 96-97)

270 Brito-Macieira propõe assim que, visto o escritor ter morrido, mas continuar vivo através dos seus “deliciosos” livros — que nos remete para a ideia de imortalidade dos escritores — “se transfira [o lançamento] para o cemitério e se faça junto da sua cova e que terá como autógrafa apenas essa lembrança imorredoura...” (ALMEIDA, 2018, p. 97). No momento da trasladação do corpo do escritor, Brito-Macieira recebe um telefonema de um ministro, o que o deixa exaltado de forma a gritar para os presentes que o escritor “vai ter direito a funerais de Estado, corpo velado em catafalco armado no salão nobre do palácio do povo (...) e terá com as honrosas presenças do chefe de Estado e também do chefe do Governo, para além, é claro do ministro da Cultura, que expressamente quer dirigir a cerimónia” (ALMEIDA, 2018, p. 163). É com um orgulho nítido, mais pela posição que tal funeral lhe confere do que propriamente ao primo defunto, que Brito-Macieira declara “a partir deste momento ele é propriedade do Estado de Cabo Verde e eu sou o seu fiel depositário” (ALMEIDA, 2018, p. 163). A preocupação de Brito passa imediatamente a ser “delinear o que diria no dia seguinte no enterro do escritor”, isto porque

não seria um simples enterro de um primo, ia ser o grande acontecimento da ilha e, lembrando-se dos funerais de Estado que tinha havido em Mindelo, pensou que era preciso que o do escritor fosse mais solene que o do embaixador Fernando Ferreira Fortes e mais memorável que o da Cesária Évora (...) (ALMEIDA, 2018, p. 164-165),

esta última “porém não se comparava com o papel desempenhado pelo escritor Miguel Lopes Macieira na divulgação da cultura cabo-verdiana (...)” (ALMEIDA, 2018, p. 165). É óbvia a ironia à volta da figura de Brito-Macieira, que “antes de entrar para o seminário tinha-se fartado de malhar na enxada de sol a sol e agora estava armado em fino” (ALMEIDA, 2018, p. 293).

A morte do escritor poderá ser lida como um aproveitamento para o auto-enaltecimento do académico. Todas as acções de Brito em relação ao funeral do primo mais não são que isso mesmo¹. Atente-se no seguinte excerto, que é um dos mais significativos em relação a toda a ironia à volta do papel do intelectual:

271

Há algo que se pode fazer com grande proveito disse. Não tendo acontecido o lançamento do livro no próprio dia, pelas razões que a gente conhece, seria uma coisa extraordinária se a Câmara comprasse todos os exemplares de **O Último Mugido** e o oferecesse a todos os presentes no funeral. À medida que fossem passando junto ao caixão para a homenagem final ao morto

1 A certa altura lemos: “Brito sorriu ao ouvir essa cantilena. Sentia-se atarefado, porém estava orgulhoso. Felizmente que não tinha hesitado em adiar três aulas para estar presente no lançamento do livro do primo, acrescido agora da notoriedade adveniente de ser o único parente vivo do famoso escritor assassinado mas que ia ser conduzido ao cemitério como se fosse um rei a caminho da catedral onde iria ser coroado. Porque aquele funeral, nos moldes em que o ministro dizia pretender fazê-lo, seria realmente a suprema consagração de Lopes Macieira como o maior escritor das ilhas, e isso mesmo ele pretendia fazer realçar junto à cova (...)” (ALMEIDA, 2018, p. 167). O oportunismo desta personagem é evidente.

antes de descer à cova, receberiam um livro, não poderia haver melhor autógrafa que essa recordação trágica. O presidente logo ficou entusiasmado com essa maravilhosa ideia, Vale a pena falar com intelectuais, disse, para alguma coisa vocês passam a vida agarrados aos livros, coisa que nós, simples trabalhadores, não temos tempo para fazer (...). (ALMEIDA, 2018, p. 194)

272 Pensemos, neste momento, no papel do leitor, que é também a posição ocupada pelo do crítico literário, embora a do leitor em geral não esteja imbuída do mesmo valor; no entanto, no sentido lato, cada leitor é um crítico se pensarmos que o acto de leitura é uma acto de atribuição de significado ao que se lê. Em **O Fiel Defunto**, o modesto escritor afirma em conversa com Matilde que “vocês, os leitores, são responsáveis pelo nosso endeusamento”, acrescentando que “na realidade um escritor é igual a um qualquer artesão, não deve merecer mais honrarias que qualquer outro artista” (ALMEIDA, 2018, p. 79). Matilde responde que “Nunca (...), vou deixar registado no meu diário que hoje tive o privilégio de conhecer e falar com o grande escritor” (ALMEIDA, 2018, p. 79), o que confirma a afirmação de Lopes Macieira. O pai de Matilde, por exemplo, “tinha um respeito atávico pelos livros e escritores que considerava seres especialmente dotados, portanto acima do comum mortal” (ALMEIDA, 2018, p. 137). Os leitores são fiéis ao escritor (ALMEIDA, 2018, p. 90), mas também não são imunes à vaidade. Na perspectiva de Miguel Macieira: “as pessoas adoram pensar que estão nos livros, imaginarem-se celebridades, tal personagem sou eu, gostam de dizer, isso dá-lhes importância aos seus próprios olhos, pelo que de cada vez que te contam uma estória é sempre na secreta esperança de um dia ver o assunto nalgum dos teus livros” (ALMEIDA, 2018, p. 22). Lopes Macieira afirma ainda que “a nossa vaidade não tem limites mesmo quando fingimos sermos as pessoas mais humildes e desprezadas do mundo” (ALMEIDA, 2018, p. 22), o que é mais uma ironia, visto

ele ser descrito como diferente dos outros escritores, desprendido de todas as manias e vaidades.

Como críticos e leitores da obra de Germano Almeida, fazemos e actuamos, na verdade, da mesma forma que os seus leitores e críticos em **O Fiel Defunto**, ou seja, sentimos vaidade se conhecemos pessoalmente um escritor, bradamos tal acontecimento aos sete céus, pensamos que contemos a chave da obra e o pensamento do escritor nas nossas mãos, tentamos descortinar sentidos e intenções. A fase seguinte seria pensar e analisar o título do livro **O Fiel Defunto** — visto que a palavra fiel aparece recorrentemente ao longo da obra e o tema da fidelidade amorosa é discutido — tal como os leitores-personagens fazem na narrativa:

[Brito-Macieira] Falador inveterado, no momento tentava explicar a um pequeno grupo, que acabara por se formar à sua volta enquanto se aguardava a chegada do escritor para se dar início à sessão, o que admitia ser a razão do estranho título do livro. **O Último Mugido** pode significar muita coisa ou mesmo coisa nenhuma e verdadeiramente ninguém sabe a razão desse título misterioso, para não dizer provocador, dizia solene, nem a mim ele o quis revelar (...). (ALMEIDA, 2018, p.19) 273

Segundo o escritor, “O título do livro é apenas isso, um título (...). Talvez não ele, mas alguém em particular haverá de ler o livro e muito provavelmente explicá-lo ao público” (ALMEIDA, 2018, p.20). A ironia aparece novamente páginas adiante quando o escritor afirma que “Tinha uma impossibilidade objetiva de falar dos seus livros, quando tinha de falar deles resumia-os a uma página desenxabida, nada a ver com os textos que escrevia e tanto deliciavam as pessoas” (ALMEIDA, 2018, p. 62). A explicação para o título é na verdade algo de insignificante, que, se fosse contado, deixaria os leitores e os críticos à-toa, sem saber o que pensar do seu papel neste mundo literário: “neste livro em particular tinha dado um longo mugido

ao escrever o que achou seria a última palavra ou frase (...) e de brincadeira escreveu-o como título provisório. Mas depois foi-se habituando a ele e deixou-o ficar (...)” (ALMEIDA, 2018, p. 62). Por outras palavras, o escritor é secundário, porque quem atribui significado/intenção é o leitor ou crítico.

Poderíamos agora perguntar, talvez inocentemente, qual a intenção/significado deste último romance de Germano Almeida? Ou talvez ainda uma pergunta mais óbvia, qual seria a razão de matar o escritor no livro? Esta morte remete-nos imediatamente para o ensaio de Roland Barthes, “The Death of the Author”, ou para Michel Foucault, “What is an Author?” Como sabemos, os leitores modernos contemporâneos “matam” o escritor porque a intenção não é importante. Barthes proclama que “Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature. (...) it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (BARTHES, 1977, p. 148). Anteriormente, já Foucault na sua palestra sobre teoria literária apresentada no Collège de France em 1969 se tinha situado contra a atribuição de significado como uma função da intenção do autor. Refere o crítico, já no final do ensaio:

274

The author — or what I have called the ‘author-function’ — is undoubtedly only one of the possible specifications of the subject and, considering past historical transformations, it appears that the form, the complexity, and even the existence of this function are far from immutable. We can easily imagine a culture where discourse would circulate without any need for an author. Discourses, whatever their status, form, or value, and regardless of our manner of handling them, would unfold in a pervasive anonymity. (FOUCAULT, 1977, p. 138)

Por outras palavras, “What matter who’s speaking?” (FOUCAULT, 1977, p.138). Germano Almeida parece estar aqui a brin-

car com as ideias de Foucault e Barthes, pois, ao matar o escritor, ninguém pode saber o que ele quis dizer, ideia bem expressa pelo primo ao afirmar que “durante a apresentação da obra deixará escapar algumas breves confidências, sobretudo com o objetivo de mais despertar a curiosidade dos leitores, esperemos que não seja para não os confundir ainda mais” (ALMEIDA, 2018, p. 20). É claro que Almeida tem intenções e a mais significativa aqui é colocar em xeque todo um aparato institucional que se criou à volta da figura dos escritores e das suas obras e que, embora as teorias de Foucault e Barthes e de toda a mudança no sistema crítico-literário, o escritor continua a ter um papel relevante na sociedade contemporânea, por mais humilde que ele se apresente tanto na figura de Miguel Lopes Macieira quanto na de Germano Almeida. Este último não faz mais que, através da ironia e do humor, divertir-se tanto com o seu papel social como com o dos leitores, críticos e académicos, jornalistas, editoras e tradutores, fazendo-nos pensar sobre o que cada um representa e sobre nós próprios, sobre a importância, a vaidade, as traições, as ilusões e o egocentrismo a que ninguém escapa. O livro é confronto consigo mesmo que obriga os leitores a um confronto com eles mesmos na forma catártica do riso.

275

Germano Almeida escreveu um romance, como aliás já o tinha feito antes, em que a intertextualidade com outros dos seus romances é evidente, por exemplo, na referência ao Sr. Napumoceno (ALMEIDA, 2018, p. 301) ou no retomar de temas como o do mau funcionamento de alguns sectores da sociedade cabo-verdiana, da educação ainda precária, da corrupção política, da relação Cabo Verde-Portugal, das relações amorosas e dos papéis femininos e masculinos na sociedade. Se Germano Almeida pode ser considerado como o escritor que mais peso teve na transição da literatura cabo-verdiana para uma coisa outra, i.e., uma libertação da literatura claridosa, este romance não quebra com o estilo a que já há muito nos vem habituando.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Germano. **O Fiel Defunto**. Lisboa: Caminho, 2018.
- BARTHES, Roland. **Image-Music-Text**. New York: Hill and Wang, 1977.
- BRITO-SEMEDO, M. A Literatura Caboverdiana: hipóteses de periodização e apêndices bibliográficos. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, n.8, Massachusetts, 2003, p. 413-423.
- CARVALHO, Alberto. Sobre a narrativa (conto) cabo-verdiana. **Navegações**, v.1, n.1, Porto Alegre, 2008, p. 7-14.
- CORDEIRO, Ana. Germano Almeida, o contador de Estórias. **Buala**, 15 Junho 2010, disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/germano-de-almeida-o-contador-de-estorias>>. Acesso em: 10 Agosto 2018.
- FELJÓ, Elias J. Torres. Germano Almeida. **Dictionary Literary Biography: Lusophone African Authors**. Ed. Monica Rector and Richard Vernon, vol. 367. New York: Gale, Cengage Learning, 2012, p. 10-15.
- FOUCAULT, Michel. What Is an Author? In: BOUCHARD, Donald F. (Ed.). **Language, Counter-Memory, Practice**. New York: Cornell University Press, 1977.
- MOISÉS, Maussad. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- MOSER, Gerald. Cape Verde - O Meu Poeta by Germano Almeida with a preface by Ana Cordeiro. **World Literature Today**, vol. 68, n.1, 1994, p.186.
- PINTO, Diogo Vaz. Germano Almeida: “A corrupção tomou conta da sociedade cabo-verdiana.” **Nascer do SOL**, 14 Nov. 2017, disponível em: <<https://sol.sapo.pt/artigo/588855/germano-almeida-a-corrupcao-tomou-conta-da-sociedade-cabo-verdiana>>. Acesso em: 10 Agosto 2018.
- SANTOS, Mário. Se não brincar comigo próprio, não tenho o direito de brincar com os outros. **Público**, 22 Junho 2018, disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/06/22/culturaipsilon/entrevista/neste-momento-nao-sei-em-que-lingua-escrevo-1834447>>. Acesso em: 10 Agosto 2018.
- SEMEDO, José Maria. The Construction of Natural-Geographical Space in Cape Verdean Literature. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, n.8, Massachusetts, 2003, p. 25-40.

TUTIKIAN, Jane. O riso *Do Meu Poeta*: o riso do meu autor. **Via Atlântica**, v.1, n.10, São Paulo, 2006, p. 59-74.

Transições literárias: a citação e a referência como atos de inscrição¹

Sílvia Renato Jorge

Há alguns anos, ao aproximar as obras de José Eduardo Agualusa e Pedro Paixão, iniciei meu artigo² com uma citação de Andreas Huyssen, em que o comparatista alemão dizia:

Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em lugar seguramente circunscrito, com senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. Talvez, tais dias tenham sido sempre mais um sonho do que realidade, uma fantasmagoria de perda gerada mais pela própria modernidade do que pela sua pré-história. (HUYSEN, 2000, p. 30)

278

1 Este artigo, para além das novas questões que suscita, reúne algumas das discussões apresentadas anteriormente em dois outros textos, que já agora passam a estar em diálogo: JORGE, Sílvia Renato. *Leitura, citação, tradução*. In: ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). **Patrimónios de influência portuguesa**: modos de olhar. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 241-256 e JORGE, Sílvia Renato. “Lentos hinos bordados em lacerações”: um modo de ler Conceição Lima, Marcelo da Veiga e Francisco José Tenreiro. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; JORGE, Sílvia Renato (Orgs.). **Literaturas insulares**: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento, 2011.

2 Refiro-me ao artigo “Demandas de um mundo contemporâneo: Agualusa, Paixão e a escrita da fronteira”, publicado em: CHAVES, Rita; Macêdo, Tania; VECCHIA, Rejane. **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luan-da: Nzila, 2007.

A epígrafe de Huyssen serviu-me então de pretexto para tecer considerações que, se não apresentavam necessariamente novos caminhos para problematizar o conceito de identidade, com certeza possibilitavam desdobramentos capazes de enriquecer a questão, já naquela época desgastada por nossa própria fixação em esmiuçá-la, retrato talvez de um tempo em que se torna cada vez mais nítida a noção de que a identidade cultural é um construto ou, para ser mais flexível, uma demanda que se constitui “em processo”, assinalada pela fluidez e pela possibilidade de trânsito. Pensar a identidade, naquele contexto, se estabelecia para mim como uma das formas de também pensar a literatura, ou melhor dizendo, a noção de sistema literário, que já naquele momento talvez precisasse de uma revisão, ao menos nos termos em que o brilhante Antônio Candido a formulara. Sistema literário pressupõe cânone, já o sabemos, e, por mais desviante que esse cânone possa se apresentar, ele é, quando inserido, por exemplo, no processo de ensino ou naquilo que poderíamos chamar de processo institucional de publicação e venda, algo que aponta para o estático, tentando controlar muito do que, no espaço social, é fluido, deslizante e, muitas vezes, impalpável. 279

Pensar a citação e a referência, diante do processo de transição que hoje nos interessa, demanda, portanto, a percepção de que estamos lidando inexoravelmente, mesmo que esse não seja nosso objetivo, com conceitos complexos *per se*, sobretudo se os inserirmos no contexto dos diversos países africanos que usam a língua portuguesa como língua oficial. Assim, termos como identidade, sobretudo quando associado a nacional; sistema literário e cânone, isso para não falar de tradição, apresentam-se como conceitos sedutores, os quais, todavia, podem nos induzir a uma visão equivocada, porque estática e centralizadora, daquilo que pretendemos entender. Não o fazem necessariamente, mas trazem consigo o risco, a tentação.

Se nossa intenção é investigar os gestos presentes em textos contemporâneos (mais um conceito problemático a nos entretecer...)

que apontam para uma busca da inovação, da transformação, por meio de um processo que, entretanto, se constitui a partir da releitura produtiva e/ou problematizadora de autores/textos canônicos, se assim os podemos chamar, oriundos do que é visto por nós como uma literatura anticolonial, é importante perceber que, talvez, tais textos, mais do que meramente recorrerem a uma tradição literária já estabelecida por assim a considerarem — ou seja, por atribuírem a essa produção mais antiga um lugar canônico —, o fazem porque nela encontram um sentido ético e estético que ainda se faz necessário como paradigma a ser interpelado. Apresentariam, portanto, uma estrita relação entre memória (literária/cultural), presente e futuro, abrindo sua escrita, por meio da recuperação de rastros instituída pela citação e pela referência, à perspectiva de futuro. São textos que trazem em si uma *cicatriz*, no sentido benjaminiano, e propõem novos caminhos, sem abandonar, contudo, determinados traços que os ligariam à produção literária ainda recente dos países em que foram produzidos, em grande parte ligada à luta anticolonial. Ou seja, por fim, são textos e autores que reiteram a ideia de *transição*, de *mediação*. O sentido político de tal retomada não nos pode escapar: retorna-se ao contexto colonial, por meio daquilo que é citado, para se indicar que o longo processo estabelecido desde o século XVI deixou traços fortes nas sociedades que daí derivaram — aliás, tanto naquelas que foram colonizadas quanto naquelas que se estabeleceram como colonizadoras — traços esses que, em vários casos, não foram ultrapassados e não sabemos se o serão. Os países que hoje temos na África são, em muitos sentidos — não em todos, é claro —, geograficamente frutos desse processo colonial e da resistência e luta contra ele. As relações de poder neles presentes idem, assim como várias práticas culturais, bem como o sistema escolar e demais aparelhos ideológicos do estado, para citar Althusser, apontando uma curta lista (ALTHUSSER, 1970). De certa forma o que quero de início indicar é que não seria difícil notar em vários dos

textos que hoje retomam obras de autores das décadas de cinquenta, sessenta e setenta do séc. XX uma perspectiva que parece indagar acerca do que mudou e do que permanece em tais sociedades, do que ainda é importante repetir e daquilo que, modificando-se, se abre a novos horizontes.

Nesse sentido, é necessário considerarmos o valor e a função da citação, por exemplo, em qualquer produção textual. Aqui, a referência insistente é a Antoine Compagnon e ao seu **O trabalho da citação** (1979), quando o autor afirma, recuperando os passos de Laurent Jenny, no já clássico “A estratégia da forma”, publicado na revista **Poétique** de número 27, que “a citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e a faz agir” (COMPAGNON, 1996, p. 35). A ideia de deslocamento é, nesse conjunto reflexivo, fundamental, pois, quando recortamos um fragmento de seu texto original, para o inserirmos em novo espaço, seja ele literário ou crítico, esse fragmento, ao trabalhar na sintaxe que o recebe, não apenas abre o novo texto a uma leitura que seguirá a refletir o texto original, como também instaura um processo inverso, em que o original, sendo citado em novo corpo, começa a ser lido de nova forma, passando necessariamente pelo já referido processo de descontextualização e recontextualização. Assim, ao nos depararmos com uma citação, mais do que encontrarmos um desvio, somos transportados a um entroncamento de diversas vias que jamais retornarão a um sentido único ou primordial, mas que, todavia, o convoca para o diálogo. Mais uma vez, convocar o texto de Compagnon se faz necessário, para com ele dizer que:

281

Isso se aplica maravilhosamente bem à citação: ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável, como escreveu Gilles Deleuze sobre o sentido, segundo Nietzsche, “sempre uma plura-

lidade de sentidos, uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências”. (COMPAGNON, 1996, p. 35)

A citação é, assim, um operador de leitura que, ao apelar para a competência do leitor, produz um desvio, uma “diferença de potencial”, um curto-circuito produtivo e amplificador. Ao citar um livro lido, estabelecemos com ele uma relação em que progressivamente nos aproximamos e distanciamos, transformando-se o objeto em eu e não-eu, uma “*not-me possession*”, segundo o autor de **O demônio da teoria**. Mais uma vez a ideia de liminaridade apresenta-se para nós, o que reforça o movimento fundamental que articula leitura e citação como procedimentos profundamente marcados pela intervenção de um sujeito, que neles irá assinalar o percurso de sua própria existência e o lugar que ocupa numa rede de relações. São experiências de fronteira, que demarcam pontos de passagem e de enfrentamento e só podem ser concebidas como formas dinâmicas, tal qual a própria fronteira o é.

282

Nesse sentido, cabe aqui retomar o que diz Roberto Vecchi (2010), em artigo acerca da relação entre citação e memória pública. Ao recuperar a linha de pensamento acima referida, em que a citação é vista como um fragmento de discurso que se inter-relaciona de forma significativa com um novo corpo textual, o investigador italiano destaca, contudo, a sua presença como fração de uma totalidade que se perde ou se elimina, manifestando-se, portanto, como o gatilho de uma dialética que aproxima memória e esquecimento, o resto e a falta. Evidencia-se a citação, em seu pensamento, não apenas como instrumento destinado a dizer (lembrar) aquilo que é citado, mas também a silenciar (esquecer) o que se deixou para trás, em repouso, sem emergir no novo texto. Em uma relação tensa, portanto, ela traz o passado ao presente, mas ao mesmo tempo denuncia o esquecimento desse passado e própria impossibilidade de sua elaboração. As palavras de Vecchi são, assim, esclarecedoras:

No entanto a própria citação, no anacronismo que supõe, poder-se-ia articular tanto como *déjà-vu*, ou seja, um presente duplicado pelo pseudopassado, como também um anacronismo oposto, formal e não real, que se realiza coadunando a forma-passado — por exemplo, a língua — com o presente em curso. Então, entre perdas e possibilidades, a citação como modo para a formação da memória por uma repetição diferencial — uma tradução, de certo modo — evoca sempre, numa relação tensa e às vezes contraditória entre passado e presente, o fantasma de um tempo outro, que não se deixa inteiramente elaborar ou apreender, como pressupõe a dimensão espectral. (VECCHI, 2010, p. 601)

A citação, desenhada dessa forma como um espectro, abre no presente uma brecha pela qual podemos ler o passado, mas apenas e sempre de forma incompleta, tensionada pelo novo corpo a que se entrega e pelo novo autor que a manipula diante de seus receios e desejos. Os verbos citar e ler são vistos, assim, como ações tangenciais, que se aproximam de forma significativa quando consideramos o **283** peso que deve ser atribuído aos seus agentes e à perspectiva política, em sentido pleno, que os conduz. Se o ponto de partida para cada um desses atos — a fonte, o original, o texto/tecido sobre o qual nos debruçamos — é um marco incontornável, o ponto a que se chega dependerá, sempre, dessa articulação, dessa também incontornável tensão dialética que os envolve, impossibilitando qualquer crença na transposição fiel de sentidos. Quando leio o texto — ou o mundo, ou o mapa da cidade por habitar —, leio nele(s) aquilo que é, para mim, o texto, o mundo, o mapa e mais ainda: a minha própria consciência daquilo que cada um é, como objeto da atividade que exerço e do lugar de onde opero essa atividade: não o lugar físico, palpável, em que a experiência se dá, mas a confluência social, política e cultural que habilita minha condição de leitor. Já não há qualquer possibilidade de restituição ao texto de um sentido primordial, único,

perdido para sempre no próprio esforço de apreensão a que dou vazão. Importante destacar, é claro, que o conceito de texto é aqui entendido como qualquer sistema de produção de sentidos, como o são a tapeçaria ou a moda, e não apenas o que é fruto do trabalho da escrita. Todos já lemos Roland Barthes e as considerações que sobre isso tece o semiólogo francês, não sendo esse o espaço adequado para discorrer de forma mais alentada sobre tal assunto. Todavia, não seria demais lembrar que, quando digo leitura, digo, ainda, citação, para além das especificidades de cada termo e de forma a demarcar a abertura presente no modo como hoje são compreendidos. Lembro-me de um ensaio de Maria Alzira Seixo, publicado em um já distante 1977, logo a seguir à Revolução dos Cravos, em que, a título de refletir acerca de “Literatura, processo revolucionário e comunicação”, a professora portuguesa dizia:

284

Só se escreve porque se lê, e a primeira palavra escrita nasceu do desejo de informação que se leu no outro — o outro, imagem, pintura, ideograma. Assim, escrever é responder à leitura — fundamento de todos os exercícios, de todas as pedagogias. E a pedagogia da literatura (em sentido amplo e restrito) deverá portanto assentar na escrita, na leitura como reescrita, que só assim prática de sentido. Por-se-ão de parte, pois, todos os critérios de repetição como reveladores de má assimilação, e todos os critérios de glosa como denunciadores de percepção míope. Escrever é dar a medida daquilo que se leu. (SEIXO, 1977, p. 33)

De certa forma, em diálogo com Seixo, creio que não seria demais afirmar que “Só se cita porque se lê”. Tal sentença revela minha percepção de que o ato de citar, fundado necessariamente na leitura, revela a importância do debruçar-se sobre o outro para, a partir dele, dar início a uma prática de reescrita. Se, de forma efetiva, “escrever é dar medida do que se leu” e, nesse caminho, a prática da citação pode ser considerada uma atividade nascida do desejo

pelo outro, é importante ter-se a medida de que essa ação parte do embate com um processo lacunar, da percepção de uma diferença irreduzível e necessária, responsável por inscrevê-las em um espaço de liminaridade constante.

Com isso, se penso, por exemplo, na produção poética de Conceição Lima, percebo que, quando a poetisa são-tomense dá voz aos seus mortos para que possam indagar, no poema “Roça”, “Que reino foi esse que plantámos?” (LIMA, 2004, p. 30), para além de efetivamente pontuar a presença da escravidão e o lugar da cultura do cacau em seu país, destacando seu caráter opressor, lança retrospectivamente um olhar arguto sobre o passado, capaz de convocar a memória do processo de formação daquela sociedade — em sua matriz mestiça, mas não apenas — e da constituição de sua literatura. Por isso, não seria demais afirmar que o lugar de escrita ocupado por Conceição Lima é também um lugar de leitura, que transita por uma encruzilhada de lembranças coletivas e individuais. Seus poemas, se manifestam o evidente diálogo com a produção de Alda do Espírito Santo, também interrogam, no entanto, como já o disse em momento anterior, outras diversas escritas, como as de Marcelo da Veiga e Francisco José Tenreiro, para com elas pensar o ponto de inflexão entre o exercício da existência, a afirmação étnica e o direito à posse da língua portuguesa como um instrumento capaz de, em consonância com o crioulo, expressar a liberdade³. À percepção crítica das contradições presentes na sociedade colonial,

285

3 Aqui, recupero o pensamento de Amílcar Cabral, ao afirmar no texto “Sobre a língua portuguesa”: “[...] a língua não é prova de nada mais, senão um instrumento para os homens se relacionarem uns com os outros, é um instrumento, um meio para falar, para exprimir as realidades da vida e do mundo. [...] E como a língua depende do ambiente em que se vive, cada povo criou sua própria língua.” (CABRAL *apud* LARANJEIRA, 1995, p. 407). Não pretendo, é claro, negar a relação entre língua e cultura, mas, por outro lado, se convoco o que afirmou Cabral é para pontuar o direito político à apropriação da língua portuguesa pelos povos colonizados.

perceptível na poesia daqueles que a antecederam, Lima irá responder com textos que enfatizam o seu desencanto com as utopias libertárias, decorrente de nítido investimento na problematização da história de seu país e do continente em que ele se insere. Em seus poemas, a presença do lirismo intimista não impede a análise do passado e do presente e concorre para constituir uma encruzilhada entre lembranças pessoais e coletivas, que reverberam ecos desse passado no seu presente. São memórias pessoais a se entretecer à história mais distante do país, mas são ainda memórias literárias que pontuam seus versos de uma reflexão que toma como ponto de partida o retrato das ilhas conforme descrito nas palavras desses e de outros escritores são-tomenses. Um retrato que, nela, se faz em diferença, porque eivado de uma problematização dos paradigmas já constituídos.

286 É a partir desse entrecruzar do público e do pessoal, no espelho de sua escrita poética, que Conceição Lima dá voz à recuperação da memória coletiva de seu país para a situar diante da percepção que a escritora, como indivíduo, tem do passado, transformando-a, amplificando-a em um tom que é, de modo inevitável, pessoal, único. Lembremos que tanto a poesia quanto qualquer outro texto que recupere a memória é linguagem, sempre linguagem, e ao materializar-se como palavra literária, abre-se a um processo de plurissignificação capaz de propor leituras múltiplas de seu objeto. É nesse sentido que nos habilitamos a ler nos versos de Conceição Lima o referido trânsito entre o pessoal e o coletivo, entre a recuperação de sensações íntimas, de sugestões que se manifestam através de um olhar voltado para a casa e para a paisagem, mas que, ao atravessá-las, alcança a ilha e o país. O útero da casa (2004), título de seu primeiro livro, aponta nitidamente para o seu interior, além de se constituir no âmago do corpo, o órgão capaz de gerar o ser e, em termos metafóricos, a escrita poética. Com isto, termina por explicitar uma inter-relação na qual **escrita, corpo, casa e país** se constituem como

termos complementares. A *ilha* oferece-se, então, como uma nova imagem, que torna a aglutinar esses quatro elementos, espelhando suas características. São seus os versos:

Em ti me projecto
 para decifrar do sonho
 o começo e a consequência
 Em ti me firmo
 para rasgar sobre o pranto
 o grito da imanência. (LIMA, 2004, p. 27)

A *ilha*, como a *casa*, constitui-se como metáfora da nação e do poema e a melancolia que envolve o projeto de sua construção é também a melancolia de perceber um contexto político e social em que os sonhos se desfiguram. “Decifrar o sonho” equivale a re-encontrar a viga que sustenta a casa, em evidente processo no qual se busca percorrer os meandros da memória coletiva para passar a limpo aquilo que o discurso histórico / documental fez submergir. Por isso, talvez seja importante recuperar o pensamento de Maria Paula N. Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos, quando afirmam: “O passo fundamental a ser dado é perceber, portanto, que na reconstrução do passado **nada é natural**” (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 99. Grifo nosso). Ao considerarmos os poemas de Conceição Lima tendo como horizonte de leitura uma perspectiva pós-colonial, perceberemos nitidamente que essa perspectiva não poderá prescindir de uma abordagem capaz de ler em seus textos a crítica do próprio período colonial como um instrumento capaz de efetivar, na análise e na problematização do passado, o resgate de elementos orientados para uma interlocução com o presente. A seleção feita por Lima, marcadamente política, em sentido amplo, e consciente disso, investiga de forma cuidadosa as ruínas do que se passou no país, desde sua formação, para nelas identificar vestígios que possibilitem um relampejar de sentido — sempre Benjamin —, o índice de um cami-

nho a seguir. É o que percebo, por exemplo, no poema “Roça”, de o **Útero da Casa**, como acima referi. É ainda o que percebo no longo poema “1953”, de **A Dolorosa Raiz do Micondó** (LIMA, 2006, p. 25-29), em que a poetisa contemporânea, recebendo “a melancolia das ossadas por herança”, se debruça sobre a memória do Massacre de Batepá para, em resposta ao poema de D. Alda Espírito Santo intitulado “Onde estão os homens caçados neste vento de loucura” (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 246), encenar o caráter degradante e escatológico do massacre — “Lulas sem olhos encalham nas praias / Pombas sem asas despenham nas ondas / Seca nos seios o leite das mães / Há sangue, há pus no vão das escadas” (LIMA, 2006, p. 24) —, transformando a natureza exuberante da ilha — antes, mesmo em seus versos, misteriosa e sedutora — em um corpo materno que expulsa do ventre o feto já apodrecido. A ferida revisitada, se dialoga com a perplexidade em relação à violência dos homens que podemos ler nas palavras de D. Alda, para se agudizar em náusea e horror, também tem por função recuperar “[...] o espírito dos que plantaram morrendo / os pilares desta urbe onde rimos e fingimos” (LIMA, 2006, p. 28), dando à memória da escravidão e da dor um sentido positivo, porque habilitado a construir um novo futuro. Há, sim, no poema de Conceição Lima uma utopia presente, manifesta, para além de em outros momentos, nos últimos versos do poema, quando afirma: “Aqui cantaremos um dia, contigo. / [...] / Quando Batepá reinventar a inocência chacinada / e apenas o limo e o pó forem na terra / herdeiros do nome proscrito” (LIMA, 2006, p. 29). Cabe à memória da dor revelar caminhos e manter viva a lembrança do horror para que ele nunca se repita. Mais uma vez, as palavras de Araújo e Santos podem nos auxiliar em um entendimento mais seguro da sua relação com a memória:

A construção de arquivos, notação de dados, organização de eventos e celebrações são atividades da memória que cumprem papéis

sociais fundamentais na sociedade em que vivemos. No que diz respeito à formação e preservação de arquivos relacionados a períodos de dominação e violência, em que direitos humanos são desrespeitados, há sempre uma luta política a ser travada a cada momento. (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 99)

A memória da escravidão, a recuperação do massacre, enfim, o esforço por reler o passado para, com ele, construir seu percurso poético parecem nos dizer que a poesia de Conceição Lima não procura dar explicações ao que não pode ser explicado, mas atualizar a memória daquilo que não se deve repetir. Por isso, se seus textos bebem de Tenreiro e Veiga a apetência por perceber, de um lado, a natureza das ilhas e a singularidade dos homens que as habitam e, de outro, a necessária abertura a um espaço maior de referências — seja a África ou para além dela —, também neles encontram uma memória literária que manifesta as marcas da violência e do autoritarismo, nos sintomas agudos de um processo colonial que, inicialmente estruturado sobre os pilares do racismo, do sexismo **289** e da afirmação autoritária da língua do colonizador, teima em deixar rastros no seu próprio tempo. Presença incontornável, o passado ressurgem em inúmeros textos da autora, a vigiar o presente e a orientar suas possíveis indagações acerca do destino das ilhas. São de “Zálina Gabon”, poema presente em **A dolorosa raiz do Micondó**, os versos que destaco:

Falo destes mortos como da casa, o pôr do sol, o curso d'água.
São tangíveis com suas pupilas de cadáveres sem cova
A patética sombra, seus ossos sem rumo e sem abrigo
E uma longa, centenária, resignada fúria.

[...]

Eis por que vigiam estes mortos a nossa praça
Seu é o aviso que ressoa no umbral da porta
Na folhagem percutem audíveis clamores

A atormentada ternura do sangue insepulto.
(LIMA, 2006, p. 22–23)

Os mortos que vigiam a praça, sua atormentada ternura a percutir nas folhas os clamores do tempo, efetivam a manutenção dos laços até aqui descritos. Materializam-se como ruínas a partir das quais se torna possível contemplar os indícios de sonhos e de sentimentos e recuperar o vigor da vigília constante. Há, assim, na poesia de Conceição Lima e na releitura da história a que procede, uma espécie de percurso cíclico que tem por objetivo maior a construção de novos sentidos para a existência do indivíduo e de seu país em gestação. Uma espécie de “Circum-navegação” que, por isso mesmo, me encaminha para encerrar esse texto usando os versos com que compõe o poema que leva tal título em livro no qual homenageia o músico e compositor gabonês Pierre-Claver Akendengué:

Os barcos regressam
Carregados de cidades e distância.

290

Adormecem os grilos.
Uma criança escuta a concavidade de um búzio.

Talvez seja esse o momento de outra viagem
Na proa, decerto, a decisão da viragem.
[...]
(LIMA, 2011, p. 106)

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Lisboa: Presença, 1970.
- ANDRADE, Mário de. **Antologia temática de poesia africana**. Vol. 1 – Na noite grávida de punhais. 3. Ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

ARAÚJO, Maria Paula N.; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 79, 2007, p. 95-111. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/714>. Último acesso em: 30/05/2023.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CABRAL, Amílcar. Sobre a língua portuguesa. In: LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p. 405-408.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ESPIRITO SANTO, Alda. Onde estão os homens caçados neste vento de loucura. In: ANDRADE, Mário de. **Antologia temática de poesia africana**. Vol. 1 – Na noite grávida de punhais. 3. Ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980, p. 246-248.

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **O país de Akendenguê**. Lisboa: Caminho, 2011.

291

_____. **O útero da casa**. Lisboa: Caminho, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. Literatura, processo revolucionário e comunicação. In: ---. **Discursos do texto**. Amadora: Livraria Bertrand, 1977, p. 31-48.

VECCHI, Roberto. História de nomes, memórias sem nome. Citação e estado de excepção nas actualizações da memória pública. In: Fernanda Mota Alves, Sofia Tavares, Ricardo Gil Soeiro, Daniela Di Pasquale (orgs.). **ACT 20: Filologia, memória e esquecimento**. Lisboa: Humus, 2010, p.593-609.

Violências de gênero e escritas de resistência em Lília Momplé e Orlanda Amarílis

Simone Pereira Schmidt

292 Para discutir as preocupações que se anunciam já no título deste texto, pretendo recordar dois contos de duas autoras africanas de países de língua oficial portuguesa. A primeira, moçambicana, é Lília Momplé, autora de grande destaque na abordagem de temáticas ligadas às vivências traumáticas do colonialismo e de seus desdobramentos. Dentre suas inúmeras narrativas, destacam-se aquelas que se dedicam às experiências das mulheres moçambicanas, razão pela qual a escritora tem sido objeto de investigações sobre o tema. O conto que desejo focar chama-se “Ninguém matou Suhura”, e situa-se na Ilha de Moçambique, em novembro de 1970. O conto se estrutura em três momentos. No primeiro, somos apresentados ao dia do Senhor Administrador. Embora o registro preciso do momento histórico em que transcorre a narrativa nos indique o período em que plenamente se travava a luta pela libertação do país, chama a atenção do leitor as atitudes desabridamente colonialistas do Sr. Administrador, em torno de cujo poder gira aquele universo de personagens. Seu poder incontestável é exercido sobre tudo e todos, desde a criadagem, a família até os habitantes da ilha, sem que nada o abale, exceto uma leve sombra de tédio que perpassa sua

mente em breves lampejos, quando recorda “os malditos terroristas” (MOMPLÉ, 2012, p. 92)¹ que andam “lá nas matas” (NMS, p. 94) a “fazer das suas” (NMS, p. 92). Seguindo o protocolo do comportamento patriarcal em terras colonizadas, o Administrador exerce seu desmando sobre os corpos das pessoas que o rodeiam. É assim que explora até à exaustão o corpo franzino do criado que o conduz no riquexó, onde, confortavelmente instalado, “deixa-se conduzir como um rei, distribuindo sorrisos, cumprimentos ou breves acenos, conforme a categoria e a raça dos que o saúdam” (NMS, p. 93). E é assim, com caprichos de proprietário, que escolhe as mulheres com quem deseja ter sexo. Neste dia, o dia em que transcorre a narrativa, o objeto de seu desejo é Suhura. No segundo momento do conto, intitulado “O dia de Suhura”, vamos conhecer a personagem que atrai o olhar e desperta a fome erótica do Administrador. Trata-se de uma menina de 15 anos, cuja alegria e vivacidade a narradora registra, sem contudo, entender, pois, como deixa claro já de início, a personagem “é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre. Além disso, vai morrer antes de o dia findar” (NMS, p. 105). O impacto dessa informação nos conduz através da narrativa, que se desenvolve a partir do desejo do Administrador pelo corpo jovem e frágil da menina Suhura. Antecipadamente somos avisados do trágico desfecho que se dará no terceiro momento do conto, chamado “O fim do dia”. Nesta última parte da trama, a menina é conduzida forçadamente a um encontro com o Administrador, a quem deverá se entregar, contra a sua vontade e a de sua avó, que sob as ameaças de um sipaio, não tem outra saída senão enviá-la ao lugar e hora marcados. Suhura, tomada de pavor, resiste ao contato físico com aquele desconhecido corpulento de quase cinquenta anos, reage como pode, tenta escapar, luta para se defender. “Vence o mais forte. Com o quimaho rasgado e as capulanas espalhadas pelo chão, Suhura é arrastada para a

293

¹ Doravante usarei a abreviatura NMS para me referir ao conto.

cama. Ela, porém, não deixa de resistir, utilizando, por fim, a força de seus dentes jovens” (NMS, p. 116). Uma luta desigual se trava naquele quarto, o embate entre o desvario do poder e a dignidade da sobrevivência. Mas o final, infelizmente, já nos foi anunciado. “Então a raiva que o sufoca atinge o auge. Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade e que, embora subjugada pelo seu corpo possante, estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim, usa de toda a sua força, indiferente às consequências. Um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. Depois o silêncio e a imobilidade total” (NMS, p. 116).

294 A segunda autora que trago para esta discussão é a cabo-verdiana Orlanda Amarílis, cuja obra, publicada em três livros de contos, antecipou nas literaturas africanas de língua portuguesa a representação das experiências dos imigrantes africanos na Europa. Centrada principalmente na perspectiva de mulheres que, como a própria autora, vivenciaram a diáspora durante o colonialismo português, a escritora cabo-verdiana criou um universo de *mulheres sós* (SANTILLI, 1985), em cujos movimentos e vozes podemos antever as primeiras formulações de uma abordagem feminista (e por vezes, decolonial) sobre a imigração feminina no contexto de uma produção literária em língua portuguesa.

Muito se tem falado, no campo dos estudos feministas², sobre

2 Veja-se, a esse propósito: Branco, Patrícia, “Do gênero à interseccionalidade: considerações sobre mulheres hoje, e em contexto europeu”, **Julg**, n.4, 2008; Grassi, Marzia (2007), “Cabo Verde pelo mundo: o gênero na diáspora cabo-verdiana”, in Grassi, M. e Évora, I. (orgs.), **Gênero e migrações cabo-verdianas**, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, p. 23-61; Sassen, Saskia, “Será este o caminho? Como lidar com a imigração na era da globalização”, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 64, 2002, p. 41-54; Wall, Karin; Nunes, Cátia; Raquel Matias; Ana (2008). “Mulheres Imigrantes e novas trajetórias de migração: um croché transnacional de serviços e cuidados no feminino”. In Villaverde, Manuel; Wall, Karin; Aboim, Sofia; Silva, Filipe Carreira da (eds.), **Itinerários: A Investigação nos 25 Anos do ICS**, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, p.

o impacto particular que a imigração e o trabalho imigrante, de condição subalterna, têm exercido sobre as mulheres. A este respeito, Alison Jaggar (JAGGAR, 2006, p. 27) afirma que “a globalização neoliberal é, entre outras coisas, um processo de gênero que exacerbava frequentemente as desigualdades entre homens e mulheres”. A pobreza enfrentada pelas mulheres que vivem a condição imigrante e subalterna limita sua autonomia e, como afirma Jaggar acerca da pobreza feminina, “as torna vulneráveis a uma série de outros abusos, como a violência, a exploração sexual e o trabalho excessivo” (JAGGAR, 2006, p. 21).

É justamente onde se intersectam gênero e raça que a condição solitária de muitas das personagens de Amarílis se mostra dentro de um quadro de relações históricas e políticas, e não como casos isolados. Para essas personagens, o “lugar” a partir do qual sua exclusão toma forma, acarretando seu sentimento de desencanto com a experiência vivida na metrópole e a constatação de seu persistente não-pertencimento, é seu próprio corpo, ponto de encontro das tensões racializadas/sexualizadas construídas a partir das relações coloniais. 295

Um exemplo dessa solidão e precariedade, e talvez a faceta mais dramática dessa situação viria a ser representada por Orlanda Amarílis em seu livro de 1982, **Ilhéu dos pássaros**, no conto intitulado “Thonon-les-bains”. Nesta narrativa, como o próprio título sugere, a experiência da personagem imigrante vai se desenrolar em território francês. Incentivada pelo irmão, primeiro a impulsionar a rede familiar a migrar para longe da pobreza e das carências vividas nas ilhas de Cabo Verde, Piedade vai viver na cidade francesa de Thonon-les-bains, onde passa a trabalhar na limpeza de um hotel

603-622; Albuquerque, Rosana, “Para uma análise multidimensional da situação das mulheres: as relações entre gênero, classe e etnicidade”, in SOS RACISMO (ed.) **Imigração e etnicidade: vivências e trajetórias de mulheres em Portugal**. Lisboa: SOS Racismo, p. 37-49.

e também como operária de uma pequena fábrica. Sem muito entusiasmo, namora um francês, Jean, que se não a satisfaz por ser mais velho e muito reservado, se mostra comprometido com ela, atendendo aos sonhos da mãe, que almeja para a filha o casamento com um francês, que pudesse lhe dar filhos “de cabelo fino e olho azul ou verde” (AMARÍLIS, 1982, p. 18)³.

No sonho da mãe e na atitude da filha — entregar-se, ainda que sem vontade, a uma relação com um homem branco europeu — percebemos o projeto, demasiadamente conhecido dentro do mundo colonial, de ascensão social através de casamentos inter-raciais, onde o fim último seria ‘embranquecer a raça’, em flagrante atitude de submissão ao racismo dominante. No caso da personagem Piedade, do conto “Thonon-les-bains”, a situação se torna tensa, e a violência do “racismo sexualizado” (BRAH, 2011) se abate sobre seu corpo e sua vida quando o noivo francês Jean se defronta com sua sensualidade, numa festa onde ela e os amigos bebem, dançam e se divertem. Piedade flerta com um conhecido de Cabo Verde, e ao dançar “numa euforia nunca vista, agarrou uma toalha de rosto, atou-a abaixo da cintura e rebolou as ancas” (TLB, p. 22). Sua atitude de desprevenida alegria foi o bastante para que o francês, num ímpeto, a conduzisse até o banheiro, onde se tranca com ela, deita-se sobre seu corpo imobilizado no chão, e, por fim, a degola com uma lâmina.

296

Após o assassinato, o irmão e seus amigos vivem dias de horror e acabam por ser expulsos da cidade, devido ao incômodo provocado pelo nefasto episódio. De retorno a Cabo Verde, Gabriel mal tem palavras para explicar à família o que se passou, compreendendo no mais íntimo de si toda a extensão da sua impotência de imigrante africano em território europeu. Indagado pela madrasta sobre por que não tinha denunciado o assassino de sua irmã, ele responde com dificuldade: “Isso não adiantava nada. Eles sabiam mãe Ana, sabiam, isto é, desconfiavam, mas eu sou emigrante. Emigrante é

3 Doravante, usarei a abreviatura TLB para me referir ao conto.

lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada” (TLB, p. 25).

Em temporalidades históricas semelhantes — o colonialismo português em seus momentos finais — e em lugares distintos — Moçambique sob o jugo colonial e a diáspora cabo-verdiana na Europa —, os dois contos apresentam um aspecto fulcral em comum: o feminicídio. Conceito recente, o feminicídio emerge das preocupações feministas das últimas duas décadas em dar nome específico aos crimes praticados contra as mulheres pelo fato de serem mulheres. Segundo Rita Segato, a intenção das autoras que construíram a categoria feminicídio era clara: “desmascarar o patriarcado como uma instituição que se sustenta no controle do corpo e na capacidade punitiva sobre as mulheres, e mostrar a dimensão política de todos os assassinatos de mulheres que resultam desse controle e capacidade punitiva, sem exceção” (SEGATO, 2006, p. 3)⁴. Ainda conforme Segato, a importância de se politizar os homicídios de mulheres, reunindo-os sob a categoria do feminicídio, reside em se enfatizar que tais assassinatos resultam de “um sistema no qual poder e masculinidade são sinônimos e impregnam o ambiente social de misoginia: ódio e desprezo pelo corpo feminino e pelos atributos associados à feminilidade” (SEGATO, 2006, p. 3)⁵. Situados, portanto, dentro do contexto do poder patriarcal, os feminicídios praticados contra as personagens Suhura e Piedade derivam acima de tudo de sua condição de mulheres, porque se definem como crimes sexuais e também como crimes de ódio contra a infração que cometem contra

297

4 Minha tradução. No original: “(...) desenmascarar el patriarcado como una institución que se sustenta en el control del cuerpo y la capacidad punitiva sobre las mujeres, y mostrar la dimensión política de todos los asesinatos de mujeres que resultan de ese control y capacidad punitiva, sin excepción”.

5 Minha tradução. No original: “(...) un sistema en el cual poder y masculinidad son sinónimos e impregnan el ambiente social de misoginia: odio y desprecio por el cuerpo femenino y por los atributos asociados a la feminidad”.

as leis do patriarcado: “a norma do controle ou posse sobre o corpo feminino e a norma da superioridade masculina” (SEGATO, 2006, p. 4)⁶. Não por acaso, é no momento em que o Administrador vislumbra uma pontada de ironia que “brilha no fundo dos olhos de Suhura”, enquanto ela se debate reagindo ao estupro, que sua fúria se acentua até o desfecho do crime: “Então a raiva que o sufoca atinge o auge. Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade (NMS, p. 116). Também para Piedade, no conto de Orlanda Amarílis, o momento da festa, da alegria, da sensualidade do batuque, elementos que a distanciam do universo rígido do noivo francês, são os desencadeadores da fúria que o leva a pôr fim à vida da personagem. O gesto da personagem de ‘rebolar as ancas’ evoca a sensualidade tradicionalmente colada ao corpo da mulher negra, e por extensão as conhecidas associações entre a figura da mulata e o sexo, a sedução e o ‘convite’ à violência.

298 Assim, se em primeiro lugar identificamos o feminicídio como tema comum a ligar os dois contos, em contextos distantes mas igualmente submetidos à ordem patriarcal-colonial, é importante destacarmos que se tratam de feminicídios de mulheres negras, enfatizando assim o caráter interseccional desta categoria. Pois se é verdade que as personagens Suhura e Piedade são mortas pelo fato de serem mulheres, a este dado incontornável se agregam os dados de serem mulheres negras cujos corpos são identificados como corpos colonizados. Em seus corpos se encontra impressa a marca da inferioridade racial construída pelo colonialismo, que autoriza a barbárie do estupro colonial, como assinala Sueli Carneiro, a qual destaca que “a violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades” (CARNEIRO, 2019, p. 313).

Estrangeira na diáspora ou em seu próprio país, a mulher

6 Minha tradução. No original: “(...) la norma del control o posesión sobre el cuerpo femenino y la norma de la superioridad masculina”.

colonizada vê em seu corpo, interpelado pelo olhar do europeu, o seu não-pertencimento. O feminicídio, segundo René Jiménez (2006), significa que as mulheres são “utilizáveis, prescindíveis, maltratáveis e desejáveis” (*apud* RODRIGUEZ, 2011, p.130). Sobrepoõe-se, portanto, a este corpo marcado pelo gênero, o estigma da racialização. Como afirma a afro-portuguesa Grada Kilomba, “sou categorizada como uma raça que não pertence”. Corpo nu diante do olhar voyeurista e da fantasia colonial do europeu: “Esperam de mim que eu provoque prazer, sou despida impacientemente, pergunta, após pergunta. O público branco despe-me à procura daquele paraíso”. O corpo de mulher negra, lugar de desejo, fantasia de prazer primitivo e selvagem. Ser exótica e exalar mistério e sexo, este parece ser o papel ainda a cumprir⁷.

E o papel não cumprido provoca o castigo, naturalizado e sancionado pela ordem colonial. “O estupor da negra morreu! — informa o senhor Administrador, à queima-roupa” (NMS, p. 116), ao deixar o quarto onde a pequena Suhura acaba de ser brutalmente estuprada e assassinada. A frase não deixa dúvidas quanto ao não-valor da personagem como ser humano, o que evoca os princípios do pensamento decolonial, que compreende toda a modernidade ocidental assentada sobre a dicotomia humano/não-humano definida pelos colonizadores⁸. Humanos, neste caso, eram os portugueses,

299

7 KILOMBA, Grada. Plantation memories. Vídeo-performance disponível in <https://www.youtube.com/watch?v=SzUoTQxLnZs>. Acesso em 10.06.2018.

8 O pensamento decolonial se ampara na concepção, formulada por Aníbal Quijano, de colonialidade de poder. Tomando esse conceito como referência, Maria Lugones afirma que a colonialidade, cujo nascimento se acha estreitamente ligado ao colonialismo, estende e prolonga seus efeitos. Tais efeitos não se restringem às questões raciais, mas permeiam, segundo a autora, “todo o controle do sexo, a subjetividade, a autoridade e o trabalho” (LUGONES, 2008, p. 20-21). Walter Mignolo, dialogando com as reflexões de Lugones, assinala que o processo colonial esteve ancorado sobre dois vetores fundamentais, que foram o patriarcado e o racismo (MIG-

em especial os homens brancos. Não-humanos eram os outros, os não-brancos e tudo que girava em torno da manutenção da vida e do bem estar do senhor patriarcal, em especial as mulheres colonizadas e seus corpos disponíveis. Por isso repetidamente, no conto de Lília Momplé, o personagem do sipaio repete, fazendo eco ao pensamento do Senhor Administrador, que Suhura, uma simples negra sem valor, tinha grande sorte em ser por ele desejada. Por isso ainda, em Thonon-les-bains”, o irmão de Piedade constata, ao ver o corpo inerte e ensanguentado da jovem imigrante cabo-verdiana: “Piedade tinha sido degolada, degolada como se de um porco se tratasse” (TLB, p. 24).

300 Outro aspecto que nos chama atenção no desfecho dos dois contos é o silêncio que envolve os feminicídios. O irmão de Piedade retorna a Cabo Verde desesperançado e com imprecisos desejos de vingança, esmagado sob o peso do denso silêncio que encobriu o crime e seu autor: “Eles sabiam mãe Ana, sabiam, isto é, desconfiavam, mas eu sou emigrante. Emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada” (TLB, p.25). Já em “Ninguém matou Suhura”, o título dado ao conto se explica no seu desfecho. Ao receber, em desespero, o corpo morto da neta que enviara sofredamente e a contragosto para o encontro com o lascivo Administrador, a velha senhora indaga, aos prantos, o que sucedera. A resposta do sipaio é contundente e não deixa espaço para qualquer outra reação: “— Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?! A avó compreende muito bem” (NMS, p. 117).

O pacto de silêncio que envolve as mortes das duas personagens abarca todas as cumplicidades que sustentaram, no passado

NOLO, 2008, p. 9). Se pensarmos em termos das permanências da matriz colonial, encontramos no pensamento feminista decolonial a ideia da interseccionalidade, que compreende que as categorias de gênero e raça se entrelaçam inextricavelmente na constituição do que Maria Lugones chama o ‘sistema moderno-colonial de gênero’ (LUGONES, 2008, p. 16).

colonial, e sustentam ainda hoje, nas permanências da colonialidade do poder, os crimes de ódio contra as mulheres, associados aos crimes de racismo e xenofobia, ou seja, todas as mortes que as sociedades coloniais não quiseram passar a limpo. Como afirma Joana Gorjão Henriques, em seu livro **Racismo no país dos brancos costumes**,

O que há, sim, neste país dos brandos costumes, é um pacto de silêncio sobre as condições de desigualdade de uns e as vantagens com que outros nascem devido à sua “cor” e fenótipo. É um pacto violento entre quem sabe mas esconde, e entre quem não sabe nem quer ver, mas que oculta o facto de vivermos numa sociedade inebriada com a mitologia de que não há racismo. (HENRIQUES, 2018, p. 11)

Sobre silenciar o racismo e acreditar em democracia racial, nós brasileiros entendemos bem. Aliás, nisso reside o ponto fulcral da nossa história, sob a égide do modo português de colonizar. Em tempos de barbárie política como o que enfrentamos agora, em que o ódio e o medo se disseminam na sociedade brasileira de forma sem precedentes, nada mais perigoso do que o retorno desses silenciamentos sobre as feridas coloniais, dentre elas, os crimes de ódio contra as mulheres. Como afirma Miguel Vale Almeida, sobre o contexto português que neste caso, se parece tanto ao brasileiro, “Metemos o racismo, a escravatura, a violência e o colonialismo debaixo da cama” (*apud* HENRIQUES, 2018, p. 156).

Pensar os silenciamentos implica pensar também nas resistências que nunca deixaram de existir. A respeito dessa resistência ainda agora, no presente dos países que viveram na pele o colonialismo dos brandos/brancos costumes (para usar ainda aqui a proposição de Joana Gorjão Henriques), tais como Moçambique, Cabo Verde ou Brasil, vale lembrar um episódio extremamente recente, envolvendo uma candidata eleita ao parlamento português, que por ser nascida

na Guiné-Bissau, por ser negra e por ser mulher, tem sido alvo de duros ataques por parte de um público inconformado com sua eleição. A resposta da deputada eleita nos evoca toda uma história de resistências: “Isto sempre foi uma guerra para pessoas como eu”. Impossíveis de silenciar, estas vozes hoje transbordam para fora da ordem colonial-patriarcal⁹.

Pois vale também lembrar que, em contrapartida ao silenciamento imposto sobre a violência do passado, o esquecimento é, em última instância, impossível. Ana Cecília Olmos chama nossa atenção para este aspecto decisivo sobre uma política da memória, ao citar um ensaio do argentino Luis Gusmán, “El derecho a la muerte escrita” em que o autor compara com pequenos epitáfios as listas de desaparecidos publicadas na imprensa, realizando desse modo, o “direito à morte escrita” dessas pessoas: “Esses textos não dizem apenas que é necessário não esquecer, esclarece Gusmán, eles dizem que o esquecimento é impossível” (OLMOS, 2012, p. 141).

302

No movimento dialético que se efetua entre a necessidade e a impossibilidade de esquecer, entre o imperativo da memória e a tentativa de seu apagamento, encontramos a importância do testemunho como acerto de contas com “um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). Como lembra Janaína de Almeida Teles, “o testemunho é, também uma forma de esquecimento, uma ‘fuga para frente’ em direção à palavra e à libertação do trauma” (TELES, 2012, p. 111). Eis o porquê da necessidade absoluta de se narrar a experiência passada. Marcio Seligmann-Silva, ao evocar a narrativa-testemunho de Primo Levi, destaca a urgência de narrar o trauma, uma vez que este ato significava romper os muros do campo

⁹ “A guerra de desinformação odiosa contra Joacine Katar Moreira”. Polígrafo, 11.10.2019. Disponível in: https://poligrafo.sapo.pt/politica/artigos/a-guerra-de-desinformacao-odiosa-contrajoacine-katar-moreira?fbclid=IwAR2U6R2N9JKp6B_QNxojabg9PnlOFBwqXoDGQKUdQO-pu-GoSp8vvYUjNUSE. Acesso em 17.10.2019.

de concentração, estabelecer ponte com os outros, executando assim um trabalho de “religamento [do sobrevivente] ao mundo”, de “reconstrução da sua casa”. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). O relato do trauma vivido se justifica assim, com absoluta importância, para superar essa experiência histórica decalcada no imaginário individual e coletivo como “dor em repetição”, “uma dor que retorna uma e outra vez e que atinge as profundezas da ofensa e do estigma”, como define Ana Cecília Olmos a partir de Gregorio Kaminsky (OLMOS, 2012, p. 134).

Entretanto, como falar em nome das mulheres que morreram? Como relatar com propriedade e justiça os feminicídios? Como descrever o sofrimento das vítimas que não sobreviveram para contar a violência que sofreram? Segundo Jeanne-Marie Gagnebin (aqui lembrada por Eurídice Figueiredo), somente a transmissão simbólica do sofrimento indizível pode nos ajudar a não repeti-lo indefinidamente, mas a inventar um outro presente (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). O que se vislumbra nessa afirmação de Gagnebin é a importância da literatura como instrumento de materialização simbólica da dor vivida que, de outra forma que não a simbolização, se torna impossível de representar.

303

Em outras palavras, para lidar com a dureza quase indizível do passado, precisamos da ficção. Esta, através do trabalho da imaginação, tece a necessária vinculação entre o privado e o público, deslocando-se entre a memória histórica, a subjetividade e a utopia política. Como afirma Ana Cecília Olmos, retomando Alain Badiou, “a literatura pode nomear um real ante o qual a política permanece fechada” (OLMOS, 2012, p. 140). Trata-se, em última instância, de transmutar o trauma em “experiência estética compartilhada”, como esclarece Maria Rita Kehl (*apud* FIGUEIREDO, 2017, p. 13), fazendo valer o caráter testemunhal da literatura em favor da reparação dos nossos danos históricos.

Paula Godinho sugere que a existência de “memórias fortes” — que compõem a escrita da história — promove o esmagamento de “memórias fracas”, as quais, contudo, não deixam de existir. A historiadora ampara-se no pensamento de Enzo Traverso, o qual “reflete sobre a relação entre as memórias oficiais e as memórias subterrâneas, ocultas, proibidas” (GODINHO, 2015, p. 12). Num gesto que funciona como “abrir o passado” (já que, embora não possamos alterar o que foi vivido, podemos reinterpretar esses acontecimentos, na perspectiva benjaminiana de “salvação do passado” [BENJAMIN, 1986, p. 222], através do qual, como lembra Eurídice Figueiredo [FIGUEIREDO, 2017, p. 46], podemos abrir o passado à reinterpretação, numa espécie de acerto de contas), a literatura pode assim atuar como um “arquivo de memórias fracas”, permitindo-nos ouvir aquelas vozes que existiram e, no entanto, foram consideradas inexistentes. Dentre essas vozes, encontramos, sem sombra de dúvida, as vozes de todas as mulheres que morreram pela violência patriarcal, colonial, racista e misógina. As vozes das personagens Suhura e Piedade se fazem ouvir nas escritas resistentes de Lília Momplé e Orlanda Amarílis, e também nas leituras que delas fazemos em nosso *intenso agora*¹⁰. Tenho esperança que aqui resida nossa resistência, nosso tributo às mulheres mortas, e nosso melhor trabalho com a literatura.

REFERÊNCIAS

- AMARÍLIS, Orlanda. **Ilhéu dos pássaros**. Lisboa: Plátano, 1982.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras escolhidas**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 222-232.
- BRAH, Avtar. **Cartografias de la diáspora**; identidades en cuestión. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- 10 **No intenso agora**, filme de João Moreira Salles, de 2017, ao qual faço, em minha conclusão, uma breve homenagem.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de Holanda (org). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GODINHO, Patrícia. Tempo, memória e resistência. In: GODINHO, Paula; FONSECA, Inês; BAÍA, João (coords). **Resistência e/y memória: perspectivas ibero-americanas**. Lisboa: Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015, p. 5-15.

HENRIQUES, Joana Gorjão. **Racismo no país dos brancos costumes**. Lisboa: Tinta da China, 2018.

JAGGAR, Alison. ‘Salvando Amina’: justiça global para mulheres e diálogo intercultural. In: MINELLA, Luzinete S. e FUNCK, Susana B. (orgs.). **Saberes e fazeres de gênero: entre o local e o global**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2006, p. 13-50.

JIMÈNEZ, René (2006) *apud* RODRIGUEZ, Nayibe Paola Jiménez. Femicídio/feminicídio: una salida emergente de las mujeres frente a la violencia ejercida en contra de ellas. **Revista Logos Ciencia & Tecnología**, Policía Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, v. 3, n. 1, p. 127-148, jun-dec 2011. 305

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. In: MIGNOLO, Walter (org.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires; Del Signo, 2008, p. 13-54.

MIGNOLO, Walter (org.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires; Del Signo, 2008.

MOMPLÉ, Lília. **Antologia de contos**. Maputo: Spectrum Graphic, 2012.

OLMOS, Ana Cecília. Narrar na pós-ditadura (ou do potencial crítico das formas estéticas). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). **Escritos da violência**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. Vol. II: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. p. 133-142.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.

SANTILLI, Maria Aparecida. As mulheres-Sós de Orlanda Amarílis. In: _____. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985, p. 107-111.

SEGATO, Rita Laura. Que és un feminicídio. Notas para un debate emergente. *Série Antropologia*, 401. Brasília, 2006. Disponível in <https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf>. Acesso em 18.10.2019.

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

TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). **Escritos da violência**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. Vol. II: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. p. 109-118.

Modernidades, tradições, transições — uma leitura de *O desejo de kianda*, de Pepetela

Vanessa Ribeiro Teixeira

Cruzando águas atlânticas, este texto aporta em Luanda, capital de Angola. Região fundamentalmente ligada à história colonial portuguesa, Angola vive os seus dias de experiências insólitas.

Em **O desejo de Kianda**, romance revelador de um país às avessas, Pepetela investe na tecedura alegórica para ilustrar os descaminhos de uma sociedade contaminada por regimes culturais que não lhe pertencem. No centro da trama está a figura da Kianda, deusa das águas, segundo a cosmogonia kimbundu, e dona da lagoa do Kinaxixi. A deusa, supostamente adormecida, liberta-se do cimento da modernidade e volta a nadar. 307

Numa Angola seduzida pelos ditames do mundo moderno e desejosa de ver-se inserida no arcabouço da nova ordem econômica das últimas décadas do século XX, os símbolos da cultura endógena tradicional acabam por ser gradativamente olvidados. As vozes que contaram as histórias e estórias de nações “avizinhas” — distintas em muitos aspectos, mas reunidas num mesmo espaço geográfico — são sufocadas pela incorporação acrítica dos elementos-símbolo das leis comportamentais impostas pelo capitalismo neoliberal que se expande a partir dos anos 90. Corroborando as justificativas deste sistema, acrescentem-se, mais especificamente, os pressupostos da

globalização contemporânea. Tal processo utiliza-se do discurso de união e aproximação cultural, tecnológica e econômica das comunidades mundiais, sem conseguir disfarçar por completo o aspecto empobrecedor e desigual da homogeneização das culturas. Nesse sentido, vale a reflexão do sociólogo guineense Carlos Lopes: “É absurdo pensar-se que as formas de expressão colectiva à volta do globo têm de ser iguais; como é absurdo pensar-se que códigos de conduta moral e política devam ser idênticos” (LOPES, 1997, p. 142).

308 A partir da criação de imagens alegóricas vinculadas ao universo mítico das sociedades angolanas e da recorrência ao realismo animista africano¹, enquanto estratégia de construção ficcional, Pepetela provoca questionamentos acerca da realidade de uma Angola em estado de ruína. De um lado está a dificuldade em conseguir se adaptar “naturalmente” aos paradigmas do mundo moderno; de outro, as incongruências da busca desenfreada por essa adaptação que, não só volta as costas, mas, literalmente, soterra os seus mitos fundadores. Como salienta o personagem Honório, um dos desalojados vitimados pelos abalos sísmicos acontecidos no centro de Luanda, em discurso acerca das construções de edifícios na cidade:

(...) A Carmina tem razão, precisamos de arranjar uma vivenda, estes prédios de apartamentos só dão conflitos, vivem todos uns em cima dos outros como europeus, não é para a nossa maneira de ser africana. Ainda menos quando caem, parece Sodoma e Gomorra. (PEPETELA, 1995, p. 43-44)

Dois aspectos básicos para o autorreconhecimento de um grupo são aí postos em xeque e direcionam os questionamentos que sustentarão o romance.

Refletiremos, em princípio, sobre os conflitos relativos à perspectiva endógena, isto é, inerentes ao enquadramento que o

1 Sobre o conceito, ver PEPETELA (1989), GARUBA, Henry (2003).

narrador faz da população luandense, denunciando a dificuldade desses indivíduos em se reconhecerem, saberem de si e para si. Esse dado configura-se como um fator “negativo” no que diz respeito à pluralidade étnica. Em resumo, o que se afirma é o fato de os conflitos étnicos, ocorridos no seio da sociedade angolana, resultarem de um alto grau de intolerância quanto à variedade cultural interna — ligada à língua, às diferentes formas de organização social e tradições —, camuflando o principal motor da guerra: a luta pelo poder e pelo comando da nação.

Figura emblemática desse conflito identitário, quando o que está em jogo é a alteridade individual, Carmina Cara de Cu, ex-líder guerrilheira, opta pelo separatismo radical, com saídas para o “tribalismo”. Recusando-se a reconhecer-se como angolana a partir de uma identidade plural — fragmentada ou multiplicada? —, Carmina abandona os ideais utópicos de uma Angola “una” e rechaça a ideia de aceitar-se como parte de um conglomerado cultural. É o que revela seu diálogo com João Baptista, a respeito dos desentendimentos sobre as últimas eleições nacionais:

309

— (...) Começa a constar que alguns umbundu estão a ser perseguidos pelos populares. Alguns tiveram que abandonar suas casas e fugir.

— Quê que esperavam? — disse Carmina. — Os umbundu não votaram nos nossos inimigos? Agora vão sofrer.

— Nem todos votaram assim, os resultados estão aí para o provar. E eles são também povo, já esqueceste as lições antigas? — disse o marido. — É preciso sempre defender a unidade nacional, um só Povo, uma só Nação.

— São umbundu, deixaram de ser povo!

— Eu também sou umbundu e faço parte do povo.

— Ora, deixa-te disso, João. Só és umbundu por parte do teu

pai. E nasceste em Luanda. Por parte da tua mãe, és kimbundu. Quer dizer, não és nem uma coisa nem outra. És angolano, tu és a Unidade Nacional (...). (PEPETELA, 1995, p. 53)

Para a personagem, é mais aceitável reconhecer o marido como se o mesmo estivesse próximo ao limite do nada, um sujeito indefinido, do que assumir a sua origem étnica distinta. Ao defini-lo como “nem uma coisa nem outra”, Carmina deixa transparecer a angústia decorrente da fragmentação que abala o caráter positivo da pluralidade cultural. Declarar o “ser angolano”, nesse caso, é uma forma de burlar o problema, apelando para um sentimento importado de nação que não se aplica aos ditames de uma sociedade tão variada. Nesse sentido, parece oportuno dialogar com Boaventura de Sousa Santos que, ao refletir sobre a origem complexa e problemática do conceito de nação, o considera

310

um conceito inventado ora para legitimar a dominação de uma etnia sobre as demais, ora para criar um denominador sociocultural comum suficientemente homogêneo para poder funcionar como base social adequada à obrigação política geral e universal exigida pelo Estado, autodesignado assim como Estado-Nação. Este processo de homogeneização foi tanto mais necessário quando mais complexa era a base étnica do Estado. (SANTOS, 1999, p. 125)

Numa sociedade inegavelmente plural, o etnocentrismo estagnante de Carmina apenas recupera e reafirma uma série de conceitos e preconceitos veiculados pela lógica colonial. Essa postura pode ser observada sob uma perspectiva mais ampla, visto que, enquanto representante de determinada coletividade política da Angola pós-independente, a personagem resguarda, nas suas palavras, os ideais de outros tantos.

Não é à toa que, a certa altura da trama, surge a voz do narrador “principal” a denunciar sua falsidade ideológica e uma série

de estigmas escondidos por baixo da máscara de militante socialista que “passara toda a juventude a gritar abaixo o racismo [quando] ele aparecia na primeira ocasião” (PEPETELA, 1995, p. 88). Não só a não aceitação da pluralidade étnica, mas também o abandono e rechaço da cultura endógena tradicional — dado que leva a militante política a afirmar: “sou socialista, à merda as tradições obscurantistas” (PEPETELA, 1995, p. 13) — são fatores que despontam no romance como elementos em estado crítico quanto às expectativas de autorreconhecimento pleno.

As atitudes intolerantes de Carmina Cara de Cu imprimem ao seu emblema nominal, CCC, uma identidade bastante distinta daquela apreçada em tempos de luta anticolonial, mas perfeita e tristemente aplicável ao seu atual comportamento. Na defesa de seus próprios interesses e na caça desenfreada aos membros da oposição, a ex-guerrilheira bem poderia ser reconhecida como uma integrante do Comando de Caça aos Comunistas (SECCO, 2003, p. 97). É curioso notar como os focos do fenômeno extraordinário, acontecido pelas ruas do centro de Luanda, revelam-se em sintonia com as realizações e desmandos impetrados por CCC.

311

O “umbigo” da cidade é vitimado por uma série de desabamentos dos prédios que circundam a lagoa do Kinaxixi. O primeiro acontecimento “estranho” é reconhecido pelo narrador por conta da sua “simetria” com a cerimônia de casamento de João Evangelista e Carmina:

João Evangelista casou no dia em que caiu o primeiro prédio. No largo do Kinaxixi. Mais tarde procuraram encontrar uma relação de causa e efeito entre os dois notáveis acontecimentos. Mas só muito mais tarde, quando o síndrome de Luanda se tornou notícia de primeira página do *New York Times* e do *Frankfurter All-gemeine*. Aliás, João Evangelista casou às cinco da tarde, na Conservatória do Kinaxixi, e o prédio caiu às seis. A existir relação, parece claro ser o casamento a causa e nunca o suicídio

do prédio. O problema é que as coisas nunca são tão límpidas como gostaríamos. (PEPETELA, 1995, p. 7)

Essa união entre uma representante do novo poder de um país recém-liberto da ditadura colonial e um entusiasta da modernidade e da alta tecnologia dos “magos Microsoft” parece ter causado interessantes movimentações geológicas no espaço que ambos habitam, mas que só com alguma dificuldade reconhecem como seu. Este João Evangelista, educado e assimilado junto às missões católicas do Huambo, “onde seu avô pregara e seu pai foi educado” (PEPETELA, 1995, p. 8), surge como a personagem ideal para dispor da modulação de seu caráter. Um novo colonizador cerceará seus julgamentos e seu senso de justiça. Outrora Portugal e a Igreja; ontem, o Partido e a Independência; hoje, Carmina e o consumo.

312 É sobretudo por intermédio desse contato com Carmina que se poderá observar o desalento de João vivendo numa sociedade periférica. Diz o narrador que “(...) João Evangelista estava farto de subdesenvolvimento. Assim o declarou a Carmina, na altura sua namorada” (PEPETELA, 1995, p. 8). Através desta, João Evangelista poderá desfrutar de um conforto alienante e de um acintoso distanciamento das dificuldades vividas pela sociedade angolana, à margem dos luxos do Primeiro Mundo. As atitudes de Carmina, desde o âmbito doméstico até o domínio público, deixam claro o jogo de interesses articulado entre seus “iguais”. A supremacia dos seus interesses é alimentada em detrimento das necessidades urgentes do povo angolano.

Entre o namoro e o efetivo casamento com João Evangelista, Carmina nos permite enumerar suas realizações escusas, necessárias ao bom conforto dessa relação a dois:

(...) Foi ela, a partir dos seus conhecimentos políticos, que lhe arranjou [a João Evangelista] um emprego melhor, numa empresa estatal que dava condições excepcionais aos trabalhadores.

E quando pensaram em casar, logo ela traficou as chaves dum apartamento em óptimo estado na Rua Cónego Manuel das Neves, num prédio mesmo coladinho ao Kinaxixi, no centro da cidade portanto. Daí a legalizar o apartamento em nome dele foi só um passo: ela tinha óptimos relacionamentos no Governo. Foi também ela que lhe ofereceu um computador como prenda de casamento. É certo que não lhe custou nada, coube-lhe numa remessa comprada pela Jota e que depois foi distribuída pelos responsáveis, quando se aperceberam que para o pouco de serviço que havia metade da encomenda já era demais. (PEPETELA, 1995, p. 9)

A revolta de Carmina contra a abertura política resulta, entre outras cenas, no já referido episódio em que prefere anular a identidade umbundu do marido, declarando-o um autêntico representante da Unidade Nacional.

Os prédios do Kinaxixi, cada um a seu tempo, parecem enagnar, através da sutil cadeia de desmoronamentos, a rasura e fragilidade do discurso libertário vigente em 1975, que se contradiz a cada novo passo dado por seus porta-vozes. Uma prova disso é a sintonia entre mais uma ruína do Kinaxixi e outra eufórica “conquista” de Carmina Cara de Cu, a ditosa empresa de importação e exportação, a “Ultramar Import-Export”.

Reafirmando, em vários parâmetros, o caráter a um só tempo imperialista e submisso da política e economia nacionais, a nomeação da empresa de CCC evidencia a revitalização de estruturas e ideais de conteúdo colonialista. Tendo mudado de mãos e bandeira, a experiência do poder acaba por escravizar a ideologia da ex-militante, ícone entre seus iguais, envolvida ora por um passado próximo de opressão direta, ora por um presente sufocado pelos ditames da sociedade globalizada. A escolha de Carmina está longe de ser gratuita. A personagem procura deter a *palavra do poder*, aprendida com o regime colonial que a oprimiu. No entanto, as vítimas

mais visíveis dessa reviravolta política estão no seu próprio lado da aventura atlântica. A título de ilustração, valerá a pena transcrever o diálogo entre CCC e João Evangelista:

Carmina ficou mais calma e voltou a repetir a pergunta. Ultramar Import-Export era ou não um bom nome para a firma? (...) João Evangelista torceu a boca, sabes que esse nome tem uns relentos colonialistas, nós éramos os ultramarinos, os portugueses eram os metropolitanos, embora ultramar queira simplesmente dizer do outro lado do mar. Mas se alguém dissesse que Portugal estava no ultramar, era capaz de ir preso porque tinha insultado a pátria de Afonso Henriques, que essa tinha de ser tratada por Metrópole, nome mais digno. (PEPETELA, 1995, p. 32)

314 Reagindo aos “maus passos” dessa intrigante líder da nova nação angolana, mais um desastre de ordem sísmica se faz presente na lagoa do Kinaxixi. Outro prédio vai ao chão, sem que qualquer explicação natural seja constatada (PEPETELA, 1995, p. 33). No entanto, como tem acontecido sempre, às vítimas de tais desabamentos são poupadas as vidas. O que se fragmenta, corrói e arruína são os “estilos de vida”, herdados de culturas tão distintas. No romance de Pepetela, a criação de imagens alegóricas vinculadas à ruína dessa Angola moldada sobre estruturas impostas — seja pela ditadura colonial, seja pelo imperialismo neoliberal — vai ao encontro do resgate da cultura marginal e endógena, resgate esse focalizado na aproximação entre os personagens Kalumbo e Cassandra.

A fim de ilustrar formalmente as diferenças na configuração dessas duas Angolas, o narrador se utiliza do recurso gráfico *itálico* em determinados momentos da narração, visando conceder à paisagem e aos personagens dos espaços marginalizados uma caracterização distinta. O que interessa, por ora, é diagnosticar o quanto as atitudes despóticas de Carmina Cara de Cu e cia, ao retrocederem

no propósito libertário e revitalizarem determinados valores imperialistas, vão mantendo em situação marginal o repertório popular e as culturas tradicionais.

O velho e a menina, envolvidos diegeticamente pela letra es-corregadia do discurso em *itálico*, o discurso da margem, da revolta e do canto de Kianda, representam o contingente populacional ainda oprimido, relegado para um espaço aquém das conquistas do pós-independência. Enquanto Carmina e João Evangelista obtêm, com uma acentuada facilidade, a sua morada, isto é, o seu lugar no meio de uma sociedade em processo de reconstrução, Kalumbo e Cassandra são alijados desse contato social com a comunidade mascarada. Marcados pela carência, tais personagens surgem também como moradores da lagoa do Kinaxixi, mas seu processo de acomodação é bastante distinto daquele adotado pela elite angolana.

É justamente nesse espaço que a voz sufocada da cultura endógena se fará ouvir. Logo no início da trama, deparamo-nos com a seguinte descrição: “*Um cântico suave, doloroso, ia nascendo no meio das águas verdes e putrefactas que durante os anos se foram formando ao lado dum edifício em construção no Kinaxixi*” (PEPETELA, 1995, p. 14)². Numa situação de flagrante abandono, este prédio abrigará as faces marginalizadas pelos ditames de uma sociedade “moderna”. Mais adiante, percebe-se que o referido edifício

315

(...) já tinha inquilinos, vindos não se sabia de onde. Primeiro, foram os andares de baixo a serem ocupados. Como não tinha paredes completas, puseram cartões e contraplacado. Improvisaram escadas, pois a principal não estava acabada. Um dia apareceu um apartamento iluminado. Tinham feito uma puxada dum poste eléctrico da rua. Mais gente sem abrigo foi atraída pelo prédio. (PEPETELA, 1995, p. 34)

2 O uso do *itálico* remete à grafia destes trechos do romance.

Vítimas dos interesses escusos defendidos por boa parte dos representantes do governo, os moradores e “arquitetos” da difícil construção experimentam a sedimentação de uma nova sociedade de maneira bastante diferente da elite governamental. A revolta do mito, sufocado por séculos de opressão, alienação e aculturação, ecoa nos ouvidos da menina, símbolo da esperança, de uma crença utópica no futuro:

(...) no prédio em construção Cassandra contava para velho Kalumbo a letra completa da canção que finalmente conseguira perceber. Se tratava dum lamento de Kianda, como já tinham previsto anteriormente, que queixava de ter vivido durante séculos em perfeita felicidade na sua lagoa, até que os homens resolveram aterrar a lagoa e puseram cimento e terra e alcatrão por cima, construíram o largo e os edifícios todos à volta. Kianda se sentia abafar, com todo aquele peso em cima, não conseguia nadar, e finalmente se revoltou. E cantou, cantou, até que os prédios caíssem todos, um a um, devagarinho, era esse o desejo de Kianda. (PEPETELA, 1995, p. 109)

316

Por outro lado, esses homens e mulheres eleitos pelo mito são confrontados com a ideia de liberdade sob o céu cinzento de uma guerra civil, ou de desestabilização. Como já referido, a intolerância articulada pelas faces políticas formadas numa Angola recém-liberta leva a disputa de poder para as ruas, através das armas. Antes coligados, quando da necessária união em prol da libertação do jugo colonial, tais grupos demonstram a dificuldade para dividir o bolo conquistado.

O sonho de certa elite angolana ver-se inserida — ainda que da forma mais traumática para a cultura e, conseqüentemente, para a sociedade — no cenário da modernização econômica e do progresso tecnológico acaba por ser mais um agravante quando o que está em pauta é a relação entre a comunidade local e seus mitos de formação, resguardados pelos laços mais tradicionais. As leis de “integração

econômica” impõem um automatismo dos costumes mais prosaicos e, enquanto prédios — que até mesmo Carmina vê como inadequados — aterram seres mitológicos, fundadores de uma leitura de mundo singular, os olhos do narrador recaem sobre “os restaurantes que abriam todos os dias [considerados como] primeiro sinal da passagem à chamada economia de mercado” (PEPETELA, 1995, p. 20).

Do descompasso entre as experiências da “tradição” e da “modernidade”, emergem as formulações alegóricas vinculadas à estilística do realismo animista de forma a revelar um estado de ruína, detectado na sociedade angolana. Vale lembrar, nesse sentido, o conceito de alegoria benjaminiano, enquanto ilustração crítica da História:

(...) A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

317

Jeanne Marie Gagnebin, leitora de Benjamin, afirma que a “visão alegórica funda-se sempre sobre a desvalorização do mundo aparente” (GAGNEBIN, 1982, p. 51), acrescentando que “a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos” (GAGNEBIN, 1982, p. 50). O fato de “síndrome de Luanda” se dar de forma discreta e silenciosa — “Não houve explosão, não houve fragores de tijolos contra ferros, apenas uma ligeira musiquinha de tilintares, como quando o vento bate em cortinas feitas de finas placas de vidro. (...) pessoas [e animais], tudo numa

descida não apressada, até chegarem ao chão” (PEPETELA, 1995, p. 10) — indica a necessidade de essa “estranha” realidade, há tempos sufocada, manifestar-se, fazer-se vista e sentida. Expressa-se, ao mesmo tempo, a urgência em se preservar o contingente humano, reconhecimento esse Homem não só como principal articulador da realidade de opressão, mas também como aquele que pode vir a recuperar uma atmosfera de respeito e convivência com o “outro”, com o estranho, com o sobrenatural.

Embora pareça excessivamente óbvio, cabe esclarecer o porquê das referências às personagens Kalumbo e Cassandra a partir de um estatuto de seres marginalizados. Como mencionado, os projetos dessa Angola independente acabaram por revitalizar uma série de preconceitos difundidos no período colonial, revestidos, agora, pelo ceticismo comunista. Resultado disso foi a gradual marginalização de setores da sociedade angolana que só podiam reconhecer-se a si mesmos com base no resguardo ou na revitalização de seus mitos de formação, incluindo aí o de Kianda.

318

É interessante atentar para o fato de o “cântico”³ da divindade emergir do espaço mais próximo ao edifício em construção, um “*prédio de mais de dez andares, cujas obras pararam com a Independência*” (PEPETELA, 1995, p. 14).

Muitos dos projetos que circulavam nos discursos da militância pela libertação de Angola foram abortados. Não se levou adiante o sonho de construir uma Angola — melhor seria dizer Angolas — dos e para os angolanos. O prédio é abandonado pelos dirigentes, mas o povo decide levar a cabo a tarefa de retomar e reconstruir o seu próprio espaço e identidade nacionais. Tanto o prédio de João e Carmina, quanto a arruinada moradia de Kalumbo e Cassandra

3 Considere-se a extrema importância da música para as mais diversas sociedades africanas, exercício que remete não só à evocação da vida, mas também à forma de aproximação entre o mundo dos homens e o mundo dos espíritos.

desabam. No entanto, o que poderíamos imaginar como um radical retorno a uma realidade pretérita, fundada na cultura endógena tradicional — horizontal e não mais verticalizada —, revela-se como a ratificação de uma Angola múltipla: enquanto o velho Kalumbo “*voava, cego, feito pássaro*”, João Baptista “agarrava o computador”, tão apaixonado por sua “realidade virtual” que não veria a realidade maravilhosa em seu auge.

Assim como o “regato procurara o seu leito antigo e queria desaguar na baía”, Kianda revelara uma Angola profunda e complexa, ainda em busca de um diálogo entre suas autênticas raízes e as janelas para o mundo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Benjamin: os cacós da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 319

LOPES, Carlos. **Compasso de espera: o fundamental e o acessório na crise africana**. Col. Textos. Porto: Afrontamento, 1997.

GARUBA, Henry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture and Society. In: **Public Culture** 15, n. 2, 2003, p. 261-285.

PEPETELA. **Lueji: o nascimento de um império**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

_____. **O desejo de Kianda**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. In: _____. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999, p. 119 – 137.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Pepetela e o grito melancólico da Kianda. In: _____. **A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos**. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/ Barroso Produções Editoriais, 2003, p. 97.

Notas biográficas

Alexandre Montauray Baptista Coutinho é professor associado 1 da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde exerce a função de Diretor do Departamento de Letras (2016-2024). Atua no Quadro Principal do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. É bolsista de produtividade do CNPq nível 2 desde 2009 e da FAPERJ (JCNE 2012, JCNE-2015 e CNE 2017). Coordena projetos de pesquisa centrados no estudo das literaturas de língua portuguesa, com ênfase na literatura portuguesa e nas literaturas africanas de língua portuguesa. Os resultados parciais das pesquisas em andamento são divulgados em capítulos de livros e periódicos da Área. No interior deste campo de estudos, orienta teses de doutorado e dissertações de mestrado, com especial interesse nos seguintes temas: cotidiano e pós-colonialismo, realismo e testemunho e outras categorias articuladas aos estudos da cultura.

320

Alvanita Almeida Santos é Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia, com estágio de Pós-Doutorado na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), no Laboratorio Nacional de Materiales Orales (UNAM – Campus de Morelia/Michoacán). Professora Associada no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde coordena o grupo de Pesquisa e Estudo em Literatura Popular (PEPLP), com o Projeto de Pesquisa intitulado Estéticas da Oralidade: um Estudo sobre Mulheres, Produções Culturais e Apropriações da Cultura Popular. Com o grupo de pesquisa (PEPLP), integra a Red Iberoamericana de Estudios de Materiales Orales (RIEMO). Coordenou no biênio 2018/2019 o Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Desenvolve e orienta pesquisas com os temas: literatura

de autoria feminina, poéticas da oralidade, metodologias e teorias para os estudos da oralidade, apropriações das produções orais populares em diferentes sistemas semióticos. Entre as publicações, destacam-se os capítulos de livros intitulados “O ensino de literatura na e pela diversidade: formação de leitores críticos”; “Uma “escrita” de autoria feminina: mulheres que fazem cordel”; “A autoria feminina nas poéticas orais: tensões e (re)existências”. Organizou, junto com Simone Bueno, o livro **Práticas de ensino da leitura e da escrita na escola pública: linguagens e subjetividades**.

Amarino Oliveira de Queiroz realizou Estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura/UFBA. Doutorado em Teoria da Literatura/UFPE, com tese sobre literaturas africanas de língua portuguesa. Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural/UEFS, com dissertação sobre poéticas afro-descendentes da tradição e da contemporaneidade. Professor Adjunto de Letras/UFRN/Currais Novos, desenvolve estudos sobre literaturas e culturas hispânicas, literaturas dos povos originários, poéticas afro-descendentes, literatura infantil, Cantoria e Cordel. Coordenador adjunto do projeto de pesquisa “Outras Literaturas Hispânicas”, orienta pesquisas relacionadas com a África, as Américas, a Ásia e a Europaibérica, literaturas e culturas dos povos originários, afro-descendentes e ciganos.

321

Cíntia Acosta Kütter é doutora em Letras Vernáculas subárea - Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Desenvolveu estágio de pós-doutoramento na Universidade Federal do Pará - UFPA, com bolsa Capes (2019/2020). Mestre em Estudos Literários subárea - Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense- UFF e licenciada em Letras Por-

tuguês/Francês, pela Fundação Universidade do Rio Grande - FURG. Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal Rural da Amazônia, Campus Tomé-Açu, onde atua no Curso de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Integra os Grupos de Pesquisa Escritas do Corpo Feminino (UFRJ/UNILAB), Sobre o Corpo Feminino Literaturas Africanas e afro-brasileira (UNILAB), MOZA - Moçambique e Africanidades (UFPB) e GELICS (UFRA). Coordena o projeto Deslocamentos, sororidade e resiliência: Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves como Bildungsroman feminino, na UFRA. Publicações a destacar: organização das obras **Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos** e **Escritoras do corpo feminino: diálogos interdisciplinares** (Editora Raquel, 2018) e **Vozes femininas nas literaturas portuguesa, brasileira e africanas** (em fase de edição).

322

Daniel Marinho Laks é professor adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e professor do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos. Realizou pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense com financiamento FAPERJ (Bolsa FAPERJ Nota 10). Possui doutorado pelo programa de pós-graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com período sanduíche de doze meses na Universidade de Coimbra/ Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS-20) (2016). Possui mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011). É integrante da diretoria da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), membro do Grupo de Pesquisa Perspectivas pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa e líder do Grupo de Estudos Literatura, Política e Memória. Atualmente, trabalha principalmente com os seguintes

temas: Literatura e Política, Colonialismo Português e as relações entre Memória, Trauma e Literatura.

Emerson Inácio é Professor Associado I da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), desde 2006; Livre Docente pela mesma IES (2016), com a tese “Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo-Floema e Novas Cartas Portuguesas”, Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ (2006), sob a orientação do Prof. Jorge Fernandes da Silveira. Mestre em Letras e Graduado em Português-Literaturas pela UFF. Concentra suas abordagens sobre o Comparatismo Literário / Literatura Comparada, particularmente nos possíveis diálogos entre as Literaturas de Língua Portuguesa, com atenção às relações literárias e culturais entre Brasil e Portugal. Entretanto, procura estar atento aos diálogos da Literatura com outros sistemas semióticos, em particular com a Música Popular Brasileira nas suas diversas manifestações, em particular com o Rap. Por acreditar que não há hierarquias entre as diversas manifestações da palavra escrita e falada, nem entre o centro e as margens, tem se dedicado aos estudos sobre os cânones, as sexualidades, a teoria queer e as manifestações estéticas das afro-descendências. Predileções e práticas de sala de aula, Poesia Contemporânea de Língua Portuguesa, Teoria Queer, Gênero, Sexualidades e Diversidade Sexual, Estudos Culturais, produções periféricas e marginais, focalizando a tensão e a convergência desses objetos culturais com a crítica literária, o corpo, a subjetividade, a cultura e a formação dos cânones literários. Pós-Estruturalista por escolha.

323

Jorge Vicente Valentim é Mestre e Doutor em Letras (Literatura Portuguesa), pela Faculdade de Letras da UFRJ. Atualmente, é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura

Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar/SP, onde também coordena o Grupo de Estudos Literários Portugueses e Africanos (GELPA/UFSCar). Entre seus projetos de investigação, destacam-se “Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa” (Bolsa de Produção em Pesquisa do CNPq) e “Xerazades silenciadas: a escrita de autoria feminina em Portugal (1940-1970)” (ProEx/UFSCar). Foi finalista do Prémio Jabuti, em 2017, na categoria “Teoria e Crítica Literária”, com a obra **Corpo no outro corpo: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea** (EDUFSCar, 2016), resultado de sua investigação de Pós-Doutoramento com Bolsa Sênior da CAPES, realizada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a supervisão da Profa. Doutora Isabel Pires de Lima. É Presidente da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), na gestão 2022-2023, e Bolsista Produtividade em Pesquisa pelo CNPq.

324

Mário Lugarinho é Professor Associado 3 da Universidade de São Paulo na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. É bolsista de produtividade em pesquisa (nível 1D) do CNPq, recebendo sucessivos apoios, desde 2001. É investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, e colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto. Foi Professor Visitante na Universidade de Lisboa (2013; 2019-2020; 2021-2022) e na Universidade de Macau (2015-2016). Possui licenciatura em Letras (1989) e especialização em Teoria Literária (1989) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestrado (1993) e doutorado (1997) em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Fez estágio de pós-doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2002-2003) e no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade

de Lisboa (2012-2013). Prestou concurso de Livre-docência, para a área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2012). Foi Professor Associado do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, tendo atuado nas áreas de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (1994-2007). Com outros pesquisadores, fundou em junho de 2001 a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH). Publicou livros, artigos em revistas especializadas e capítulos de livros, no Brasil e no Exterior. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literatura Portuguesa, principalmente, com os seguintes temas: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Estudos Pós-coloniais, Estudos Culturais e Estudos Queer. / **Andrea Maria Carvalho Moraes** possui graduação em Direito pela Universidade de São Paulo (1988) e graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (1985). Possui especialização em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Atualmente é mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na FFLCH/USP. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo e Editoração. Suas pesquisas referem-se a identidade de gênero, raça, teoria queer, masculinidades.

325

Nazir Ahmed Can é professor Serra Húnter no Departament de Traducció i d'Interpretació i Estudis de l'Àsia Oriental da Universitat Autònoma de Barcelona, onde atua também como Vice-Decano da Facultat de Traducció i d'Interpretació e Diretor da Cátedra José Saramago. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universitat Autònoma de Barcelona (2011) e pós-doutor pela Universidade de São Paulo (2012-2015), foi investigador visitante na University of Liverpool (2009), professor adjunto na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015-2021)

e professor visitante na Universidad de Salamanca (2019-2020). Nos últimos anos, sua pesquisa foi financiada pela AGAUR (Generalitat de Catalunya) FAPESP, FAPERJ, CNPq e CAPES. De suas publicações, destacam-se os livros **João Paulo Borges Coelho: ficção, memória, cesura** (Folha Seca, 2021), **O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio** (Kapulana, 2020), **Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho** (Alcance, 2014) e, em coautoria, os volumes **Racism and Racial Surveillance: Modernity Matters** (Routledge, 2022), **The Africas in the World and the World in the Africas: African Literatures and Comparativism** (Quod Manet Press, 2022) e **Geografias Literárias de Língua Portuguesa no Século XXI** (Tab Edizioni, 2021), **Visitas a João Paulo Borges Coelho. Leituras, diálogos e futuros** (Colibri, 2017) e **Hybridations problématiques dans les littératures de l'océan Indien** (Éditions K>A, 2010).

326

Otávio Henrique Meloni é Professor do IFRJ campus Volta Redonda, nas áreas de Língua portuguesa, Literatura Brasileira e Literaturas em língua portuguesa. Já lecionou como professor substituto na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) nas disciplinas de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) nas disciplinas de Literatura Portuguesa e Teoria Literária. Pesquisador da área de Literaturas em Língua Portuguesa, com ênfase em Literaturas Africanas, tendo a poesia como principal objeto de estudo. Fez Mestrado e Doutorado na Universidade Federal Fluminense, com trabalhos, respectivamente, sobre poesia angolana (João Maimona) e poesia moçambicana (formação do sistema literário moçambicano). Desenvolve e coordena, no IFRJ, um grupo de estudos interdisciplinar sobre a implementação prática da lei 10.639 na grade curricular do Ensino Médio, tendo ministrado oficinas, minicursos e cursos de

extensão sobre o tema e suas questões transversais. Na mesma Instituição, desenvolve pesquisa sobre as relações da Língua Portuguesa com as novas mídias, com o intuito de pensar e produzir materiais didáticos de apoio que equalizem os dois conceitos.

Renata Flavia da Silva é Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), desenvolveu estágio de pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2013/2014), com bolsa CAPES. Professora Associada IV de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, atuando principalmente com os seguintes temas: história e ficção, memória, infância, identidade e pós-colonialismo. Vice-líder do grupo de pesquisa Perspectivas Pós-coloniais: Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa. Integrante dos grupos de pesquisa Poesia Africana nos séculos XX e XXI, UFRJ, e Literaturas Indígenas, Africanas e Caribenhas, UFRR. Coordenadora do GT Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa da ANPOLL (2021/2023). Membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC; da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC; da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa - ABRAPLIP; e da Associação Internacional de Lusitanistas -AIL. Editora-chefe da Revista Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africanas da UFF. Organizou as coletâneas **Utopias comuns em múltiplas fronteiras: ensaios sobre as literaturas africanas de língua portuguesa** (2017) e **De guerras e violências: palavra, corpo e imagem** (2011), em parceria com Laura Cavalcante Padilha.

327

Roberta Guimarães Franco é Professora da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras. É Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Foi coordenadora do GT-ANPOLL “Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa”, nas gestões 2016-2018 e 2018-2021. É membro da diretoria da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP, na gestão 2022-2023. É coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPq “Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação” e bolsista de produtividade nível 2 do CNPq. Atualmente coordena os projetos “A Longa Duração do Pós-25 De Abril: Testemunho, Pós-Memória e Pós-Migração na Narrativa Portuguesa Contemporânea” (CNPq) e “O “25 de abril” 50 anos depois: Portugal entre a ‘contra-imagem’ e a ‘não-inscrição’” (FUNDEP-UFMG). É autora, dentre outros livros, de **Descortinando a inocência: infância e violência em três obras da literatura angolana** (EdUFF, 2016) e **Memórias em trânsito: deslocamentos dis-tópicos em três romances pós-coloniais** (Alameda, 2019, com financiamento da FAPEMIG).

Sandra Sousa é Doutorada em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University, Professora Associada no Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da University of Central Florida. Atualmente é pesquisadora do PielaAfrica (CNPq) e do CLEPUL. Os seus interesses de pesquisa incluem colonialismo e pós-colonialismo; literatura colonial; relações raciais em Moçambique; guerra, ditadura e violência na literatura contemporânea portuguesa e luso-africana. Tem ensaios e resenhas publicados nos EUA, no Brasil e em Portugal. É autora dos livros **Ficções do Outro: Império, Raça e Subjectividade no Moçambique Colonial** (Esfera do Caos, 2015), e **Portugal Segundo os Estados Unidos da Amé-**

rica (Theya Editores, 2021). É ainda co-editora dos livros **Visitas a João Paulo Borges Coelho. Leituras, Diálogos e Futuros** (Colibri, 2017) e **The Africas in the World and the World in the Africas: African Literatures and Comparativism** (Quod Manet, 2022).

Silvio Renato Jorge é Doutor em Letras e pela UFRJ, com estágios de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Professor Associado da Universidade Federal Fluminense, coordena o projeto CAPES/Print/UFF História, circulação e análise de discursos literários, artísticos e sociais. É coordenador do Grupo de Pesquisa UFF/CNPq Perspectivas Pós-Coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa e bolsista de Produtividade em Pesquisa nível 1C do CNPq, órgão no qual também atua como membro do Comitê Assessor da área de Letras e Linguística. Foi Coordenador Adjunto da Área de Linguística e Literatura da CAPES (2016-2018), presidente da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Letras e Linguística - ANPOLL (2010-2012) e presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa - ABRAPLIP (2003-2005). Publicações a destacar: o livro **Sobre mulheres e estrangeiros: alguns romances de Olga Gonçalves** (EdUFF, 2009), a co-organização da coletânea **Literaturas insulares: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe** (Afrontamento, 2011) e de três volumes da coleção **Trânsitos e fronteiras literárias** (Editora UFRR/ Edições Makunaima, 2020).

329

Simone Pereira Schmidt é Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), tendo realizado Pós-Doutoramento em Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Nova de Lisboa (2005) e em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal Flumen-

se (2012). Professora Titular aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina, permanece vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Como pesquisadora, atua nas áreas de estudos feministas e pós/decoloniais. Vincula-se a várias redes de pesquisa, tais como o Grupo de Investigação Intersexualidades, vinculado ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto, o GT A Mulher na Literatura: crítica feminista e estudos de gênero (ANPOLL), o Grupo de Pesquisa Perspectivas Pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa (PosLit-UFF; CNPq), o Grupo de Estudos Feministas e Interseccionais (GEFIS; PPLIN-UERJ) o Núcleo Literatual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade (PPGLit-UFSC; CNPq), o Instituto de Estudos de Gênero (IEG – UFSC; CNPq) e o Instituto Kadila: Estudos de África e suas Diásporas (UFSC). É autora de livros como **Gênero e história no romance português e Poéticas e políticas feministas**, tendo diversos artigos publicados no Brasil e no exterior.

330

Vanessa Ribeiro Teixeira é Bacharel, Mestre e Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou seu estágio de pós-doutoramento na UFRJ, desenvolvendo o projeto intitulado “Ungulani Ba Ka Khosa – todas as vozes, a voz”, no qual analisou a prática da polifonia no conjunto da obra do referido escritor moçambicano. Professora Adjunta e Supervisora do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ. Tem-se dedicado à investigação das relações entre corpo, alegoria e história na ficção africana produzida em língua portuguesa. Alguns resultados desses estudos são os capítulos intitulados “Ualalapi, de Ungulani Ba Ka Khosa: corpos arruinados na escrita da História”, publicado em **Dos percursos pelas Áfricas: a literatura de Moçambique** (2020), e “Ualalapi e As mulheres do Imperador:

Ungulani Ba Ka Khosa no ‘corpo a corpo’ com a história moçambicana”, publicado em **A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade** (2021). Além do trabalho com as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, investiga e orienta projetos de pesquisa voltados às literaturas negras produzidas em diversas regiões de África e da diáspora, com especial destaque para os textos escritos por mulheres negras brasileiras, moçambicanas e nigerianas. Vem alargando seu universo de pesquisa ao refletir sobre a representação poética da condição da existência negra no mundo moderno, dialogando com o cotejo crítico-teórico dos chamados Black Studies e do Pensamento Radical Negro. O primeiro resultado desse novo direcionamento crítico é o artigo publicado na **Revue Iberic@l, revue d’études ibériques et ibéro-américaines** (Universidade de Sorbonne) sob o título “(Re)descobrimientos: o Brasil (re)nascido do porão do negreiro e (re)criado pela poesia radical negra de Noémia de Sousa” (2023).

Índice Remissivo

A

ÁFRICA, Deusa (51; 52; 58; 59; 64)

AGAMBEN, Giorgio (219; 226)

AGUALUSA, José Eduardo (8; 32; 83; 105; 278)

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de (81; 83; 109)

ALMEIDA, Germano (253; 254; 257; 258; 259; 260; 261; 262; 263; 264; 267; 269; 273; 274; 275)

ALTHUSSER, Louis (280)

AMARÍLIS, Orlanda (292; 294; 295; 298; 304)

ANDRADE, Mário de (33)

ANGELO, Kalaf [EPALANGA] (82; 86; 92; 102; 103)

APA, Livia (192)

ARANZADI, I. de (45; 46)

ARAÚJO, Maria Paula N. (287; 288; 289)

AUGEL, Moema Parente (41)

B

332 BARTHES, Roland (274; 275; 284)

BASTO, Maria-Benedita (155)

BENJAMIN, Walter (16; 76; 77; 241; 244; 251; 288; 304; 317)

BORSANI & QUINTERO (26)

BOURDIEU, Pierre (55; 56; 145; 146)

BRAGA-PINTO, César (154)

BRAH, Avtar (296)

BRANDÃO, Junito de Sousa (70; 72)

BRITO-SEMEDO, Manuel (255; 256; 257)

C

CABAÇO, José Luís (182)

CABRAL, Amílcar (285)

CAMÕES, Luís de (122)

CAMPBELL, Joseph (71; 72)

CAN, Nazir Ahmed (157)

- CANDIDO, Antonio (95; 98; 118; 119; 140; 190; 191; 193; 279)
 CARNEIRO, Sueli (298)
 CARVALHO, Alberto (255)
 CASCAIS, António Fernando (114; 117; 126)
 CASSAMO, Suleiman (178)
 CHAUÍ, Marilena (25)
 CHAVES, Rita (73; 154; 155; 164; 278)
 CHIZIANE, Paulina (16; 17; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 63; 159; 160)
 COELHO, João Paulo Borges (161; 162; 164; 166; 167; 173; 174; 175; 176; 179; 180; 181; 182; 183; 184)
 COMPAGNON, Antoine (233; 281; 282)
 CONNELL, Robert W. (145)
 CORDEIRO, Ana (258; 259)
 COUTO, Mia (17; 32; 155; 156; 177; 178; 184)
- D**
- DERRIDA, Jacques (83; 84)
 DIDI-HUBERMAN, Georges (229; 232; 243; 245; 250; 251) **333**
 DIONÍSIO, Dejour (39)
 DUFRENNE, Mikel (192; 193)
- E**
- EMBALÓ, Filomena (40)
 ESPIRITO SANTO, Alda (286; 288)
 EVARISTO, Conceição (32)
- F**
- FANON, Frantz (86)
 FEIJÓ, Elias J. Torres (257; 258; 259)
 FERREIRA, Ana Paula (112)
 FIGUEIREDO, Eurídice (303; 304)
 FIRMAT, Gustavo Pérez (157)
 FORD, Clyde (70; 71)
 FOUCAULT, Michel (12; 82; 85; 274; 275)

FRANCO, Roberta Guimarães (231)

FREIRE, Raquel (82; 89)

FREITAS, Henrique (27; 29)

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (58; 60; 62)

FREYRE, Gilberto (88)

G

GAGNEBIN, Jeanne Marie (237; 241; 244; 303; 317)

GARUBA, Henry (308)

GIRARD, René (147)

GODINHO, Paula (304)

GOMES, Renato Cordeiro (167; 175; 176, 180; 182)

H

HALBWACHS, Maurice (195)

HAMPATÉ-BÂ, Amadou (26)

HENRIQUES, Joana Gorjão (301)

HONWANA, Luís Bernardo (33; 183)

HUTCHEON, Linda (234; 235; 237)

334

HUYSSSEN, Andréas (278; 279)

I

ILLÁNEZ, Chango (159)

J

JAGGAR, Alison (295)

JIMÉNEZ, René (299)

K

KHOSA, Ungulani Ba Ka (14; 18; 19; 20; 21; 22; 155; 158; 162; 169; 170; 171; 172; 177; 178; 330)

KILOMBA, Grada (103; 299)

KRAMER, Beth Ellen (148)

L

LEJEUNE, Philippe (233; 235; 237)

LIMA, Conceição (188; 190; 192; 193; 194; 196; 197; 198; 201; 202; 278; 285; 286; 287; 288; 289; 290)

LOPES, Carlos (308)
 LORDE, Audre (54)
 LOUDE, Jean-Yves (85; 106)
 LOURENÇO, Eduardo (86)
 LUGARINHO, Mário César (113; 114; 123;124; 149)
 LUGONES, María (299; 300)

M

MABANA, Toiñ (47)
 MACÊDO, Tania (154; 278)
 MATA, Inocência (27; 44; 149; 194; 195; 198)
 MBEMBE, Achille (215; 216; 217; 222; 225)
 MEDEIROS, Eduardo (156)
 MEDINA, Cremilda de Araújo (43)
 MELO, Guilherme de (115; 116; 134; 139)
 MENDES, Orlando (155)
 MENDES, Paulo Simões (116; 117; 133)
 MENDONÇA, Fátima (154)
 MIGNOLO, Walter (12; 13; 299)
 MITTERAND, Henri (180)
 MOISÉS, Maussad (253; 254)
 MOMPLÉ, Lília (33; 51; 156; 171; 292; 293; 300; 304)
 MOREAU, Annick (154)
 MOSER, Gerald (260)
 MOSSE, George Lachmann (145; 146; 150)
 MUIANGA, Aldino (156; 160; 161; 178; 179)

N

NEHONE, Roderick (204; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 212; 213; 214;
 215; 216; 217; 218; 219; 220; 221; 222; 223; 224; 226; 227)
 NOA, Francisco (172; 207)

O

OLIVEIRA, Fernando Matos (117; 121)
 OLMOS, Ana Cecília (302; 303)

P

PAES, José Paulo (120; 125; 132)

PANGUANA, Marcelo (160)

PATRAQUIM, Luís Carlos (154; 156; 162; 165; 166; 167; 168; 169; 178; 184)

PELBART, Peter Pál (220; 223; 225; 226)

PEPETELA (12; 32; 149; 150; 151; 208; 307; 308; 309; 310; 311; 312; 313; 314; 315; 316; 317; 318; 318)

PEREIRA, Edgard (117; 132; 133; 138)

PINTO, Diogo Vaz (253; 263; 264)

PITTA, Eduardo (112; 115; 116; 117; 118; 120; 121; 122; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140)

R

REAL, Miguel (117)

RIBEIRO, António Sousa (109)

RIBEIRO, Margarida Calafate (112; 153; 154; 233; 278)

RISO, Ricardo (39)

ROCHA, Elsa (105)

336 S

SÁ, Ana Lúcia (46)

SANTIAGO, Silviano (86)

SANTILLI, Maria Aparecida (294)

SANTOS, Boaventura de Sousa (11; 52; 204; 205; 206; 212; 222; 225; 310)

SANTOS, Mário (262; 263; 265; 267)

SANTOS, Milton (184)

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (287; 288; 289)

SARR, Felwine (207; 209; 212; 213; 227)

SAÚTE, Néelson (184)

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro (311)

SEDGWICK, Eve Kosofsky (122; 145; 147)

SEGATO, Rita Laura (297; 298)

SEGORBE, Armando Zamora (44)

SEIXO, Maria Alzira (284)

SELIGMANN-SILVA, Márcio; (78; 302; 303)

SEMEDO, Fernando; (83; 105; 106)

SEMEDO, José Maria (263)

SEMEDO, Odete (28; 30; 39; 40; 41)

SOUSA, Noémia de (34-35; 51; 154; 160; 166)

SOUZA, Ana Lúcia (26)

SPÍNOLA, Daniel (37; 38; 39)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (63)

T

TEIXEIRA, Rui de Azevedo (112)

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro (16)

TELES, Janaína de Almeida (302)

TENREIRO, Francisco José (188; 190; 192; 196; 197; 198; 199; 200; 201; 202; 278; 285; 289)

TODOROV, Tzvetan (67; 68; 69; 75)

TREVISAN, João Silvério (119)

TUTIKIAN, Jane (254; 255; 260)

V

VALENTIM, Jorge Vicente (115; 118)

VECCHI, Roberto (233; 282; 283)

VIEIRA, Luandino (32; 69; 73; 74; 75; 76; 78; 79; 94; 230; 233; 234; 235; 236)

VIEIRA, Paulo Jorge (114)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (12)

X

XAVIER, Elódia (58)

Z

ZUMTHOR, Paul (29)

